

Fábula e historia. Fases y estructuras del patito feo en la telenovela. Fable and History. Phases and Structures of the Ugly Duckling in the Soap Opera

Alfredo T. Jurado Cid

El presente trabajo centra su atención en el estudio de la fábula dentro del relato y se distingue la diferencia entre trama y discurso. La fábula se entiende como parte constitutiva de una historia trascendental que se reproduce en el discurso televisivo de las telenovelas. A partir de una serie de ejemplos, entre los que destaca la telenovela “Betty la fea”, se observa la estructura del relato para identificar las posibles variantes. Del estudio se desprenden dos posibilidades: conclusiva e infinita, con sus respectivas diferencias en el guión y en la producción televisiva. El resultado permite comprender la lógica de transformación de un “relato trascendental” en una nueva versión convertida en una aparente nueva historia.

Palabras clave: Semiótica de la televisión, ficción televisiva, telenovelas, narración televisiva, narratología de la telenovela

This paper focuses on the study of the fable into the story and distinguishes the difference between plot and discourse. The fable is meant to be as a constituent part of transcendental history played in the language of television “telenovelas” (soap opera). From a series of examples, among which, the telenovela “Betty la fea”, the story structure is observed to identify the possible variants. From the study two possibilities emerge: conclusive story and infinite story, with their respective differences in the script and in television production. The result allows us to understand the logic of a “momentous transformation story” in a new version converted into an apparent new story.

Keywords: Semiotics of television, fiction, soap opera, narrative

Alfredo Tenoch Cid Jurado Doctor en Semiótica por la Università degli studi di Bologna. Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana en la que actualmente trabaja como Profesor Titular responsable del área de Semiótica Visual y Semiótica de la Imagen. Ha escrito más de 50 ensayos sobre semiótica visual, semiótica de la imagen, semiótica de la televisión, semiótica de la escritura y códigos aztecas, semiótica de la cultura. Actualmente es vice-presidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y presidente del comité científico de la Federación Latinoamericana de Semiótica. Email: alfredo.cid.jurado@hotmail.com

Artículo referenciado el 15-2-2015 por la Universidad del Zulia

1. INTRODUCCION

La telenovela se estudia a partir de sus características formales, su potencial narrativo, su capacidad para construir imaginarios y en la recepción de públicos específicos y bien definidos que acomunan un consumo global. Uno de los problemas enfrentado por los estudios aplicados, radica en distinguir las formas de su propia estructura ya que, por un lado la telenovela se inserta dentro de la denominada ficción televisiva y por el otro conforma un lenguaje capaz de influenciar a otros géneros televisivos, otros productos transmitidos por televisión o bien relacionados con ella de manera indirecta. Las principales características son; rigidez en el uso de sus lenguajes secundarios estereotipados y fuertemente gramaticalizados. Así una prosémica, una gestualidad, una kinésica e incluso una entonación de la lengua hablada propias, además de un ritmo, una serialidad, generan la construcción de patrones estables fácilmente identificables y por lo mismo reproducibles. La estructura de base que sostiene a cada historia contada permite hablar de historias generales aparentemente finitas, pero son en realidad las más recurrentes. La atención se desplaza entonces hacia la forma en que esas historias se cuentan y en las posibilidades de variación, las cuales deben ser garantizadas, debido a la elevada producción del género.

El mecanismo rector debe girar en tres elementos: las historias reconocibles, las variaciones de sus tramas y los discursos televisivos derivados también de la evolución de los recursos técnicos y materiales puestos en funcionamiento por medio de las nuevas tecnologías desarrolladas para la televisión. Este eje permite explicar la estructura interna, base de un lenguaje de las telenovelas y de los mecanismos con los cuales moldea y construye el sentido. Por otro lado, cada uno de los elementos presentes en este triángulo genera dispositivos de interpretación regulados por medio de la “semiosis televisiva”, es decir, la capacidad del sujeto para formar un significado de acuerdo a una puesta en escena en la televisión. El tipo de recepción responde a una competencia intersemiótica donde los elementos identificados tejen puentes con elementos de otros sistemas semióticos.

El “El Patito feo” de H. Christian Andersen contiene un argumento universal presente además tanto en cine como en televisión. Es una historia capaz de reproducir valores y re-proponer la interacción de pasiones humanas al interior de un relato sin importar cuantas veces sea contado. En la telenovela latinoamericana, y en especial la mexicana, la historia es relativamente frecuente. Su estructura comprueba la eficacia de metodologías semióticas para el estudio de la televisión entendida como un subsistema semiótico complejo. A lo largo del desarrollo de la telenovela como género en México, “El Patito feo” reproduce una misma estructura narrativa (Rina 1977, Alcanzar una estrella 1990). Gracias a las regularidades, los elementos de la historia original se combinan con otras fábulas: funcionan como estructura de base del relato y se conjugan de manera muy similar, como sucede con la “La cenicienta” en Los ricos también lloran 1979 y Lupita 1982. El enfoque metodológico se centra entonces en identificar a la fábula, entendida como la historia de base (Eco 1979, 1994)

cuyos elementos pueden circular por diversas sustancias semióticas, pero cada puesta en escena modifica la trama, es decir, el modo de organizar la historia narrada. El cambio será entendido como un recurso aparente de innovación y como un reto para la creatividad. Cada nueva versión transmite y consolida el discurso televisivo específico de la telenovela. La tarea en este trabajo consiste en identificar una de las formas más vitales, activa y ampliamente fructífera del relato en el discurso televisivo y por otro lado mirar la aparente modificación en la historia subyacente.

2. FÁBULA E HISTORIA: CARACTERÍSTICAS EN LA TELENÓVELA

La diferencia entre fábula e historia ha sido explicada de manera diversa al interior de los estudios en narratología. Distintos autores describen la relación entre dos niveles donde, por una parte se encuentra la historia que soporta un relato y por el otro su puesta en discurso. Tanto la historia como la fábula son consideradas dos partes componentes garantes de la decodificación por parte del receptor. En el caso de los productos televisivos, la narración asume formas diversas de acuerdo al género del programa o bien a su formato. La telenovela suele ser considerada como una forma de la ficción al interior de los géneros televisivos con formas narrativas definidas e identificables (Grignafini 2004: 65). Se trata de un género con formas específicas de organizar la fábula y la historia. Todorov marca la diferencia entre historia y discurso (1966 [2002]), mientras que Chatman centra su atención en la distinción entre trama y narración (1977). Una distinción ulterior en Umberto Eco y permite ubicar a la estructura narrativa en una relación solidaria entre planos y niveles.

La subdivisión en estratos permite identificar los componentes en el plano del contenido: la historia y la trama. Por el otro, al discurso televisivo está ubicado en el plano de la expresión. La división “historia, trama y discurso” hace posible entre otras cosas, reconocer los elementos inamovibles del relato, en oposición a aquellos que sufren adecuaciones requeridas por el soporte del “sistema semiótico vehículo”. De este modo, se individualizan los cambios que operan en la historia profunda. Eco (1979 [1981]) ubica la fábula en el plano del contenido como la parte más estable de la estructura narrativa. Ambos elementos, sea la fábula que la trama, al pertenecer al plano conceptual, no son cuestión de lenguaje, es decir trascienden su soporte específico. Precisamente, las estructuras al ser independientes del plano de la expresión son traducibles a otros sistemas semióticos, hecho que hace posible la circulación de las historias en distintos productos mediáticos y rebasan incluso los límites formales dictados por las sistémicas. La interacción entre ambos planos trae consigo que, en la telenovela, la trama ejerza el campo de la manifestación creativa de cada producción, mientras que la fábula tiende a permanecer inalterada. El discurso soporta la mayor parte de los cambios visibles de cada puesta en escena que impactan directamente sobre la trama.

En el modelo enunciado se aprecia la capacidad de la estructura para generar marcas distintivas que podemos ubicar al interior de las fases del relato de la teleno-

vela y al mismo tiempo en las funciones de la narración. Así, es posible distinguir en los personajes de las fábulas la fuerza de los denominados roles actanciales, tal y como se explican en la semiótica post-estructuralista. La interacción con las partes componentes del relato y a las acciones generadas por contacto con los otros personajes conforman el resto de la vestidura del relato. La función de cada fase resulta indispensable para comprender los cambios del sujeto en transformación. Ahora bien, la conjunción entre fases, funciones y roles da pié a las pequeñas historias por lo que su tarea principal reside en permitir el desarrollo del rol actancial, reforzando y expandiendo una historia de base sin comprometer la fábula principal. La narratividad (Fabbri 1998 [1999]) en la telenovela se compone entonces de pequeñas historias cuya conformación permite la transformación del personaje principal a lo largo del recorrido narrativo que le va a consentir alcanzar su cambio predestinado frente a los ojos del espectador pero produciendo a su vez, historias secundarias conectadas a la principal. El recorrido de la narración consiste en lograr el cambio físico o la pugna entre belleza y fealdad.

La separación entre fábula, trama y discurso aplicada al producto telenovela, permite distinguir a la fábula (el patito feo) como un relato inmortal. La trama en telenovelas *Rina* (1977), *Alcanzar una estrella* (1990), *Betty la fea* (1999), etc., será entonces la organización por medio de la cual la fábula se actualiza, organiza la puesta en escena y descansa en un discurso televisivo capaz de reflejar las condiciones de producción, los valores éticos y estéticos del momento de enunciación.

A fin de explicar de manera aplicativa el funcionamiento de las historias inmortales en la telenovela se elige el concepto de historia, entendida como la suma de la fábula y de la trama. De esta manera cada puesta en discurso televisivo de la fábula trascendental muestra la estructura profunda, aun cuando puedan concurrir dos o más fábulas en una misma historia. Al mismo tiempo es posible separar cada versión de las distintas tramas en los varios sistemas semióticos (telenovela, dibujos animados, teatro) que la han adoptado y así observar su comportamiento. La historia se identifica como un producto específico del sistema semiótico estudiado y al mismo tiempo es concebido como una matriz de la cual podrán aparecer nuevas versiones. La eventualidad de los cambios será producto de las diferentes actualizaciones en cada producción televisiva y cada versión existente genera continuamente nuevas variantes en la trama, nuevas versiones en la telenovela. Así, la historia en la telenovela puede ser ligeramente diferente aun compartiendo la misma fábula y su análisis hace posible explicar las condiciones del proceso de recepción además de dar cuenta, como ya observaban los primeros estudiosos, del resultado del efecto del texto narrativo sobre el espectador.

3. EL PATITO FEO COMO FABULA E HISTORIA

Se considera un cuento clásico-contemporáneo, si se compara con fábulas que provienen del mundo clásico y de la tradición medieval. Su autor es Hans Christian

Andersen y fue publicado el 11 de noviembre de 1843, incluido en la colección de Nuevos Cuentos (Nye Eventyr) de H. Ch. Andersen en 1844.

El análisis de la historia en la telenovela permite explicar las condiciones del proceso de percepción, sus modificaciones y adecuaciones al contexto de enunciación que significan el primer nivel de reflexión en el discurso televisivo. La historia da cuenta del resultado del efecto del texto narrativo en la recepción, de acuerdo a las posibilidades que incorpora en cada nueva producción. Para distinguir los rasgos semánticos que permiten hablar de un “patito feo” de manera general nos remitimos a la “historia fundante” cuyo componente principal se da en la transformación de lo feo en bello. Dicho elemento supone un recorrido narrativo del personaje principal, que será posible gracias a la interacción con los demás personajes, algunos secundarios que darán lugar a otros tantos roles actanciales fijos en la historia de base. El patito feo canónico se cimenta sobre criterios que se manifiestan en un cuadro específico de verdad, y que se revela de la siguiente manera¹:

	Realidad	
Belleza		Fealdad
Secreto		Mentira
No-fealdad		No-belleza
	Inexistencia	

Cada polo describe el juego de situaciones que construyen la lógica del relato con respecto a las transformaciones a suceder en él, de tal modo que la belleza y la fealdad son reales en su perspectiva valorativa trascendental, mientras que la no-fealdad es belleza al momento de consumarse la historia, pero permanece en secreto durante la mayor parte del relato. La no-belleza es inexistente pues se asoma como apariencia de la no-fealdad y al final del relato permanecen como estados intermedios que se resuelven con la transformación. El relato subraya así los siguientes criterios de verdad: el no-feo es bello pero en secreto, y su opuesto declara como mentira que el feo sea no-bello, de igual forma la belleza y la fealdad deben existir, mientras que la no-belleza y la no-fealdad resultan ser inexistentes hacia la conclusión del relato.

El proceso de transformación supone una serie de funciones o unidades narrativas mínimas, su concatenación se traduce en movimientos identificados en fases con sus respectivas acciones dentro del patito feo de Andersen: la llegada o aparición en el corral con el deseo de pertenencia al grupo y el rechazo manifiesto debido a la fealdad, la partida y la consiguiente transformación para llegar al regreso que llevará al reconocimiento final de la fealdad transformada en belleza. Como toda fábula es importante el cierre en él cual debe existir un juicio valorativo del personaje principal sobre aquellos que lo consideraron diverso por su “defecto”. Cada una de las fases atraviesa por

funciones generadas que dan vida a la historia y sin las cuales sería imposible hablar de esta fábula específica. A la llegada le corresponde el rechazo como consecuencia de la interacción con los demás personajes donde evidencia su diferencia. De ahí nace el deseo de pertenencia que guía las acciones del personaje principal de esta parte del relato en contraposición por un lado, al rechazo en mayor o menor escala por el opuesto y a la conmisericordia posterior de los otros miembros del corral. Sigue la partida que implica el alejamiento y la desaparición del personaje, concebida a partir del rechazo, para llegar a la transformación que acompaña el propio regreso al punto de partida, para mostrar los cambios operados y suscitar la respuesta de aceptación. El regreso trae consigo la aprobación y la sanción moral para aquellos que habían rechazado al protagonista, lo cual permite expresar la moraleja final y el reforzamiento del valor común trascendental.

La siguiente tabla reúne las fases, el tipo de acción y cada función en una respuesta pasional al juego de los roles actanciales, identificados por oposiciones directamente proporcionales a la pasión generada al espectador en la recepción.

FRASE DEL RELATO	ACCIÓN DERIVADA	FUNCIÓN
LLEGADA	Diferencia	Rechazo
PARTIDA	Alejamiento	Separación
(TRANSFORMACIÓN)	Cambio	Revaloración
REGRESO	Reconocimiento	Aceptación
(MORALEJA)	Juicio valorativo	Perdón

Las estructuras muestran la presencia de tres fases principales que constituyen la historia: la **llegada** y la consiguiente búsqueda de la pertenencia con el respectivo rechazo, el **alejamiento** implica la transformación de la propia condición, para poder llegar al **regreso** y a la aceptación con el respectivo perdón, donde quedará alojada la moraleja. Al interior de las tres fases se coloca el proceso de transformación como una fase subalterna y la moraleja como cierre. Sus relativas ausencias nos ayudan a identificar las variantes existentes en cada uno de los relatos que activan la fábula.

Existe una función potencial dentro de la historia y no se observa de manera explícita en el cuento original de Andersen pues es circunstancial y da mayor valor al cambio que debe operar el patito para ser cisne. Se trata de la confrontación entre la belleza y la fealdad, cuyo hacer puede dar pie a dos valores; la maldad y la bondad, es decir, los animales del corral (malos) que actúan contra el pato (bueno), por el rechazo debido a su fealdad. Esta confrontación puede convertir un objeto del deseo en pugna,

como el amor de un hombre o una mujer, en una trama que inserta a la “historia de amor” en la transformación del patito feo, en el caso de las telenovelas.

Las variaciones principales en las tramas se encuentran en los cambios aplicados a la fase del alejamiento y a la transformación, que es precisamente lo que permite modificar en apariencia a la historia. La fórmula que la enriquece radica en la necesidad del protagonista, no sólo de ser aceptado en el entorno al cual se introduce, sino de ser amado a pesar del rechazo inicial. En algunos casos la operación se realiza de manera evidente, frente al ojo del espectador y se ve resuelta por la trama e incluso visualizada como parte del recorrido narrativo. En otros casos, la transformación procede hasta la fase del regreso, y se actualiza por medio de una aceptación, antes o después de un cambio construido por un *Coup de scène*. Un corpus de aproximadamente diez telenovelas realizadas y transmitidas en México a partir de 1954 ilustran lo anterior. El material elegido permite individuar cuatro posibilidades de actualización de la historia “El patito feo” en telenovelas producidas entre 1970 y 2008. Las variantes se agrupan de acuerdo a la duración del relato y al uso de alguna de las fases de la historia de base, se trata de la transformación del personaje principal, femenino en los casos analizados.

El primer tipo es la historia al interior del macro-relato. El patito feo se introduce en la trama principal como una de las historias secundarias, que pueden incluir o no el alejamiento, y la transformación puede ser concebida de diversas maneras, por ejemplo en la lectura de la fealdad por parte de los personajes antagónicos y su posterior transformación. El relato del patito y su fealdad no es más que una función distributiva y explica las causas de la historia; tal como sucede en el rechazo de una madre rubia y de ojos claros, por el color oscuro de la piel de su hija en “Angelitos negros” (1970), sin saber que ella misma es hija de una mujer de color. El *coup de scène* se da cuando la protagonista es informada que su madre es negra y de ahí el color de piel de la nieta. Se logra gracias al trabajo narrativo en la minuciosa construcción del rechazo por parte de la madre blanca. El punto focal radica en la lógica del secreto y en la complicidad con el espectador por medio del reconocimiento de la mentira. “El amor no tiene color” (1997) es una ligera variación de la anterior, donde el protagonista masculino rechaza a la hija por el color de la piel y a la mujer amada por creer que ha cometido adulterio. En ambos casos, no hay cambio físico en la protagonista, sino de apreciación, y por ende de aceptación por parte de los personajes que circundan al principal.

El segundo caso toma la historia como macro-relato y hace posible ubicar variantes del patito instaladas en las fases del relato original, es decir, la llegada, la transformación, la aceptación. El desarrollo de las historias radica en hacer entender al espectador el motivo de rechazo; es decir, la fealdad y la no-belleza. Un caso interesante por su impacto en la época de transmisión es la telenovela “Rina”, realizada entre 1977 y 1978 por Televisa. La fealdad de la protagonista radica en un defecto físico, una joroba que le impide caminar erguida, lo cual será motivo de escarnio y rechazo

al entrar a formar parte abruptamente de una familia adinerada que se encuentra en pugna por una herencia. La historia de amor se da entre Rina y el hijo de una madre que ha sido despojada de su riqueza por el pariente enfermo que decide casarse con la jorobada y heredarle la fortuna. Al final Rina es operada y aparece descendiendo una escalera y mostrando toda la belleza que antes no resultaba evidente. A partir del *coup de scène* el hijo, Carlos Augusto, se enamora de ella y se casan con la aprobación final de la familia. La importancia del impacto que causa el cambio (transformación) es lo que identifica a esta variante y permite distinguir su predominancia con respecto a la fábula de “La cenicienta”, ya que el patito feo no será nunca la hija despojada, sino solamente una fea, no bella, en proceso de transformación.

El tercer caso es una transformación sobre el macro-relato con un cambio que no opera sobre la fealdad-belleza del protagonista. Se trata de la modificación del estado del hacer, en donde el rol actancial principal consigue o manifiesta un saber que le permite modificar su estado natural inicial. La aceptación aparece al momento que él o la protagonista adquieren una competencia ya implícita en su ser y los coloca en un grado de reconocimiento y de revaloración. El caso de “Alcanzar una estrella” (1990) ilustra esta posibilidad, donde una mujer de escasa belleza, Lorena, es rechazada por un núcleo de amigos debido a su no-belleza. Ella anhela su objeto del deseo, el amor de Eduardo, cantante famoso, y lo logra al momento de demostrar las capacidades histriónicas que volverán al patito feo, un motivo de respeto y admiración para “alcanzar” el amor del sujeto amado. La transformación es paulatina y se desarrolla poco a poco, hasta convertirse en cantante, recibiendo una valoración de su entorno y por consiguiente, el derecho al sujeto amado y en pugna contra la rival que posee la belleza.

El cuarto caso se resume en la ausencia de la transformación, y centra la atención, así como el desarrollo del cuerpo principal de la narración, en el proceso de confrontación entre los dos polos naturales presentes en el relato; la belleza y la fealdad. Cada uno de esos polos adquiere un valor positivo o negativo asociado directamente a la dicotomía maldad-bondad. Es así que la fea-buena debe pugnar por el objeto de deseo en contra de la belleza-maldad, para transformarse en belleza-bondad, solo si opera el cambio. La narración refiere de manera directa la lucha del protagonista por su ingreso en el espacio, introducido de manera abrupta o inesperada. La transformación no es necesaria, ya que el rechazo proporciona todas las funciones necesarias para el desarrollo del sujeto principal de la historia. Es por ello que en esta versión no encontramos un *coup de scène* como demarcador de la catálisis que lleva a la conclusión de la historia. El caso representativo se encuentra en la telenovela mexicana de origen argentino “Patito feo, la historia más linda” (2007) donde la relación con el cuento de Andersen se mira solo en la lucha del sujeto rechazado por construir su propia aceptación. En este caso no existe transformación alguna del personaje, aunque el mismo nombre lo sugiere y la pugna se da entre quien detenta los valores de la belleza (la maldad) y su contrario, el patito feo (la bondad). El cambio es potencial o permanece virtual, ya sea en la forma de percibir al extraño-feo o la paulatina aceptación de su fealdad por parte del entorno.

Las variantes se sujetan a formas lógicas de organizar el relato: la primera división obedece a la duración de la historia, es decir si el patito feo es la Historia principal o si se trata de una Historia secundaria al interior del macro-relato. Los cambios pueden ser diversos de acuerdo a las fases componentes: si el patito se aleja y regresa, si la transformación (con *coupe de scène* o sin él) es evidente o no, si la belleza se revela como condición del juego de roles y actúa como la aceptación de la fealdad, y si existe una sanción moral por parte del protagonista o del entorno. El problema de la duración de la historia se traduce en una temporalidad del relato: en un primer caso tenemos un patito feo con transformación que marca la “conclusividad” definitiva y tiene un final implícito desde el inicio del relato. En el segundo la historia es potencialmente infinita, la ausencia de transformación permite construir la fealdad como un valor positivo que será reforzado en cada segmento-capítulo del macro-relato sin necesidad de un final previsto por la fábula. El siguiente cuadro ilustra las posibilidades en las variantes existentes.

PROTAGONISTA	DESARROLLO EN LA HISTORIA	RELACIÓN CON LOS OTROS ROLOS DURANTE EL RETO	CAMBIO FINAL
Fea	(cambio a) Bonita	No apreciación de la fealdad	Apreciación de la belleza
Fea	(no cambio a) Bonita	No apreciación de la fealdad	Apreciación de la fealdad

4. CONCLUSIONES

“Betty la fea” puede ser considerada un “Patito feo” canónico en el sentido de los criterios de verdad que edifica y que se manifiestan en el uso del secreto, de la mentira, de la verdad transitoria, de la verdad revelada, de los valores trascendentales con respecto a la axiología que supone la maldad-bondad. Los ejes valorativos poseen un excelente vehículo para los elementos figurativos del eje sintagmático de la fealdad en proceso de transformación o de aceptación. Los casos descritos permiten hablar de tipos de patitos feos y una tipología representa el punto de partida para iniciar una semiótica de esta fábula, al momento de acceder a la sustancia expresiva de la telenovela. El espacio de la semiosis televisiva es el resultado de la suma de tramas que enriquecen una fábula, situación que se logra únicamente gracias al juego proporcionado por el discurso televisivo, las condiciones específicas de producción y emisión de un producto concreto. Una semiosis televisiva de la telenovela, no es sino el punto conclusivo del proceso de construcción del significado, pero el inicio del espacio de la interpretación. Cada uno de los elementos descritos, forman parte del imaginario de una cultura que resulta evidente mediante las competencias del espectador. El reconocimiento de los tipos aquí descritos, es solamente el resultado del resultado final del proceso.

NOTAS

1. El cuadro toma como referencia la versión propuesta por Mieke Bal (1998: 42-43). Agradezco las sugerencias proporcionadas para este apartado a Yoloxóchitl Peña Ramos, Alejandro Ríos Rodríguez, Marco Gaviño Tanamachi y Carlos Issac González Maldonado.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANDERSEN H. CH. (1844) *El patito feo*. México: Cumbre & Grolier International, 1969.
- BAL, M. (1998) *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra
- CHATMAN, S. (1978) *Story and Discourse*. London: Cornell University Press.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.
- _____ (1994) *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona Lumen, 1997.
- FABBRI, P. (1998) *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- GRIGNAFINI, G. (2004) *I generi televisivi*. Roma: Carocci.
- S/A (2011) *60 años de historias y estrellas*. TVyNovelas. México: Editorial Televisa.
- TZVETAN T. (1966) "Las categorías del relato literario". En *Análisis estructural del relato*. México: ediciones Coyoacán, 2002.