

# *Orígenes y variaciones simbólicas.*

## *Origin and Symbolic Variations*

Hugo Santander Ferreira

A través de un recorrido del melodrama *Yo soy Betty la fea* se identificaron algunos vínculos intertextuales para la construcción de esta obra. Por medio un análisis comparativo entre historias con un eje temático similar, se demuestran las estrategias de adaptación de la estructura de un argumento universal en la construcción del nuevo relato. A lo largo de la investigación destacan además de los elementos contextuales que permitieron la identificación del público con el relato, la verosimilitud en la transformación de los personajes y la coherencia en la estructura del melodrama.

Palabras clave: Melodrama – Intertextualidad – Identificación – Audiencias

This article identifies some intertextual links in the construction of *Yo soy Betty la fea* / *Ugly Betty* as melodrama. Through a comparative analysis between stories with a similar thematic axis, this paper shows how some adaptation strategies of the structure of a universal plot are used in the construction of this new narrative. This presentation of the research findings also highlight the contextual elements that allowed for the audience's identification with the story, the verisimilitude in the transformation of the characters and the consistency in the structure of the melodrama.

Keywords: Soap opera – Intertextuality – Identification – Public

**Hugo Santander Ferreira** es Comunicólogo Social por la Universidad Javeriana de Bogotá en Colombia y Maestro en Artes Plásticas por la Universidad de Temple, Filadelfia, Estados Unidos. Profesor de teatro isabelino en la Universidad de Salford, Reino Unido. Ha sido Catedrático de Español de la Universidad de Manchester y profesor de periodismo en la Universidad Americana de Bishkek, Kirguizistán. Ha sido docente asociado del Sivaji Ganesan Film and Television Institute, SRM University, India y Profesor Titular en Hyderabad, India. Docente invitado de diversas universidades en los EU, México y Asia Central, y consejero de instituciones gubernamentales, ha colaborado como ponente y conferencista en diversos coloquios y congresos de semiótica, tanto nacionales como internacionales, con las asociaciones AMESVE y SO-CESCO. En 2013 Santander fue seleccionado por un panel de empresarios, académicos y filántropos como uno de los cien colombianos que más han contribuido en el desarrollo de las humanidades. Email: santanderf@hotmail.com

Artículo referenciado el 17-4-2014 por la Universidad de los Andes

El conflicto de *Yo soy Bety la Fea* no es extraño a los televidentes colombianos de mediados de los 90's; series melodramáticas de capítulos independientes presentadas en la franja del mediodía abordan con frecuencia la historia de un hombre enamorado de una mujer caprichosa y materialista, quien confía su pesar a una mujer socialmente inadaptada de la cual éste se enamoraba imperceptiblemente.

La influencia más directa en la serie original de Fernando Gaitán, la constituye uno de los conflictos secundarios de la telenovela *La Rosa de los Vientos*, de Juan Camilo Jaramillo y dirigida por Julio César Luna. Transmitida entre 1989 y 1990, *La Rosa de los Vientos* muestra las venturas y desventuras de Tomasito (Julio Sánchez Cocco), estudiante flaco y desgarbado, de cabello engominado, con frenillo, gruesas gafas de carey y atuendos heredados de su padre. Tomasito hace la función del antihéroe a lo largo de la telenovela, elucida una fidelidad canina hacia Alejandro Martínez, galán de la serie en virtud de sus ojos claros, quien ha de elegir entre María Cecilia Botero, Rocío Chacón y Aura Cristina Geithner, divas representativas de la belleza de los 80's en Colombia. Tomasito oculta una secreta pasión por Aura Cristina Geithner, se esmera por ocultar a ésta los idilios de su irresistible amigo, quien tras una angustia prolongada se decide finalmente por el corazón de Rocío Chacón.

La elección deja la vía expedita para Tomasito, quien logra despertar la libido de Aura Cristina Geithner al vestir los últimos atuendos de marca, lentes de contacto, al reemplazar la gomina por el gel, y deshaciéndose de sus frenillos para dar paso a una sonrisa de dientes parejos y níveos. Tal transformación se acompaña de hechos concretos que demuestran que la pasión de Aura Cristina Geithner no es superficial, ni de índole meramente económica. La subtrama de Tomasito, a pesar de su originalidad y potencial melodramático no logró impactar en la imaginación popular, sin duda en razón del físico desgarbado de Julio Sánchez Cocco. *Yo soy Betty la Fea* retoma las funciones actanciales de la subtrama para representarlas en símbolos más firmemente arraigados en la tradición melodramática latinoamericana. Con el modelo de Greimas (1966, 1970), los cambios paradigmáticos se enfatizan.

Amiga engañada (destinador)	Geithner (objeto)	Esposa de Tomasito (destinatario)
Galán irresistible (oponente)	Tomasito (Héroe)	Perseverancia (ayudante)

Diagrama 1. Modelo actancial de *La Rosa de los Vientos*

La variación más significativa es la de género; a diferencia de Jaramillo, Gaitán se percató de las dificultades que el público latinoamericano manifiesta identificándose con el sufrimiento masculino. Tomasito, cuya concepción fue

directamente influenciada por las comedias estadounidenses de los años ochenta sobre nerds, no posee, ni el garbo ni el poder del galán de *La Bella y la Bestia*, fábula divulgada entonces en Colombia a través de una serie californiana. La perseverancia en el amor es esencialmente femenina y contraria al orgullo, de índole masculina. La cultura latinoamericana es casuísticamente machista, aquel comportamiento que Borges asocia al comportamiento femenino de ofenderse por bagatelas. Tomasito no logra simpatizar como víctima, por cuanto lo que se espera de un hombre en semejantes circunstancias es el orgullo y la venganza, en lugar de la paciencia y la humildad. Betty, por el contrario, encarna el ideal femenino de la madre que se sacrifica por su marido y por sus hijos; su comportamiento, de hecho, no es ni atractivo, ni sensual, ni liberal, sino cariñoso, protector y conservador.

Hombre des- valido (destinador)	Armado (objeto)	Esposo de Betty (destinatario)
Mujeres hermosas (oponente)	Betty (héroe)	Perseverancia y hermosura latente (ayudante)

Diagrama 2. Modelo actancial de Yo soy Betty la Fea

Gaitán se nutrió del filme francés de 1989 *Romuald et Juliette*, de Coline Serreau, comedia irónica sobre una barrendera obesa, negra y poco agraciada (Firmine Richard), madre de cinco hijos, quien rescata a su jefe (Daniel Auteuil) de un complot que lo deja sin fortuna y sin esposa. El escaso éxito de *Romuald et Juliette* se debió en gran parte al físico poco atractivo de la heroína del conflicto. Serreau se propuso hacer de la barrendera protagonista un símbolo inédito de la belleza, disociándola de los referentes icónicos impuestos por los medios de comunicación masiva, para contextualizarla en una dimensión meramente emotiva. La idea no era inapropiada: ya Cocteau y Spielberg habían demostrado en *La Belle et la Bête* y en *E.T.* los atractivos de lo feo, pero, y a diferencia de sus colegas directores, Serreau no lleva a su heroína a padecer los lances patéticos propios al infortunio; Firmine Richard no es un carácter sino un estereotipo de la mujer africana emprendedora, que jamás vierte una lágrima por su destino.

La actuación tampoco favorece el desarrollo de sentimientos de empatía o compasión: los ojos casi imperceptibles de Firmine Richard restan importancia a su personaje, quien ejecuta sus funciones domésticas con una diligencia que si bien puede despertar admiración en el espectador, no deja de ser intimidante. Daniel Auteuil, por otra parte, tampoco personifica su mejor rol, pues a pesar de sus sonrisas generosas, su mirada infantil y sus ataques de ira repentina con la secretaria que ha expulsado a la prometida obesa y negra de su oficina, su apasionamiento manifiesta emociones más

cercanas a las de un vendedor de aspiradoras que ha firmado una orden cuantiosa que a las de un enamorado. Pero culpar a los actores sería inapropiado; Serreau, quien ya había conocido el éxito a través de *Tres hombre y un biberón*, enfatiza deliberadamente los elementos cómicos de la trama para cuestionar esta vez los prejuicios del espectador; en efecto, la mirada atónita de los hijos de Auteuil al final del filme no dista de la de mayoría de espectadores, lectores reacios a reevaluar símbolos profundamente arraigados en el cine. Su propuesta no está exenta de cinismo; desde sus inicios el cine ha confeccionado la libido de sus espectadores; el surgimiento de la estrella cinematográfica constituye un proceso de simbolización en donde convergen la fuerza física, el rostro lozano, la moda, el dinero, el poder y la felicidad, hasta el punto que hoy por hoy una gran masa de la humanidad cifra sus miedos y esperanzas en la vida privada de sus celebridades.

El mero título de *Romuald et Juliette* es indicativo de su tono sarcástico; el espectador no encuentra las delicadas frases de amor de Shakespeare, sino un discurso acartonado reforzado con montañas de flores y limusinas. Si Serreau hubiera elegido a una actriz negra de cuerpo delgado y proporcionado, su filme hubiera alcanzado una mayor difusión, si bien su vena cómica, irónica y grotesca, hubiera sido sacrificada para dar paso al melodrama, un género imperdonable para una directora de cine en Francia, nación que no obstante aún venera *Les Misérables*.

La segunda variación importante de Gaitán sobre *La Rosa de los Vientos* ocurre en la función actancial del ayudante; en tanto que Tomasito se vale de su perseverancia, sin posibilidad de emplear las anchas espaldas de Bête, Betty acaba enseñando una silueta delgada y agraciada, y un rostro sorprendentemente hermoso ya sin anteojos. Antes de Betty, la mujer fea más popular en oriente occidente había sido Dulcinea del Toboso, una campesina apenas presentada en función de su idealización por el caballero de la triste figura. Kundera (1986: 11-30) escribe con acierto que la escena en la cual don Quijote le demuestra a Sancho su pasión por su amada dando botes en el suelo sintetiza el modo en el cual el amor es abordado en occidente: desde un enfoque netamente masculino. Dicha visión deja a la mujer sin voz; Dulcinea, en efecto, apenas si repara en don Quijote a lo largo de la novela. Su fealdad, por lo demás, es plausible en razón de la burla; Dulcinea jamás progresará ni estética, ni económica, ni socialmente.

Anterior al auge de las cirugías estéticas, mediante las cuales cualquier hombre o mujer puede alcanzar la felicidad –tal es la ideología y la razón del éxito de *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar-, Gaitán hace verosímil la transformación de lo despreciable en lo hermoso, de lo indeseable en lo deseable, de lo inepto en lo apto, de lo grotesco en lo armonioso. El descubrimiento de lo bello en lo socialmente despreciado fue admirablemente representado por Fassbinder en *Todos nos llamamos Alí* (*Angst essen Seele auf*, que literalmente traduce La angustia corroe el alma) filme de 1973 en el cual Emmi (Brigitte Mira), una barrendera alemana sexagenaria se enamora y se casa con Alí (El Hedi Ben Salem), negro inmigrante árabe, suscitando escándalo entre

sus hijos. Fassbinder descubre a la anciana el cuerpo alto, proporcionado y musculoso de Alf en el momento en que éste sale de la ducha, motivando su exclamación: “*Du bist schön!*” (“¡Eres hermoso!”). En tanto que Fassbinder eligió a su héroe según el criterio de un rostro hosco y un cuerpo agraciado, Gaitán concibe a Betty como una mujer inmaduramente bella; su silueta se oculta tras un barniz de trajes pesados, originalmente diseñados para ocultar la obesidad o la vejez, en tanto que su rostro es recargado con anteojos, frenillo y un cabello que recubre su frente con una insistencia infantil. La influencia de la fábula más conocida de Hans Christian Andersen no puede obviarse. El origen y las variaciones simbólicas del patito feo pueden trazarse desde una dimensión espiritual al *Bildungsroman* y desde allí a las etapas de iluminismo espiritual caras al misticismo. El cuerpo, a diferencia del espíritu, tal y como Descartes nos recuerda en sus *Meditaciones*, está obligado a cambiar año tras año desde el momento del alumbramiento, y a sufrir las alteraciones propias a la enfermedad y la vejez. Al igual que el patito de Andersen, Betty es la fea de su familia, de su barrio y de su compañía de trabajo, pero es precisamente en función de la segregación fruto de dicha consideración que Betty sufre la posibilidad de abstraerse del mundo para desarrollar su inteligencia. Andersen confesó que de toda su obra, la fábula del patito feo resumía su vida, por cuanto durante su niñez había sido abatido en función de sus ojos saltones y su cuerpo desproporcionado, hasta que el mundo reconoció los frutos de su ingenio. Jean Paul Sartre recuenta una historia similar, si bien en un tono más prosaico, en *Les Mots*. La transformación del patito en cisne es en realidad el cambio de un universo físico a otro de índole espiritual, en el caso de Andersen y Sartre de aquel del físico despreciable al de la literatura. Gibbon ya había escrito refiriéndose a Mahomá: “la conversación en sociedad refina el espíritu, pero es la soledad quien engendra la genialidad”. Betty sobrelleva una soledad interior que el espectador comparte a lo largo de la serie; sus sufrimientos son continuos, si bien es consciente que como fea no le queda otro remedio que ser inteligente. Betty ha de desplazarse de un universo a otro, alejándose de los gustos de sus padres y hermanos para acoger los de la clase sofisticada a la que está destinada a pertenecer. Pero su proceso de madurez no es tanto espiritual como estético.

Betty ha de aprender, ayudada por una amiga, cuales son los símbolos que despiertan la libido no sólo de Armando, el hombre que ama, sino de la gran masa de espectadores que siguen sus desventuras día a día; el final de su tratamiento de ortodoncia es, por lo demás concomitante con su decisión de vestirse de acuerdo a los cánones de la moda, coincidencia feliz, imprescindible en un melodrama que ha martirizado a su heroína a lo largo de varios años. El gusto de Betty, propio a la case trabajadora, cambia por lo tanto paulatinamente para ajustarse al criterio de la clase pudiente a la cual ella aspira por el amor de Armando.

Hay varias fuentes literarias que abordan esta transformación, siendo *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, la más memorable del siglo veinte. Eliza Doolittle es una vendedora de rosas de Covent Garden, quien tiene la fortuna o el infortunio de aceptar la propuesta del profesor de fonética Henry Higgins de convertirla en una

dama de sociedad, propuesta que en realidad obedece a una apuesta personal de éste con el Colonel Pickering, quien pone en tela de juicio las habilidades fonéticas de su amigo. Aunque *Pigmalión* fue presentado como “Un romance en cinco actos”, su aire cómico coquetea con el melodramático; la escena del té, en la cual Eliza suelta un imperio en medio de la conversación más refinada no es, en efecto, menos importante que aquella en que arroja sus sandalias al hombre que la ha educado para un mundo del cual ya no puede exiliarse. A pesar de las connotaciones románticas de su título, Shaw se esforzó primero como director de la obra y más tarde como escritor de su epígrafe aclaratorio, por desvirtuar el aura de romance que inevitablemente surge entre un soltero sexagenario y su pupila adolescente.

Sir Herbert Beerbohm Tree, quien personificó al primer professor Higgins, se tomó incluso la libertad de concluir la obra arrojando flores a Eliza, en abierto desacato con las indicaciones de Shaw (Heggett: 1969). *Yo soy Betty la fea* retoma algunos elementos de *Pigmalión*, si bien relega paulatinamente la vena cómica a sus personajes secundarios. Cierto, en un comienzo Betty despierta la burla de sus compañeros de trabajo, así como de los espectadores, en razón de sus gustos excéntricos, pero dicha burla va amainando para trocarse en admiración, primero en razón de las hazañas laborales de Betty y finalmente como consecuencia de su proceso de integración a la sociedad de consumo. Los héroes y heroínas del melodrama latinoamericano no son, después de todo, celebridades irrisorias. Shaw comprendió mejor que ningún otro dramaturgo que en una época reacia a lo patético y al optimismo por igual la ironía ofrecía la única posibilidad de revivir la comedia, del mismo modo en que Ibsen había transformado la tragedia a través de la autodeterminación de sus personajes.

Como en la comedia ática nueva, Shaw es conciente de las tensiones propias a una rígida estructura social, en donde el poder económico parece ser el único redentor. En tanto que en las comedias de Menandro, Plauto y Terencio un hombre libre no podía contraer nupcias con una esclava, a menos que ésta fuese comprada y liberada, en *Pigmalión* el destino de Eliza parece desesperanzador, por cuanto Higgins, el hombre que la ha hecho miembro de la aristocracia londinense, no demuestra intenciones de casarse con una doncella pobre; es sólo con la reaparición de Alfred Doolittle, padre de Eliza, en traje negro y sombrero, que el público anticipa la unión marital de los protagonistas, por cuanto Eliza es ahora la hija de un rico heredero. Shaw se esfuerza por dar verosimilitud a este cambio de fortuna, lo que permite que sus obras sean interpretadas a menudo como dramas. Pero la *anagnórisis* o reconocimiento, común en la tragedia griega antigua (*Edipo*, *Electra*, *Ifigenia en Taúride*), acaba siendo el sello característico de la comedia, desde el ciudadano ateniense de *El Eunuco* de Terencio, quien reconoce a su hermana en la esclava Pánfila, anagnórisis que permite que su violador y enamorado la despose, hasta el par de amigas que descubren el trueque de personalidades de sus amantes en *La importancia de llamarse Ernesto*, o el ejecutivo pulcro que descubre la mujer de sus sueños tras la vestimenta anticuada de su secretaria.

El melodrama, el cual Gramsci define como el lenguaje del pueblo, remite a manifestaciones colectivas y oratorias ancestrales convalidadas por la expansión democrática popular nacional de mediados del siglo diecinueve (Gramsci, 1975: 79 – 82). Sus tramas retoman aquellas de Shakespeare, Goldoni, Molière y Lope de Vega, quienes a su vez se nutrieron de la Commedia dell'arte (Pavis, 1980: 81 – 83). Los cambios de fortuna inusitados, la sucesión de coincidencias, las *anagnórisis* oportunas y los *Deux ex machina* eran aprobados en razón del final feliz, que ya el público de la Grecia antigua prefería sobre el trágico: "... los poetas se acomodan a los espectadores y escriben según las preferencias de estos. Pero no es este el placer que da la tragedia: es más bien un placer propio de la comedia" (Poética, 1453c). La coincidencia de eventos que favorecen el final feliz, siendo verosímiles en la comedia en virtud de su absurdo, y de la licencia del espectador hacia la burla y el ridículo, son asumidos como dramáticos por el melodrama. La verosimilitud de las telenovelas latinoamericanas requiere, por lo tanto, de cierta connivencia hacia la economía y la movilidad social, por cuanto el gusto popular es reactivo, en virtud de su naturaleza festiva, a la reflexión íntima propia al arte y la filosofía. Las consideraciones económicas de *Yo soy Betty la fea* son apenas delineadas; el espectador melodramático prefiere creer que Betty viste ropas anticuadas en razón de su gusto que de su escaso poder adquisitivo. El talento de Betty como secretaria es admirable no por su eficiencia, la cual es, en realidad, el requerimiento mínimo que puede esperarse de un profesional, sino en comparación a su entorno exacerbadamente incapaz y superficial. Dicha exageración retoma los ideales del sueño americano, por cuanto Betty no llega al éxito mediante sus encantos –los cuales constituyen su colofón–, sino a través de su constancia y perspicacia.

La función actancial del oponente de *Yo soy Betty la fea* es convencional en el melodrama: mujeres hermosas, escasamente inteligentes, que se granjean la admiración de los hombres en virtud de su semejanza con las modelos de las revistas de farándula y las estrellas de cine. Betty, una posible heroína de la fealdad, es una crítica mordaz de las ideas impuestas por los medios de comunicación, anticipa a las protagonistas adolescentes de *Ghost World* y asume con resignación su desventaja estética. El discurso ético narrativo del melodrama no es, después de todo, compasivo, sino sumiso y vindicativo (Santander, 2006), tal y como Betty lo demuestra al conmovir el corazón de una mujer glamorosa, a quien confiesa con lágrimas en los ojos que ella tiene lo que como fea nunca ha tenido.

La concepción del héroe cómico no como rebelde, sino como inadaptado, marca la transición de la comedia ática antigua a la nueva, y es fruto del genio cómico de Menandro, cuyos personajes, modelos a seguir por Terencio, Molière, Shakespeare, Gutrie y un sinnúmero de libretistas de telenovelas latinoamericanas, son parias expuestos al ridículo a causa de su incomprensión de las reglas, convenciones y prejuicios de su sociedad. Betty encarna, como mujer maternal y trabajadora, a la heroína sumisa, cuyo brillo personal ha de pasar desapercibido en razón de ridículo innato, premisa que es claramente expuesta en el cabezote de la serie, en donde sus progenitores se alarman al contemplar su rostro; su carácter es irremediabilmente

cómico, por cuanto sus actos son ejecutados en una sociedad que discrimina a quienes no son incapaces de ciudar su presentación. El espectador melodramático es partícipe de dicha opresión: «si yo fuese un inadaptado...» es la frase condicional que desencadena la hilaridad de quienes creen ser apreciados socialmente.

Betty sufre humillaciones, percances y reveses hasta cuando comprende que sólo ella es la culpable de sus desaires y congojas. El desenlace feliz de la telenovela no se supedita tanto a sus acciones dramáticas como a la reeducación de Betty, quien corrigiendo su ignorancia valida la ideología del status quo. Dicha postura es desde luego compatible con los predicados de la sociedad de consumo; Betty alcanza el éxito a medida que compra zapatos de tacón y vestidos en boga, utensilios indispensables para quienes aspiran a ser socialmente aceptados.

El carácter irrisorio de Betty al comienzo de la serie es significativo, por otra parte, de la propensión latinoamericana hacia la burla. Los estudios sobre la risa parten del supuesto de su unicidad; ningún autor hasta ahora ha distinguido, creo, sus dos manifestaciones opuestas en la alegría y la burla. Si trazásemos una línea entre estos dos estados, en la cual los miembros de una sociedad determinada marcaran el punto predilecto de su humor, podríamos determinar el grado de sensibilidad social de una comunidad determinada.

Burla	_____	Alegría
Desprecio	_____	Compasión

La burla es al desprecio como la alegría es a la compasión. Para citar un ejemplo, representémosnos la imagen de una anciana que resbala al borde de una piscina y cae al agua; aquellos lectores más propicios a la burla reirán ante la ocurrencia, en tanto que aquellos más propensos a la compasión se sentirán horrorizados. De igual modo, la noticia del matrimonio de la secretaria fea de la empresa hará reír de alegría a los compasivos, en tanto que despertará el escepticismo de los espectadores más propensos a la burla. La comedia siempre ha ostentado, en razón de esta distinción, un aire perverso. La película de Ettore Scola *Feos, Sucios y Malos* es sin duda la creación más lograda de la comedia burlona de las últimas décadas, lo cual la ha convertido así mismo en el blanco preferido de estetas sensitivos. A diferencia de los Estados Unidos, Latinoamérica no es aún un continente preocupado por lo políticamente correcto, circunstancia que ha permitido que las novelas se inclinen más hacia la burla que hacia la alegría. Fernando Gaitán balancea, no obstante, las dosis de burla y alegría en cada capítulo de la serie; el espectáculo se burla en efecto de las ingenuidades de Betty, a la par que se ríe de su recursividad para solucionar los problemas de su jefe. La función actancial del destinador en *Yo soy Betty la fea* no es extraña al melodrama y la novela; Raskólnikof



es redimido por Sonia, la prostituta desvalida con quien padecerá su cautiverio. Pero la representación del rol femenino como protagonista activo es extraña a la telenovela y la literatura. Hedda Gabler, como todas las heroínas ibsenianas, lleva un aura trágica en razón de su emancipación de la dualidad virgen/prostituta que permea el subconsciente colectivo en occidente. Las heroínas de Bernard Shaw alcanzan algunas veces, en razón de su ingenio y de la preferencia de su autor por la comedia, precedencia sobre sus coéteos masculinos: la señora Warren, la comandante Bárbara y Cándida son personajes complejos, hacedores de hombres, cuando no de la historia, si bien es cierto que Santa Juana acaba en la hoguera por su atrevimiento. Pero la variación simbólica más influyente en la concepción de la protagonista de *Yo soy Betty la fea* ha de trazarse en la literatura del medio oriente, en Sherezada, protagonista del conflicto principal de *El libro de las mil y un noches*. Armando es el hombre atractivo y poderoso que actúa a partir un conocimiento superficial de las mujeres, ignorancia que lo involucra en un sinnúmero de conflictos de los cuales sólo Betty puede redimirlo. Al igual que el rey Shahriyar, Armando desprecia a las secretarías a quienes seduce por momentos fugaces antes que sean despedidas por su padre. Su comportamiento, ancestral en Latinoamérica, permite eventualmente la contratación de Betty, quien a diferencia de sus predecesoras se mantiene en su puesto. Armando la denigra desde un comienzo esperando su renuncia, pero el tezón de Betty acaba conmoviéndolo; a partir de entonces su secretaria, tan sabia y astuta como Sherezada, lo encantará con historias que ella y él protagonizarán tanto en su revista de modas como en la vida personal de sus familias. El matrimonio de Armando es la consumación del propósito de ser de Betty, aquel de educarlo en el reconocimiento de las mujeres no como objetos sino como seres humanos; sólo entonces el amor será posible y con éste, la consolidación de la función actancial del destinador: Armando deviene, en efecto, el marido de Betty al final de la serie.

En la versión original colombiana, la versatilidad de Orozco y la actuación desabrida de Abello presentan a Betty como un personaje de carácter, a la par que reducen a Armando al rol de un galán afeccionado, cuando no acartonado; pero nuevas versiones en nuevas lenguas y nuevos países corroboran las intenciones del libretista. Betty es la heroína de la serie tanto a nivel masculino como femenino, por ella sola, mediante su inteligencia y recursividad, quien salva a la empresa de la bancarrota, y es ella quien conquista a su protagonista con una sensualidad que no se reduce a la sexualidad. En este sentido, Betty encarna el ideal de la seducción que tanto fascinase a Baudrillard.

La verosimilitud del conflicto principal de *Yo soy Betty la fea*, aquel del enamoramiento de Betty y Armando, no es resultado de la condición social de sus personajes –Betty, de hecho, no recibe una herencia que le permite congeniar con los intereses de los padres de Armando–, sino de su disposición a socorrer a su enamorado a lo largo de la serie, *tour de force* que la lleva a compartir ante el espectador parte de su vida privada con Armando y a presenciar, de acuerdo al proverbio griego antiguo, desde esa intimidad conjunta el encendimiento de su amor.

El desprecio que la *Intelligentsia* manifiesta hacia el melodrama ha sido en gran parte influenciado por la obra de la escuela de Frankfurt: «El arte serio ha sido apartado de aquellos para quienes la opresión y los sinsabores de sus vidas ya son burlas de la seriedad, y para quienes un tiempo de esparcimiento no es sólo un motivo de felicidad, sino así mismo un incentivo para que permanezcan en la línea de producción» (Adorno and Horkheimer, 1944: 135). Cabe preguntarse, no obstante, si dicho desprecio corresponde a cierta confusión de sensibilidades, fácilmente disipadas al asumir el aire festivo y cómico de las telenovelas.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO & HORKHEIMER. 1944. *Dialectic of Enlightenment*, tr. John Cumming. London. Verso Ed.: 1973.
- ARISTÓTELES. *Poética*, en *Obras* pp. 1081 - 1167, tr. Francisco de P. Samaranch. Madrid. Ed. Aguilar: 1982.
- BENTLEY, E. 1964. *La vida en el drama*. Barcelona. Ed. Paidós: 1982.
- BAUDRILLARD, JEAN. 1979. *Seduction*. Montreal. New World Perspectives: 1990.
- DOSTOIEVSKY, FEDOR. *Crimen y Castigo*. Bogotá. Oveja Negra: 1980.
- ECO, UMBERTO. 1975. *Tratado de semiótica general*. Barcelona. Ed. Lumen: 1981.
- GIBBON, EDWARD. *History of the decline and fall of the Roman Empire*, en 3 volúmenes. London. Pinguin Books: 1998.
- GRAMSCI, ANTONIO. 1975. *Letteratura e vita nazionale*. Roma. Ed. Riuniti: 1977.
- GREIMAS, A. 1966. *Semántica structural*. Madrid. Ed. Gredos: 1976.
- \_\_\_\_\_ 1970. *En torno al sentido*. Madrid. Fragua: 1973.
- HUGGER, RICHARD. *The truth about Pigmalion*. London. W Heinemann: 1969.
- KUNDERA, 1986. *El Arte de la Novela*. Barcelona. Tusquets Ed.: 1987.
- PAVIS, PATRICE. 1980. *Diccionario del teatro*. Barcelona. Ed. Paidós: 1983.
- PLAUTO. *Comedias*. México. Ed. Porrúa: 2005.
- SANTANDER, HUGO. *Narrative*, en *Essentials of Philosophy and Ethics*. Londres. Hodder: 2006.
- SARTRE, JAN PAUL. 1964. *Les Mots*. Paris. Ed. Gallimard. 1972.
- SHAW, G. B. *Comedias escogidas*. Madrid. Ed. Aguilar: 1979)
- TERENCIO. *Comedias*. México. Porrúa: 2004.
- WHITMAN, WALT. *Leaves of Grass*. New York. Pinguin: 1998.