BELLEZA, FEALDAD Y OTREDAD: LA CONSTRUCCIÓN TELEVISIVA DE LA POBLACION MIGRANTE MEXICANA EN E.U. A TRAVÉS DE UGLY BETTY.

Tesis presentada por

Sandra Leticia Murillo Sandoval

para obtener el grado de

MAESTRA EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

Tijuana, B. C., México
2010

CONSTANCIA DE APROBACIÓN

Director de Tesis: _____

Dr. Luis Escala Rabadán

Aprobada por el Jurado Examinador:

1. _____

2. _____

3. _____

DEDICATORIA

Dedicar mi tesis es algo que he hecho en todo momento porque eso me ha dado fuerzas para terminarla.
Dedico la tesis a mis personas especiales a las que adoro:

A mis Padres.
Porque sin su ayuda no habría aplicado a esta maestría, no hubiera podido desplazarme, no podría seguir adelante, superando metas y durmiendo tranquila. Gracias porque aún están aquí y han decidido apoyarme aunque me pare de cabeza. Porque me dejaron irme y regresar, por no decir NO, nunca, aunque eso implicara estar lejos de mí. Por obligarme a comer y regañarme cuando no salía del cuarto por culpa de los miles ensayos, lecturas, exámenes y trabajos que debía hacer o revisar.
GRACIAS otra vez, en otra tesis, porque ni con todo el amor o el dinero del mundo podré pagar lo que soy o lo que pienso…

LOS AMO… POR SIEMPRE… A CADA MOMENTO…

A mi Hermano y su familia que es la mía.
Por compartir conmigo y apoyarme, aunque por dentro estén seguros que pierdo tiempo y dinero. Gracias Iván y Susy porque durante este proyecto trajeron al mundo a la personita que más me ha gustado conocer durante este tiempo: IVANA. Porque me hizo saber que puedo dejar de hacer lo que sea (eso incluye dormir) por verla correr, destruir cosas y sonreír. Gracias Ivana por lo abrazos de Koala.

LOS AMO… POR SIEMPRE… A CADA MOMENTO…

A Luis (mi oso).
Por aparecer de pronto y hacer mi vida más feliz, por ser el mejor oyente, el que apoya mis decisiones, por aconsejarme y hacerme ver mis errores. Por estar conmigo en todo momento y haberme enseñado a confiar. Por completar mi mundo. Por acompañarme a mis viajes semióticos y conocer todo mi mundo sin refunfuñar. Por entender que soy

apasionada y compartir eso conmigo. Por ser siempre sabelotodo como yo y amarme igual o más que yo a ti.

TE AMO… POR SIEMPRE… A CADA MOMENTO…

A mis hermanas.

Las que me quedan, las que elegí y aún creen en mí y en quienes aún confío: a cynthea y su hermosa familia, porque siempre está conmigo. A mi Doctora favorita Yeteem porque sin su ayuda mis enfermedades y males habrían estropeado este proyecto, por estar conmigo apoyando lo que hago y tratando de entender cuanto me apasiona. Por compartir ya 15 años de su vida conmigo y seguir pensando en compartir su mundo conmigo. A Itandehuidad!! Porque ¡WOW! cuántas cosas has hecho por mi… me cuidaste, me ayudaste, me apoyaste y hasta hiciste trabajos por mi jajajaja viajaste más de 2000 km para estar conmigo y pasaste Navidad en mi casa, con mi familia. Por llevarte muy bien con Yeteem y ser personitas pequeñas y extrañas. Porque sin ti el COLEF me hubiera ahogado. Gracias por estar ahí conmigo.

LOS ADORO… POR SIEMPRE… A CADA MOMENTO…

A Luis Escala.

Porque él me enseño una lección grande y profunda durante mi estancia en el COLEF. Me enseño tolerancia, me enseño que eso logra muchas cosas. Por apoyarme y decidir echarse este proyecto tan complicado, por hacerlo encajar en ese espacio y escucharme llorar, y aguantarme enojada y cerrada. Por dejarme ser libre de pensar y hacer y encontrar el momento para detenerme.

Al **Dr. Alfredo Cid.**

Otra vez aquí, ayudando a lo lejos, apoyándome en mis proyectos y haciéndome más apasionada de la semiótica. Gracias por siempre, porque me quieres y me apoyas, y confías en mí como yo en ti. Gracias porque sin tus enseñanzas este proyecto no habría sido posible.

AGRADECIMIENTOS

No parece difícil redactar miles de capítulos y cuando llegas a esta hoja hace falta pensar mucho más. Sin duda muchas personas contribuyeron a la terminación de este proyecto y de mi formación y es menester agradecerles el apoyo que dieron para que eso sucediera.

Gracias por el apoyo que El COLEF no ha otorgado para que este proyecto saliera a flote, a su administración y principalmente a sus representantes que se dieron a la tarea de contribuir directamente a nuestra formación académica, en especial a los que siento que sin su ayuda este proyecto no hubiera sido tan interesante.

Gracias mis profesores Olga Odgers, Miguel Olmos, Laura Velazco, José Manuel Valenzuela, Olivia Ruiz y Silvia López. Con ellos pude dialogar y me enseñaron su lección de tolerancia, de amor por sus disciplinas y de disciplina. El autor que hizo posible esos diálogos, sin duda es al que más hay que agradecerle, no sólo porque fue mi director de tesis después de mi entrada atropellada al Colef, si no porque fue el que nos escucho llorar, gritar y escandalizarnos por los eventos que ocurrían, el Dr. Luis Escala fue un apoyo importantísimo para que pudiéramos desarrollar nuestros proyectos.

A mis compañeros, porque a pesar de ser tan diferentes y vivir en burbujas de ego tan distintas pudimos comunicarnos cómo un grupo, apoyarnos en situaciones adversas y no terminamos odiándonos como nos predijeron el primer día que llegamos E l COLEF.

Gracias a Mamá Nancy y Amalia, porque no hubo momento en que no me apoyaran o me escucharan, porque fueron grandes amigas, preocupadas, porque hicieron de mis viajes diarios al Colef un mejor evento. Gracias por escuchar, por ayudar, por mostrar interés, por secar lágrimas y dar palmadas de apoyo. Gracias mayita por no dejar que me fuera… gracias por tener la capacidad de animar, consolar, respaldar. Gracias por cuidarme y subir mi plato para comer, gracias por entregar trabajos, fotos, y etc. número de cosas cuando no estaba ahí. Las quiero muchísimo, conocerlas fue mi aventura de El COLEF.

Gracias a María Luisa, porque ella y yo sí que vivíamos en burbujas distintas y todos los días viajamos en nuestro no-lugar, 4 horas diarias, 5 veces a la semana durante 18 meses. Gracias por que el viaje fue menos pesado, mucho más ameno, divertido!

Gracias por escuchar toda la semiótica que salía de mi boca, por no volverte loca, por la disposición, por manejar por mí cuando el sueño me ganaba, Gracias por apoyarme y felicidades a las dos porque parecíamos el granito en el arroz y pudimos hacerlo!!.

Gracias También al Dr. Raúl Balbuena, coordinador en UABC, por el apoyo y la ayuda otorgada desde aquel espacio.

Gracias CONACYT por el reconocimiento y el apoyo económico recibido para llevar a cabo este proyecto.

RESUMEN

Nuestra investigación propone un estudio socio-cultural de la serie de televisión estadounidense *Ugly Betty* la cual se presenta como trabajo para tesis en la maestría en estudios socioculturales en El Colegio de la Frontera Norte. El objeto de estudio de la investigación es el discurso sobre el migrante mexicano que se pone en marcha a través de esta serie. Nuestro objetivo es analizar que estrategias y estructuras narrativas se utilizan para construir una identidad migrante latino/mexicano a través del uso de un personaje como Betty Suárez y de esta forma problematizar como se reformula el concepto de fealdad en la construcción de un discurso identitario sobre la población migrante latino/mexicana. *Ugly Betty* presenta modificaciones a nivel estructural y de contenido que la hacen distinta de su versión original y de sus otras versiones. Estas modificaciones suponen un nuevo recorrido narrativo donde se plantea una transformación de nivel social y cultural, donde el uso del personaje de Betty y de su lugar de trabajo se construye como un espacio social de alteridad presentándonos dos tipos de lucha de pertenencia: (i) la primera se da ante un grupo que se enmarca como estéticamente bello y; (ii) la segunda se da buscando la unión a un proyecto multicultural de integración social. Betty se nos presenta como un personaje que construye su propia estética través de un nuevo recorrido narrativo donde el concepto de fealdad se ve atravesado por un nuevo estereotipo de migrante.

ABSTRACT

Our researches try to know how television makes a discourse of the migrant or *latino* population through the soap opera Ugly Betty. These make an identity represented by the characters and the story with which the audience can indentify. This soap presents us the story about Betty Suárez. Betty it a second generation migrant girl and this is considered, in their work area (office) ugly. Ugly Betty, through the television, presents an idea (or images) of a Mexican migrant or *latino* population and is relevant because the television build a discourse about the social, economic, politics, and cultural relations between México and United States. This new time line presents us, how the concept of difference is represented in this performance. These changes bring us a new narrative trajectory which show us a transformation of social and cultural level, where the use of Betty's character and his place of work is constructed as a social space of otherness in where Betty fight for two types of membership: (i) the first is given to a group that is part and aesthetically beautiful and, (ii) the second is given to the union seeking a multicultural project of social integration. Betty is presented as a character who builds his own aesthetic through a new narrative in which the concept of ugliness is crossed by a new stereotype of the migrant *latino*.

ÍNDICE DE CONTENIDO

0. INTRODUCCIÓN……..... 1
Justificación
Objetivos
Planteamiento del problema
Preguntas de investigación
Conjetura

1. LA CIRCULACIÓN DEL RELATO…….. 9

1.1 Variaciones históricas fragmentadas
1.2 De "Yo soy Betty la fea" a *Ugly Betty*
1.3 Diferencias estructurales: de la telenovela colombiana al serial televisivo Estadounidense
1.4 Contexto social, económico y cultural de la adaptación *Ugly Betty*

2. HACIA UNA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA SOCIEDAD…….. 29

2.1 La televisión y sus discursos
2.2 Una aproximación socio-cultural
2.2.1 Los procesos comunicativos como procesos culturales
2.2.2 El estudio de la cultura y los procesos sociales
2.2.3 El discurso como semiosis social
2.2.4 Construcción social del otro
2.2.5 El texto televisivo como construcción de significado
2.2.5.1 Los formatos televisivos
2.2.5.2 *Ugly Betty* como narración semiótica
2.2.5.3.1 Narratología

3. LÍNEAS DE OBSERVACIÓN…… 79

3.1 Apartado Metodológico

4. OBSERVANDO A BETTY: EL SISTEMA SIMBÓLICO DE LA CULTURA…...……. 83

4.1 *Ugly Betty* como relato y como macro historia

4.2 Las estructuras semio-narrativas *en Ugly Betty*

5. RESULTADOS…….. 117

6. CONCLUSIONES…….. 119

7. REFERENCIAS……..... 123

ÍNDICE DE CUADROS

2. HACIA UNA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA SOCIEDAD…. 31

2.1 ESPACIO CULTURAL …… 61

2.2 ORGANIZACIÓN GENERATIVA DEL DISCURSO SEMIÓTICO ……...… 72

2.3 RECORRIDO GENERATIVO …….. 72

2.4 ESQUEMA LÓGICO ……..... 73

4. OBSERVANDO A BETTY: EL SISTEMA SIMBÓLICO DE LA CULTURA…… 83

4.1 ESQUEMA TEMPORADA 1 UGLY BETTY ……..……... 83

4.2 CONTENIDO CAPÍTULOS 1ERA TEMPORADA ……...…… 84

4.3 ESTRUCTURA MACROHISTORIAS ……..……. 87

4.4 MACROHISTORIAS ……... 88

4.5 PROGRAMA NARRATIVO…… 92

4.6 MACRO HISTORIA 1 …….. 110

4.7 PROGRAMA NARRATIVO MACRO HISTORIA 1 ESPACIO MODE…… 111

4.8 PROGRAMA NARRATIVO MACRO HISTORIA 1 ESPACIO MYW……..... 111

4.9 FASES DEL RELATO PATITO FEO …….. 112

4.10 COMPARACIÓN FASES DEL RELATO PF/UB ……..... 113

4.11 FASES DEL RELATO BETTY VIAJA A MÉXICO …….. 116

> "Hablar de reglas y hablar de significado es hablar de la misma cosa, y si contemplamos los empeños intelectuales de la humanidad que han sido documentados en todo el mundo, su denominador común es siempre introducir algún tipo de orden. Si esto representa una necesidad básica de orden propia de la mente humana no es, después de todo, más que una parte del universo, es probable que esa necesidad exista porque hay cierto orden en el universo, porque el universo no es un caos" (Strauss, 2005:34)

0. INTRODUCCIÓN

Es común encontrarse con diversas formas de representación en los medios masivos de comunicación. La industria del entretenimiento se ha encargado de crearlas y de fortalecerlas a través de los diversos medios masivos que las difunden. La televisión en específico es un gran lente que nos permite observar diversos imaginarios representados en sus ofertas de consumo. Telenovelas, películas, talks Shows, programas de concursos, seriales, son productos que a través de códigos audiovisuales nos permiten ver representadas diversas construcciones narrativas muy cercanas a "la realidad". Estas realidades son difundidas mediáticamente como discursos que generan procesos de producción de sentido y de construcción social de la realidad. Estamos hablando de un imaginario que se establece a partir de representaciones y de sistemas de representación que se encuentran en toda sociedad o sistema cultural y que circulan para conservar memoria. Los sistemas de representación utilizados se basan en códigos reconocibles por la cultura, estos códigos son comúnmente llamados formatos o géneros televisivos. Es por eso que es común ver la forma en que circulan esquemas muy similares estructuralmente, sin embargo, el contenido de aquellos se construye a partir de los imaginarios que la cultura posee. Se torna interesante el estudio de estos formatos principalmente por la forma en que se adaptan a un sistema cultural, tales formatos cumplen con las características de crear información, comunicación, memoria. Un formato peculiar que cumple esas características, por su forma de consumo, es la serie o el serial televisivo. En nuestro país hace algunos años esta forma de consumo solo era visible principalmente en el formato telenovela, sin embargo los formatos se modifican y podemos ahora encontrar productos que poseen diferentes formas de fragmentación. En países como Estados Unidos, la narración serial es la de más consumo, aunque se ha visto que con la inclusión de la población migrante latina se ha dado paso a distintos formatos como la telenovela. Es

interesante ver como los argumentos de construcción de las series muchas veces se basan en adaptaciones de historias que provienen de contextos distintos. Una adaptación que ha llamado mi atención, por la forma en que fue traducida a un espacio cultural distinto, es la serie de televisión *Ugly Betty*. *Ugly Betty* nos cuenta la historia de Beatriz Suárez (Betty) quién es una chica hija de migrantes mexicanos nacida en Estados Unidos. Betty vive con su padre (su madre murió), su hermana Gilda y su sobrino Justin en una casa que se encuentra ubicada en Queens (que en la narración es vista como un barrio de migrantes). Betty habla inglés y estudió una carrera profesional en la universidad de *Queens* la cual le permite conseguir trabajo en la compañía de los *Meade* entrando a trabajar a la revista *MODE* (es una revista de modas). La historia es digna de prestarle atención porque en la serie se construye un discurso identitario que nos permite observar una representación de la población migrante mexicana o latina que vive en Estados Unidos. En este sentido, la serie se muestra interesante por el hecho de que a través de distintos sistemas simbólicos, que funcionan como signos interpretables, los cuales nos permiten apreciar reformulaciones sobre ciertos saberes universales. Especialmente vemos que en la serie existe una reformulación del concepto de fealdad que se construye más como una oposición cultural que como una oposición de tipo estética. Tal característica en su construcción establece una relación lógica entre el concepto de fealdad y lo que se podría considerar una identidad del migrante latino. La representación establecida en la serie sirve como vehículo para presentar al migrante mexicano o latino en Estados Unidos, a través del uso del personaje Betty Suárez al interior de esta serie de televisión.

El precedente de esta historia es la telenovela colombiana "Yo soy Betty la fea" escrita por Fernando Gaytan (principalmente), Elsa Cortéz y Liliana Hernández en 1999. Esta novela nos relata la historia de una chica que es catalogada como "fea", lo cual es reflejado en la construcción de su forma de vestir, hablar, reír y de su arreglo personal, los cuales constituyen una serie de sistemas y dispositivos capaces de ser vehículo de significado. Betty lucha por tener un ascenso social en un espacio donde es rechazada por su fealdad, a pesar de ser una persona preparada e inteligente. Eventualmente esta chica tiene una transformación que le permite ser "bonita", cambiando aquellos elementos que la hacían parecer fea, lo que le permite ser aceptada por el círculo social donde se desenvuelve y alcanzar el amor de un hombre. Esta telenovela, producida por RCN, rompió record de audiencia en Colombia y se ha vendido en prácticamente todo el mundo, además de haber sido traducida en 20 idiomas. En los últimos años, se ha mostrado en 60

países en su versión original y en otros países con adaptaciones (Alemania, Finlandia, Rusia, España, Holanda, Israel, Grecia, República Checa, Brasil, México, China y USA,). Estos datos nos permiten visualizar cómo ciertos éxitos locales se globalizan y se convierten en productos transnacionales. Al respecto es interesante ver cómo a pesar de que fue vendida en su versión original y subtitulada, hubo países que prefirieron tener su propia adaptación, tal es el caso estadounidense. Hemos prestado especial atención a la adaptación serial norteamericana que tiene el nombre de *Ugly Betty*[1] ya que identificamos cambios a nivel estructural y de contenido en este serial, lo que la hace diferente de la telenovela colombiana y de las demás adaptaciones. Todos estos datos nos hacen preguntarnos ¿Cómo es que la televisión construye imaginarios?, ¿Sobre qué procesos simbólicos de lectura de los signos se apoya? y ¿Cómo estos procesos simbólicos funcionan en la construcción de identidad?

Sin duda una de las características principales por las que hemos decidido realizar un estudio como éste, es el entender como un texto televisivo como *Ugly Betty*, se ve permeado por el contexto de adaptación en el que se encuentra inmerso. Es decir, este discurso materializado en un texto serial nos construye un mundo posible[2], reconocible y cognoscible, un universo semiótico donde se ve representada, reconstruida y fortalecida la imagen de un migrante[3] (Betty Suárez). En esta historia el migrante encarnado en Betty Suárez dista de enunciarse como el "enemigo público", es decir la figura construida por Betty no es similar a la que se presenta en algunos medios masivos norteamericanos. Al contrario de esto, se puede apreciar cómo la construcción de la protagonista en este serial supone un tipo de transformación de nivel sociocultural y es menester explicar cómo se realiza y cómo funciona. El uso del personaje de Betty y de su lugar de trabajo se construye como un espacio social de alteridad presentándonos dos tipos de lucha de pertenencia: (i) la primera se da ante un grupo que se enmarca como estéticamente bello; y (ii) la segunda se da buscando la unión a un proyecto multicultural de integración social. Betty se nos presenta como un personaje al cual se le construye su propia estética migrante y su propia construcción de fealdad a través un nuevo recorrido narrativo. En éste nuevo

[1] La historia inició transmisiones por la cadena ABC (una cadena anglófona) en horario *prime time* el 22 de septiembre de 2006 terminando grabaciones este 2010 (en su cuarta temporada).

[2] El semiólogo italiano Umberto Eco (1987) sostiene que todo texto crea un mundo narrativo que se diferencia del mundo real, aunque mantenga nexos más o menos estrechos con él. Afirma que dentro de este mundo *posible* lo que se recrea en una "realidad cultural" posible. Ese mundo por tanto depende de quién lo anuncie, afirme, crea, sueñe, desee o prevea.

[3] Betty se construye como un migrante de segunda generación México-Americano (sus padres nacieron en Guadalajara y ella nació en Queens).

recorrido se establece una relación simbólica entre lo que se podría entender como una identidad migrante y el concepto de fealdad. La fealdad aparece como un vehículo de valores éticos trascendentales que se relaciona con el concepto de migrante para construir, en la figura de Betty, un propio sistema de valores que resulta diferente al sistema de valores dominante.

La relación que se establece tiene implicaciones sociales y culturales, puesto que se ponen en conflicto ciertos saberes sobre el papel de los migrantes en Estados Unidos y sobre la fealdad, la cual se define por la identidad étnica de la protagonista y sus prácticas culturales. *Betty Suárez* posee los mismos elementos superficiales que las otras Betty´s del mundo (lentes, frenos, cabello erizado, ropa holgada o vieja y mal gusto) pero además posee otras características físicas que tienen que ver con su etnia: piel morena, estatura baja, cabellos negro y erizado, entre otras cosas. Dichas características son las mismas que la inscriben a un grupo, latino o migrante, lo cual nos permite establecer como evidente la relación que se establece entre esos dos referentes.

La adaptación se modifica primero a nivel estructural al ser una serie y no una telenovela y segundo a nivel del contenido al contarnos la historia de un chica "Latina[4]" que se acaba de graduar de la universidad de Queens. En esta historia la protagonista sufre un doble rechazo puesto que no sólo es fea respecto a los cánones de belleza estadounidenses sino que además se presenta como una chica migrante de segunda generación que se reconoce por sus características étnicas. Al parecer, el considerarla latina permite estereotiparla al interior de la narración no sólo como perteneciente a una etnia, sino como una chica mexicana (migrante de segunda generación) que además comparte una doble nacionalidad (mexicana y americana).

De esta forma se puede observar cómo el personaje ha sido modificado en aras de hacer una traducción de códigos culturales a un nuevo espacio semiótico de cultura. Se prevé necesario que el personaje principal de la historia *Ugly Betty* no sólo se identifique por su fealdad, sino que a además sea necesario construir otro lazo identitario que refleje

[4]Según George Yúdice (2009) cinco años después de que se eliminaron las cuotas migratorias (por la Ley Hart-Celler en 1965) en el censo de 1970 se empezó a usar la etiqueta Hispanics para los descendientes de latinoamericanos. Este autor cuenta que en el censo de 1940 ya se había tentativas de llamar a estos descendientes Spanish surnamed, tras varias tentativas se definió a los hispanos por su etnicidad y su no pertenencia a las categorías raciales históricas de blancos, negros y american indians. Estas características étnicas permitían agrupar a los mexicanos, puertorriqueños, cubanos, u otros ya sea como spanish/hispanic/latino. Por tanto como dice Yúdice a los latinos se les considera una etnia que puede pertenecer a cualquier raza.

esta relación política, social, económica y cultural entre Estados Unidos y México. *Ugly Betty* a través de su discurso puesto en escena, reproduce, construye, reafirma, y/o fortalece, un imaginario social y cultural con el que distintas comunidades hispanoparlantes y anglófonas se pueden identificar.

Sin duda esto nos hace preguntarnos:

¿Existe una construcción identitaria sobre el migrante (de segunda generación) México-Americano en la serie y qué relación establece con el concepto de fealdad que se pone en marcha a través del discurso de *Ugly Betty*?

¿Cómo se modifica, a nivel estructural y de contenido, el personaje de Betty en su construcción de fealdad al hacer la adaptación o transposición de la telenovela "Yo soy Betty la fea" al serial *Ugly Betty*?

¿Qué relación se establece entre la fealdad simbolizada en el personaje de Betty y su nacionalidad para crear un estereotipo del migrante mexicano?

¿Qué tipo de valoración de la noción del "otro" se construye al interior del texto a partir de la relación que se establece entre fealdad y migrante mexicano?

La importancia que adquiere este fenómeno se encuentra en la manera en que la historia y más específicamente el personaje de Betty se ha globalizado. La demanda que por parte del público receptor ha generado esta historia nos marca una pauta para prestarle atención de tipo académica. Por otra parte nos parece importante resaltar que todos los elementos que se utilizan en la construcción de estos textos (en este caso específico los televisivos) son elementos significantes basados en un imaginario social que se materializa en discursos, en representaciones sociales que producen sentido. Éste tipo de construcciones y de saberes, que se socializan a través de la televisión como discursos, nos permiten visualizar procesos de identificación que se generan en la sociedad. Sin duda la perspectiva socio-cultural nos permite enfocarnos en la forma en que la cultura crea textos que producen y comunican saberes sociales, símbolo, mitos, creencias, valores, entre otras cosas. Como lo afirma el semiólogo Iuri Lotman (2003) la cultura produce al interior de la misma, textos o discursos con los que se comunican, que poseen información y que construyen memoria cultural. Este discurso o texto televisivo nos permite visualizar información sobre la cultura que lo produce y sobre los saberes que circulan entre las culturas. Es por esto que una perspectiva que involucre el estudio de la cultura como un sistema generador de significados reconocidos en una dimensión social, es de vital

importancia. Tal perspectiva nos permite explicar cómo estas construcciones televisivas nos proporcionan datos sobre la cultura que lo crea y lo difunde y sobre la cultura que lo consume. Además de identificar cuales valores reafirma, repropone o excluye.

Nuestro objetivo general por tanto es:

- Explicar cómo se construye un discurso social sobre el migrante (de segunda generación) México-americano en esta serie y qué relación significativa establece con el concepto de fealdad que se pone en marcha a través del discurso de *Ugly Betty.*

Nuestros objetivos específicos son:

- Estudiar cómo se modifica, a nivel estructural y de contenido, el personaje de Betty en su construcción de fealdad al hacer la adaptación o transposición de la telenovela "Yo soy Betty la fea" al serial *Ugly Betty.*
- Exponer que estrategias narrativas se ponen en marcha para construir la relación entre la fealdad simbolizada en el personaje de Betty y su nacionalidad creando un estereotipo del migrante México-americano en la narración.
- Identificar y explicar los elementos que sirven de referentes para construir la identidad migrante así como la fealdad.
- Explicar y analizar qué tipo de valoración de la noción del "otro" se construye al interior del texto a partir de la relación que se establece entre fealdad y migrante México-americano.

HIPÓTESIS GENERAL

Partimos del supuesto de que reducir *Ugly Betty* a una fábula como el patito feo, en su cuestión más simple de metamorfosis de la fealdad a la belleza estética, sería un equívoco. Es por esto que creemos que la metamorfosis existente en este discurso no se refiere a la apariencia física, sino a la integración que se da del personaje al centro cultural, representado por los anglosajones. Este nuevo recorrido narrativo supone otro tipo de transformación de nivel social y cultural, donde el uso del personaje de Betty y de su lugar de trabajo se construyen como un espacio social de alteridad, presentándonos dos tipos de lucha de pertenencia: (i) la primera se da ante un grupo que se enmarca como estéticamente bello y (ii) la segunda consiste en la búsqueda de la unión a un proyecto multicultural de integración social.

Betty se presenta así como un personaje que construye sus propios valores manifestados en reglas estéticas a través de un nuevo recorrido narrativo, donde el concepto de fealdad se ve atravesado por un nuevo estereotipo del migrante que nos va a mostrar un cambio de su propia condición para tratar de integrarse a una comunidad anglo de la que también forma parte. Su etnicidad se convertirá en su principal oponente puesto que ella aparentemente jamás podrá sentirse incluida en la sociedad anglosajona: Betty podrá aprender a vestir diferente, podrá compartir prácticas cotidianas (tomar café, ir de compras, entre otras), podrá aprender a comer cosas "light" y cambiar su lugar de residencia, pero jamás podrá cambiar su etnicidad, a partir de la cual la señalan y la hacen cargar con el estereotipo de la población de origen migrante. Sin embargo, lo que nos dice la narración es que deberemos aprender a leer esas diferencias como positivas y no como algo negativo. El nuevo paso de aprendizaje para el receptor se plantea en una reformulación de saberes sociales para aprender a ver a Betty como alguien no-bello y no como un individuo feo.

1. LA CIRCULACIÓN DEL RELATO

Para los estudiosos de la comunicación, la televisión es un medio que se vislumbra siempre como un campo de constante estudio. La televisión nos muestra una gama de productos genéricos que nos construyen y/o afirman diversos imaginarios sociales y culturales. Cualquier texto[5] televisivo no solo es una construcción en una lengua cualquiera, sino un evento que se produce en un tiempo y espacio determinados por su lógica interna. Para Francesco Casetti (1999) ese carácter de evento que el texto posee es debido a que se encuentra en dentro de un marco histórico, geográfico, cultural y social. El semiólogo Iuri Lotman (1979) afirma, al respecto de esto, que un texto siempre está determinado por su ubicación espacio temporal (cronotopo) de construcción y recepción. El carácter productivo de un texto depende de su contexto, su naturaleza y su posibilidad de ser recibido y de esta misma manera el texto contribuye a definir el cuadro geográfico, social y cultural a partir del cual se crea y difunde. La peculiaridad que la televisión posee (y por tanto las producciones que se difunden a través de ella) produce el efecto de anular las distancias espacio-temporales y de este modo, afirma Casetti, facilita el contacto entre individuos pertenecientes a comunidades y culturas incluso profundamente diversas.

Me parece importante que recordemos que no está claro que los medios homologuen costumbres, valores, estilos de vida, etc. Es por esto que nuestra perspectiva del medio está centrada en los valores que proponen y reproponen y las representaciones que a través de él, se difunden. Según Casetti (1999) el proceso que se pone en marcha es mucho más complejo y deriva de una negociación en la que los materiales simbólicos que ofrecen los medios se confrontan y se ensamblan de modo original con la tradición cultural de sus espectadores, a esto es a lo que él llama "pacto comunicativo". Sin duda lo más interesante de esta negociación que ocurre a través de la televisión es que se les reconoce la capacidad de poner en marcha procesos de identificación que pueden reforzar la identidad de los individuos.

[5] Entendemos por un texto televisivo toda aquella construcción que mediante una expresión comunica determinadas cosas. Puede definirse como un espacio cerrado de significado con límites evidentes y con reiteraciones que apuntan hacia significados específicos cuya tarea es la de construir significado.

1.1 Variaciones Históricas Fragmentadas

Sé sabe que dentro de la televisión existen géneros[6] y que estos géneros se encuentran en constante reestructuración. A través de este medio se pueden ver todo tipo de productos comunicativos que van desde los *reality shows* (los cuales fueron muy populares a inicios de este siglo), pasando por los seriales hasta llegar a los géneros más tradicionales como la telenovela. La telenovela llama nuestra atención por su focalización melodramática, su narración fragmentada y sus diversas adaptaciones genéricas. En los últimos años ha sufrido constantes transformaciones, la han moldeado hasta convertirla en lo que Charo Lacalle (2005) llama un híbrido, es decir, la combinación de unos o más elementos de drama, comedia, sátira, etc.

Según Nora Mazziotti (2006), la telenovela se ha expandido por numerosos mercados, ha ingresado a países en los que nuca se habían emitido programas semejantes. Prestamos especial interés en las telenovelas latinoamericanas debido a que en las últimas décadas (según investigaciones realizadas por Mazziotti) la telenovela ha pasado por un proceso de mercado transnacional, el surgimiento del cable y del satélite y la desregularización de los canales públicos en Europa alentaron la aparición de cadenas y señales privadas, como ocurría ya en algunos países latinoamericanos. Esto sucesos permitieron que las telenovelas latinoamericanas pudieran ser exportadas a estos países que estaba necesitados de una industria de la que carecían, la cual les ayudara a llenar sus barras programáticas.

Un ejemplo de transnacionalización que fue muy comentado es el de la telenovela *Los ricos también lloran en 1992*, ya que esta telenovela fue la primera que logró colocarse en diversos países. Es por esto que algunas personas la toman como referentes de la expansión de la industria latinoamericana ya que para la empresa Televisa dicha telenovela, represento un éxito tan grande que la regalo a algunos países, "para que al verla, el público conociera la televisión mexicana, se enamorara de ella y pidiera más telenovelas" (Cueva, 2005). Sin duda la telenovela es un producto redituable que se difunde de una manera global, que vale la pena producir y consumir, por diversas razones, dos de ellas que parece importante retomar son: (i) por su género, el cual es drama, y el drama al construirse es universal. La telenovela nos presenta historias de amor

[6] Entendemos por lo siguiente: "el modo en que los conjuntos de reglas se institucionalizan, se codifican, se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de los destinadores y de los destinatarios" (Wolf 1984:191)

concatenadas entre diversas parejas que reflejan emociones, sentimientos y últimamente de una forma más clara, representaciones contextuales e históricas de la "vida real"; y (ii) Del lado de la industria como comenta Mazziotti por 3 razones: (a) por su carácter seriado: entre 120 y 300 capítulos, ya los empresarios les resulta más barato un solo programa que les resuelva una franja horaria por cuatro o seis meses; (b) porque es barata, es decir, es mucho más costoso producirla que comprarla; (c) recientemente, la telenovela afianzó una plataforma para generar apoyos a otros negocios derivados por ejemplo Cd musicales, DVD, realización de shows en vivo, publicación de revistas, notas amarillistas, reportajes, etc. Un ejemplo de esto son las telenovelas juveniles que se han difundido donde la historia involucra la creación de grupos coreográfico-vocales (muñecos de papel, clase 406, RBD, las divinas, entre otros).

Es interesante la segunda razón expuesta por Mazziotti puesto que podemos ver como de unos años para acá ha sido más redituables para algunos países, eso incluye ya a México, comprar productos y adaptarlos o retransmitirlos puesto que producir telenovelas para ciertos países es difícil por cuestiones de pobreza, de políticas y de diversas crisis económicas. De igual forma es indudable que algunas cuestiones culturales y desconocimiento del cómo se producen, cómo se escribe y cómo se echan en marcha, se plantean como problemáticas para la producción de las mismas. Según Mazziotti estos problemas no los ha tenido Latinoamérica puesto que la puesta en marcha de este género se practica desde los inicios de la televisión. El caso de México es interesante puesto que en este país el 90% de su producción televisiva se realiza localmente, lo cual no pasa en otros países. Sin embargo, como lo mencionamos con anterioridad, México también entra al negocio de la importación de productos visuales especialmente telenovelas. Por otro lado al ser un negocio redituable, existe una gran industria que se dedica al comercio de la Telenovela. Podemos mencionar empresas en Latinoamérica que se dedican a producir y distribuir, entre las importantes se encuentran: Televisa, TV Azteca, Argos (México); TV Globo, Rede Record (Brasil); Caracol TV, RCN, RTI, Invento (Colombia); Venevisión RCTV (Venezuela); Pol-ka, Telefé internacional, Cris Morena Group, (Argentina); Telemundo, Fonovideo, Tepuy (Estados Unidos); Dori Media Group (Israel-Argentina), entre otras.

Es importante mencionar este proceso de transnacionalización de las novelas, puesto que se aproxima que hay en el mundo 2 mil millones de espectadores con respecto a este género. Se hacen doblajes o subtitulados a 50 idiomas o dialectos. La telenovela ha

sido y es un género que se ha expandido, globalizado y transnacionalizado[7] a través de la construcción en las historias, las temáticas, las cuales permiten que este género pueda viajar por el mundo. Es por esto que nos parece conveniente el mencionar una de las telenovelas que mejor ejemplifica estos procesos por los que un género como la telenovela puede expandirse, globalizarse. La telenovela "Yo soy Betty la fea" es uno de los casos más significativos de venta de la versión original como del formato. La forma en la que este producto cultural fue adaptado y reapropiado en diversos lugares del mundo la coloca como un ejemplo central del proceso transnacional. "Yo soy Betty la fea" fue vendida a Televisa, Sony Pictures Television International (SPTI) y Fremantle Media, los cuales vendieron su versión en Alemania, Francia, Italia, España, Rusia, India, Indonesia, Malasia, Filipinas, Japón y China; Sony la adaptó para India y Rusia. Su versión animada Betty tonos fue vendida a Cartoon Network (Turner), y la cadena ABC compró los derechos para hacer adaptación en Estados Unidos. Es interesante este último dato puesto que vemos una creciente demanda de E.U. con respecto a la adquisición de telenovelas mexicanas. Según lo explicado por Ana Uribe (2008) en su investigación "México imaginado", las telenovelas mexicanas comenzaron a transmitirse al público hispano en Estados Unidos durante los primeros años de la década de los sesenta. La empresa *Spanish International Network* comenzó a transmitir telenovelas mexicanas a través de Galavisión y Univisión. Según Uribe desde entonces hasta ahora, las telenovelas tienen un lugar cada vez mas asegurado en la oferta de programación televisiva hispana en Estados Unidos. Su presencia en este escenario, justifica las políticas de exportación en el mercado internacional de las redes, en este caso Televisa, y sobre todo, el crecimiento significativo de la población que habla español y que suele identificarse como hispanos, latinos, México-americanos, chicanos.

El caso de "Yo soy Betty la fea" tuvo dos momentos, el primero cuando compraron la telenovela colombiana para retransmitirla en una cadena hispana, y el segundo en 2005 cuando ABC compra los derechos para adaptarla. Por cuestiones culturales, políticas, comerciales y económicas, a la cadena ABC le pareció que era más pertinente hacer una última adaptación al formato de la telenovela "Yo soy Betty la fea". ABC decidió que debería ser un serial, debido a que en ese país las formas de consumo cultural se

[7] Entendido como "una forma de reflexión de cómo los complejos procesos que envuelven dos o más regiones culturales son impactadas por la apropiación de las formas simbólicas o mensajes producidos por instituciones comerciales legitimadoras del campo del entretenimiento público" (Uribe,2008:6)

vislumbraban distintas de las de un país latinoamericano. Se decidió que para poder abarcar tanto el mercado latino como el anglosajón había que conservar la temática universal de las telenovelas (drama), complementarlo y modificarlo estructuralmente construyendo temporadas seriadas. En el siguiente apartado explicaremos cuál es el origen de este tipo de narraciones y cómo funcionan para su consumo.

Según algunos estudios, el origen de los seriales se remonta a los folletines de la literatura popular de finales del siglo XIX en Europa y el mundo anglosajón. Marco (1984) explica que el folletín aparece en el siglo XIX como la definición de un continente, no de un contenido; luego pasa a convertirse en una palabra que indica una determinada manera de entender el fenómeno literario. Los folletines se repartían semanalmente contando diversas historias derivadas del género literario de la novela romántica. La preocupación principal del folletín era mantener una intriga y mantener al lector o al espectador despierto a lo largo de toda la narración. Roman Gubern (1984) explica que el folletín hace posible la prensa de gran circulación del siglo XIX, porque se publica en los periódicos y esto permite la prensa de gran circulación. Después, en el campo del cine, el serial, que es hijo del folletín, establece el hábito de la frecuentación semanal y regular al cine, lo que los americanos llaman *etheater-going habit*. De esta forma la estructura de serie, de episodios, los cómics épicos o de aventuras importaron y extrapolaron del género del serial la estructura de entregas que se continúan, el género de cómics que prosigue cada semana como una extrapolación o una copia o imitación del serial. Finalmente estas formas de narración fijan una mitología y tipología de las formas de consumo, afirma.

Años después se vislumbro lo que se conoce como el serial radiofónico el cual poseía un *Mode*lo de narración que podría considerar, al igual que el folletín, el antecedente más cercano del serial televisivo. A partir de los años treinta se comenzaron a emitir en Estados Unidos productos llamados *soap operas* que remitían a el uso de narraciones fragmentadas que al inicio fueron publicitarios y que después se convirtieron en una especie de folletines de transmisión oral. El nombre *soap opera* que en su traducción literal significa "obras de jabón" alude a la interrupción de la transmisión para anunciar productos de limpieza. Este término que fue cambiando en el mundo perduró y nos permite referirnos a los productos seriales como *soap opera.*

Los seriales televisivos se caracterizan por que se producen sin un número determinado de capítulos, no hay un final previsto la mayoría de las veces y la producción queda sujeta así a la evolución de los resultados de audiencia obtenidos, que deciden su retirada o permanencia. La telenovela puede entenderse como la versión latinoamericana del serial anglosajón. A pesar de que ambos términos se usan como homólogos, existen marcadas diferencias narrativas y de producción. La principal diferencia es que la telenovela se concibe, desde el primer momento, con un final previsto. Por lo general, la producción se plantea para una duración estándar de un año, al cabo del cual concluye la emisión, sin posibilidad de continuidad, independientemente de su éxito. Como se ha señalado, el serial arranca sin un número determinado de episodios y su permanencia está en función de su rendimiento de audiencia. De esta forma existen diferencias sustanciales entre estos formatos, tales como: el argumento, la estructura del producto, los medios de producción y el reparto. Una telenovela determina desde el inicio de su grabación la historia, los personajes, los cortes y el tiempo en que se contará determinada historia. Mientras que, en el caso de un serial, éstos se van modificando conforme se desarrolla la historia. Los seriales cambian así constantemente de actores, escritores, guionistas e, incluso, escenarios. Es por eso que "Una serie televisiva se considera tal porque se produce en emisiones seriadas o lo que es lo mismo, se difunde en emisiones sucesivas. Así a cada capítulo que es presentado le sigue otro muy parecido o de igual forma (…) La serie funciona con base en dos factores: una situación que es siempre muy parecida y un determinado número de personajes que son protagonistas (personajes principales). (Eco, 1988:16)

Sin duda el uso de formatos de entretenimiento a través del tiempo nos da una idea de la forma en que la sociedad evolucionó y a la par las formas de creación artística individual que ha llegado ahora a ser industrial.

1.2 De "Yo soy Betty la fea" a *Ugly Betty*

Por todo lo mencionado anteriormente nos parece pertinente explicar cómo es que una historia Colombiana que se escribió hace más de una década, ha recorrido prácticamente todo el mundo a través del uso de un formato como la telenovela. De igual

forma, cómo es que dependiendo de las formas de consumo de los países involucrados en la compra y venta de estos productos las historias se ven modificadas para su consumo.

"Yo soy Betty la fea" es una telenovela colombiana protagonizada por Ana María Orozco (Betty), y Jorge Enrique Abello (Armando Mendoza). Fue escrita originalmente por Fernando Gaytán (autor también de otras telenovelas de éxito mundial como "café con aroma de mujer"). Fue producida por RCN en 1999 y alcanzó record de audiencia en Colombia, considerándola un fenómeno en telenovelas. La telenovela nos cuenta la historia de Beatriz Pinzón Solano, una chica educada, inteligente, idealista y tímida, que es físicamente fea. Betty sale a pedir trabajo y consigue en una empresa llamada Eco Moda, que está a cargo de Armando Mendoza. Betty es de inmediato rechazada puesto que su apariencia no coincide con la de las chicas que trabajan en Eco Moda. Armando resulta ser el jefe de esta chica llamada Betty (quién a pesar de ser economista es contratada como secretaria del Director). Armando, que es un chico inexperto, aprovecha los conocimientos de Betty en finanzas. A pesar de los conocimientos de Betty, las malas decisiones de su jefe provocan que la empresa quiebre, por lo que Armando pide ayuda a Betty para corregir los errores y pone a nombre de Betty la empresa sin que nadie se entere. Armando aconsejado de su mejor amigo, planea enamorar a Betty con tal de no perder la empresa. Betty, quién ya está enamorada de su jefe accede a las peticiones amorosas del mismo, quién solo se está burlando de ella. Cuando Betty se da cuenta del engaño se va de la empresa, este movimiento le permite a Betty tener una transformación física. Cuando Betty regresa Armando le pide que lo perdone y se casan.

Según su protagonista Ana María Orozco (2001), esta telenovela fue un "parteaguas" narrativo puesto que*: En Colombia, un país azotado por las luchas internas, esta telenovela representa un escape de la realidad en una nación abrumada. En Betty... no se habla de guerrillas ni de narco-tráfico. Es un mundo paralelo a todo lo demás que sucede en el país. Creo que esta es una forma para que la gente se olvide de la realidad, a la vez que reímos un poco durante media hora o una hora al día.*

Sin duda siendo Colombia categorizada o conocida por su producción ilegal de Drogas (lo cual le ha permitido un desarrollo nacional), por su corrupción y su violencia, bajo este contexto, Betty se convierte en un símbolo colombiano de inocencia "incorruptible". Sin embargo, la importancia de esta historia radica en que fuera de Colombia "Yo soy Betty la fea" se convierte en un producto cultural que permite que muchas personas se identifiquen con el personaje. Las interacciones diarias de los

personajes que mostraban la inequidad social, económica, racial, educativa y de género también contribuyeron a la aceptación de la historia al retratar el mundo como un espacio más "real".

La premisa fundamental de esta historia es que la protagonista elegida debe ser una persona bella que es "afeada" con el uso de frenos, lentes, ropa vieja y holgada, etc. esto contribuye a que al final de la historia ella pueda mostrar una transformación física. Según el investigador colombiano Hugo Santander (2009), el conflicto principal en el que se desarrolla la historia no era extraño para los colombianos a mediados de la década de los 90´s. Diversas series melodramáticas de capítulos independientes abordaban con frecuencia la historia de un hombre enamorado de una mujer caprichosa y materialista, quién confiaba su pesar a una mujer socialmente inadaptada de la cuál éste se enamoraba inmediatamente. Este investigador afirma que "Yo soy Betty la fea" tiene su influencia en la historia "Rosa de los vientos", que fue transmitida entre 1989 y 1990. Esta historia narraba la vida de Tomasito un estudiante flaco desgarbado, de frenos y de gafas de carey que vestía atuendos heredados de su padre. Al final de la historia este chico obtiene una transformación física muy parecida a la que se nos cuenta en "Yo soy Betty la fea". Santander afirma que la diferencia sustancial es que Fernando Gaytan (el escritor de la telenovela de Betty) se dio cuenta de que había una dificultad en el público Latinoamericano para identificarse con el sufrimiento masculino. Santander afirma que esto sucede porque la cultura Latinoamericana es casuísticamente machista. Afirma que este es uno de los motivos por los que Tomasito, no logra simpatizar como víctima, lo cual no sucede con el personaje de Betty. Lo que se puede ver es que el personaje femenino encarna el ideal femenino de heroína, de sacrificio por amor; "su comportamiento, de hecho, no es ni atractivo, ni sensual, ni liberador, sino, cariñoso, protector y conservador" (Santander, 2009).

1.3 Diferencias estructurales de la telenovela colombiana al serial televisivo *Ugly Betty*

Betty es aceptada como un "modelo" de realidad por la sociedad debido a que hace verosímil la transformación de la fealdad a la belleza (no solo la estética, sino la de su propio sistema de valores éticos, morales, espirituales, entre otros). Estos rasgos son los que han permitido la comparación de la telenovela con la fábula de Hans Christian Andersen "El Patito Feo". Al igual que el patito de Andersen, Betty es la chica fea de su vecindario, de su lugar de trabajo, la niña que creció sin seguridad y que es despreciada por

lo hombres y por la sociedad. Según Santander, esta característica permite a Betty desarrollar su inteligencia, es decir, no le queda otro remedio que ser inteligente. Sin duda presentar a Betty como una chica que solo posee mala suerte y poco gusto al vestir es mucho más alentador que presentarla sólo como una chica que no tiene el poder adquisitivo para hacerse una cirugía. Betty es entonces una heroína que consigue el éxito a través de su disciplina y su amor por la vida. La manera en que Betty demuestra su educación, su inteligencia, en un círculo donde la belleza es representada por modelos de pasarela. Estos elementos construyen una realidad cultural posible donde el espectador tiene que jugar el papel de protector de esta chica que es rechazada. Estos motivos han hecho que la telenovela haya sido exportada a India y transmitida en más de 60 países en su versión original y en otros 20 países con adaptaciones. También se han realizado variaciones de la novela, RCN y Univisión hicieron "Ecomoda" que viene a ser la segunda parte de la novela, y para los pequeños Cartoon Network transmite la serie animada "Betty Toons" producida por Conexión Creativa, que trata de la vida infantil de los personajes de la novela y se desenvuelve en la escuela.

A continuación y con el fin de que podamos mostrar las representaciones simbólicas que se han hecho de esta telenovela daremos información sobre algunas de las adaptaciones que ha tenido alrededor del mundo. Es importante visualizar las imágenes debido a que las diferencias estéticas que existen entre los diferentes personajes y las similitudes de los elementos que acompañan la personificación de Betty nos ayudan a apoyar el análisis de este proyecto.

La versión Alemana "Verliebt in Berlin" que significa Enamorada en Berlín, se transmitió a través del canal Sat 1. Por su parte en Rusia "Nie rodis Krasivoi" traducido al español como "La suerte de la fea" fue producida por el canal CTC.

España (Yo soy Bea)

Holanda

"Yo soy Bea" del canal Tele Cinco de España, donde Ruth Nuñez es Beatriz Pérez Pinzón y Alejandro Tous es Alvaro Aguilar. En esta versión española el ambiente no se desarrolla en una empresa de ropa (Ecomoda) como en la versión original sino en una editora de revistas (Bulevar 21). "Lotte" es el nombre de la novela y también el de la fea, producida por el canal Talpa de Holanda.

India

Bélgica

En la **India** "Jaissi, Jaissi Khoi Nahin" que traducido al español sería "No hay nadie como Jassi", la actriz **Thesp Mona Singh** es Jasmeet Wahlia, nuestra querida protagonista y Apoorva Agnihotri es Armaan Suri.

Israel ("Essty Hamejoeret")

México

La versión mexicana fue producida por TELEVISA en 2006 y se llamó “La Fea más Bella”. Esta versión obtuvo los niveles más altos durante su transmisión y en el capítulo final obtuvo 40 puntos de rating, lo cual para la televisión mexicana era un rating muy alto. En estados unidos se transmitió la versión original y también transmitió la versión mexicana por Univisión ocupando un buen lugar en el ranking en ambos casos.

República Checa

China

“Chou nu wu di” (La fea sin rival), tuvo una audiencia de 280 millones de telespectadores y una media de once millones por transmisión. En China las teleseries se dividen entre 30 y 60 capítulos, pero la apuesta de Televisa, Hunan TV y Nesound -creadora de “Betty la fea”, fue realizar cinco temporadas de ochenta capítulos de media hora, lo que equivale a cuatrocientos capítulos adaptados a la realidad social y al gusto local chino.

Croacia

Griega

Turquía

Alemana

El canal *Sat1* le compró a RCN los derechos y realizó una versión germana de la historia titulada Verliebt in Berlin (Enamorada en Berlín), que se estrenó en 2004.

Rusa

Brasil

La telenovela se transmitió por el canal STS en Rusia. Rede Record de Brasil construye el remake que se llama "Bela, a Feia" y la producción de la versión Brasileña corre bajo supervisión de Televisa.

Filipinas

Polonia

USA (*Ugly Betty*)

En 2006 Salma Hayek produjo una versión de "Betty la Fea" no como telenovela sino como serie en inglés, adaptándola al gusto americano. En *Ugly Betty*, la protagonista es América Ferrara, una actriz californiana de raíces hondureñas. Esta adaptación Norteamericana decidieron transmitirla en el horario de máxima audiencia (*prime-time*) lo que la convierte en un caso único. Al hacer la adaptación la idea original fue modificada puesto que *Ugly Betty* nos narra la historia de una joven México-americana hija de padres mexicanos llamada Betty Suárez. La vida familiar de Betty se desarrolla en Queens al lado de su padre Ignacio (quien es un migrante ilegal mexicano) y su hermana Hilda. Betty es construida como una chica inteligente y consigue trabajo en una revista de modas llamada *MODE*. Ella es una chica totalmente distinta, su físico y su forma de vestir no entran dentro de los cánones anglosajones de belleza. Cuando Bradford Meade delega la dirección de la revista *MODE* a su hijo Daniel, decide contratar a Betty como la nueva secretaria de su hijo su decisión se basa en que ella es la única mujer de Nueva York con la que Daniel no intentará acostarse. La perseverancia de Betty y sus brillantes ideas empresariales terminan convenciéndole de que es la mejor para el puesto. De esta forma podemos ver como la telenovela colombiana y la serie estadounidense manejan una historia de base sobre la que se construye una expresión distinta. La historia de base en las dos es una chica intelectualmente sobresaliente que por su fealdad es marginada. Casi al finalizar la novela esta chica es sometida a un cambio (que en la Colombiana es físico) que le permite ser bella y casarse con el amor de su vida. Estas 2 versiones mantienen un formato en el que se maneja casi todo en tono de comedia dando paso a una nueva construcción de naturaleza hibrida a la que se nombra *dramedy.* Tal término denomina la relación que se genera en la producción de las series o cualquier producto televisivo que mezcla situaciones de drama con algunas situaciones cómicas. Hay una mezcla de rasgos de los dos géneros.

Resaltamos esta adaptación debido a que la historia americana producida por Salma Hayek (una mexicana que fue figura de varias telenovelas en México y emigró a E.U.) buscó la ayuda del escritor de la telenovela colombiana (Fernando Gaytan) para adecuar la historia a otro contexto. El escritor en varias entrevistas a dicho que en *Ugly Betty* se hace un uso distinto del personaje, que la protagonista, hasta el momento no está enamorada de su jefe; Betty no solo es la única chica poco agraciada dentro de su lugar de trabajo, sino que además es hija de migrantes mexicanos; y una de las cosas más importantes es que Betty no podrá sufrir un cambio sustancial en su aspecto físico ya que su fenotipo se lo impedirá. Es decir, ella no dejará de ser fea.

En una entrevista hecha por Hernando Salazar, el escritor Fernando Gaytan, ha dicho que el secreto del éxito de Betty está resumido en tres razones: "Una primera conclusión es que la vanidad femenina es universal en cualquier cultura. La fealdad es un hecho común y la belleza es excepcional. Betty cuenta la historia de muchas mujeres, no solo por la fealdad, sino por la marginalidad, por la pobreza y por la marginalidad amorosa. Son rechazadas, las toman en cuenta y les cuesta mucho trabajo ascender, socialmente y laboralmente". "Lo segundo indiscutiblemente, ha sido el humor. Creo que ha sido entendido en todas partes, siendo que el humor tiene la tendencia peligrosa a ser local. Creo que Betty logró una universalidad, en el sentido de la contradicción del personaje frente a su mundo, frente al *glamour* y la belleza. Y, además, que el mismo personaje reconozca su tragedia con humor ha sido importante. La tercera razón, según Gaytan, es sencillamente, "que la gente reconoce, que no está inventando ni prefabricado para ella. Es más, es un contexto hecho contra ella". Para Fernando Gaytan la telenovela construye factores de identificación fuertes y eso es lo que ha generado su carácter universal.

Sin duda, todos estos factores que son retomados y modificados para su consumo estadounidense o anglosajón nos permiten resaltar la construcción de la imagen del mexicano, del migrante y del norteamericano, en la serie de televisión Estadounidense *Ugly Betty*. Sin duda, la construcción del universo narrativo de Betty es distinta según el contexto en que se desarrolla. Hay una diferencia entre la construcción simbólica del universo de Betty (Colombiano) y ese universo de Betty (Norteamericano) debido a que en el contexto cultural Norteamericano la historia alude a una problemática migrante (del mexicano), que es una realidad inmediata de este país.

La diferencia entre "Yo soy Betty la fea" y *Ugly Betty* no radica solo en el formato de la historia (serie-telenovela) si no en el uso que se hace del personaje según su contexto. El uso de elementos raciales, étnicos, alude a una lógica comercial de consumo dirigida la comunidad hispana que ocupa el 12.5 % de la población de E.U.A., más que a una lógica de equidad o igualdad. Es sin duda importante reflexionar en cómo la estructura narrativa de un texto televisivo, en este caso de las telenovelas y la serie *Ugly Betty*, nos posibilita a acceder a las formas que asume el significado como proceso social de comunicación.

Dentro de esta serie hay un nivel de percepción de los signos, los cuales adquieren significados específicos, según el contexto en el que son enunciados. Estos signos constituyen unidades y de conocimiento del mundo empírico, el cual al ser este un hecho discursivo televisivo se puede conocer a través de las imágenes. La imagen se desprende entonces, de una forma cultural de ver el mundo a partir del cronotopo (aquí y ahora) que construye un momento de lectura en la serie de televisión. Esto lo sabemos porque además algunos actores de la serie Americana han expresado su opinión con respecto a la misma, subrayando que ésta evoca un mensaje positivo a las comunidades por su construcción de espacios con los que la audiencia hispana se puede familiarizar. Afirman que en esta serie se presenta de manera inclusiva todas las diversidades sociales, en el programa están representados e identificados ámbitos de la cultura, etnicidad, raza, clase económica, etc.

1.4 Contexto social, económico y cultural de la adaptación *Ugly Betty*

Esto nos lleva a plantear un último aspecto con respecto a la serie norteamericana *Ugly Betty*. No es casual que la serie retome la figura del latino para sus construcciones televisivas, primordialmente porque la inclusión de lo latino en lo que va de este siglo ha ido en incremento. Se ha modificado notablemente la percepción que del Migrante mexicano o latino se tiene. Esto se puede visualizar en como hay algunos programas de televisión que han optado por incluir personajes mexicanos en sus historias presentándolos de una manera inclusiva (es el caso de Dora la exploradora, de ciertos personajes latinos en *Desperate Housewife*, La serie de médicos *Scrups*, entre otros*).* Un primer punto de partida de la inclusión televisiva que se hace de personajes latinos puede ser la comercial o económica (la cual no deja de involucrar elementos sociales y políticos). El consumo de los hispanos en Estados Unidos ha ido incrementándose debido a la migración. De esta forma una historia como "Yo soy Betty la fea" pudo ser adaptada a un país como el

anglosajón aludiendo a esta necesidad de inclusión económica. Parecería que los americanos están lejos de interesarse por los melodramas y sin embargo ahora estamos viendo como una serie llamada *Ugly Betty*, que está basada en una novela Colombiana (historia latinoamericana), se ha convertido en un éxito televisivo.

Es notable como las empresas norteamericanas están tomando un interés particular en los contenidos extranjeros construyendo géneros híbridos. Es decir, toman elementos estructurales y de producción norteamericana y elementos discursivos de la telenovela popular latinoamericana. Bajo una perspectiva de negocio los medios electrónicos crean propuestas audiovisuales buscando mantener interesados a públicos diversos.

El mercado televisivo en español en Estados Unidos cuenta con 45.5 millones de hispanos que tienen un poder adquisitivo cifrado en cerca de 800.000 millones de dólares con un crecimiento sostenido que, según las previsiones de *Selig Center for Economic Growth* (2005) de la Universidad de Georgia, alcanzará más de un billón de dólares (1.087.000.000.000) en 2010. Existe todo un mercado al que se dirigen distintos medios de comunicación entre los que se pueden contabilizar cuatro cadenas de televisión hertziana terrestre y más de 70 canales que se distribuyen por sistemas multicanal como el cable, el satélite o sistemas inalámbricos.

Este acceso a la televisión llamada generalista[8] se da a través de cuatro canales que se pelean la audiencia del público hispano: *Univision, Telemundo, Azteca America* y *TeleFutura*. El más veterano y el que tiene mayor audiencia entre el público hispano es Univisión, este canal llega al 99 % de la población hispana (que ocupa el 14.5 % de la población americana siendo la minoría mayor). Telemundo llega a un 93 % de la población y además pertenece al grupo NBC. Azteca America maneja un 88% de la población hispana. Por otro, hay sólo un espacio de la población hispana que tiene acceso a televisión de cable (hasta 2006 7.930.000), las 5 primeras son: Galavisión, fox sport, Mun2, MTV en español y *Discovery*.

[8] Se entiende por televisión generalista "la que se inclina por el enfoque comercial y la ausencia bastante llamativa de la orientación del servicio público. Busca acumulación de audiencia para vendérsela a los anunciantes como capacidad de impactos publicitarios, pero se mantiene la incógnita de la eficacia real de esta actuación" (Cebrián, 2004:47)

Siguiendo esta lógica todo parecería indicar que lo que este mercado busca no es que la población hispana se reconozca culturalmente a través de sus programas si no, por el contrario, apoderarse de un mercado que está en pleno crecimiento. Al parecer y según las previsiones de evolución demográfica realizadas por el U.S. Census Bureau (www.census.gov) para el 2050 la población hispana alcanzara el 25% de la población. La oferta en español, entonces debe ser muy importante, es por esto que se ha prestado especial interés al consumo hispano de televisión generalista en inglés. Según el artículo de Prado y Delgado (2006) las cadenas anglófonas como *ABC, CBS, NBC* y *Fox*, aspiran a conseguir la mitad de esos 45.5 millones de personas que solo consumen televisión en español. Es por esto que la cadena ABC en la temporada 2005-06 ofreció su programación *prime time* en español, haciendo doblaje y subtitulando su barra programática puesto que ¿De qué otra forma se podría conseguir ese público?

Según la *National Association of Hispanic Journalist* (NAHJ) la realidad de la colectividad hispana no tiene reflejo en el repertorio temático o agenda *settings* de los noticieros. En el artículo de Prado y Delgado se menciona que según los resultado arrojados por la *Network Brownout Report* 2006 (NAHJ, 2006) en los noticieros[9] de las cadenas anglófonas (ABC, CBS, NBC) el 19 por ciento se refiere a asuntos de las Administraciones, el 18,1 por ciento a asuntos relacionados con el crimen, el 17,1 por ciento a temas de interés humano, el 14,3 por ciento se ocupa de la migración y el 11,4 por ciento lo ocupan los deportes. En este artículo remarcan que es una tendencia positiva el hecho de que los temas dedicados a migración descendieran considerablemente respecto al 34,7 por ciento que tuvieron en 2004; como aspecto negativo señalan el incremento de los asuntos relacionados con el crimen porque los latinos que aparecen en estas historias son tipificados como criminales, no como víctimas. Como concluyen los autores de este informe: «Uno de los mayores problemas (…) es que las voces latinas están ausentes de la cobertura informativa (…) la inmensa mayoría de las historias sobre emigración tampoco son contadas desde una perspectiva latina» (NAHJ en Prado y Delgado, 2006).

Sin duda, las cadenas anglófonas tuvieron que medir de qué forma podían conseguir parte de ese mercado de 45.5 millones de hispanos. Este podría ser un motivo por el que algunas cadenas se han dedicado a hacer adaptaciones de telenovelas latinas con

[9] Aunque los noticieros no son parte de la investigación que estamos tratando de proponer, si me parece relevante mencionar como son tratados algunos temas sobre los migrantes en este país.

versiones en inglés sobre todo por el hecho de que del 45.5 millones de hispanos que habitan en Estados Unidos (registrados hasta julio de 2007) el 67% es de origen mexicano.

Sabemos que Latinoamérica es el principal creador de telenovelas en el mundo. Por estos motivos es tal vez que la cadena ABC (que ocupa el lugar cinco dentro de las *network* más vistas por hispanos) incorporó está versión en inglés de la telenovela llamada "Yo soy Betty la fea" adaptándola a una forma de consumo americano conocido como el *soap opera*.

> Según datos del «Synovate's 2006 U.S. Diversity Markets Report», aunque la mayoría de los hispanos manifiesta hablar español en casa (56 por ciento), un 18 por ciento habla inglés y un 26 por ciento habla ambas lenguas, lo que da un amplio margen para la penetración de las cadenas en inglés (…) la situación es dinámica y conforme más generaciones pasan, más confortables se sienten hablando en inglés. Los hispanos nacidos fuera de EEUU manifiestan sentirse más cómodos hablando español, un 73 por ciento, mientras que los de tercera generación manifiestan sentirse más confortables hablando inglés, un 83 por ciento (Prado y Delgado, 2006)

En este artículo los autores explican que la televisión juega un papel protagonista en la conservación del hábito lingüístico de una comunidad, y la lengua es uno de los principales signos de identidad. Pero en una comunidad como la hispana en EUA la lengua es un elemento identitario de primera magnitud, afirman que a partir de la tercera generación una inmensa mayoría se siente más confortable expresándose en inglés, aunque la mayoría de los hispanos sigue utilizando el español como lengua en el hogar. Se ha tomado como target de la televisoras a una rango de la población al que llaman YLA's (Young Latin Americans). A estos jóvenes se les sitúa en el segmento de 12 a 34 años de edad, y son tomados como la segunda generación, perfectamente bilingües. Prado y Delgado (2007) afirman que estos chicos están en ambos mundos y comparten tanto las referencias estadounidenses como las latinas; se identifican en primer lugar con la cultura joven, en segundo con su herencia latina y en tercero con lo estadounidense.

Sin duda podemos corroborar esta cantidad de datos puesto que muchísimas empresas que se dedican al estudio del marketing y de los medios que están dirigidos a hispanos. Entre ellas podemos resaltar el *Annual Guide To Hispanic Marketing And Media* en donde se hace un recuento del rating y el dinero que genera la publicidad, de periódicos, televisión, etc. que es consumida por hispanos. Además de contar con registros de la cantidad de hispano parlantes por ciudad estadounidense que consumen diversos medios. Sin duda esto nos da una idea del porqué una telenovela que involucre una situación

política y social acerca del México-estadounidense puede llegar a tener tanto éxito. *Ugly Betty* tuvo un fuerte impacto desde su aparición en 2006, cuando la cadena ABC decidió incluirlo en su programación abierta en horario *prime time* (jueves a las 8 pm). El primer capítulo de esta serie se estrenó el 28 de septiembre de 2006 en Estados Unidos (ABC) y fue visto por 16 millones de espectadores. Tales características la convirtió en la emisión más vista de la cadena en los últimos diez años en su franja horaria. Además, fue la primera serie que obtuvo la renovación por parte de ABC, que actualmente emite los nuevos episodios de la cuarta temporada. En su primera temporada obtuvo 11 nominaciones a los premios Emmy (premios que se dan a lo mejor de la televisión)[10].

Podemos notar cómo la adaptación se re-trabajó para estas audiencias anglófonas. Es usual que ahora, y en vista de los cambios socio-demográficos, se "americanizen" contenidos extranjeros. La investigadora ligia García menciona algunas de estas diferencias que le han sido asignadas a esta adaptación norteamericana "a diferencia de la versión original, la estrategia seguida por los productores de la versión adaptada en la cadena ABC, fue crear episodios semanales de una hora. En este sentido las audiencias norteamericanas están acostumbradas a episodios semanales concluyentes". Este formato como menciona De la Fuente (2006) también es afectado por la estructura del negocio *prime time* en la televisión norteamericana, permite a los productores crear episodios semanales que abarcan temporadas de 10 a 13 capítulos, que implican presupuestos de $2 a $3 millones de dólares por episodio, producciones con calidad cinematográfica, escenografías y locaciones complejas, talentos o artistas invitados y sobre todo, una historia que mezcla situaciones cómicas y dramáticas que se resuelven y corren de manera acelerada.

Más allá de las construcciones de los personajes (arquetípicas), de las elecciones de los horarios que permitían su mejor consumo, de buscar el género adecuado y de tratar de incluir a las comunidades hispanoparlantes y anglosajonas, *Ugly Betty* es sin lugar a dudas un ejemplo de cómo a través de la compra, alteración y adaptación de un género extranjero se puede llegar a la selección, segmentación y creación de audiencias nuevas (García, 2008). Los cambios hechos a la historia nos revelan datos importantes, tanto los usos económicos como las representaciones simbólicas, las cuales son para nosotros datos

[10] America Ferrera ganó el premio de mejor actriz y Salma Hayek a la mejor producción. Es notable y pertinente mencionarlo porque nos muestra la inclusión de los latinos mexicanos y la fuerza que se ha ido adquiriendo en diversos espacios sociales, culturales, y políticos de ese país.

relevantes que nos permiten resaltar como este show de alguna forma ha roto paradigmas con respecto a las formas de consumo cultural. Es decir, si *Ugly Betty* está teniendo éxito es porque se logro incluir de buena forma dos o más comunidades a través de conceptos universales manejados en la serie, los cuales han podido homologar su forma de consumo.

> Se está comprobando que las cadenas norteamericanas están poniendo su atención y su dinero en productos especializados de la televisión para hispanos, y que géneros de este mercado están siendo atractivos para audiencias diversas, que adaptadas a un momento histórico, están eligiendo el consumo de productos también innovadores y que al mismo tiempo les hablen a sus necesidades afectivas y a su mundo insertado en una realidad global (García, 2008)

Así "Yo soy Betty la fea" y *Ugly Betty* son ejemplos de cómo las adaptaciones de productos culturales tienden a reproducir espacios simbólicos y lógicas de consumo, es por esto que se conceptualizan como transnacionales. Estos productos son el ejemplo de cómo una adaptación, en el caso de *Ugly Betty,* se logra a través de diversas lógicas, una comercial, una de condición histórica de un género atípico en Estados Unidos, una política (por la situación de los migrantes en EU) y de una reproducción social y cultural.

Es importantísimo para nosotros que quede clara la relevancia de que una historia como la colombiana pueda ser adaptada y pueda recuperar elementos tan significativos de momentos históricos en el mundo. Uno de estos es el hecho de que haya migrantes en Estados Unidos y estos aparezcan como parte de una comunidad anglosajona que antes los señalaba como enemigos públicos.

Para los estudiosos de los procesos comunicativos, de la cultura y de la televisión como un vehículo de todos estos procesos, entender el alcance que logran los programas y sus temáticas, las cuales ayudan a construir y fortalecer identidades sociales y culturales, es importantísimo. Hacer este recorrido de tipo histórico sobre el medio, las telenovelas, los seriales y los diversos países que producen entretenimiento y objetos de cultura es pertinente y relevante. La historia como ciencia de estudio, también se encuentra en todos los procesos comunicativos que una sociedad lleva a cabo, tener un registro de estudio para esos procesos de intercambio es posible gracias a la televisión. La televisión construye diversos relatos que son transmitidos de generación en generación. Los textos comunicativos son enunciados emitidos por alguien en una situación geográfica, temporal, histórica específica. Por eso es que los medios de comunicación deben ser una herramienta que permita reconstruir la historia de las sociedades, de los mundos.

2. HACIA UNA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN CULTURAL EN LA SOCIEDAD

En el siguiente capítulo lo que veremos es la revisión literaria que se ha encontrado al respecto de nuestro objeto de estudio. Desde diversas perspectivas teóricas y temas a partir de los cuales se estudia la televisión, la identidad en la televisión, la construcción de la belleza, el estudio sobre la inmigración representada en la tv y el estudio sobre el latino en los medios Anglosajones. Después de esto se presentara el marco conceptual desde el cual se aborda el estudio de la televisión a partir de una perspectiva socio-cultural con énfasis en el estudio de la cultura como un sistema semiótico.

2.1 La Televisión y sus discursos

La historia de *Ugly Betty* ha sido muy importante a nivel global, no sólo como objeto de consumo, sino como objeto de estudio. Varios factores han intervenido para que esto sucediera: (i) la globalización que del formato televisivo se llevó a cabo al venderlo en casi todo el mundo y adaptarlo en algunos otros países; (ii) la adaptación de un formato de telenovela a un formato serial; (iii) la construcción que de la belleza y la fealdad que se le atribuye en la serie al personaje *Ugly Betty*. (iv) el uso de las fábulas y las resignificaciones que se generan en torno a ese conocimiento. Sin duda, estas características han generado investigaciones en países diversos tales como Estados Unidos, Italia, España, Francia, México, Venezuela, Colombia, Brasil, entre otros, que señalan su importancia como objeto cultural.

Cuando se elige un objeto de estudio como *Ugly Betty* la responsabilidad de lo que puedes estudiar en ella se torna visible, precisamente porque hay variados estudios que ya cuentan con caminos trazados en los diversos ámbitos: (i) estudios sobre industrias televisivas; (ii) estudios sobre seriales televisivos; (iii) Estudios sobre inmigración en la televisión; (iv) estudios sobre identidad en el espacio mediático; (iv) estudios sobre tematizaciónes al interior de las series, entre otras. En la búsqueda de herramientas que me permitieran llevar a cabo esta investigación me tope con ejemplos muy diversos y con elementos muy ampliados de lo que se puede considerar la representación televisiva. Me encontré con herramientas teóricas y metodológicas muy diversas, desde etnografías, pasando por teorías sociológicas, culturales, semióticas, psicológicas, entre otras. Estos hallazgos me indican el carácter multidisciplinar y transdiciplinar de los textos televisivos, que son considerados un claro objeto de estudio cultural y social. En vista de los hallazgos me propongo tratar de recuperar algunas investigaciones que permiten ubicar el fenómeno

de estudio televisivo a partir de los conceptos centrales de esta investigación: (i) la producción de discursos en la televisión en E.U.; (ii) la representación de la inmigración, "los otros", los latinos; (iii) la construcción de identidad en la televisión; (v) Las diversas investigaciones que se dan entorno a "Yo soy Betty la fea" y *Ugly Betty.*

Siguiendo esta lógica iniciaremos mencionando cómo los estudios de mercado sobre la comunidad hispana o latina en Estados Unidos nos permiten percibir la importancia económica que generan. Las revistas como *AGE ADVERTISING* que año con año publican cuales son las conductas de consumo de los latinos nos dan una idea de los procesos de vigilancia que se mantienen en Estados Unidos con respecto a las conductas de consumo y a la economía creciente que generan esas conductas. En estas revistas tu puedes observar todo el mercado hispano, las ganancias que genera y las forma en que los medios hispanos se extienden año con año. Que exista un mercado para latinos implica que el mercado televisivo de la misma forma adapta productos para el consumo de los hispanos. Emili Prado y Matilde Delgado, entre otros, explican muy bien como se da este proceso a través de mostrarnos las motivaciones que han llevado a ciertas cadenas anglófonas a incluir a los latinos en la programación y hacer uso del idioma español para acaparar parte de la población hispano parlante. Esto ha llevado a algunos teóricos a hablar de la inclusión de algunos otros elementos que provocan lo que ellos llaman la deshispanización del capital de las operadoras hispanas, la desespañolización de la televisión, entre otros conceptos (Vargas, dePyssler, 1998; Kagan Research, 2005; Prado y Delgado 2007).

Por otro lado autores como Savorelli (2007), Bielby, Harrington (2005) nos hablan de cómo Estados Unidos ha abierto su mercado de tal forma que para alcanzar toda esta población hispana, ha tenido que adaptar sus productos a la forma de consumo hispana. El uso de la comedia, lo que llaman la *telenovelaization* de los seriales (o lo conocido como *soap opera*) determinado por las prácticas y los gustos de una sociedad que está todo el tiempo en proceso de cambio. En este mismo orden de ideas la idea sobre la transnacionalización de algunas industrias entre ellas la telenovela es otro de los temas que adquiere relevancia, sobre todo por estos procesos en donde la telenovela y el serial se convierten en dos productos culturales de consumo privilegiado en Estados Unidos. Daniel Mato (2005) se refiere específicamente al proceso por el que un producto de una industria es consumido en todo el mundo. Explica muy bien como se da ese proceso de transnacionalización en términos de los cultural y lo económico, centrándose en la

construcción de una identidad hispana transnacional. Desde esta perspectiva el estudio de Ana Uribe sobre "Transnacionalismo mediático. La ficción televisiva como vínculo entre el origen y el destino" nos permite observar trabajo de reflexión de lo transnacional no sólo como categoría de movilidad poblacional sino como el intercambio de bienes simbólicos y culturales a través de la televisión.

(ii) Esta industria de la que hemos mencionado apenas algunos datos, nos da una gama de programas televisivos que son un lente que permite encontrar diversos tipos de representaciones de tiempos, espacios, y sujetos. Desde esta perspectiva nos interesa mencionar los análisis de la representación que se hace de los migrantes latinos en algunos otros medios masivos como la prensa, el cine y las revistas. Seshans (2001) define a los migrantes cómo cualquier residente que no encaje en la categoría de nativos americanos. Los latinos son grupos de inmigrantes y son definidos como aquellos grupos que tienen orígenes en America Latina y que además son miembros que pertenecen a comunidades americanas que hablan español. Esta característica ha hecho que los nombren de igual forma como Hispanos. Según la revisión hecha por Seshans a los medios se le otorga 5 funciones informativas al respecto de lo que se considera como "el otro". La primera de ellas explica por Wilson y Gutiérrez (1995) se basa en la responsabilidad de mirar a través de la sociedad para definir y describir los diferentes grupos existentes. La segunda de ellas es la de revelar los diferentes grupos existen en la sociedad, dónde y cómo ellos encajan es esa sociedad. Explican que los medios definen y describen la herencia social y cultural de la sociedad. Los medios como servicio económico y finalmente los medios como un formato de entretenimiento creando material mediático para conseguir respuesta del receptor. Estos autores explican que los latinos no son usualmente retratados positivamente en los medios, por el contrario son o se les atribuyen connotaciones negativas. Un ejemplo de esto es el término que atribuyen al latino mexicano que cruza la frontera, a los que nombran "ilegal aliens". Estudios han revelado que los latinos son vistos en los medios como seres humanos desviados o criminales (Rodriguez 1999-1998 en Seshans 2001). La percepción que se crea por tanto se define en términos de que son personas migrantes que no tiene autorización de estar en ese país. Como resultado de la falta de poder sobre los medios masivos ha generado que estos sean estereotipados. Esto se debe, afirma Seshans, A que los medios son controlados por la cultura dominante que es la anglosajona, la cual a través de las historias y la forma en que presentan a los latinos ha generado que la perspectiva del latino se oponga o se contraponga a la del Anglo. Jesica Betis y José Luis

Benavides (2005) “Miradas hacia Latinoamérica: la representación discursiva de los inmigrantes latinoamericanos en la prensa española y estadounidense” nos permite observar desde una perspectiva del análisis crítico del discurso periodístico una deconstrucción a partir de las formas de representación discursiva de la alteridad latinoamericana. Tratando de explicar cómo los inmigrantes son presentados por la prensa como invasores, criminales, narcotraficantes e “ilegales” o “irregulares”. En cuanto a las diferencias, la más evidente es la ausencia de inmigrantes como fuentes de información en el discurso de la prensa de EE.UU. en comparación con el uso. Resalta como elemento extremadamente negativo las formas en que caracterización a los inmigrantes mexicanos como animales. Concluye en su estudio que la inferioridad en la que se coloca a los inmigrantes permite ignorar su exterminio en el cruce fronterizo, ya sea debido al clima extremo, los accidentes y asesinatos.

En el cine, podemos mencionar el trabajo de Pablo R. Cristofaninni (2005) “Estereotipos y mitos la representación de los latinos en el cine Norteamericano” donde estudia la difusión de estereotipos y mitos sobre los “otros” quienes desde la perspectiva de la cultura norteamericana dominante, están marcados por la diferencia étnica, religiosa y nacional. Su trabajo su trabajo “la representación del personaje latino en el cine norteamericano y su importancia en el proceso de integración comercial y cultural en Norteamérica” nos permite observar cómo están representados y caracterizados los personajes latinos en una muestra de películas norteamericanas exhibidas en televisión.

El trabajo de Georgina de Allec (2007) “Análisis de la imagen de la mujer hispana presentada en la revista latina Magazine” nos permite ver otro medio que se vislumbra importante para la construcción de estos imaginarios sobre el inmigrante latino. Vargas y dePyssler (1998) afirman que la gran mayoría de medios analizados son ambivalentes con respecto cuantos extranjeros deben permitir llegar hasta sus límites. Estos autores afirman que en general los medios se presentan como anti-inmigrantes, y que esto se genera a través de los diversos estereotipos que se construyen y se difunden son “abrumadoramente” negativos ya que son construidos siempre como un problema. Afirman que esto sucede porque eso simplifica el trabajo del comunicador. Al estudiar a las empresas que se encargan de los medios televisivos se dan cuenta que las representaciones se dan de dos maneras: la primera como grupos de migrantes; y la segunda como migrantes individuales, que usualmente aparecen en los programas de

entretenimiento. Carbeth y Alberio en un estudio sobre tres cadenas de televisión (*ABC, CBS, NBC*) durante 1995, 1996, 1997 encontraron que el número total sobre historias que se centraran en el latino fluctuaban entre el 1 y el 3%. En el caso de las representaciones individuales se genera una distinción en la representación, los que son inmigrantes recientes y los latinos nacidos en E.U. según Vargas y dePyssler (1998) los latinos son consistentemente representados de una forma negativa incluso más que cualquier otro grupo étnico o racial. Según estos autores en muy inusual encontrar que en alguna serie o película el latino lleve el papel principal.

Finalmente encontramos un trabajo que busca hacer englobar la representación de los latinos (aunque con una visión de género) en los medios masivos. Tal es el trabajo realizado por Guadalupe Cortina (2002) titulado "la política de la representación: la rebelión de las latinas en los mass media" en donde explica que la imagen latina en los medios masivos ha sido siempre tergiversada, estereotipada y en muchos de los casos omitida. Cortina explica que en el caso de la televisión la representación latina se ha modificado gracias a diversos grupos de activistas que demandaron una representación más democrática de las diversas culturas que se encuentran en ese país. El trabajo de Nora Mazziotti y Libertad Borda (1999), nos permite visualizar un estudio de la ficción desde la construcción de lo que consideran la tele verdad en "El show de Cristina y la construcción de lo latino". En el trabajo se busca explicar la construcción de una identidad latina trasnacional a partir de la figura de Cristina Saralegui.

Sin duda estas aproximaciones que se dan en Estados unidos nos dan una aproximación de la importancia que tiene este tipo de estudios donde la construcción de identidad y la representación de los latinos a través de diversos medios de comunicación, se ha convertido en un objeto central de estudio cultural, económico y social. Todos estos medios se enfocan en explicar estereotipos, mitos construcciones de los "otros" en Estados Unidos a partir del estudios de lo que considerar una representación estereotipada y mayormente negativa, que muestra a los latinos desempeñando diversos papeles en los medios.

(iii) Los estudios que se dan en torno a la construcción de identidad en la televisión son muy variados con respecto a los instrumentos de análisis. En España los estudios centrados en la ficción televisiva y la construcción de los migrantes nos dejan ver

interesantes construcciones teóricas y metodológicas. Charo Lacalle (2002) lleva a cabo un análisis titulado "ficción televisiva y construcción de identidad cultural" en donde se muestra el papel que cumple el canal televisivo catalán (TV3) en la adaptación de las diferentes representaciones que configuran la identidad cultural catalana. Sin embargo el trabajo tal vez más relevante de esta teórica española se encuentra en su libro "el discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad" (2008). Tal estudio nos permite observar a partir de un análisis socio-semiótico la construcción que del extranjero o el inmigrante se realiza en la televisión de ficción española. Estudio los diferentes tipos de representaciones y las figuras sociales de alteridad que se ven contrapuestas en la ficción. El objetivo de la investigación fue diseñar un mapa conceptual de las relaciones entre identidad y alteridad en las representaciones. Es relevante precisamente porque enfoca su estudio en la construcción de identidades sociales en la ficción televisiva, el cual según la teórica es un territorio poco estudiado. Lacalle aborda el tema de la representación del "otro" en las producciones de ficción locales, a partir de una metodología cualitativa, que más allá de intentar invalidar o contravenir las aportaciones hechas por otros investigadores que usan métodos cuantitativos, se presenta como un complemento necesario para abordar la televisión y la construcción del imaginario colectivo.

Por otro lado, el interés de la teórica Cristina Peña Marín en este mismo campo de la ficción televisiva, nos llevo a revisar varias de sus publicaciones donde el artículo "Ficción televisiva y pensamiento narrativo" (2001) es retomado porque en él explica la función que cumplen los relatos televisivos como instrumentos de conocimiento y como medios de transmisión de saberes sociales.

En esta misma línea de análisis semio-narrativo combinado con etnografía se encuentra el trabajo de Cobrantes, Obradors, Colladas y Pérez titulado "la imagen pública de la inmigración en las series de televisión españolas" en donde se nos presenta un estudio sobre ficción. En tal estudio se nos muestran 5 tipos de narraciones prototípicas en las que suelen aparecer migrantes. Eric Castelló por su parte nos menciona en su investigación sobre "The Production of Television Fiction and Nation Building: The Catalan Case" cómo la nación se representa a través de los medios creando una propia imagen a partir de la lengua, lo histórico, institucional y cultural. Estudio durante 9 años la ficción (1994-2003) a partir del análisis de contenido. Siguiendo esta misma línea podemos mencionar el

trabajo de José Igartua (2006) en donde se pretende explicar el tratamiento que se da de la inmigración en la prensa y televisión españolas a través del análisis de contenido de estos objetos.

Otro ejemplo de un tipo de enfoque de análisis de mensaje usando análisis de contenido es el trabajo "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España" (2006) realizado por Elena Galán.

Estas perspectivas nos dejan ver cómo el tema de la construcción de la identidad y de las representaciones sobre la inmigración son temas relevantes para cualquier país. Estos estudios son infinitos en términos de la importancia que adquiere el análisis de tipo identitario, por ejemplo en revistas europeas y americanas donde se pueden encontrar una gran cantidad dedicada a estos estudios. El caso de Irene Costera Meijer con una investigación titulada "*The colour of soap opera: An analysis of professional speech on the representation of ethnicity*", en donde nos explica cómo los productores que crean seriales manejan las diferencia étnicas en términos de construcción de personajes y de elección de actores para representarlos. Tenemos el caso de la misma autora en correlación con Joost de Bruin "*The value of entertainment for multicultural society: a comparative approach towards `white´ and `black´ soap opera talk*", el cual nos presenta una investigación similar centrada en el análisis de las cuestiones étnicas y multiculturales. El tema del multiculturalismo a a través de las representaciones ha sido tratado por Linda Fisher, podemos mencionar su artículo *"State of the Art: Multiculturalism, Gender and Cultural Identities*". Tales investigaciones nos muestran cómo el análisis de las ficciones es un tema importante científicamente y además involucra no solo la perspectiva de la representación sino de la forma en que es construida a partir de la experiencia de los productores y la forma en que consumida a partir de la preferencia de los receptores.

(iv) El caso de los estudios que tiene como objeto ya sea a "Yo soy Betty la fea" o "*Ugly Betty*" son más extensos de lo que se pudiera pensar al respecto. En estados Unidos se han encontrado diversos enfoques al respecto del estudio de esta ficción. Podemos mencionar las investigaciones de Esch Madeleine (2007) y Kim-rajal (2007). La primera analiza la desarticulación y la rearticulación de lo "feo" en esta serie, a través del estudio sobre los principios de textualidad en la narración televisiva. La segunda propuesta hace un estudio de las adaptaciones de 3 telenovelas de América Latina que comenzaron a salir

al aire en televisión abierta en estados unidos: "Fashion House" y "deseo" de mi red de televisión y "*Ugly Betty*" por ABC. Por otro lado tenemos la investigación de Luis García Jr. el cual estudia dos aspectos principales en la serie: la fealdad construida como un signo y la forma de interacción de Betty entre sus compañeros. Lo estudia desde una perspectiva sociológica a través de la teoría de la ansiedad y la incertidumbre, explicando cada uno de los espacios (representados en la historia) donde ella no es aceptada.

Tenemos conocimiento de que en México se han realizado varios estudios enfocados a lo que fue la versión original "Yo soy Betty la fea" y a la adaptación mexicana "La fea más bella", sin embargo, hemos encontrado muy poco trabajos sobre la adaptación americana, uno de los que hemos encontrado es el realizado por Ligia García Bejar titulado "El nuevo discurso de un género tradicional: la adaptación norteamericana del formato de telenovela Latino, El caso de *Ugly Betty*" donde se visualiza un estudio sobre la hibridación que se ha llevado a cabo en lo que ella llama la americanización del género telenovela. Otro ejemplo es el desarrollado por Alfredo Cid Jurado titulado "Fábula e historia. Fases y estructuras en la telenovela" en donde se hace un análisis centrado en las fases del relato que se construyen en el texto televisivo de "yo soy Betty la fea" el cual es equiparable al de la fábula de Andersen "el patito feo". Cid Explica cómo está fábula se ha tomado como elemento fundamental de la construcción de dramas. En Latinoamérica encontramos diversos enfoques sobre la telenovela "Yo soy Betty la fea" (Santander, López Cano, 2009) donde la focalización se da en las variaciones simbólicas que ha tenido la historia y la construcción de la música cómo generadora de sentido al interior del texto televisivo.

En Europa (Italia y Francia) localizamos 2 trabajos sobre la adaptación americana "*Ugly Betty*" realizados por Mari Pía Pozzato y Francois Jost (2009). Pozzato centra su estudio en la definición cultural de la fealdad, tema central en la serie *Betty la fea/Ugly Betty*; trata de considerar de qué manera el contexto cultural determina en profundidad el significado de un objeto centrándose en el producto estadounidense, y comparándolo con las versiones mexicana, española y alemana. Jost por otro lado centra su análisis en la comparación de las transmisiones de la versión alemana "*Le Destin de Lisa"* y la transmisión de la serie americana *Ugly Betty* analizando las variables por las que la americana tuvo mayor éxito en ese país. En este mismo orden de ideas se encuentra el estudio de Lacalle sobre la adaptación española "Yo soy Bea" a partir de la concepción de

las ficciones desde el ámbito de lo local y lo global, considerando la historia de la telenovela y sus adaptaciones las cuales generan para ciertas televisoras muchísimo dinero.

Los estudios constituyen ejemplos que nos permiten resaltar la importancia que ha tenido el estudio de la televisión, las construcciones y las representaciones que se generan a través del medio, así como la importancia que ha tenido la historia de "Yo soy Betty la fea" y sus adaptaciones en diversos lugares del mundo. El estudio de la historia nos muestra la importancia que adquiere este producto televisivo *Ugly Betty* en la construcción de representaciones, identidad e inclusión de minorías en la sociedad anglosajona. La importancia a través de la revisión que hemos realizado se encuentra en el hecho de que en la historia se puede ver una serie de valores que se desprenden de la lectura de la migración no como un asunto negativo. El impacto que estas representaciones generan a en los imaginarios sociales y culturales ha generado no sólo en mí sino en diversos países interés académico.

2.2 UNA APROXIMACIÓN SOCIO-CULTURAL

2.2.1 Los procesos comunicativos como procesos culturales

El estudio de productos comunicativos casi siempre proviene de institutos que se dedican al análisis de medios. Sin embargo, en esta ocasión nosotros más que un estudio de la forma en que se ponen en marcha los dispositivos de comunicación, deseamos aproximarnos al estudio de la serie desde una perspectiva que involucra el análisis de la cultura y el análisis social. En términos de los estudios que se pueden llevar a cabo que involucren un objeto de análisis comunicativo, Francesco Casetti (2006) nos explica que se pueden identificar tres niveles que se perciben de la siguiente forma: Los Estudios sobre la producción (cuanto está destinado a aparecer salir en la pantalla) que involucran 4 áreas de estudio: aspectos tecnológicos, aspectos económicos empresariales, aspectos culturales y sociales (hecho de hacer tv). El análisis del medio (que nosotros ejemplificamos con la televisión) y de los procesos socio-culturales nos habla del estudio de la televisión a partir del estudio de su contenido, sus formas expresivas y sus modalidades de recepción en contextos sociales específicos. La exigencia de estudiar a los medios en relación con procesos culturales que intervienen de alguna manera en la vida social, ha tomado mucha importancia al interior de los espacios de investigación. Principalmente por el carácter de

evento que posee un texto, al no considerarlo más una construcción meramente lingüística, sino un evento que se genera en un tiempo y espacio determinado ya que todo lo que afirma y el modo en el que lo hace según Casetti, reestructura la realidad circundante. El texto televisivo se vislumbra como un texto que posee una función social, que construye sentido y significado, que genera redes discursivas (o interrelaciones entre el emisor y el receptor) y que en su construcción tiende a representar identidad o procesos identitarios. Todas estas perspectivas nos hacen considerar al medio de comunicación a la televisión, como un texto que nos permite visualizar elementos de la cultura y representaciones socializadas. Es por esto que parece primordial tratar de definir que entendemos por cultura y cómo es que se puede hablar de un análisis de la televisión que involucre de igual forma un análisis de tipo cultural y social o sociológico.

2.2.2 El estudio de la cultura y los procesos sociales

Las ciencias sociales y las humanidades han prestado especial interés en entender qué es la cultura, quién la produce y cómo se produce. La noción de cultura es siempre ambigua y ha sido definida de muchas maneras. La antropología y la sociología han hecho diversas aportaciones a la definición de este concepto a través de estudios de las sociedades, los individuos y sus formas de interacción. Durkheim nos hablaba de la sociedad como un todo compuesto de partes relacionadas. Al estudiar el ser y el hacer de los sujetos en una sociedad se podía entender, según esta propuesta, los intereses de la misma y como están unidos a través de un interés social y colectivo. Durkheim llama a ésto hechos sociales, los hechos sociales son cosas que deben ser estudiadas objetivamente (como objetos), asilados de sus manifestaciones individuales y a través de observación de caracteres comunes exteriores. Estos caracteres comunes bien podrían referirse a todos esos elementos culturales que sirven de cohesión para una cultura y una sociedad. Por otro lado, Weber considera que el actor social genera sentido a través de la acción. En todo momento la búsqueda de la acción y sus regularidades ha sido un elemento primordial para el análisis de la sociedad. Singularmente porque se busca la comprensión del sentido de la acción social, a través de la interpretación del sentido y de la generación de significados que sirven como pautas, o como diría Durkheim, caracteres comunes a partir de las cuales se crea generalidad.

Por otro lado hay escuelas que sin duda han hecho aportaciones importantes, a la noción de cultura y sociedad, por ejemplo los "Cultural studies" Británicos en los 60´s enfocados al estudios sobre la construcción del sentido en objetos culturales; los estudios sobre la cultura en la escuela semiótica de Tartú, en Estonia; La escuela estructural de Levi-Strauss y su estudio de los mitos; la escuela antropológica representada por Clifford Geertz que ve a la cultura como un sistema de signos, y por tanto un sistema de significación. Todas han hecho aportaciones importantes a la definición de cultura y del estudio de la misma desde diversas posiciones, la mayoría de ellas de corte interpretativo. Sin embargo, es importante preguntarnos ¿Qué es lo que se estudia como Cultura? La cultura según Laura Desfor (2000) puede ser dividida en 3 grupos: (i) la cultura humanística, refinada y de actividades de elite artísticas; (ii) la visión global de las formas de vida de un individuo o grupo; y (iii) la cultura entendida como un sistema de intercambio de símbolos. Estas categorías, corresponden a una noción estética, una etnográfica y una simbólica.

Nos interesa ubicarnos en lo que Edler ha definido como el tercer grupo de cultura puesto que mi perspectiva se basa en un contenido de tipo simbólico. Según Desfor a partir de los 60´s hubo un incremento en los estudios científicos sobre la cultura, sobre la cual las primeras definiciones hablaban sobre un modo de vida. Cómo mencionábamos anteriormente la escuela antropológica Francesa nos daba una de las primeras aproximaciones a la definición de la cultura a través de Clifford Geertz, quién en "la interpretación de las culturas" no daba un primer acercamiento definiéndola como sistemas o patrones de intercambio de símbolos y significados. Desde esta perspectiva Levi-Strauss siempre nos hablaba de una cierta arbitrariedad desde la cual había un estado "natural de las cosas" que era intervenido por la aparición de lo social. Esta arbitrariedad para Levi-Strauss era un rasgo esencial de la cultura porque constituía una marca de la naturaleza es decir de lo necesario. La naturaleza, en este sentido, se proyectaba como lo común a todos los hombres y parte de su dotación hereditaria, es decir, lo que todos los hombres manifiestan independientemente de la sociedad y la costumbre. Desde esta perspectiva, la cultura se situaba en el lado extremo de los natural, abarcaba todo lo que no era común al hombre, todo lo que ha aprendido, todo lo que depende de la vida social y las normas. Lo cultural, por tanto, era contingente y arbitrario, necesario y absoluto. En este sentido lo que para Durkheim era la conciencia colectiva, para Levi-Strauss desde los fenómenos culturales, existía en forma de sistemas de comunicación y de significación que debían

observarse a través de los signos que creaban para comunicarse. Estos signos lo que explicitaban era un sistema de estructuras externas e internas susceptibles de ser estudiadas.

La crítica que se le hace a este tipo de perspectivas es sin duda, que una definición simbólica de la cultura implica que la cultura es solamente simbólica. Según Desflor (2000) esa es la razón por la que algunos teóricos como Bourdieu y Foucault introducen nuevos conceptos (como *habitus* y discurso) que "integraban" una visión de campos cultural y social, político y económico. Porque desde tal perspectiva la cultura se convierte en algo continuamente practicado y reproducido. Lo cual desde mi punto de vista no se encuentra fuera de las propuestas de Geertz o Levi-Strauss, pues aunque el objeto de estudio se reducía a un sistema de estructuras míticas o de parentesco, eso involucraba sin ninguna duda el sistema social que permitía la realización de la comunicación y los símbolos que se convertían en procesos de lectura sociales. Ya sea que la denominemos cultura o estructura social, según Desflor, todas las prácticas sociales son potencialmente simbólicas y por lo tanto potencialmente culturales.

Es por esto que, además de las disciplinas tradicionales, los estudios culturales, la sociología cultural y la sociología de la cultura nos otorgan en términos conceptuales herramientas para pensar en el fenómeno de la cultura a partir de diferentes procesos. Desde el estudio de cualquier tipo de objeto cultural y su relación con la sociedad; ya sea que los estudiemos como hechos sociales (lo cual también hacía era la propuesta de Levi-Straus y el mismo Saussure), en su dimensión histórica, individual y social; cómo un sistema que produce objetos culturales; como objetos culturales que construyen significado; todas las perspectivas condensan el interés cientifizar los fenómenos de la creación y circulación de lo natural y lo no-natural (cultural).

Tales perspectivas enunciadas anteriormente lo que nos revelan son las conceptualizaciones que se han logrado en términos de las formas de vida humana. Al enumerar tales perspectivas se puede visualizar cómo las disciplinas se corresponden a pesar de tener aproximaciones al objeto distintas, siempre desde una perspectiva que involucra lo cultural como simbólico. Tal premisa nos permite dialogar con una disciplina que podría considerarse ajena a todas estas aproximaciones y que sin embargo comparte

principios ontológicos. Estoy hablando de la semiótica, disciplina que se adscribe dentro de este campo de las ciencias sociales y los estudios que involucran el estudio de procesos sociales y culturales. Esta disciplina se encarga del estudio de los sistemas de signos al interior de la vida social cómo lo definiría Ferdinand de Saussure quién compartía la idea de la lengua como un hecho social con Durkheim. Para Saussure el estudio de las formas en que el individuo construía las formas de comunicación se definían a partir del uso que tenían del lenguaje, es por esto que definir en términos de la *langue (uso social de la lengua)* y la *parole (uso individual de la lengua)* constituían dos elementos importantes en el desarrollo. Tales términos eran equivalentes a los propuestos por Durkheim como conciencia colectiva y conciencia individual. Es por esto que al compartir cierto nivel en términos de la concepción primaria de la que parten, ver los fenómenos como hechos sociales, no permiten ponerlos a dialogar al interior de este marco.

Tal como nos lo explica Cid (2005) la lectura de los signos es una práctica cotidiana que caracteriza al ser humano y se asocia concepción de semiótica. Afirma que el ser humano en su necesidad de interrogar al mundo, otorga significado y construye el sentido a partir de la información que la naturaleza le ofrece. De esta forma en su práctica estructurante, algunos pensadores coinciden en afirmar que dicha lectura modela el pensamiento mismo a través de su instrumento más eficaz: el lenguaje y sus signos. Ya sea que consideremos los signos desde su forma de lectura: como naturales (que por sus características lleven al hombre a asignarle un significado específico), como transformados (es decir, como elementos que median entre el hecho natural y el acuerdo de lectura) o como herméticos. Desde esta perspectiva la tarea primordial de la semiótica es develar los mecanismos que transforman el sentido en significado. Partiendo de la premisa de que la cultura se puede estudiar a partir de lo simbólico.

La vertiente desarrollada por el semiólogo Umberto Eco, tiene como objetivo el estudio de los sistemas significación. Eco (1975 [2005]), ha dedicado especial interés al estudio de la cultura a través de los procesos de comunicación en las sociedades, al afirmar que la cultura por entero es un fenómeno de significación y de comunicación, y que humanidad y sociedad existen sólo cuando se establecen relaciones de significación y procesos de comunicación. Lo importante se vislumbra entonces en entender a la semiótica desde el estudio de los procesos culturales como procesos de comunicación, en donde cada

uno de esos procesos subsiste porque debajo de ellos se establece un sistema de significación.

> *El proceso de comunicación se verifica sólo cuando existe un código. Un código es un SISTEMA DE SIGNIFICACIÓN que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa MATERIALMENTE presente a la percepción del destinatario REPRESENTA otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación (Eco, 2005:25)*

Por otro lado, la semiótica de la *escuela de Tartú* nos explica cómo se dan las relaciones entre la sociedad y la cultura, la manera en la que estas relaciones existen principalmente por el uso de diversos dispositivos para intercambiar símbolos o significados, es decir para comunicar. Es por estos motivos que para nosotros es importante resaltar la pertinencia del estudio de la comunicación al interior de una sociedad y más aún de una cultura específica en productos que generan nuevos procesos en sociedades cambiantes. Partiendo de entender que la cultura "…no solo es el lugar donde nacen los significados, sino el espacio en donde ellos son intercambiados, transmitidos y buscan ser traducibles de un lenguaje cultural a otro" (Toporov en Torop, 2002:19). Planteamos una perspectiva que se vislumbra novedosa por el hecho de abordar un fenómeno que ha sido históricamente abordado desde otras disciplinas. Desde esta perspectiva, el estudio de la cultura no se encuentra reducido al espacio donde se crean los significados, sino al espacio donde la cultura por entero es entendida como un sistema de signos que está en constante migración, traducción y transformación de significados, que se vislumbra como un sistema dinámico que se encuentra en estado de total traducción.

Desde esta perspectiva, Iuri Lotman (1996) nos explica que la cultura es por entero un sistema de signos, o en otro sentido, considera a la cultura como "la información no hereditaria, que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas" o "memoria no hereditaria expresada en un determinado sistema de obligaciones y prescripciones". Su perspectiva influencia por Mauss y levi-Strauss nos lleva a considerar la cultura desde una perspectiva que involucra sistemas culturales en donde se crean textos[11] que sirven a la cultura para crear información, comunicación y memoria. Lotman explica que el término memoria se retoma de la teoría de la información y de la cibernética y la entiende como: "la facultad de determinados sistemas de conservar y acumular informaciones" (Lotman,

[11] "El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensaje recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado" (Lotman, 1981:82)

1979:21). Por tanto para este teórico, Información, Comunicación y Memoria son los grandes ejes que caracterizan el desarrollo de las sociedades humanas puesto que la historia de las sociedades es la lucha por la memoria.

El signo para Lotman, situado en una colectividad donde se intercambia información, es el equivalente material de los objetos, de los fenómenos y de los conceptos que expresa. Un signo, tal como lo explica Eco, es una unidad cultural entera. La cultura se vislumbra como un sistema (de sistemas) de signos organizados de un determinado modo. Es decir, la cultura se manifiesta como un conjunto de reglas que adquiere determinado significado, lo cual afirmaba el mismo Lévi-Strauss:

> Hablar de reglas y hablar de significado es hablar de la misma cosa, y si contemplamos los empeños intelectuales de la humanidad que han sido documentados en todo el mundo, su denominador común es siempre introducir algún tipo de orden. Si esto representa una necesidad básica de orden propia de la mente humana no es, después de todo, más que una parte del universo, es probable que esa necesidad exista porque hay cierto orden en el universo, porque el universo no es un caos (Strauss, 2005:34)

Para este teórico en determinada cultura el sentido que puede adoptar un concepto o término depende del *modelo* (de mundo) del que forma parte y es por esto que el estudio debe estar anclado históricamente (para evitar sustituir conceptos por alguno de nuestro *modelo* de mundo). "La cultura como sistema de signos sometidos a reglas permite considerar la cultura como una lengua, es decir, un sistema semiótico ordenado de comunicación que sirve, por tanto, para transmitir información" (Lozano 1979:23). El lenguaje como la cultura es un sistema de comunicación que se sirve de signos los cuales están organizados. Según estas características se pueden distinguir 3 tipos: lenguajes naturales, lenguajes artificiales y lenguajes secundarios. Para Lotman el lenguaje pieza fundamental de la cultural permitía la creación de *modelos*. El hablaba de Sistemas de Modalización Primarios (la lengua natural) y Sistemas de Modalización Secundarios (los que se crean a partir de la lengua natural). Estos SMS tales como el arte, la danza, la literatura, etc. actúan como super estructura de la lengua natural. Por tanto, los sistemas no están subordinados sino que uno sirve como modelo para crear el otro. Para Lotman la suma de diversos sistemas semiótico (semiosfera) en su totalidad es la descripción de un *modelo* de mundo. La cultura aparece así como un sistema de lenguajes cuyas manifestaciones concretas son los textos de esa cultura. Por tanto, estudiar los textos que la cultura crea y difunde, a través de los cuales por un proceso de semiosis genera

información, crea comunicación y mantiene memoria, debe ser una de las prioridades en cualquier estudio de la sociedad.

2.2.3 El discurso como semiosis social

Considerando la premisa de que todo sistema cultural crea sus textos y genera procesos de semiosis[12] a través de ellos, lo que nos queda por explicar es la concepción de nuestro objeto de estudio como un conglomerado de textos significantes, que toma la forma de un serial televisivo, creado por una cultura específica a través del cual se genera procesos semiósicos.

De esta forma, el texto televisivo nos permite visualizar información sobre la cultura que lo produce y sobre los saberes que circulan entre las culturas, es decir los tipos de semiosis que se generan entre diferentes espacios semióticos también llamados semiosferas. Un texto televisivo bien puede ser considerado por su forma de circulación un discurso. Para Eliseo Verón (1998) los discursos sociales son conjuntos presentes en la sociedad que se componen de diversas materias significantes (escritura, imagen, sonido, y sus diversas interrelaciones) que al estudiarse abarcan elementos extratextuales. Tal como lo explica Eliseo Verón (1998), los discursos son producciones textuales que nos permiten visualizar aspectos de la cultura y de la sociedad, que se pueden corroborar a través del estudio del registro y la transmisión que cada sistema realiza (el cómo) y que se encuentran determinados por los contenidos culturales (el qué) que serán conservados y transformados de una cultura a otra *La historia de la sociedad, la cultura, solo se encuentra en lo que produce sentido, en el seno de los intercambios, de las interacciones diversas de las instituciones, de las relaciones sociales, es decir, de los discursos (Verón, 1998:188).*

En este sentido Eco y Verón entienden a los medios de comunicación como máquinas que reproducen la realidad social, según la cual, los hechos que componen esta realidad no existen en cuanto a tales (en tanto hechos sociales) sino que los medios los construyen y los podemos encontrar en los discursos de los que nos proveen.

[12] Desde la concepción de Charles Sanders Peirce se entiende por semiosis "una acción, una influencia que sea o suponga, una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante" (Peirce en Eco, 2005:32). Según Eco, la semiosis permite conocer los procesos cognitivos necesarios para la lectura de un signo (entendido como una unidad cultural), nos da cuenta que hay desplazamientos continuos que refieren un signo a otro signo o a otras cadenas de signos. Esa continua circularidad es la condición normal para la significación y es lo que permite el uso de los signos para referirse a las cosas.

Podemos visualizar al discurso televisivo como un sistema de operaciones discursivas y no solo como una construcción lingüística, si no como "una construcción sintáctico semántica que está asociada a su proyección comunicativa en una estructura en la que el productor se pone en contacto con el receptor a través de dicha construcción. De este modo en el discurso se encuentran las tres dimensiones correspondientes a cada una de las partes de la semiótica según la tripartición de ésta en sintaxis, semántica y pragmática cómo lo explica Charles Morris (1975). Morris expone la relación que se establece en cada dimensión para generar procesos de semiosis (o de relación de un signo con otros signos) y define según estas dimensiones a la semiótica. El discurso se presenta entonces como un lenguaje semiótico que se convierte en un universo referencial y por el cual se establece una relación comunicativa entre el productor y el receptor.

Según esta aproximación teórica los discursos poseen al interior "huellas" que las condiciones de producción han dejado en el texto. La conceptualización de las huellas lo que permite al analista es explicar las propiedades del discurso que se relacionan con sus procesos sociales de producción. Tales huellas van desde la valoración, la interpretación y las cuestiones ideológicas de quien produce el discurso, hasta las condiciones sociales en que fue escrito. Conceptualizar el discurso nos permite visualizar cómo es que se puede hablar de procesos de producción social del sentido a través de la producción de un texto, la circulación y el consumo. Por tanto esta perspectiva se correlaciona con la visión que Lotman (mencionada anteriormente) tiene sobre la cultura, la creación de textos y la circulación de la semiosis. Con circulación nos referimos a "el proceso a través del cual el sistema de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de recepción es, a su vez, producido socialmente" (Verón, 1998:20).

La producción de sentido está sujeta a una doble hipótesis de partida, la que nos dice que todo funcionamiento social implica una dimensión significante y que a la vez todo proceso de producción de sentido está inserto en lo social. La dimensión significante nos permite enfocar el estudio en lo que podría ser la construcción de lo real a través de los discursos. Como afirma Verón esta realidad de lo social solo se construye en la semiosis, de la "producción de la realidad social como experiencia colectiva". De esta forma analizando los discursos que circulan en términos de producción apuntamos a los procesos mismos de generación de sentido y significado.

Una particularidad que tienen las instancias de producción televisivas es la de construir discursos en forma de relatos. Los relatos circulan y son consumidos porque son discursos que integran acontecimientos humanos. Claude Bremond procede a definir de la siguiente forma:

> El relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión no hay relato […] donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, si no cronología […] donde no hay implicación de interés humano no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada. (Bremond, 1966[1996]:102)

Tales construcciones generan lo que Eco llama "mundo posibles narrativos" haciendo referencia a una realidad que se presenta como un mundo cultural posible. En su libro *los límites de la interpretación* explica que la noción de mundo posible es útil para una teoría de la narratividad porque son estados de cosas que se describen en los términos del mismo lenguaje en que habla el texto narrativo. La noción de mundo posible según Eco (1992) de concierne las siguientes características:

i. Un mundo posible narrativo se describe mediante una serie de expresiones lingüísticas que los lectores tienen que interpretar como si se refirieran a un posible estado de cosas en el cual si p es verdadero no-p es falso (siendo flexible este requisito, ya que hay también, como ve-remos, mundos posibles imposibles).
ii. Este estado de cosas está constituido por individuos dotados de propiedades.
iii. Estas propiedades están gobernadas por determinadas leyes, de manera que determinadas propiedades pueden ser mutuamente contradictorias y, dada una propiedad x, ésta puede implicitar la propiedad
iv. Los individuos pueden sufrir cambios, perder o adquirir nuevas propiedades (en este sentido un mundo posible es también un curso de acontecimientos y puede describirse como una sucesión de estados temporalmente ordenada).

Según este teórico los mundos posibles pueden verse como estados de cosas "reales" o bien verse como artificios culturales. El ser un artificio cultural el mundo posible se manifiesta como una estrategia destinada a suscitar una interpretación por parte del *Lector Modelo*[13]. Esa interpretación (sea cual sea la forma en la que se expresan) representa el mundo posible bosquejado en el curso de la interacción cooperativa entre el texto y el *Lector Modelo*. Es necesario que al relacionar este mundo posible con el mundo "real" se

[13] Un autor que pretende organizar sus estrategias textuales debe referirse a una serie de competencias (y no sólo al código de la lengua) capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a las que él se refiere son las mismas que maneja el lector. Por consiguiente deberá prever un Lector *Mode*lo capaz de cooperar en la actualización textual (en la interpretación) de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente.

considere que también el mundo real o actual[14] funciona como artificio cultural. Este discurso convertido en relato y considerado un mundo posible es susceptible de ser estudiado a partir de los sistemas de significado que genera en su construcción. Esta es la tarea de la semiótica narrativa o generativa que será explicaba más ampliamente en el capítulo (3.5).

En suma, visualizamos a los textos televisivos, en específico al serial *Ugly Betty,* como un sistema de signos (jerarquizado, organizado y estructurado) que se pone en marcha a través de los lenguajes de la televisión. Esta puesta en escena es generada por medio de un sistema de reglas y normas que funcionan en su producción y posteriormente y necesariamente en su lectura visual, en el caso de la televisión. Está última funge como el dispositivo a través del cual se construyen determinados discursos, y en el caso de *Ugly Betty*, narraciones o relatos que construyen universos de reconocimiento social.

2.2.4 Construcción social del "Otro"

El estudio semiótico del discurso televisivo (entendido como un sistema de significación) nos permite distinguir ciertas construcciones que son específicamente relevantes para la tesis. Sabemos que en los procesos de comunicación se construyen saberes sociales, los saberes sociales según Barbero (2002) se pueden estudiar generando una distinción analítica. El estudio de la construcción de los espacios de saber y de comunicación se determinaban bajo dos esferas de conocimiento, el de los adultos y de los niños. Asegura que mediados de nuestro siglo las fronteras entre estos espacios se han disuelto y las formas de transmisión y circulación de información han cambiado en gran medida gracias a la televisión. Este aparato permitió la visualización de escenarios, se convirtió en un espacio abierto que permitió la deslocalización de saberes y desplazo las fronteras entre razón e imaginación, saber e información, trabajo y juego. Es interesante la aproximación de Babero puesto que él lo que nos explica es que la televisión y la forma de consumir sus productos están cambiando nuestras formas de consumirlos, convirtiendo la experiencia de ver la televisión en un proceso de fragmentación, de reconocimiento de palimpsestos, de hipertextos y de intertextos. Específicamente esta construcción de saberes la interior de la televisión depende de la forma en que se decida construirla para el

[14] El mundo actual es el que conocemos a través de una multitud de imágenes del mundo o de descripciones de estado, y estas imágenes son mundos epistémicos que a menudo se excluyen mutuamente (Eco, 1992:130)

consumo, en el caso de Betty el género (el cual está instituido) permite una forma más placentera de consumo. *Ugly Betty* fue adaptada a un consumo Norteamericano eso se explica en la construcción seriada y fragmentada, en la serialidad. La historia plantea mostrarte un sin fin de historias en una cantidad de tiempo específica, esas historias que a nosotros nos interesan es el discurso en el que Betty está inmersa. Betty es construida al interior de este género como una chica fea (al igual que en otros países) que además es migrante y que sin embargo muestra una forma de leer la fealdad al interior de una sociedad que es muy parecida a la forma en que ese concepto es entendido globalmente. La fealdad por tanto se ha convertido en una característica global, es decir, no hay sociedad que no comprenda el signo que se construye para dar identidad a este personaje como una chica fea físicamente pero bella interiormente. El uso de lo bello y lo feo que se había dado en las versiones anteriores en esta serie se modifica con el fin de proveernos de una nueva forma de ver el mundo. La fealdad de Betty al ser positiva la construye como una chica que en lugar de ser fea, es no-bella. Esta oposición que parte de una lógica gramatical se ve puesta en escena al mostrarnos a la protagonista como alguien que simplemente es no-bella y que deja fuera las connotaciones que de lo feo se había valorizado. El nuevo paso de aprendizaje para el receptor se plantea en una reformulación de saberes sociales para aprender a verla no-bella y no como un individuo feo puesto que a Betty Suárez no se le permitirá tener una metamorfosis física. Según el escritor Fernando Gaytan ella no podrá tener una metamorfosis porque sus características étnicas se lo impedirán. Desde este punto de vista lo que se plantea son dos tipos de narración, la primera plantea una transformación física y la segunda plantea una transformación de la mirada externa, transforma la visión que los otros tienen sobre el sujeto feo.

Cómo mencionamos en nuestro planteamiento del problema, se sabe que el adaptar una historia exitosa nos muestra una nueva construcción discursiva, que en este caso específico es serial, y que la forma de adaptarla a un país determinado es permeada por el contexto en el que está inmerso. Ésta historia estadounidense, *Ugly Betty*, nos construye un mundo posible, reconocible y cognoscible, un universo semiótico donde se ve representada, reconstruida y fortalecida la imagen de un migrante latino (Betty Suárez) que se presenta y se identifica por sus características étnicas, de clase social y de género. Una primera aproximación al estudio de la construcción es específicamente el que nos lleva a Betty Suárez a través de la interacción con aquellos "otros" personajes con los que convive al interior de la serie. Dichos espacios donde interactúa están integrados o representados a

través de *Mode* (en Mahnattan), Queens NY, MYW (En Manhattan. migrante reflejada en la protagonista de la serie Betty Suárez. Los espacios se construyen para entender las relaciones interétnicas, en este caso estas relaciones representadas en *MODE* y MYW el lugar de trabajo de Betty en Manhattan y *Queens* el lugar donde se desarrolla su vida familiar. De esta forma los espacios se convierten en signos referenciales que permiten entender estas diferencias.

Es importante mencionar cómo la representación del espacio determina las relaciones de dominación-subordinación entre los grupos, culturas e identidades seleccionadas para formar parte de la historia. Los roles sociales que cumplen los personajes al interior de la historia nos develan signos identitarios y permiten comprender cómo esta serie, a través de la construcción de los roles sociales o actanciales[15]. Nos muestran la existencia significativa de distintas sociedades (la anglosajona, la latina, la afroamericana, entre otras) y su cultura. Esto permite entender o visualizar la existencia de determinados grupos étnicos que al interactuar en un mismo espacio generan significados correspondientes a las diferencias y contrastes entre éstas comunidades. Al interior de las comunidades se visualizan diversos sistemas de relaciones sociales y de relaciones interpersonales e intersubjetivas. Al entender como en estos espacios representados se pueden visualizar distintos niveles podemos establecer cómo se presentan las fronteras entre los diferentes grupos. Tal como lo plantea Bonfil podemos especificar los distintos niveles en que se puede visualizar los fenómenos étnicos en este caso representados a través del medio televisivo

> Se puede ver los diversos niveles del fenómeno étnico (los grupos, las identidades, las culturas) como entidades diferenciadas y contrastantes inmersas en un sistema determinado de relaciones: relaciones sociales cuando se trata de grupos, relaciones interpersonales e intersubjetivas cuando es el caso de individuos con entidades étnicas diferentes, y relaciones interculturales para el caso de los sistemas policulturales (Bonfil en Pérez, 2003:136)

En nuestro objeto de estudio este fenómeno étnico y sus niveles se corrobora a través de los actores sociales (personajes), espacios e imágenes construidas y visualizadas a través de la televisión y del discurso de *Ugly Betty*. Así nosotros proponemos que una dimensión puesta en escena en este discurso de migrante se puede corroborar en el estudio de la etnicidad. La etnicidad como menciona Díaz Polanco, no solo se debe atribuir en esta

[15] Los roles actanciales nos explican las funciones que cumplen en la narración los actantes. Según la definición de A. J. Greimas los personajes de toda narración canónica son actantes porque actúan, es decir, realizan acciones para conseguir un objeto del deseo.

noción de cultura popular, a las etnias o grupos étnicos, si no en todo grupo social constituido. Para este autor, toda clase social o grupo social posee una dimensión étnica propia dada o complementada también por su dimensión de clase.

> La etnia, o grupo étnico, se caracteriza por ser un conjunto social que ha desarrollado una fuerte solidaridad o identidad social a partir de los componentes étnicos. Esa identidad étnica es la que permite al grupo, además, diferenciarse de otros grupos (Díaz Polanco en Pérez, 2003:142)

Todos estos signos materializados a través del discurso de *Ugly Betty* se construyen para dar identidad, es una expresión que señala a un contenido. De esta forma la identidad se construye como un espacio social de alteridad donde cada quién se reconoce como "tal" al compararse con el otro "su alteridad" que forma parte de su universo de trabajo, familiar, conyugal, entre otros.

Encontramos que estos espacios donde se ve narrada la historia se nos presentan de la siguiente manera: el primero de ellos lo podemos ver representado a través del espacio familiar de Betty, el cual se desarrolla en el barrio de *Queens*, donde viven los migrantes; (ii) el segundo de ellos lo representan a través de el lugar de trabajo de Betty, *MODE* lugar que se encuentra en Manhattan y que es significante de una vida a la que la protagonista no puede aspirar (hasta el momento). Esto lo sabemos porque Betty, que se mueve dentro de estos dos espacios, sigue teniendo esta relación de subordinación reflejada en esta convivencia interétnica dentro de estos espacios representados que tiene una dimensión sociocultural y que sirven de pretexto para reconstruir esta imagen del migrante subordinado que lucha por nuevas oportunidades de vida en Estados Unidos. En esta serie las diferencias objetivas, como menciona Barth (1979), aunque importantes, no son tan tomadas en cuenta como las diferencias que los receptores consideren significativas. Estos últimos son los que activan el mecanismo de comprensión e interpretación de esta parte de la historia, que como ya hemos mencionado, nos muestra la construcción de varios actores sociales, uno de ellos caracterizado por ser migrante mexicano (latino) de segunda generación.

Un panorama general de teorías que nos ayudan a entender y observar el proceso de construcción de las identidades. Entendiendo la identidad como la forma en que nos construimos a nosotros mismos y frente a los demás y específicamente conceptualizándola como una identidad étnica que la protagonista posee. Gilberto Giménez nos proporciona una conceptualización que refuerza nuestra premisa:

> La identidad es la forma de autoreconocimiento de un grupo étnico o de un colectivo basado principalmente en una lengua, un territorio ocupado o reivindicado, un sistema de valores y creencias, un modo de vida, un conjunto de tradiciones y en ocasiones una reconstrucción histórica o legendaria del pasado (…) Nuestra identidad sólo puede consistir en la apropiación distintiva de ciertos repertorios culturales que se encuentran en nuestro entorno social, en nuestro grupo o en nuestra sociedad. Lo cual resulta más claro todavía si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre un nosotros y los "otros", y no se ve de qué otra manera podríamos diferenciarnos de los demás si no es a través de una constelación de rasgos culturales distintivos. (Giménez, 2005:1)

En varias ocasiones se discutió como la identidad se puede visualizar a través de marcadores externos, de signos que definen como soy, quién soy yo (por ejemplo, mi nombre) y que ayudan a construir una forma de representación de la identidad. En esta representación se pueden enumerar algunos elementos fijos y concretos y en otros casos los elementos suelen ser construidos y relacionales. Desde esta perspectiva no es de nuestro interés profundizar en las identidades construidas al interior de la serie sino dejar claro que nuestra perspectiva sobre el papel de inmigrante o latina de protagonista se basa en una serie de interrelaciones que mantiene con otros sujetos que se afirman como diferentes. Tales diferencias tiene que ver con prácticas culturales, lengua y desde luego territorio. La noción del espacio en esta narración nos permite visualizar la noción de frontera de límite y de diferencia que se pone en escena a través de *Ugly Betty*.

Es evidente que Betty posee una noción de comunidad que tiene que ver con México y los mexicanos y una comunidad americana que tiene que ver con los anglos. La idea de que Betty posee una especie de doble nacionalidad se explica cuando nos acercamos a la definición de la nacionalidad entendida como "conciencia étnica de grupo" (Jenö Szücs en Gímenez, 1993). En la nacionalidad se ve la pertenencia a grupos lingüísticos o culturales basados en la forma en que comparten usos y costumbres, Betty sin duda se adscribe a un grupo étnico. Esto es claro cuando en la macro-historia que comparte con Sofía Reyes y Daniel los personajes que dirigen dos revistas importantes MYW y *MODE*, se presentan como espacios donde Betty se reconoce y se siente excluida. Con Sofía comparte esta noción de latina, Sofía se convierte en la mujer que la entiende que le dice que su lugar no está en *Mode* puesto que Betty piensa con el corazón y no con la cabeza y jamás podrá encajar ahí. Es por eso que le pide trabaje con ella. Esta idea se refuerza cuando al entrar en ese espacio de MYW Betty afirma "sentirse como en casa". Afirma que le encanta la idea de poder trabajar con personas más parecidas a ella, "que comen comida de verdad,

que se visten de varios colores y que son de diversas tallas". Lacalle (2008) profundiza en las proposiciones del Landowski con respecto al espacio social y afirma que se puede determinar la lógica de las relaciones que condicionan la constitución del *nosotros* a la producción paralela de un ellos. Para poder hacerlo así, Landowski homologa la identidad psicológica y filosófica a la lingüística considerando que es desde el *Ego/nosotros* donde se articula la estructura de las relaciones sociales y que a diferencia de éste el *él/otro* se puede definir a partir de su exclusión del espacio social o de su confinamiento. Para Lacalle esto es importante y lo retoma para explicar que:

> En las sociedades democráticas (sustentadas sobre la premisa teórica de la igualdad), las figuras del mundo que encarnan los dos polos extremos de la diversidad social son el extranjero y el marginal. El primero procede del exterior del espacio social, mientras que el marginal ha sido expulsado de dicho espacio social. La ubicación del extranjero y del marginal en relación al cuerpo social de referencia (leyes, tradiciones, valores, etc.) determina importantes diferencias entre ambos. (Lacalle, 2008:101)

Según Lacalle la representación televisiva del extranjero/inmigrante en la ficción se puede ver en 4 oposiciones (las tres primeras retomadas de la caracterización semántica que propone Landowski): naturaleza/grado, identificación objetiva/subjetiva, inestabilidad estabilidad y esfera pública/esfera privada (en función de la modalidad de relación del extranjero/inmigrante con lo social). La contraposición del extranjero y el marginal permiten a Lacalle caracterizar de manera teórica la construcción social del mismo. Las diferencias que se construyen en la ficción se determinan entonces socialmente dependiendo de un determinado cuerpo social de referencia, es decir, las reglas con las que viva cualquier sociedad. Tales reglas no son otra cosa que una serie de elementos culturales.

Fredrick *Barth* (1976) explica que los grupos étnicos deben considerarse una forma de organización social en donde se ven las diferencias culturales. Esto quiere decir que hacia adentro y hacia fuera del grupo, las relaciones sociales se organizan a partir de diferencias culturales. Es por esto que es muy importante para este autor la noción de autoadscripción y heteroadscripción. Éstas existen a partir de la interacción que se genera entre grupos sociales, sus procesos de inclusión y exclusión los cuales construyen las fronteras. Las categorías étnicas presuponen diferencias y marcadores culturales, sin embargo, los rasgos que son tomados en cuenta por un determinado grupo étnico a modo de marcadores centrales de diferenciación, no se corresponden con la suma de las diferencias objetivas corresponden particularmente con aquellos que los actores mismos

consideran significativos. Algunos rasgos culturales son utilizados por los actores como emblemas de diferencia o marcadores culturales, otros son pasados por alto; y en algunas relaciones hay diferencias radicales que son desdeñadas (Barth 1976:15).

Una de las problemáticas que se manejan en la primer temporada es el asunto del territorio al que pertenecen. El padre de Betty se ve en problemas cuando necesita medicina y confiesa a Betty que salió huyendo de México tras matar al primer esposo de su madre. Pocos días después avisan a Betty que su padre será deportado. Betty y su padre hacia el final de la temporada realizan un viaje a México (Guadalajara específicamente) con dos propósitos: (a) ayudar a su padre a tramitar la visa y así pueda regresar a Estados Unidos y; (b) reencontrarse con el lugar donde su madre vivió, conocer a su familia (de la cual tiene conocimiento por las charlas de su padre) y tratar de "saber quién es realmente". Betty sin duda se adscribe a una doble comunidad, por un lado a lo mexicano (por su padre, por su familia, por su forma de alimentación y algunas festividades) y por otro lado lo americano con la cuál comparte una identificación de tipo política, lugar donde ha crecido y lugar donde ha aprendido una lengua, una comunidad de que quiere formar parte. El punto (ii) se presenta así con relación a la forma en que Betty es reconocida al interior de su familia y de su grupo de trabajo, lo que podemos llamar una identidad étnica. Con el fin de explicar por qué una identidad étnica la define nos acercamos a la concepción de Giménez:

> El conjunto de repertorios culturales interiorizados (representaciones, valores, símbolos) a través de los cuales los actores sociales (individuos o colectivos) demarcan simbólicamente sus fronteras y se distinguen de los demás actores en una situación determinada, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Giménez 2000: 28)

Es por esto que un análisis de la frontera cultural que se demarca entre la forma en que Betty se autoadscribe a un grupo determinado con una idea compartida y la forma en que es percibida por sus compañeros de trabajo (heteroadscripción) es muy importante.

Betty (retomando el ejemplo expuesto anteriormente) escribe un artículo que Sofía le ha pedido lo llama "un profesionista normal en un ámbito extraordinario" un pez fuera del agua. Betty debe redactar un artículo sobre "no encajar en *Mode*". Al cuestiona a algunos de sus compañeros lo que podemos observar es como se construyen esas diferencias objetivas entre los diferentes grupos y como se mantiene la forntera a partir de las prácticas que se muestran inequiparables. *Mark* le dice a Betty que la primera impresión que le

causo fue (hace un gesto de horror) “estaba encantado. Alguien más de quién burlarme a sus espaldas”. Además hizo un *screen saver* de fotos vergonzosas de Betty. Por otro lado al interrogar a *Amanda* ella le cuenta cuál fue su primero impresión: “me caiste mal porque llevaba meses queriendo ese puesto y llegaste tú con tu flequillo tusado y tus cejas pobladas y yo pense- ¿le dieron mi puesto a eso?-“. Amanda reconoce haber sentido envidia de ella, puesto que según lo dicho a Betty: “no salgo de mi casa con un bolso de la temporada pasada y tú llegabas vestida como una venta de garage, parecia como si no te importara, parecia que carecias del gen del temor (…) fuiste digna de respeto”. Para *Daniel*, que estaba acostumbrado a trabajar con otro tipo de mujeres, fue diferente, afirma que “conforme fue conociéndola le tomo cariño, le ayudo a ser una persona más madura”.

En esta serie las diferencias objetivas, como menciona Barth (1979), aunque importantes, no son tan tomadas en cuenta como las diferencias que los receptores consideren significativas. Estos últimos son los que activan el mecanismo de comprensión e interpretación de esta parte de la historia, y de la demarcación y las diferencias entre cada uno de los actores que son representados en la narración. Esta característica de Betty es la principal por la que ella jamás podrá sentirse incluida en la sociedad anglosajona, Betty podrá aprender a vestir diferente, podrá compartir prácticas cotidianas (tomar café, ir de compras, entre otras), podrá aprender a comer cosas *light* y cambiar su lugar de residencia, pero jamás podrá cambiar su etnicidad, a partir de la cual la señalan y la hacen cargar con el estereotipo del migrante latino. Sin embargo lo que nos dice la narración es que deberemos aprender a leer esas diferencias objetivas y significativas como positivas y no como algo negativo.

La narración de esta serie se desarrolla dentro de un universo anglosajón que intenta poner a la vista un espacio, representado por la revista *MODE* en Manhattan, que parecería mostrarnos un espacio de diálogo multicultural construido a partir de la dicotomía de inclusión/exclusión de todas las comunidades étnicas que se integran y se niegan (afroamericanos, hispanos, latinos, Germanos, etc.) ante una comunidad anglosajona de la que también forman parte.

Tenemos aquí una diferencia cultural que se simboliza y que podemos identificar a través de las diferencias entre los personajes a partir de la función social que cumplen dentro un marco social en donde cada personaje funge como un signo que devela identidad

y por tanto diferencia. Podríamos considerar como *Ugly Betty* a través de estos marcos echa a andar la idea de una sociedad multicultural, una sociedad que toma en cuenta la diversidad y la reúne en un espacio determinado donde hay cabida para todos. Sin embargo queda claro que hace falta más que solo adscribirse o autoadscribirse para estar "dentro".

En la historia no es suficiente que todas estas comunidades estén juntas en un mismo espacio, puesto que la misma Betty sufre el rechazo de la comunidad donde se inserta desde el primer momento. Sin embargo lo que veremos sucesivamente en la narración es que la protagonista irá adquiriendo valores positivos que generarán cierta empatía en su lugar de trabajo, donde sus compañeros siempre la verán como "el otro" y sin embargo podrán convivir con ella en ese mismo espacio. Betty de alguna manera decide que *MODE* y la gente al interior son más parecidos a ella puesto que "no fingen ser más de lo que son" esto le contesta a Sofía cuando se da cuenta que la engaña para burlarse de Daniel. Al compararse con ese otro espacio que en términos de exterioridad parecerían tener más afinidad con ella, "De hecho creo que encajo mejor allá que aquí". Es decir afirma que encaja mejor en una sociedad que es representada por *MODE* a pesar de las diferencias externas y las fronteras que crean para interactuar.

De esta forma encontramos que aunque estas comunidades se encuentren compartiendo existen fronteras culturales, fronteras imaginarias que sirven de periferia [tal como lo menciona Manuel Valenzuela (2003)] que se interesan en la semantización y la definición de umbrales mediante los cuales se construye esa diferencia. La diferencia, por tanto, permite la construcción de determinadas identidades que se reflejan en este proyecto multicultural imaginado, este mundo multicultural posible

> El multiculturalismo pone el acento en el análisis de los procesos de estructuración de las identidades colectivas, especialmente en lo que se refiere a la conformación de umbrales de adscripción y diferencia, y busca un replanteamiento profundo de la condición de las minorías en la sociedad y en las culturas nacionales. (Valenzuela, 2003:15-16)

La expresión discursiva que se presenta nos revela un contenido de una sociedad, que si bien no es real, si parece reflejar un proyecto en donde existe una inclusión de comunidades étnicas que parecen ser respetadas como espacios individuales, que deberán durante la narración, integrarse a su centro cultural dentro de Manhattan y de *Mode.* Para mi proyecto de tesis parece que la perspectiva multicultural permite establecer mejor el

proyecto que la serie está mostrando, donde distintas comunidades parecen convivir sin ningún problema en un mismo espacio.

La multiculturalidad representada en el espacio social donde Betty interactúa es importante por lo que propone (esta idea de la convivencia de diversas comunidades étnicas). Sin embargo Betty a través de sus interacciones nos muestra como este espacio de multiculturalidad aún crea fronteras entre los que se consideran "equivalentes" o "iguales" en contraposición de los "otros" los de fuera. La frontera determina su rol social tanto al interior de su familia como al interior de su espacio de trabajo. *Mode* y *Queens* nos muestran simbólicamente a México y Estado Unidos respectivamente. El espacio representado por *Queens* NY, en específico, nos da a entender esta idea de sociedad multicultural.

Este acercamiento, nos permite solo tener algunas reflexiones acerca de cuál es la mejor forma de abordar este tipo de construcciones donde una reformulación como la que se hace de la novela "Yo soy Betty la fea" al serial "*Ugly Betty*" permite la inclusión de categorías sociales como la de migrante, fealdad, latino, entre otras. Podemos verlo como un asunto global pero además como un asunto de interés local acentuado y relacionado con una categoría social que ha sido estereotipada dentro de una sociedad específica como la anglosajona.

Sin duda, hablar de *Ugly Betty* es hablar de un producto que podemos definir como transnacional. En él podemos visualizar la lógica de consumo, reapropiación, transformación y venta de objetos culturales y simbólicos que se re-significan a través del contacto que se tiene con ellos en distintos países. Estas reapropiaciones nos han permitido observar el discurso sobre el "extraño", el "otro", "la alteridad" que en los productos culturales mediatizados ha sido poco a poco modificado. Esto sin duda muestra una de las aristas (sobre todo la lógica comercial de oferta y demanda) de la "latinización" o la "telenovelización" de productos latinos en Estados Unidos. Es decir, que este proceso de transnacionalización es un proceso de ida y vuelta donde tanto los productos culturales estadounidenses son consumidos en México y viceversa. Esto se logra sin duda a través de los símbolos que se dan en el proceso de intercambio y del significado que se les da en situaciones sociales específicas.

El proceso de globalización cultural de mercancías produce no solo uniformidad o movimientos de centro a periferia. El proceso se vislumbra de ida y vuelta en un flujo constante "se argumenta que la globalización cultural inevitablemente irá de la mano con la (re)ubicación debido a la penetración de imágenes normativas de estilos de vida y valores" (Turner en Gledhill, 1999:32). Ésta noción del proceso de intercambio muestra una de las formas en que nuestros imaginarios están siendo re-significados en pos de distintas lógicas que van desde lo económico, político hasta lo social y cultural. Sin duda, al ser este un estudio cultural la lógica de los números parece no ser tan relevante como el hecho de que en estos discursos masivos se muestren o representen aspectos de la vida real, de las comunidades. Es importante la construcción de estos sistemas de significación que construyen sentidos y significados a los contenidos de diferencia, subordinación, diversidad presentados por los medios y en específico por *Ugly Betty*. La recreación se vislumbra aquí como parte de la lógica de los contenidos transnacionales, que refuerza, reconstruye, resemantiza y resignifica los imaginarios sociales y que a su vez modifican las prácticas cotidianas. Esta naturalización de la diferencia que se puede ver en *Ugly Betty* permite, a partir del proceso de significación de los receptores, reconstruir aspectos de la vida y el significado de la realidad social que permite la autoidentificación de ciertos lugares, espacios, ciudades, personajes o roles sociales, entre otros. La belleza y la fealdad que son retomadas para explicar también estos procesos de diferencia entre comunidades son elementos importantes que nos gustaría retomar para reflexionar sobre ellos.

Si pensamos un poco en Betty y sus características descritas y representadas en la narración podemos visualizar que es una chica migrante de segunda generación, una latina, hija de padres mexicanos que huyeron de México después de que el padre de ésta matara al primer esposo de su madre. Betty habla inglés y sabe algunas palabras en español. Su hermana Hilda (quien es madre soltera), que es presentada en la historia como el prototipo de la mujer sexy hispana que le habla a su padre de "pápi". Ambas comparten el hogar con su padre Ignacio y con el hijo de Gilda (Justin) y se sujetan a prácticas que revelan tanto la cultura mexicana (en donde se parodia la costumbre de ver los dramas de telenovelas mexicanas) como la norteamericana (la celebración del *Thanksgiving Day*). Se puede ver cómo la representación del ciudadano latino-americano enfatiza la diferencia entre sus comunidades y sus prácticas (en este caso lo mexicanos). Estas diferencias se vislumbran a través de los personajes que se construyen figurativamente por su color de piel, de cabello, de ojos, por su estatura, por su forma de vestir, entre otras cosas y temáticamente, por la

fijación en la belleza, la moda, la forma de vida, los espacios de interacción, entre otros. En esta figurativización[16] de Betty recae la narración del proyecto de nación, el proyecto multicultural, esta nación que relata una comunidad cultural que comparte una denominación común de mitos y de lengua propia o adoptada.

En este sentido la pregunta es ¿Cómo se logra aparentar que se es semejante al "otro"? Betty, que sirve como un signo que connota y denota significados, se construye a partir de la reconstrucción social de sus diferencias en lo individual y lo colectivo. Hemos enumerado que sus diferencias radican en su concepción social de migrante y su concepción social de mujer estéticamente fea.

Además conjunto a esto se encuentra su rol social de género, construido a partir de su papel como mujer en una sociedad en donde una chica latina no debe concebir ascenso de status en status dentro de esta sociedad. Es entonces cuando la contraponen al rol de su hermana Gilda, a quién construyen en el estereotipo de la madre soltera que vive de vender productos para adelgazar (al menos en la primera temporada) en la calle de manera "ilegal", y que todo el tiempo lucha dentro de un margen que solo le da para comer, no para tener ascensos.

De esta forma también se construye temáticamente a Betty, no solo como migrante, sino como una persona físicamente fea, por sus rasgos étnicos y por sus marcadores exteriores (los lentes, el cabello, la ropa y los aparatos de ortodoncia) que son reconocibles gracias a la lectura intertextual que los espectadores hacen y que conecta esta historia con las otras historias. Sin embargo como también lo mencionamos, en esta historia (a diferencia de todas las demás adaptaciones) el personaje de Betty posee una fealdad que se percibe como positiva. Este personaje no solo cambia en cuestiones de valores o de oposiciones entre fealdad y belleza, tal como nos lo explica Pozzato (2009), Betty ha sido colocada junto a bellezas de carácter controvertido, freak o patógeno[17], las cuales nos

[16] "Calificamos de figurativo todo significado, todo contenido de una lengua natural y, más ampliamente, de todo sistema de representación (visual, por ejemplo) al que corresponde un elemento en el plano del significante (o de la expresión) de un mundo natural, de la realidad perceptible (…) un universo de discurso dado (verbal o no verbal) todo lo que puede estar directamente relacionado con uno de los cinco sentidos tradicionales: la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto; en pocas palabras todo lo que depende de la percepción del mundo exterior" (Courtés, 1997:238)

[17] Es el caso de la hermana de Daniel, Alex, quién antes de ser una mujer hermosa era un hombre. Un segundo ejemplo de esto es Amanda, la recepcionista de *MODE*, quién también es delgada y rubia pero es inmoral, y obsesiva con su peso al grado de enfermarse.

permiten establecer una diferencia de tipo étnico entre que tan recomendable es ser bonita si tienes que ser como este tipo de bellezas. Es decir, en esta serie el personaje de Betty no se prevé como una chica fea que será transformada o que su fealdad sea convertible a belleza, sino por el contrario, ella mantendrá su fealdad puesto que ésta al compararse con su otredad se convierte en una fealdad positiva. Para Pozzato ninguna de las Bettys que se han difundido por el mundo es intrínsecamente fea y deforme, la deformidad que se plantea es solo social. *Betty se muestra fea porque no se uniforma con la estética del grupo (…) no es incompetente con respecto a las reglas estéticas del grupo, sino que es consciente y deliberadamente deforme* (Pozzato, 2009). Betty está conforme con su apariencia, ser diferente no es para ella un problema, ni un orgullo.

La reflexión apunta siempre a este proceso de construcción de identidad a través de sus referentes, la etnia, la clase social, el género, al parecer todas estas características con las que el personaje ha sido construido nos llevan a señalar procesos de construcción de identidad. La identidad es una lectura cultural de los signos, tal lectura se construye de una manera específica aludiendo al espacio cultural del que procede tal lectura. Es observable de manera individual, pero sólo puede hablarse de identidad cuando un sistema generador de un signo provoca procesos de lectura similares en las personas, esto es a lo que llamamos semiosis, la conexión entre un signo + signo + signo que nos hace identificar quienes somos. La semiosis como la dimensión significante de los fenómenos sociales, donde no sólo ocurre la producción de sentido, sino también la construcción de la realidad social, tal como la explica Verón (1998). La identidad por tanto puede estudiarse como un proceso semiótico, principalmente porque deviene de una lectura cultural de los signos que portan los individuos y a través de los cuales se fundamenta una cierta realidad social.

Desde la perspectiva semiótica la cultura es este espacio donde se comparten procesos de semiosis, donde se crean textos y éstos circulan generando procesos de comunicación, de información y de memoria entre los individuos. Retomamos está perspectiva porque según Lotman (1998) cada cultura genera un tipo de descripción sobre sí misma, una especie de metalenguaje. Esto plantea la existencia de una tipología sobre la cultura que encierra dos enfoques principales: (i) lo que se considera como la <<cultura propia>> que se considera como única, a la cual se le opone la <<no-cultura>> de las otras colectividades. Esta conceptualización implica que se contrapongan dos sistemas culturales, en donde la cultura "propia" se vislumbra como de <<carácter organizado>> y

se contrapone a la de <<carácter no organizado>>. Tal perspectiva lo que nos permiten observar es la manera en que, desde el punto de vista de cierta cultura se construyen oposiciones. La no cultura aparece como una cultura no-significante, a la que se le otorga un significado diferente.

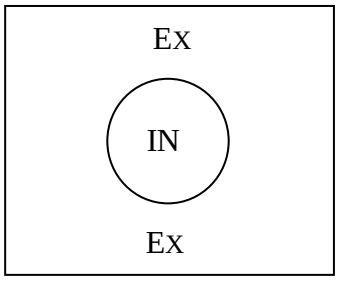
Una de las características principales de la teoría lotmaniana es la existencia de la frontera entre un sistema cultural y otro. Cada sistema cultural, o semiosfera, construye al interior relaciones de centro y periferia. En el centro la semiosis es más evidente puesto que los signos que definen a la cultura son más reconocibles, la relación que se establece entre ellos no es cuestionada por los individuos de la cultura puesto que se dan por hecho. En la periferia el proceso es inverso, la lectura de signos se ve comprometida por el lugar del observador. Estos procesos son muy claros cuando un Americano visita la ciudad de México (es esta relación extranjero-nativo) los procesos de lectura del extranjero y el nativo son distintos puesto que uno se encuentra en el centro de la semiosfera y el otro se encuentra en la periferia. Esto se acentúa cuando se nos explica que la cultura no existe hasta que llega alguien "de fuera" y muestra la diferencia de lectura entre los signos, es a lo que se le llama frontera ideológica. Nadie sabe cómo funciona su sistema cultural hasta que sale de él, es decir, hasta que se aleja del centro de la semiosfera y se sitúa en la periferia, esto permite al sujeto convertirse en un traductor cultural. Esto también permite crear oposiciones entre sistemas culturales, entre la noción de la cultura organizada y la no-organizada, entre la cultura propia y la no-cultura.

El segundo enfoque propuesto por Lotman, es el que está ligado a la existencia de varios tipos de cultura que son interdependientes en la historia de la humanidad. En este enfoque se establece una relación de dependencia entre la posición del que describe a la cultura la cual determina el metalenguaje de la descripción tipológica. A partir de esto se generan oposiciones de tipo psicológico, religioso, nacional, histórico o social. El lenguaje de descripción no está separado del lenguaje de la cultura a la que él pertenece. Para Lotman este tipo de descripciones dan resultados triviales, puesto que la cultura parece desprovista de particularidades específicas. Sin embargo, cualquiera de las perspectivas mencionadas nos da la posibilidad de distinguir los universales comunes a la cultura, tal como lo explica Lotman: *Una premisa científica general del estudio de la cultura desde el punto de vista de los universales es la posibilidad de interpretar toda la variedad de los textos culturales realmente dados como único sistema, estructuralmente organizado.*

(Lotman, 1998:97). Esto quiere decir que el texto de una cultura se considera un *mode*lo abstracto de la realidad, desde la posición de una cultura dada y es por esto que se define como un *cuadro del mundo de esa cultura*. Al interior de este cuadro del mundo se deben considerar la estructura espacial y los *mode*los espaciales como metalenguaje de descripción de los tipos de cultura.

> Una de las particularidades universales de la cultura humana posiblemente ligada a propiedades antropológicas de la conciencia del hombre, es que el cuadro del mundo recibe inevitablemente rasgos de una caracterización espacial. La construcción misma del orden del mundo es concebida inevitablemente sobre la base de una estructura espacial que organiza todos los otros niveles de ella. (Lotman, 1998:98)

El espacio de un texto permite al investigador describir la organización interna del *modelo* de mundo que fue construido, no sólo espacial, sino religioso, social, ético, entre otros. Por tanto el texto no es solo un sistema de clasificación y de representación del mundo sino que incluye un sistema de valorización. Esto significa que en el lenguaje de las relaciones espaciales los conceptos serán expresados a través de un medio de orientación del espacio que serán evidentes si el tipo de división reproduce el esquema de la construcción del mundo: lo de arriba↔lo de abajo, izquierdo↔derecho, de este lado de la frontera↔de aquel lado de la frontera, incluyente↔excluyente. Tales conceptualizaciones lo que permiten es un proceso de *Mode*lización, o en otras palabras un proceso de textualización de la valoración que los individuos deciden exponer en los textos. Finalmente las características fundamentales de los *modelos* de la cultura son tres: (i) los tipos de divisiones del espacio universal; (ii) la dimensionalidad del espacio universal; (iii) la orientación. Es por estos motivos que la perspectiva de la frontera para Lotman se vislumbra como un concepto que explica la división del espacio de la cultura. La frontera básica que es construida y representada a través de los textos que crean los sujetos de la cultura divide el espacio en dos partes, el interno y el externo:



2.1 Espacio cultural

La más simple interpretación semántica de tal oposición será la noción del *nosotros↔ellos*. Tal oposición puede interpretarse de dos formas: nosotros (IN) ↔ ellos (EX); nosotros (EX) ↔ ellos (IN). Lo interesante radica en el hecho de que cualquier oposición plantea de un lado el rasgo de la organización y del otro lado la ausencia de él para cada sistema cultural, o mejor dicho, para el sistema cultural que este observando.
Un ejemplo de tales oposiciones se observa en el capítulo 5 de la primera temporada llamado *Fey's Sleigh Ride* (El trineo de Fey). En tal capítulo Betty se siente obligada (por sus compañeros) a mentir al respecto de cierta información que salió de *Mode* y arruinó la portada principal. En medio de tal situación, el sobrino de Betty. Justin, engaña a su madre (Hilda) y a Betty diciendo que realiza un trabajo para la escuela sobre *Mode*, situación por la cual Betty le permite asistir a su trabajo. Cuando Hilda se da cuenta de que Justin no está haciendo un trabajo escolar, sino por el contrario, faltó a clases, llama a Betty. Betty habla con Justin y se genera el siguiente diálogo:

B.- *So, you´re ditching?*
J.- *It´s not a Big deal, I´m missing P.E. an Art, we´re sketching fruit!*
B.- *That's not the point. Justin, this place that you think is so glamorous, its not all it´s eracked up to be. It´s people deceiving each other and hiding things and all kind of stuff that´s not good for a kid to be around. Someday, maybe you´ll end up working in a place like this butt´ youre not gonna get very far in life by lying. That is not who we are.*

[18]B.- ¿Te ausentaste de la escuela?
J.- No importa, pierdo Educación Física y Arte, ¡estamos dibujando frutas!
B.- No es lo importante Justin, este lugar que te parece encantador, no es lo que parece la gente se engaña, esconde cosas y todos tipo de cosas que no es bueno para un niño. Algún día quizás termines trabajando en un lugar como éste. Pero no llegarás lejos en la vida si mientes. Así no somos nosotros.

Tal oposición básica que se muestra en el capítulo nos permite observar la visión desde la cual se habla, hay un nosotros (EX), ellos (IN) que construye sistema de diferenciaciones, principalmente de tipo moral, en este caso. Existe un nosotros externo (enunciado por Betty) que implica o señala la no-pertenencia, la traducción cultural que se lleva a cabo del 'Ellos'. El 'Ellos' está representado por *Mode*, por sus compañeros de

[18] Traducción realizada durante la enunciación del capítulo.

trabajo que indiscutiblemente son americanos. El nosotros de Betty va más allá de su familia, ella se refiere al lugar del que provienen, a la sociedad de la que ella forma parte y de la que se desprende para incluirse en el espacio de los anglosajones. Cuando ella dice: "Así no somos nosotros", se está alejando, está construyendo diferencias entre su sistema cultural y el sistema cultural en el que se ve inmersa. De esta forma el carácter organizado es tratado como el ingreso en un mundo cerrado, el esquema básico muestra según lo expuesto por Lotman, un «Nosotros tenemos N» donde N puede variar según sea el rasgo que se aprecia, en este caso un valor moral[19].

Esta idea de que toda cultura crea su sistema de organización interna y su propio sistema de desorganización externa, está sujeta a la idea de la invención del 'otro', del bárbaro, aquel individuo que no habla mi lenguaje o mejor dicho aquel no tiene un lenguaje común a mi cultura. Gómez (2008/2009) afirma que más que hablar del concepto trillado del 'otro' como categoría estereotipada, como construcción social de la realidad que se ha estudiado en las perspectivas poscolonialistas y culturales, se debe hablar de la noción del otro como una instancia discursiva y por tanto cultural. Es por eso que no buscamos estereotipar la oposición dada por un nosotros y un ellos, sin embargo es evidente la manera en que se discursiviza la oposición. Goméz explica que no se trata de inventar al otro, ni de ser el otro, puesto que cuando el "sujeto externo" genera narrativas ya sea en la lengua natural del sistema dominante o en cualquier otro código propio traducible entra a formar parte del *logos* del sistema cultural y de sus propios procesos de semiosis aunque sea de manera marginal. Tal perspectiva es observable en buena medida, a través de los migrantes de segunda generación puesto que generan sus discursos desde el sistema cultural dominate. Sin embargo, las oposiciones discursivas se crean y se mantienen por este proceso de traducción centro-periferia.

Aquí la categoría del traductor cultural funge un papel importantísimo puesto que se convierte en narrador o constructor de los discursos. Llevar a cabo esa traducción significa que semiotizarán lo externo y lo adaptaran a lo interno. Específicamente este proceso de traducción del texto televisivo *Ugly Betty* nos permite identificar la forma en que los individuos de cierta cultura, al estar en la periferia pudieron ver los sistemas culturales americanos y mexicanos y buscaron traducir elementos y construir narrativas

[19] El *mode*lo invertido por Lotman establece un «ellos tienen N» donde N puede variar pero siempre será un rasgo rechazado en general por la cultura.

adaptadas al medio. Estos sujetos fronterizos o traductores convirtieron la no-información en información para los miembros de esa cultura. Esto es posible según Gómez, por la existencia de lo que se podría considerar dos tipos de *narradores fronterizos*

> El elemento en posición hegemónica que entra en contacto con el mundo más allá de sus fronteras (geográficas, políticas y culturales) e intenta integrarlo y transmitirlo a los 'suyos', casi siempre valiéndose de imágenes preconstruidas. El elemento foráneo que normalmente recibe la agresión (en distintos grados) que supone, bien la conversión a una esfera cultural que le es ajena (el 'otro' conquistado, el extranjero por criterios territoriales, religiosos, culturales y lingüísticos), bien el rechazo o la no admisión dentro de una misma esfera cultural. Este otro marginal, extranjero en tanto que apartado del núcleo cultural es producto de la "obligatoria irregularidad interna como ley de la organización de la semiosfera" como la denomina Lotman. (Gómez, 2008/2009:12)

Cualquiera de los dos narradores nos permite entender (i) la manera en que en la serie se crea un discurso con oposiciones ligadas a lo cultural y; (ii) nos permite observar la lógica de la adaptación de telenovelas que provienen de una tradición cultural específicamente latinoamericana. La adaptación funge como una traducción que considerando los 2 tipos de narradores fronterizos o traductores culturales es construida por (i) el sujeto que intenta integrar la información a los 'suyos' valiéndose del estereotipo latino y (ii) este sujeto foráneo (considerando quién es el escritor y quién es la productora) que supone cómo debe ser la conversión a una esfera cultural que le es ajena y que le ha mostrado muy bien el rechazo o la no admisión que se ha generado a los latinos en estados unidos.

Es por esto que en este nuevo recorrido narrativo, es interesante ver cómo confluyen esas dos miradas en determinada instancia discursiva que construye la noción del 'otro', el ajeno a la cultura central que es la anglosajona. Betty se nos presenta como un personaje latino-migrante que construye su propia estética en un nuevo recorrido narrativo, en una nueva instancia de enunciación.

2.2.5 El texto televisivo como construcción de significado

Lo mencionado anteriormente nos permite sostener la conceptualización de los textos televisivos como objetos centrales de investigación social y cultural. Nos permiten tener acceso a las formas de traducción y de lectura que se construyen mediante esas fronteras ideológicas.

2.2.5.1 Los formatos televisivos

Al entender el texto televisivo como un producto creado por la cultura y difundido a través de los procesos de comunicación de masas, estamos entendiendo más que un simple modo de comunicación. Un medio de comunicación según González Requena (2003) debe ser entendido como un dispositivo que está configurado por dos elementos básicos: (i) las instituciones televisivas, (ii) los telespectadores. Simultáneamente, estos dos elementos se ven soportados en una relación económica por las empresas publicitarias y los anunciantes. Estas relaciones generan una relación que se torna espectacular más que comunicativa. El programa, considerada unidad discursiva, comunicativa, deja de constituir la unidad básica de las programaciones televisivas. Es decir, lo que las televisoras venden es un conjunto de programas configurados como un gran espectáculo permanente. Según Requena lo que se provoca a través de esta lógica es una agresión sistemática de la integridad discursiva, es decir, un fenómeno de fragmentación. Tales características generan, interrupciones de las emisiones, configuraciones seriales de los programas, generalmente en episodios que tienen cierta periodicidad y por tanto diseños de nuevos formatos de programas.

La construcción de formatos se convierte en un objeto interesante de ser estudiado puesto que como afirma Lucrecia Escudero (2005) son un instrumento privilegiado que convierte los procesos de construcción de sentido de los programas televisivos en verdaderos procesos industriales de producción cultural. Lo cual es especialmente relevante si tomamos en cuenta que nuestro objeto de estudio *Ugly Betty* es un formato que ha generado un verdadero proceso industrial de producción cultural al ser vendido precisamente como un formato televisivo y no solamente como un programa genérico. El formato a diferencia del carácter preferentemente estructural del género[20], se vislumbra en un campo de acción mucho más amplio. Según Escudero, el formato acomuna los tres ámbitos de la "estética de la repetición" definidos por Omar Calabrese (1986) en *La era neobarroca* (modo de producción, mecanismo estructural y condición del consumo) que se vierten en un contenedor televisivo flexible, donde se reconstruyen los componentes de los diferentes módulos que integran el circuito comunicativo de los programas (producción, emisión y recepción). Sin duda alguna la existencia de una estética de la repetición lo que nos permiten es visualizar como los modos de producción generan productos fragmentados

[20] "el género es entendido como un conjunto de reglas de producción discursiva (…) definido igualmente por los modos en que los conjuntos de reglas se institucionalizan, se codifican, se hacen reconocibles y organizan la competencia comunicativa de los destinadores y los destinatarios" (Wolf, 1984:191)

y repetitivos en términos estructurales, lo cual tiene implicaciones en términos de producción, circulación, y consumo.

Lo anterior nos permite identificar el lugar que ocupa dentro un dispositivo televisivo, una serie televisiva, y además nos ayuda a conceptualizarla como un formato televisivo. Como mencionamos anteriormente una característica del dispositivo televisivo es precisamente la construcción de objetos fragmentados o seriales. En estos términos, un serial se considera tal porque se produce en emisiones seriadas o lo que es lo mismo, se difunde en emisiones sucesivas. Así a cada capítulo que es presentado le sigue otro muy parecido o de igual forma. La serie (como formato) funciona con base en dos factores: una situación que es siempre muy parecida y un determinado número de personajes que son protagonistas principales. (Eco, 1988:16). Podría hablarse de un tipo abstracto (Calabrese, 1987[1999]:51) al designar o ejemplificar la manera en que estas se vuelven una especie de molde en el que la misma historia se estructura capítulo con capítulo. Las narrativas seriales nos permite ver es un texto fragmentado en su estructura, Umberto Eco (1988) en sus estudios sobre la serie explica cómo funciona el esquema narrativo de la misma y afirma que una consecuencia es que está se repita constantemente. Asegura que la serie funciona con base en una situación fija y un restringido número de personajes centrales, alrededor de los cuales giran los secundarios y los de reparto. Los personajes secundarios deben dar la impresión de que la nueva historia es distinta a las anteriores, aunque, de hecho, el esquema narrativo no cambia. En la serie uno cree que disfruta la novedad de la historia.

> La serie nos consuela (a los consumidores) ya que premia nuestra habilidad de predecir, estamos felices porque descubrimos nuestra propia capacidad para adivinar lo que sucederá. Estamos satisfechos porque encontramos otra vez lo que habíamos esperado, pero no atribuimos este resultado satisfactorio a la obviedad de la estructura narrativa, si no a nuestras presuntas capacidades para hacer predicciones. Nosotros no pensamos, "el autor ha construido la historia de tal forma que yo pueda adivinar el final", sino al contrario, "soy tan listo que adivino el final a pesar de los esfuerzos que haga el autor para impedírmelo. (Eco, 1988:17)

De esta forma es que podemos conceptualizar primero la existencia de un dispositivo televisivo que adecua sus productos en términos de consumo de diversas formas. Entender la narración seriada o fragmentada en términos de formato nos permite contemplar la manera en que los significados son construidos. La construcción de significado se da a

través de procesos complejos que implican un determinado *mode*lo de producción textual, adecuado para los receptores y los productores de dichos formatos.

Un aspecto esencial de todo sistema serial se puede identificar a través de lo que Alfredo Cid (2007) propone a partir del estudio de los componentes narrativos de las series televisivas. Cid explica que se debe estudiar a la narración como un todo al que ha nombrado macro relato. Para su estudio lo ha dividido en tres categorías: i) el micro relato; ii) el relato; iii) y la macro historia. Observa además que en las series televisivas estas categorías se corresponden según una fragmentación de su estructura formal; las series se caracterizan porque se disfruta no de una, si no de varias historias que van concatenadas a lo largo de lo que puede ser una temporada (que generalmente es de un año). De esta manera las series cuentan una historia en un año lectivo que los espectadores reconocen y constituye el macro relato a partir del cual se construyen el relato y el micro relato.

De esta misma manera las temporadas se fragmentan para dejarnos ver determinado número de capítulos los cuales componen el relato y finalmente las historias mínimas con las que cuenta cada relato son lo que constituyen los micro relatos, es decir, la suma de los relatos construyen un macro.

El relato nos interesa porque es un componente fundamental de la narración, existe porque consiste en un discurso que integra acontecimientos de interés humano a partir de unidades de acción dentro de la narración. Por su parte los micro relatos nos permiten "comprender las pequeñas historias al interior de una historia más amplia"; y finalmente, la macro-historia nos permite comprender la lógica de los *films* en serie" (Cid, 2005).

Cid explica que la macro-historia se construye a partir de los distintos componentes de la narración:

1. La relación sintagma-paradigma
2. En el nivel formal la relación entre parejas y roles actanciales
3. En la relación entre discurso, trama e historia.

La última relación es de vital importancia porque determina la forma en que veremos dispuestos los contenidos al interior de una serie televisiva. La macro historia nos ayuda a comprender las características formales por las que un texto puede ser disfrutable hasta el

infinito gracias a las expectativas recurrentes de la historia que se nos está contando *"De esta manera la macro-historia es la consecuencia de la recepción prevista por la historia como efecto de sentido por parte del receptor" (Cid, 2007)*. Debido a estas características es que consideramos *Ugly Betty* como una narración semiótica, es decir, una narración que podemos estudiar a través de sus unidades mínimas de significado. Es por esto que nuestra primera forma de explicar este discurso puesto en escena, es a través de su estructura formal.

2.2.5.2 *Ugly Betty* como narración semiótica

La pertinencia del presente estudio se centra en el uso de la semiótica como herramienta conceptualización y como herramienta metodológica para el estudio de objetos culturales. En específico de narraciones audiovisuales que al hacer uso de distintos códigos nos permiten acceder al nivel de la significación que se encuentra en los mensajes audiovisuales. Estos mensajes audiovisuales, considerados por la semiótica como textos, nos permiten a través de un proceso de segmentación y reconocimiento ver *Mode*los de previsibilidad narrativa. Es decir nos permiten estudiar la forma en que una sociedad conceptualiza el mundo y otorga valor a diversos signos y como estos al interrelacionarse construyen significados:

> Si hay un campo en que la investigación semiótica parece haber logrado establecer sus cuarteles, ese campo es, sin duda, el de la organización sintagmática de la significación. No se trata, por supuesto, de un saber indubitable ni de adquisiciones definitivas, sino de una manera de enfocar el texto, de procesos de segmentación, del reconocimiento de unas cuantas regularidades y, sobre todo, de Modelos de previsibilidad de la organización narrativa, aplicables en principio a toda clase de textos e incluso, como resultado de extrapolaciones presuntamente justificadas, a encadenamientos más o menos estereotipados de conductas humanas. (A. J. Greimas, 1983:16)

Tal aproximación nos permite reconocer objetos denominados semióticos, que al ser construcciones culturales se materializan en expresiones muy diversas, tales como el cine, la televisión, la arquitectura, el arte, entre muchas otras. Es por esto que una narración como *Ugly Betty* es una expresión, una construcción cultural, un objeto semiótico susceptible de ser estudiado.

Específicamente nos permite entender *Ugly Betty* como una narración que posee una estructura. Hablar de que un texto posee una estructura narrativa, es precisamente, tratar de explicar como un tejido de signos puede ser construido y a la vez diseccionado

para su estudio. Hablar de que existen estructuras narrativas nos permite examinar el contenido que un texto posee, para describirlo y apropiarlo, y a la vez, obtener un conocimiento cultural de él.

2.2.5.3.1 Narratología televisiva

Para el investigador interesado en la cultura, la tarea fundamental consiste en realizar una lectura de ésta a través de los textos que la constituyen, es decir de sus producciones significantes, discursivas, cuyas continuos movimientos hacen que ésta se encuentre en proceso constante de transformación. La constante transformación de la cultura lo que nos deja ver es la forma en que ciertos sistemas son resignificados y como accedemos a ellos a través de los textos que circulan en la sociedad. Analizar el texto, significa no sólo señalar qué mensaje transmite éste, sino también cómo ese mensaje se produce. En la búsqueda del sentido del texto, pasamos por un complejo proceso la existencia y la combinación de los signos se convierte en sentido; tal búsqueda lo que nos lleva es a "desarmar" una serie de elementos para ver cómo funciona y construye significado. La semiótica, que basa cierto análisis en *mode*los lingüísticos, se sitúa en un plano lingüístico diferente en relación con los estudios tradicionales. Así, las unidades que se intentan definir y con las cuales se opera, forman parte de un *modelo* que intenta explicar todos los sistemas semióticos (entendidos como un lenguaje) y no solamente el del lenguaje verbal.

Lo que buscamos echando mano de la semiótica narrativa desarrollada por A.J. Greimas, es estudiar la narratividad. La narratividad es entendida como el principio organizador de cualquier texto que es susceptible de análisis a partir de lo que denomina, con rigor, la *estructura narrativa* del texto. Según Paolo Fabbri la narratividad debe entenderse como todo lo que se presenta cuando:

> Estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones (…) la narratividad es, radicalmente, un acto de configuración del sentido variable de acciones y pasiones; acciones y pasiones que pueden estar organizadas desde el punto de vista de la forma de su contenido, es decir, de su semántica, y pueden ser manifestadas por una forma expresiva distinta (verbal, gestual, musical, etc. (Fabbri, 1999:58)

En el campo narratológico estructura determina un objeto organizado y se utiliza como sinónimo de un *Mode*lo construido a través de un proceso de abstracción y que resulta de la confrontación de fenómenos diversos de los que se infiere un conjunto de relaciones invariantes. Conforme se opte por la concepción lingüística o narratológica se

adoptan diferentes estudios del texto narrativo *Si se admite que el texto en cuanto a objeto, posee una organización interna que lo configura como un todo, entonces el análisis será orientado en el sentido de la descripción de unidades y relaciones existentes in re. (Reís y López, 1995:89)*

El objeto de estudio por tanto de este tipo de enfoque es el estudio de los discursos que adquieren la forma de un relato. Desde la perspectiva mencionada en el capítulo tercero, el relato se presenta como un discurso en el que se puede visualizar la integración de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción.

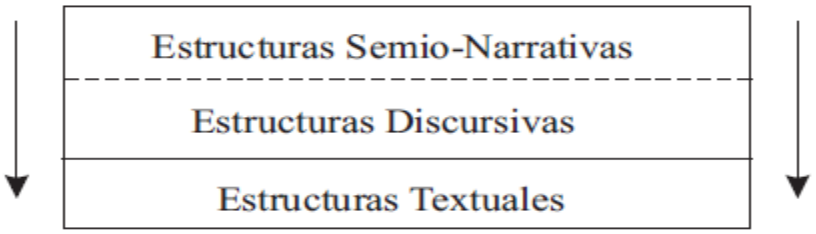
Para Roland Barthes (1996) al interior del relato existen funciones de intercambio (entre el dador y un beneficiario) y de la misma forma también existe el relato como objeto de comunicación, puesto que hay un dador del relato y un destinatario del relato.
Para poder entrar de lleno a explicar el modo en que funciona este nivel y sus componentes se dejará en claro un último punto sobre el sentido que debe tener la narración y el relato. Barthes propone algunas premisas importantes sobre este apartado:

1. la función del relato no es la de representarse, si no el inventar un espectáculo que nos sea aún enigmático.
2. la realidad de una secuencia no es la sucesión natural de las acciones que la componen, sino la lógica que en ellas se expone, se arriesga y se cumple.
3. el origen de la secuencia no es la observación de la realidad, si no la necesidad de superar y variar la primera *forma* que se haya ofrecido al hombre.
4. el relato no hace ver, imita; la pasión que puede inflamarnos al ver una novela no es la de una "visión", es la del sentido.

La narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza. (Barthes, 1966 [1996]:29)

Es precisamente su procedencia teórica la que garantiza la solidez de la construcción de los objetos que manipula. El parentesco de estos objetos teóricos con los elementos que se consideran propios del análisis narrativo (personajes, acciones, etc.) y que son comúnmente considerados en los manuales de construcción narrativa, se hará presente posteriormente. La propuesta de acceder al significado a través de un *modelo generativo* de la significación, nos ayuda comprender los componentes que intervienen en un texto a través de diversas estructuras que producen significación. Tales elementos que están al interior del texto se correlacionan y se presuponen recíprocamente construyendo así

sentido y significado. Entendido de esta forma, el modelo lo que busca es explicarnos la organización generativa del discurso semiótico y su forma de articulación que puede representarse de manera esquemática como comportando tres tipos de niveles de profundidad distintos: (i) Estructuras Semio-Narrativas, (ii) Estructuras Discursivas y, (iii) Estructuras Textuales (las sucesivamente marcan un recorrido de lo profundo a lo superficial).



2.2 Organización Generativa del discurso semiótico

Las dos primeras según la propuesta teórica greimasiana, aparecen como estructuras universales, anteriores a toda manifestación textual. La textualización implica concebir todo fenómeno comunicativo a través de un texto que representa usos, normas, códigos y estructuras inmanentes. Ésta característica de textualización es una instancia propia de cada sistema semiótico, en particular, la existencia de este proceso nos ayuda a explicar cómo los significados se materializan en estructuras significantes. Es de vital importancia explicar cómo un texto televisivo como *Ugly Betty* contiene tales estructuras significantes. Éstas se denominan Semio-Narrativas y Discursivas, ambas construyen significado y sentido en el texto.

		Contenido Sintáctico		**Contenido Semántico**
	Estructuras Semio-narrativas	Nivel profundo	Sintaxis fundamental	Semántica fundamental
		Nivel de superficie	Sistema narrativo de superficie	Semántica narrativa
Técnica narrativa-historia	**Estructuras Discursivas**	Sintaxis discursiva Discursivización Actoralización Temporalización Espacialización		Semántica discursiva Tematización Figurativización

2.3 Recorrido Generativo

Por el momento es necesario dedicar una mínima explicación de los conceptos centrales de la teoría propuesta por Greimas y, en particular, al denominado *recorrido generativo.* El recorrido generativo, como se explicó anteriormente, es una construcción teórica que intenta explicar el modo como se genera y se articula el sentido en un texto narrativo. No se trata de explicar una simulación del modo cómo se produce el tránsito entre una "idea" y la construcción de una serie televisiva, sino de una estructura que puede construirse mediante el análisis y que permite comprender la significación de los textos seriales en particular.

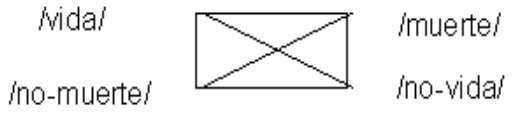
Tal como se puede ver en el esquema, el recorrido generativo consta de dos grandes niveles: (i) el nivel de las estructuras discursivas y; (ii) el nivel de las estructuras semio-narrativas. A continuación se explicara *grosso modo* qué explica cada una de las estructuras previstas en el *Mode*lo:

(i) El nivel de las estructuras semio-narrativas.

Este nivel que se considera el más abstracto cuenta al interior con dos ulteriores divisiones: (a) un nivel profundo y; (b) un nivel de superficie.

(A) En el nivel profundo se encuentra la Sintaxis fundamental la cual en su ulterior división nos deja ver otro componente llamado por Greimas **Semántica fundamental.**

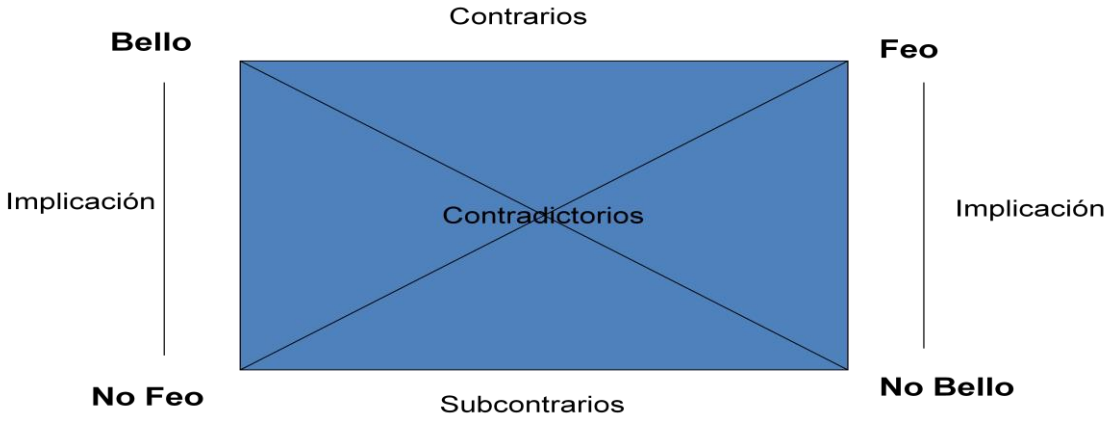
En la semántica fundamental, según la conceptualización teórica, se dan las primeras articulaciones del sentido. Aparecen los términos menos elaborados y más elementales de la significación: /Feo/, /bello/; /bueno/, /malo/; /masculino/, /femenino/; /vida/, /muerte/, etc. Estas unidades se presentan en sencillas oposiciones binarias. Para Greimas (1971) estas oposiciones constituyen el entramado puramente lógico. Estas unidades mínimas se organizan de acuerdo a oposiciones elementales que son descritas mediantes un esquema universal, retomado de la lógica aristotélica, denominado cuadrado semiótico:



Supongamos que contamos con una idea a desarrollar y la convertimos en un guión (fealdad), esta puede articular significaciones muy abstractas, sin embargo si la idea se reduce a hablar de "algo feo que se convierte en bello", la oposición puede se expresada en cualquier texto.

En el esquema lógico se expresan, por tanto, varios tipos de relación:

- Relaciones entre términos contrarios, por ejemplo: /bello/ y /feo/, o relaciones de contrariedad por ejemplo: /no bello/, /no feo/.
- Relaciones entre términos subcontrarios: /bello/ y /no feo/ y similarmente entre los términos /feo/ y /no bello/ denominadas relaciones de implicación.



2.4 Esquema Lógico 1

Un texto narrado o televisivo, por tanto, puede pensarse como una red de significaciones elementales articuladas por las relaciones mencionadas (contrariedades, contradicciones, implicaciones). Este nivel descriptivo nos dice como un relato es susceptible de ser leído porque enuncia ciertas significaciones básicas (la vida, la bondad, el amor, la belleza) y que se ocupa de explorar los significados que se asocian a esas significaciones (si el relato habla de la "fealdad" habla de la "belleza", si habla de "amor", habla del "desamor", del "odio", etc.). Estas unidades mínimas al formar parte de una narración no aparecen de forma desorganizada, por el contrario, la organización es atribuida a la estructura elemental de la significación expresada mediante los cuadrados semióticos. Ahora, cuando en una narración se generan términos nuevos a partir de unidades mínimas dadas, se dice que se producen a partir de un *subcomponente operatorio* de la sintaxis fundamental.

Un término /bueno/, puede generar el término contradictorio /no-bueno /, gracias a un *operación fundamental* que es la *negación*. Otra operación, la *aserción*, permite la aparición de los términos situados en los ejes de los *contrarios* y los *subcontrarios*: la *aserción* de la *negación* del término /bueno/ [es decir la aserción del término /no-bueno/], produce el término /malo/ que es su *contrario*; la *aserción* de la *negación* del término /no-

malo/ produce el término /no-bueno/, que es su *subcontrario*. Se tienen así operaciones orientadas, que permiten a partir de cualquiera de los términos generar los otros. Estos componentes se pueden traducir en valores, creencias, o propiedades de los objetos semióticos.

Por otro lado, en el nivel superior de las estructuras semio-narrativas, se encuentra **el sistema narrativo de superficie**, el cual nos permite ver el principio de narratividad. La narratividad nos permite visualizar el principio de organización del texto que se da a través de los significados elementales descritos anteriormente. Estos significados se manifiestan en valores al interior de lo que se conoce como enunciados narrativos. Esto significa que un valor como /bello/, opuesto al valor /feo/ se manifiesta, en este nivel en forma de una conversión: la de lo /bello/ en lo /feo/ o viceversa. Que se puedan dar este tipo de conversiones lo que nos muestra es la transformación dada a través del *hacer* de una acción, la transformación se convierte en el centro del desarrollo narrativo. La oposición entre lo bello y lo feo es ahora expresada a través de una transformación que se encuentra presente durante la narración.

Las operaciones que se realizan sobre los enunciados del relato son a lo que Greimas denomina sintaxis narrativa. Los sujetos y objetos que intervienen *son* de determinada manera, sufren transformaciones, *hacen* cosas y cumplen con ciertas finalidades. Este nivel nos permite captar la esencia de un *esquema narrativo* básico. Según Greimas todo esquema narrativo puede reducirse a la tensión o confrontación entre dos sujetos que pugnan por un objeto de valor. La pugna puede ser polémica y se manifiesta como combate o transacción y se expresa como un intercambio estratégico entre las partes.

El nivel de análisis se divide en tres grandes componentes:

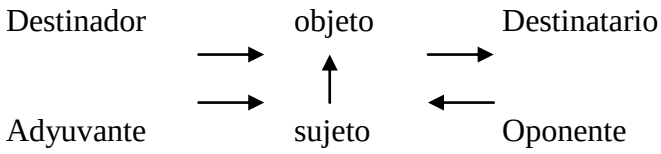
a. Los componentes figurativos
b. Las fases del programa narrativo
c. El componente estructural

En los componentes figurativos se nos explica la figura del actante a partir de su función narrativa. El actante es lo que es (su ser) más lo que hace (su hacer). Técnicamente hablando, en este nivel se formulan dos tipos de enunciados elementales: enunciados de estado que ponen de manifiesto el ser del actante, y enunciados de hacer, que explicitan el

conjunto de acciones de los actantes que les sirven para transformar su estado (o los estados de otros actantes). En el nivel de la manifestación discursiva los actantes pueden mantener múltiples relaciones. Las relaciones se construyen solo con dos nexos:

- **Disyunción** →enunciados disyuntivos
- **Conjunción** →enunciados conjuntivos

El análisis de tales enunciados permite detectar si el actante en un determinado momento de la narración está ligado a una función que define su ser y por lo tanto da lugar a un estado conjuntivo o, por el contrario, está separado de esa función que lo define y entonces genera un enunciado disyuntivo. Los roles actanciales se traducen en seis formas o *mode*los:



(*Mode*lo expuesto en Greimas, 1971 [1987:276])

Por su parte el programa narrativo nos permite visualizar 4 fases en donde se puede visualizar al actante y su recorrido durante la narración (a esto es a lo que llama programa).Éstas son el contrato, la competencia, la performance y/o la manipulación y la sanción o reconocimiento. Todo relato es introducido por un contrato donde viene establecido el actante y la tarea a resolver, el *ser* de determinada manera permite al actante hacer determinadas cosas y claro, no poder hacer otras, esto lo denomina como competencia (el ser que hace ser o el ser que hace hacer) lo que se puede ver es la respuesta a la pregunta ¿cómo es el que hace tal cosa? Las acciones que lleva a cabo se denominan manipulación (el hacer que hace ser) y responde a la pregunta ¿cómo es el que es de tal manera?. Por último lo que permite juzgar (negativamente o positivamente) las acciones del sujeto y que lo llevan a obtener una sanción o un reconocimiento. Greimas considera que las fases del Contrato y la competencia explican un hacer pragmático, por lo contrario la Manipulación y la Sanción explican un hacer cognoscitivo.

En el nivel que Greimas analiza, el hacer de los actantes puede circunscribirse a dos modalidades simples (ser y hacer) y cuatro sobremodalizaciones (querer, deber, saber y poder) que combinadas con las simples, dan lugar a la configuración de ocho lógicas

posibles (querer ser, poder hacer, deber hacer, etc.) y pueden sustentar el esquema narrativo del actante. En este punto deberemos diferenciar como a través de la sobre modalizaciones se construyen lógicas que se esquematizan para explicar estas acciones. Es de nuestro interés explicarlas porque gran parte de los relatos serán explicados a través de las sobremodalizaciones en el capítulo metodológico:

- Competencia y performancia son las que el ser modaliza al hacer y el hacer modaliza al ser.
- Traslativas son las que suponen la presencia de un sujeto modalizador diferente del sujeto modalizado y son:
    - Veridictorias (el que es y el que parece)
    - Factitivas (es el hacer de uno que modaliza el hacer del otro)
- Transitivas son las modalizaciones en que las que las acciones del sujeto recaen no sobre otro sujeto sino sobre las cosas.

De esta forma un sujeto puedes querer-ser, poder-hacer, etc. Según Greimas estas ocho combinaciones pueden ser desplegadas en respectivos cuadros semióticos, los cuales esquematizarían ocho lógicas posibles para el desarrollo narrativo del sujeto. Estos cuadros nos permiten realiza runa clasificación que nos permita comprender la competencia pragmática que es enunciada y que comunica en términos de acciones lo que se exhibe en el nivel discursivo. Finalmente el componente estructural es el elemento que relaciona los componentes dentro de cada una de las fases, vincula las fases entre sí y nos permite entender cómo es el desarrollo y la generación del recorrido narrativo de los relatos.

(ii) El nivel de las estructuras discursivas

Es el de la manifestación textual, es decir, aquel que es evidente, con el que nos enfrentamos al *leer*[21] el texto. En nuestro caso corresponde a un nivel analítico que se deriva de la serie en la puesta en escena, es decir, lo que vemos por televisión. Este nivel está compuesto por lo que se considera una Semántica discursiva y una Sintaxis Discursiva.

[21] Lo que se entiende por *leer* un texto es interpretarlo.

a) La Sintaxis discursiva es la instancia que rige los procedimientos de construcción del discurso y consiste en la realización de dos operaciones fundamentales: *desembrague y embrague*, las cuales constituyen el proceso de *discursivización*. Podríamos intentar definir el *desembrague* como la operación gracias a la cual la instancia de la enunciación (es decir el sujeto a través del cual se nos cuenta la historia) proyecta fuera de ella, ciertos términos ligados a su estructura de base. Esto significa que la operación de *desembrague* instaura en el discurso signos implícitos bajo tres categorías: persona, tiempo y espacio. En este sentido, puede hablarse de tres tipos de *desembrague*: actancial, temporal y espacial.

A la inversa del *desembrague*, el *embrague* designa el efecto de retorno a la enunciación. Es decir se establece un movimiento de afuera hacia dentro de la enunciación (que en este caso en el discurso). Son estas dos operaciones citadas, constitutivas de la actorialización, la temporalización y la espacialización, las que forman, el proceso de la discursivización. La actorialización instituye los actores del discurso, de la misma manera que la temporalización es un conjunto de procedimientos destinados a producir el efecto de tiempo o temporalidad. Finalmente, la espacialización proyecta en el discurso una organización topológica que sirve de marco para el desarrollo de los programas narrativos de los diferentes actantes.

b) La Semántica Discursiva es la instancia desde la cual se puede ver el itinerario de generación del significado. Está constituido por los procesos de tematización y figurativización. Esto significa que, en el texto hay componentes sintácticos (mencionados en el punto a) que se revisten de significados y son susceptibles de ser estudiados en esos términos a través de una semántica. La tematización se define como un procedimiento que toma a cargo los valores que vinculan a los sujetos y objetos para extenderlos en forma de temas a lo largo de los programas y recorridos narrativos, abriendo así la vía para su eventual figurativización. La Figurativización, posterior en el tiempo generativo a la Tematización, aparece como un procedimiento a partir del cual los contenidos adquieren formas similares a los de la "realidad". Ello se produce gracias, entre otros elementos, a la introducción de antropónimos (nombre del sujeto), cronónimos (fecha) y topónimos (lugar) que se corresponden, en el plano sintáctico, a los de actorialización, temporalización y espacialización.

Este nivel nos permite visualizar la forma en que se construyen las significaciones narrativas en el mundo representado por el serial. El análisis de lleva a cabo a partir de considerar al objeto discursivo como un todo acabado. En este nivel tienen lugar varios elementos narrativos del discurso: (i) el relacionado con los actantes denominado *actoralización* (los actantes encuentran su encarnación en figuras concretas que se denominan *actores*); (ii) la temporalización: las estructuras narrativas, que podrían pensarse como intemporales están regidas por relaciones causales. Se convierte en un tiempo susceptible de ser segmentado y representado en los *programas narrativos*; (iii) *la espacialización:* la cual nos permite observar cómo se desarrollan las acciones en un espacio definido que sirve de marco a los *programas narrativos*, construidos por el discurso.

En suma, lo que nos propone está teoría es una forma de análisis de textos que son expuestos en forma de relato. La forma lógica de la teoría nos brinda un recurso para el estudio del sentido a través de sus manifestaciones, a través de los relatos. En donde se pueden ver estructuras elementales de significación que son revistas y apropiadas según determinada cultura convirtiéndose en representaciones del imaginario social y cultural y otorgándonos datos sobre la instancia que los crea, los difunde y los consume.

3. LÍNEAS DE OBSERVACIÓN

3.1 Apartado metodológico

La metodología para el abordaje de los objetivos planteados en la tesis fue de tipo cualitativa. Principalmente está orientada a partir del paradigma interpretativo centrado en la comprensión del objeto de estudio, el cual para nosotros es el texto televisivo. La comprensión de un objeto como el texto televisivo se construye a través de una orientación analítica. Tal orientación apunta a identificar una serie de elementos que generan coherencia y sentido al interior del texto a través de los cuales se crean lazos comunicativos con el receptor. Cada uno de los elementos que componen el texto están orientados a construir un nivel de significado, que en este texto particular, hacen referencia al migrante mexicano o latino. La forma lógica de análisis será abordar el texto televisivo como una narración a través de la cual se construyen valores éticos trascendentales. La narración me dice que hay dos niveles de construcción de significado: el de *la fealdad* y el de *ser migrante.* Esto se puede lograr a través de la comprensión de que esos niveles de significado se construyen mediante procesos simbólicos. El reconocimiento de los signos permite entender que tales pertenecen a un sistema interconectado el cual necesita ser estudiado a través de una teoría de la conexión de todos los procesos lógicos que puedan ser descritos a partir de un orden coherente, ese orden coherente nos lo da la narración. Consistente con el enfoque cualitativo, la semiótica narrativa, la cual nos permite observar los discursos que adquieren la forma de relato. Esto implica avanzar sobre el discurso en una orientación que va desde el nivel de superficie, al nivel narrativo, para finalmente llegar al nivel profundo o ideológico.

Para poder llevar a cabo este análisis partimos de identificar las unidades mínimas de significado que se construyen en el texto televisivo a partir de su estructura narrativa. La E.N. en *Ugly Betty* cuenta hasta el momento con 3 temporadas (65 capítulos) de las cuales nosotros solo tomaremos la primera. La razón por la que se decide hacer el recorte a la primera temporada y sus 23 capítulos, es porque se identifica que las bases de la narración tanto a nivel de contenido como a nivel estructural se construyen desde la primera temporada. La lógica narrativa tendrá que seguir un curso normal según las leyes que se establecen en los principios de narración, es decir que, en la primera temporada se construyen las bases que permiten identificar a Betty como una chica fea según reglas estéticas, hispana o latina y migrante. Al tener un formato serial se prevé que la estructura

formal se repetirá de la misma manera en las subsecuentes temporadas, pero es importante observar cualquier variable ya que cada temporada cuenta con su propia historia. En este sentido la serie de televisión *Ugly Betty* y los 23 capítulos de su primera temporada serían nuestro sujeto de estudio. Nuestro objeto de estudio por tanto es el discurso puesto en escena y los valores que construye.

De esta forma el criterio para seleccionar unidades de análisis será a partir de lo que se ha conceptualizado como relato y macro-historia. Los relatos y la macro-historia nos permitirán entender la lógica narrativa que se desprende de las acciones de Betty y de los valores que durante cada relato debe conservar. Los relatos nos permiten identificar las historias que inician y terminan en una sola emisión de 40 minutos. Durante cada relato Betty realiza un recorrido narrativo partiendo de la premisa de que esta disyunta de un objeto de valor que buscará alcanzar a lo largo de esa emisión. Por el contrario las macro-historias funcionan con una lógica distinta. Las macro historias se construyen en espacios más amplios de narración, una historia que puede iniciar en el capítulo 3 pueden tener continuidad en los capítulos 5, 7, 9 10 y por tanto, tener una conclusión 6 o 7 capítulos después del inicio. Esto implica que las macro historias deberán ser actualizadas por un lector que va reconociendo la continuidad durante la temporada completa. La elección de las macro historia estuvo sujeta a la relevancia narrativa en torno a dos tipos de discurso (el de migrante y el de la construcción del otro y la fealdad).

El procedimiento a seguir se conforma en primer lugar del análisis del esquema narrativo, que nos habla de la realización del sujeto y el cumplimiento de objetivos a partir del los cuales obtendrá una sanción o recompensa, tal esquema se identificará en el relato y la macro-historia. En segundo lugar se hará un análisis centrado en las tres pruebas del programa narrativo que divide al relato: prueba *Calificante*, prueba *Decisiva* y la *Glorificante*. Un análisis posterior a las oposiciones semánticas construidas a través del programa narrativo nos permitirá explicar la valorización de las acciones y por tanto el nivel ideológico propuesto en la serie. El nivel semántico o profundo será identificado en los dos tipos de narración antes mencionados.

Finalmente mencionaremos la estructura discursiva que se presenta a través de la identificación de los componentes semánticos discursivos (Figuratividad y Tematicidad del discurso) y los componentes sintácticos discursivos (Temporalidad y Espacialidad)

construidos en los relatos. Para la macro historia el análisis final se verá en lo que se identifica como las fases narrativas, las cuales se presentan como componente universal de las fábulas.

Los ejemplos que se expondrán tienen la siguiente lógica:

1. La primera parte expondrá el nivel estructural en que ha sido analizado el texto televisivo partiendo de identificar los microrrelatos y las macro-historias. Los esquemas nos permitirán observar las lógicas de fragmentación y las estrategías de lectura que un espectador debe llevar a cabo.

2. La segunda parte nombrada estructuras semio-narrativas será expuesta en dos ulteriores niveles de análisis: **(a)** 10 capítulos o relatos tomados de la serie (de una muestra de 23). Los capítulos son el 1, 2, 3, 4, 5, 7, 17,18,19,20,21. Lo que podremos observar en estos será la reformulación sobre el concepto de fealdad que se propone en la serie. A ésta reformulación inicial la soportan los demás capítulos al construir sobre el actante Betty modalidades aléticas (del ser) y deónticas (éticas) asociadas a su posición como sujeto externo a la cultura. Tales ejemplos nos permiten visualizar los valores que se le atribuyen al sujeto externo Betty suárez en un sistema cultural específico (Estados Unidos). **(b)** 2 macro-historias (de una muestra de 22). Las macro-historias elegidas nos permiten observar recorrido mayores planteados en el sintagma (orden secuencial) de la serie. Los dos ejemplos fueron elegidos porque manejan una dualidad en términos del carácter central del actante. En el primero Betty se relaciona con Sofía Reyes (una mexicana que vive en E.U.) y Daniel su jefe. En el segundo ejemplo la macro-historia nos relata el recorrido de Betty y su padre para lograr que el obtenga la nacionalidad Estadounidense y deje de ser ilegal.

Como podremos observar la lógica es ver como se establecieron los sistemas de valores en torno a un sujeto como Betty, específicamente el cómo construyeron su fealdad como una característica positiva. Lo segundo es identificar como representaron la oposición cultural del ‘Nosotros’ y el ‘Ellos’ a través de las acciones en sus recorrido narrativos. Finalmente la idea es identificar la trama de la propuesta de inclusión de Betty a la sociedad anglosajona a través de su fealdad como oposición cultural (no estética) y papel de hija de un migrante ilegal.

4. OBSERVANDO A BETTY: LA CONSTRUCCIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA

4.1 *Ugly Betty* como relato y como macro historia

Siguiendo la lógica que planteamos, iniciaremos explicando a la serie como un todo significante que construye su fragmentación a través de macrorrelatos. La serie cómo se mencionaba en capítulos anteriores (2.2.5.1) está construida a través de una serie de micro-relatos, los cuales ayudan a construir los relatos (los cuales se constituyen como los capítulos). Una serie de relatos (o capítulos) construyen una temporada, que en este caso específicamente, son 23. Esquemáticamente la serie se vislumbra de la siguiente manera:

Temporada 1

Piloto	Queens for a day	The box and the bunny	Swag	Fey´s sleigh ride	The lyin the watch and the wardrobe	Trust lust and must	After hours	Four thanksgiving and a funeral	Lose the boss	Fake plastic snow	Sophia´s choice	In or out	Im coming out	Brother s	Derailed	Icing on the cake	Don't ask, Don't tell	Punch out	Petra gate	Secretaries day	A tree grows in Guadalajara	East side story
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI	XVII	XVIII	XIX	XX	XXI	XXII	XXIII

4.1 Esquema temporada 1 Ugly Betty

En términos generales contamos con una muestra de 23 capítulos que al interior generan distintas correlaciones. Para efectos del análisis identificamos dos de ellas: (i) la construcción individual del relato; y (ii) la construcción de varias macro-historias. En el primer caso lo que se busca es resumir las acciones generadas en cada uno de los relatos en términos de un programa narrativo a seguir por el sujeto actante (Betty). Este nivel constituye el de los componentes estructurales, el posterior análisis de las estructuras semio-narrativas nos explicara niveles profundos de la narración.

4.2 Contenido capítulos 1era temporada

Capítulos	Descripción
1.- Piloto	Betty una chica de Queens, sale a pedir trabajo a publicaciones Meade. La rechazan, sin embargo horas después el magnate de Meade decide contratarla para que sea secretaria de su hijo Daniel en la revista *MODE*. El primer día de Betty en la revista demuestra que ella posee lo necesario para trabajar ahí, a pesar del rechazo que genera entre sus compañeros y su jefe Daniel Meade.
2.- *Queens for a day* (Reynas por un día)	Betty llama a su padre en Queens para obtener datos del fotógrafo Vincent Bianchi y así conseguir que fotografié para *Mode*. Cuando Bianchi insiste en reunirse con Betty en un restaurante de moda, ella siente que su apariencia ocasionará que no logren contratarlo por lo que Hilda su hermana le hace un cambio de look que no convence a nadie en *Mode*. Tratan de engañar a Bianchi llevando a Amanda quien se hace pasar por Betty. Al final Betty aparece en el restaurante y Bianchi acepta ser el fotógrafo de *Mode*.
3.- *The box and the bunny* (La caja y el conejo)	Betty pierde "el libro" una prueba de la revista completa que trae fotos sin "retocar" de una famosa actriz, lo cual genera un potencial desastre para *Mode*. Después de conocer a Betty la actriz decide que publiquen sus fotos sin retoque argumentando que lo natural es lo mejor.
4.-*Swag* (cadena de favores/Botín)	Christina decide limpiar a fondo el ropero de *Mode*. La noticia no se hace esperar en la revista y todos los empleados se pelean por conseguir lo máximo posible. Betty, sin embargo, no puede acudir en busca de gangas debido a una mala noticia: un gasto de 20.000 dólares de un informe que ella terminó para Daniel y que ha sido rechazado por su tarjeta. Lo peor de todo esto, es que con esta deuda de por medio, Daniel no tendrá dinero para hacer frente a la cena prevista para ese mismo día con un importante diseñador japonés. Cristina regala a Betty una bolsa de 5000 dolares, Betty está feliz sin embargo su padre necesita medicinas y decide dar la bolsa a cambio del medicamento. Betty ayuda a Daniel a resolver el asunto de la cena. Betty llora porque acepta que la bolsa la hacía sentirse hermosa y respetada. Walter le regala una copia d ela bolsa.
5.- *Fey´s sleigh ride* (El trineo de Fey)	Betty forma una alianza extraña con Mark y Amanda luego de que un rival robara una de las ideas de la revista. Daniel y Wilhelmina trabajan juntos ya que el plazo está por vencerse. Wilhelmina se encarga de interrogar a todos los trabajadores de *Mode* que asistieron a esa fiesta y eso incluye a Betty. Justin, el sobrino de Betty, pasa el día en la revista haciendo un proyecto escolar. Mark y Amanda quieren conseguir que Betty mienta y diga que "fat Carol" fue la que dio la información y así salvar el trabajo de los tres. Betty le da una lección a Justin enseñándole que no se debe mentir aunque peligre tu trabajo.

*6.- The lyin the watch and the wardrobe (*Crónicas de *Mode*: la passion, las brujas y el ropero)	Es *Halloween* y Betty se disfraza. Recientemente ha creado atracción por Henry el contador de *Mode*. Walter le pide que vivan juntos pero Betty no está convencida. Su padre le confiesa que vive en situación de ilegal en Estados Unidos.
7.- *Trust lust and must* (Mujeres, placeres y deberes)	Daniel se siente atraído por misteriosa belleza que ve en lobby y le pide ayuda a Betty para averiguar la identidad de la dama. Al otro aldo de la oficina, Betty y Hilda recurren a la venta de Herbalux para ayudar a su padre a pagar un abogado. Daniel se interesa por la nueva herína de Betty llamada Sofía Reyes, la editoria Latina de la Revista MYW.
8.- *After hours* (Después de horas)	Betty se toma un respiro de los problemas de su familia-que cada vez son más- y se le encarga la tarea de inspeccionar un nuevo hotel de moda. Daniel Y Sofía Reyes hacen las pases. Betty entrega a Daniel su artículo pero él decide no publicarlo. Sofía da la buena a noticia a Betty de que en su revista si lo publicará.
9.- Four thanksgiving and a funeral (Cuatro pavos y un funeral)	En el día de acción de gracias y en *Mode*, cada uno lo celebra a su manera. Betty se debate entre su trabajo y su hogar; Daniel asiste al desayuno que ofrecen sus padres con la esperanza de ver a Sofía. La familia de Betty es estafada por una "abogada" ficticia que Hilda contrata para que ayude a su padre. El padre de Betty es detenido.
10.- Lose the boss (¿Quién es el jefe?)	Betty lucha por armar la fotografía de último momento de una pareja de famosos con su bebé, mientras que Daniel se recupera de una borrachera en cada de Betty. Daniel aprende el valor de la familia y del festejo al poner el árbol en la casa de Betty mientras ésta asume el papel de jefa en *Mode*. Pide consejos al padre de Betty para conseguir el amor de Sofia. Aprende a proponerse en español. Sofía ofrece trabajo a Betty como su asitente en MYW.
11.- Fake plastic snow (Nieve artificial)	Es época de navidad y Betty planea la fiesta de *MODE*. Trata de olvidarse de su reciente enamoramiento por Henry. Mark descubre cosas de Wilhelmina y teme por su vida, sin embargo ella le regala un carro para que se quede callado. Betty busca una nueva asistente de Daniel, alguien que lo cuide.
12.- Sophia´s choice (La decisión de Sofía)	Sofía Reyes espera que Daniel le proponga matrimonio. Betty tiene su primer día de trabajo en MYW. Sofía le pide que redacte un artículo sobre su trabajo en *Mode*, quiere que describa el ambiente falso que existe al interior. Daniel le pide matrimonio ella anuncia en cadena nacional que su compromise con Daniel es una farsa. Gracias esto ella escribe la portada de su revista "como conseguir que te propongan matrimonio en 60 días". Betty renuncia a la revista MYW. Sofía le dice que esa es la única forma en que se puede ser exitoso.
13.- *In or out* (Adentro o afuera)	Después de la humillación de Sofía (Salma Hayek), Daniel está sumido en una grave depresión y opta por desaparecer de *Mode*. Muy preocupada por su jefe,

	Betty se desvive por él, tratando de animarle todo lo posible y, sobre todo, intentando que vuelva a trabajar.
14.- *Im coming out* (Salgo a la luz)	La semana de la moda de Nueva York, el evento más importante del año. Betty es la encargada de organizar el desfile de la revista. Está hasta arriba de trabajo y su hermana Hilda acude en su ayuda, para desgracia de Betty. Su amiga Cristina logra cumplir su sueño y presentar su primera colección gracias a que le hace un favor a Wilhelmina. Una mujer misteriosa irrumpe en la pasarela y revela que es el hermano muerto de Daniel Alex, solo que ahora es mujer (Alexis). El padre de Daniel es encarcelado
15.-*Brother´s* (Hermanos)	En Moda todo el mundo sigue conmocionado tras la repentina aparición de Alexis Meade, la hermana de Daniel (que antes se llamaba Alex y todo el mundo daba por muerto. Ahora ha regresado tras someterse a una operación de cambio de sexo). Henry, el chico del departamento financiero, le ha pedido una cita a Betty, mientras su novio Walter le dice que se irá a otra ciudad.
16.- Derailed (Descarrilados)	Daniel se ve obligado a pedir ayuda a Grace Chin (Liu), una chica a la que engaño en la preparatoria. Ahora ella es la mejor abogada de Nueva York y él la necesita para resolver los problemas de su familia. Betty conoce a Charlie, una chica que acaba de mudarse a Nueva York y que resulta ser la novia de Henry.
17.- *Icing on the cake* (La cereza del pastel)	Henry invita a Betty a la fiesta de cumpleaños de su novia. Betty decide acudir, pero prefiere ir acompañada del doctor Farkas, su ortodoncista.
18.-*Don't ask, Don't tell* (No preguntes, no lo cuentes)	Mark pide a Betty que aparente ser su novia ante su madre, que ha llegado a Nueva York de manera inesperada. Marc no ha sido todavía capaz de confesar que es homosexual; a cambio, Marc le promete ayudar a Betty para que salve a su jefe, Daniel. Por otra parte, en la revista, Daniel y Alexis se verán forzados a trabajar juntos cuando su madre, Claire, nombra a ambos co-redactores-jefe de *Mode*.
19.- *Punch out* (Desconectate)	Los Meade tendrán problemas cuando un escritor se hace con el diario de Fey Sommer y amenaza con publicarlo. Daniel está centrado en las fiestas alocadas y los romances fugaces por lo que Betty busca ayudarlo. Daniel y Betty se encuentran en un bar y le grita a Betty que no lo molesta que su hora de trabajo ya terminó.
20.- *Petra gate* (El caso Petra-gate)	Betty, tras los últimos acontecimientos en el trabajo, se siente algo cansada, especialmente sobre su relación con Daniel, e incluso de Christina y de Henry. Por ello, decide evitarlos. Una joven *Mode*lo llamada Petra, chantajea a Daniel. Betty y Henry logran que el chantaje termine.
21.- *Secretaries day* (Día de las	Betty intenta encontrar el dinero comprar boletos de

secretarias)	viaje a Guadalajara. En la oficina, celebrarán el Día de las Secretarias y todos los compañeros irán a un restaurante medieval. Allí, Betty encontrará una oportunidad para obtener el dinero que necesita su padre para conseguir la nacionalidad. En Queens, Hilda se prepara para su primer examen para poder trabajar en el mundo de la cosmética. Daniel regala a Betty los boletos de avión para toda la familia.
22.- *A tree grows in Guadalajara* (Crece en Guadalajara)	Betty y su familia van a México para solucionar los problemas de inmigración de su padre. Allí se encontrarán con muchos familiares y conocerán más sobre su pasado. Pero uno de los descubrimientos impacta especialmente a las hermanas, sobre todo a Betty, que decide emprender un viaje por el país en busca de sus raíces. Al final del día el padre de Betty no consigue la visa y tendrá que quedarse, por lo que Betty y Hilda regresan solas a E.U.
23.- *East side story* (Amor con barreras)	Betty y Henry tienen su primera cita oficial, pero Charlie, la ex-novia de Henry aparecerá con una noticia imprevista. Por su parte, Wilhelmina, consigue que Bradford se divorcie de Claire. Alexis trata de matar a su padre y manda a alguien a cortarle los frenos del auto. Daniel tiene una sobredosis y Alexis lo lleva a un hospital en el carro de su padre. Los dos chocan. Santos el prometido de Hilda muere en un asalto. Justin tiene su primer estelar en teatro. Amanda se entera de que es hija de Fey Somers.

El siguiente nivel identificado nos permite ver un encadenamiento de micro relatos que durante varios capítulos construyen varias historias a las que hemos nombrado macro-historia (mencionada anteriormente al inicio de este capítulo). Se le considera tal porque: (i) es más extensa con respecto a la duración; y (ii) porque genera redundantes narraciones que crean repetición y por tanto expectativas en el receptor. La duración varía según la macro-historia, encontramos macro-historias que duran 2 o 3 capítulos, algunas otras con una duración mayor (15-20 capítulos). Buscando esquematizar el funcionamiento de las macro-historias en la serie planteamos el siguiente esquema:

																5							
Micro relatos			10	5		13	1							7	7	11							11
Micro relatos	5	5	5	10	10	8	7	16	7					6	6	6	17	6			19	1	22
Micro relatos	4	1	9	6	1	6	12	15	2	1		7		17	11	17	1	2	2	1	6	20	18
Micro relatos	3	3	8	1	6	12	14	11	11	15	8	1	5	5	5	7	6	10	18	1	21	2	19
Micro relatos	2	7	7	2	5	11	8	3	12	14	6	16	17	1	7	10	13	5	10	20	2	21	2
Micro relatos	1	6	3	8	7	1	1	14	14	11	14	14	11	6	2	7	6	7	1	11	20	10	6
Relatos	**I**	**II**	**III**	**IV**	**V**	**VI**	**VII**	**VIII**	**IX**	**X**	**XI**	**XII**	**XIII**	**XIV**	**XV**	**XVI**	**XVII**	**XVIII**	**XIX**	**XX**	**XXI**	**XXII**	**XXIII**

4.3 Estructura Macrohistorias (realización propia)

La tabla nos permite conceptualizar lo que sucede al interior de una narración seriada; una serie como *Ugly Betty* que cuenta con 23 capítulos o lo que nosotros llamamos relatos, se compone de varios micro relatos que al hacerse extensos durante una temporada lo que construyen son macro-historias. A continuación se hace una relación de las macro historias que se relatan al interior de la serie.

4.4 Macrohistorias (realización propia)

1	Esta macro historia nos cuenta la forma en que el padre de Betty al encontrarse enfermo requiere los servicio del seguro social para medicinas. Estos servicios le son negados ya que su número de seguro social es de un hombre que a la fecha debe tener más de 100 años. A partir de esto se dan cuenta que Ignacio Suárez, padre de Betty, es ilegal en ese país. Durante el transcurso de la serie se ve a Betty y su familia tratando de conseguir que no deporten a su padre. Dentro de está también se narra la forma en que una trabajadora social de la HMO llamada Constance acosa a Ignacio y se convierte en la culpable de que los trámites de Ignacio no se llevaran a cabo de forma eficiente por lo que para el capítulo XXI Ignacio es informado que será deportado a su país. Betty consigue boletos de avión para que la familia viaje de regreso a México (específicamente Guadalajara) a conseguir la visa de su padre. Finalmente la visa le es negada y Betty y su hermana regresan a E.U. sin su padre.
2	En esta macro historia nos cuenta la travesía que lleva Wilhelmina Slater para relacionarse sentimentalmente con el padre de Daniel.
3	Aquí nos muestran la relación que mantienen Daniel Meade y su padre durante la temporada.
4	Esta historia nos cuenta como Wilhelmina Slater Redactora de la revista *MODE* y Daniel llevan su relación en términos de oposición. Es decir cuando presentaron rivalidad por el puesto de redactor en jefe.

5	Aquí se nos cuenta desde un inicio la relación de amistad-conveniencia que genera Alexis Meade y Wilhelmina para tratar de quedarse con la revista *Mode*. Wilhelmina ayuda a Alexis a realizar todo lo que quiere con tal de que le de el puesto de redactora en Jefe.
6	En esta macro-historia se nos relata cómo Betty mantiene un triangulo de amor, primero con Walter y Henry. Más adelante cuando Walter sale de la historia, se nos cuenta otro triángulo de amor pero esta vez con Henry y su novia Charlie quien llega a Manhattan sin avisar. Después a ese triángulo se le agrega la figura del Dr. Farkas. Este personaje interviene tanto en la relación Betty-Henry, como en la Henry- Charlie.
7	Aquí se cuenta como Bradford trata de eliminar todas las pruebas que la liguen con su amante muerta Fey. En esta historia interviene la esposa de Bradford representando a una alcoholica y la forma en que Claire, la esposa, se entrega a la justicia declarándose culpable del asesinato de Fey.
8	Esta historia corta nos relata el amor que Amanda siente por Daniel y las reuniones amorosas que sostiene con él hasta que Daniel conoce a Sofía Reyes.
9	Esta historia en realidad sólo se muestra clara al inicio de la temporada, relata la relación que Betty mantiene con sus compañeros de trabajo y el rechazo que les produce. Esto se repite subsecuentemente, sin embargo no como un micro-relato específicamente.
10	Aquí se puede ver la relación de competencia que se desarrolla entre Daniel y Alexis cuando el vuelve de la muerte convertido en mujer.
11	Se relata en Queens la relación que Hilda hermana de Betty, sostiene con su hijo Justin y el padre del mismo, Santos. Durante estos micro-relatos se cuenta otra historia de amor que tiene un desenlace trágico.
12	Aunque corta, esta historia nos muestra la relación de frialdad que Wilhelmina tiene con su única hija Nico hasta que consigue mandarla a un nuevo colegio en París.
13	Nos cuenta la relación de madre e hijo entre Claire y Daniel y la manera en que él trata de ayudarla.
14	Esta Macro-historia relata la forma en que Daniel conoce a Sofía Reyes, cómo ella lo conquista al grado de conseguir que él le pida matrimonio para después utilizar eso como el artículo principal de la revista que maneja.
15	Aquí se nos cuenta como a la par de la historia de Daniel y Sofía, Betty establece una relación de amistad y después de trabajo (aunque por corto tiempo) con Sofía Reyes, una mexicana exitosa.
16	Relación amorosa entre Ted Lee Boo y Wilhelmina Slater.
17	Aquí se relata la forma en que Wilhelmina logra que Cristina sea una soplona a través de conseguirle un lugar como diseñadora en *Mode*.
19	Relata el apsaje de Claire por la cárcel y su escape.
18	Relación de odio entre Bradford y su hijo Alexis después de que él regresa convertido en mujer.
20	Relata la relación que establece Amanda Tavares con un diseñador llamado Tavares.
21	La historia nos cuenta cómo Rodrigo un brasileño conquista a Alexis y le pide que se vaya con él. Rodrigo en realidad contratado por el Bradford y ella se da cuenta.
22	Esta aunque corta se da al final de la serie cuando Amanda descubre ser hija de Fey Sommers.

Cómo podemos observar algunas historias son más cortas que otras o relatan menos acciones. Esta característica que crean las series permiten generar dos tipos de lectores: (i) aquel que tuvo alguna hora libre en el día y puede ver un relato sin importar si conoce a los personajes o si la ha visto antes; y (ii) el lector que espera lo que sucedera con las historia entre algunos personajes a través de una narración mucho más amplia, ya que el lector fiel a la narración podrá identifcar las historias y darles seguimiento. La serie por tanto nos

deja ver cómo a través de su narración o puesta en escena construye estructuras que son posibles de identificar y que posteriormente nos ayudan a esquematizar los movimientos internos de los personajes, las acciones que construyen, los valores que materializan, entre otras cosas que veremos en el subsecuente análisis.

5.2 Las estructuras semio-narrativas *en Ugly Betty*

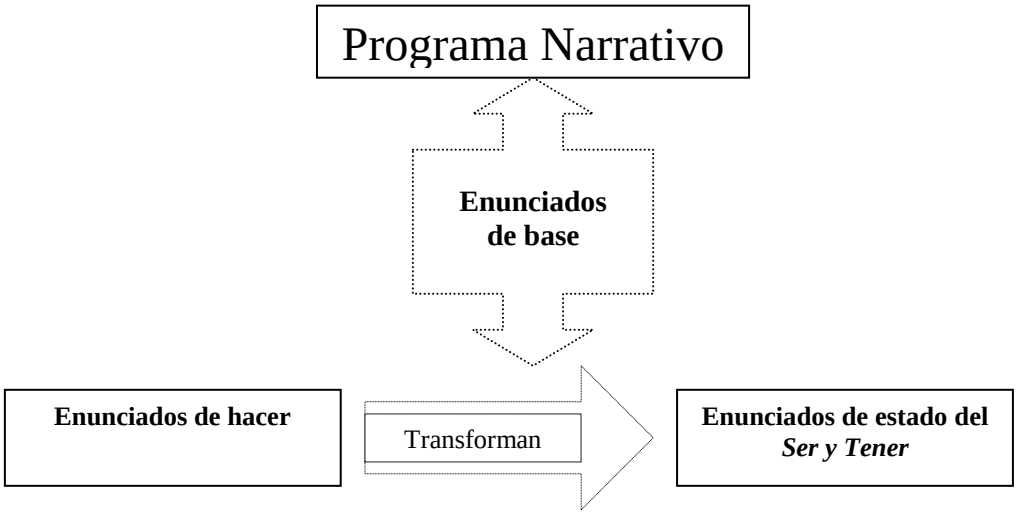
Las estructuras semio-narrativas son el nivel más abstracto de la narración. Como ya lo mencionamos anteriormente (2.2.5.3.1), en este nivel se dan las primeras articulaciones del sentido. El sentido se articula a través de términos o expresiones específicas que dan lugar a la significación. A continuación se presenta lo que se denomina la sintaxis fundamental a través de la cual podremos ver los distintos tipos de recorrido que genera el sujeto durante la narración.

A través de la sintaxis podremos identificar: (i) la construcción a nivel de estructura del recorrido que Betty tiene que llevar durante cada relato a partir de sus enunciados de base (los cuales nos dicen su ser y su hacer) y los procesos de transformación que se dan en esos enunciados y; (ii) la representación de valores que se da en cada uno de los recorridos que se establecen a partir de los enunciados. Esta parte se explica teóricamente en lo que Greimas denomina *Los programas narrativos* lo cuales representan a la estructura sintáctica elemental que se da a través de la relación entre sujeto y objeto *Este nivel debe ser entendido no en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, si no en el sentido de las grandes articulaciones de la praxis (desear, comunicar, luchar). (Bremond, 1966 [1996]: 24)*

En el nivel de las acciones, los actantes encuentran su ubicación dentro de una matriz actancial,[22]es decir, una narración. De esta manera el programa narrativo propone 2 enunciados de base o enunciados de estado: i) Los enunciado del ser; y ii) Los enunciados de hacer. Los enunciados de estado nos hablan de la relación que tiene el sujeto con los objetos puesto que esa relación establece que el sujeto posea las cualidades y los valores de

[22] Denis Bertrand habla del nivel de las acciones y el de la narración debido a que los programas narrativos de uso nos muestran el papel del actante dentro de la narración utilizándola a esta como su matriz.

estos objetos por sus propiedades (la belleza, la riqueza, el reconocimiento) o bien, que no los posea[23]. Para tal efecto he reformulado estos elementos en el siguiente esquema:



4.5 Programa narrativo (realización propia)

En el programa narrativo lo que se puede visualizar es como Betty Suárez, el actante principal de la serie actúa en cada relato buscando alcanzar un objeto del deseo.

Según Bertrand (2000) el programa narrativo propone una fórmula sintáctica del desarrollo de los medios-fines por los cuales un actante, en este caso Betty, consigue un objeto deseado. El relato descansa en la transformación del estado de las cosas por la privación o por la adquisición que resulta de una determinada acción.

De esta forma, Betty Suárez, durante cada uno de los relatos construye dos tipos de recorrido: (i) el primero nos explica cómo Betty se encuentra disyunta de un objeto, durante la narración, que nos muestra la forma en que ella realiza determinadas acciones para alcanzarlo; (ii) el segundo lo que nos relata es una situación un poco inusual donde la protagonista debe luchar durante toda la narración por conservar un valor positivo. De tal forma que, una gran mayoría de los relatos se basa en lo que podemos entender como un proceso de transformación que modifica su ser y hacer en el relato y el segundo un proceso de conservación que explica como Betty se encuentra conjunta a determinado objeto y

[23] El concepto semiótico de junción define esta doble relación elemental: conjunción (cuando el sujeto posee el objeto, está conjunto a éste) y disyunción (cuando el sujeto está privado del objeto, está disjunto de éste). (Bertrand, 2000:183)

debe luchar por conservarse conjunta a él. A partir de esto una simple esquematización relatara estos dos procesos de disyunción y conjunción:

- Disyunción ⟶ S U O
- Conjunción ⟶ S ∩ O

En el primer ejemplo siempre habrá un sujeto disyunto a su objeto (S U O) y enseguida para finalizar ese relato un sujeto conjunto a su objeto (S ∩ O). En el segundo caso sólo se hablará de un proceso de conservación de un estado conjunto (S ∩ O). Teniendo entendido este programa narrativo será más fácil llegar a definir un marco general de la organización narrativa, es decir, un esquema[24] narrativo canónico. Este último es propuesto por Greimas para ver los encadenamientos de las acciones desarrollados en el relato, lo cuales poseen un sentido que dibuja una intencionalidad realizable a *posteriori.* Esta intencionalidad se ve en tres tipos de esquemas a partir de los cuales se pudiera extraer los principios lógicos de distribución más elementales. Greimas propone que la regularidad buscada se encuentra en la iteración de tres pruebas que agrupaban los conjuntos de funciones: *Prueba Calificante (*el personaje adquiere la competencia modal (modalidad) que le permite actuar. El personaje, después de aceptar su misión, ha de superar esta especie de examen que avale su capacidad para llevarla a cabo es del orden del ser, puede ser insuficiente e incluso negativa), *Prueba Decisiva (*el sujeto realiza su misión, conquista el objeto de la acción (programa narrativo), mediante una confrontación que puede ser polémica, o transacciona), *Prueba Glorificante* (se cumple cuando el sujeto, después de cumplir su misión, obtiene un reconocimiento o una sanción).

Tales funciones lo que nos permiten observar es la forma en que el actante pasa por determinadas pruebas para conseguir el objeto deseado. En el caso de Betty lo que veremos es como pasa por las tres pruebas en dos sentidos diferentes, en términos de adquisición y en términos de conservación. A continuación lo que explicaremos será como en algunos de los 23 relatos de la primera temporada de la serie se pueden encontrar los recorridos narrativos que el actante Betty lleva a cabo. Esto relatos nos muestran: (i) Los enunciados

[24] "El término esquema tomado de Hjemslev, es esencial en la concepción semiótica del lenguaje […] designa de manera general, a la representación de un objeto semiótico reducido a sus propiedades esenciales […] Hjelmslev reformula la dicotomía saussuriana Lengua vs Habla en Esquema vs Uso. El esquema a se define entonces como una combinatoria abierta, un sistema, en el interior del cual el uso selecciona combinaciones particulares, el uso es lo que las comunidades lingüísticas hacen de las disponibilidades del sistemas que ofrece la lengua". (Bertrand, 2000:187)

de Betty (ser y hacer) y sus procesos de conjunción y disyunción y, (ii) los tipos de pruebas para alcanzar el objeto. La lógica de la ejemplificación que a continuación se presentará, está sujeta a la identificación de dos tipos de programas narrativos llevados por el actante Betty. El primero muestra su recorrido en términos sintácticos para alcanzar determinado objeto, y el segundo nos muestra el recorrido que el actante lleva a cabo para conservar un objeto (el cual en la narración es un valor positivo). Los relatos que contengan está lógica serán expuestos en los siguientes análisis.

Capítulo 1 (piloto):

Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S ∪ O:

Betty no tiene trabajo

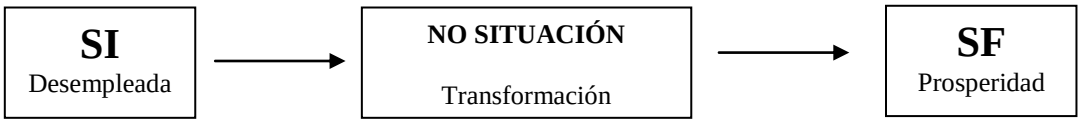
Enunciado de hacer1: Betty es llamada para trabajar en *Mode* como secretaria

Enunciado de hacer 2: Betty lucha por conservar su trabajo a pesar de que su jefe y sus compañeros de trabajo no la quieren.

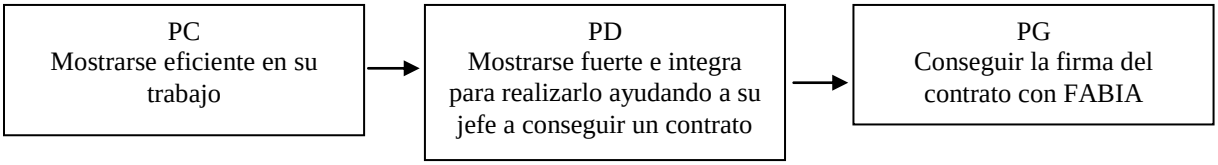
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty logra conservar su trabajo en *Mode*

La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



A la par de este primer programa se genera otra recorrido en donde Betty mientras lucha por conseguir y después conservar su trabajo debe conservar un valor determinado. En esta

narración se genera una oposición de tipo semántico a través de establecer una relación lógica.

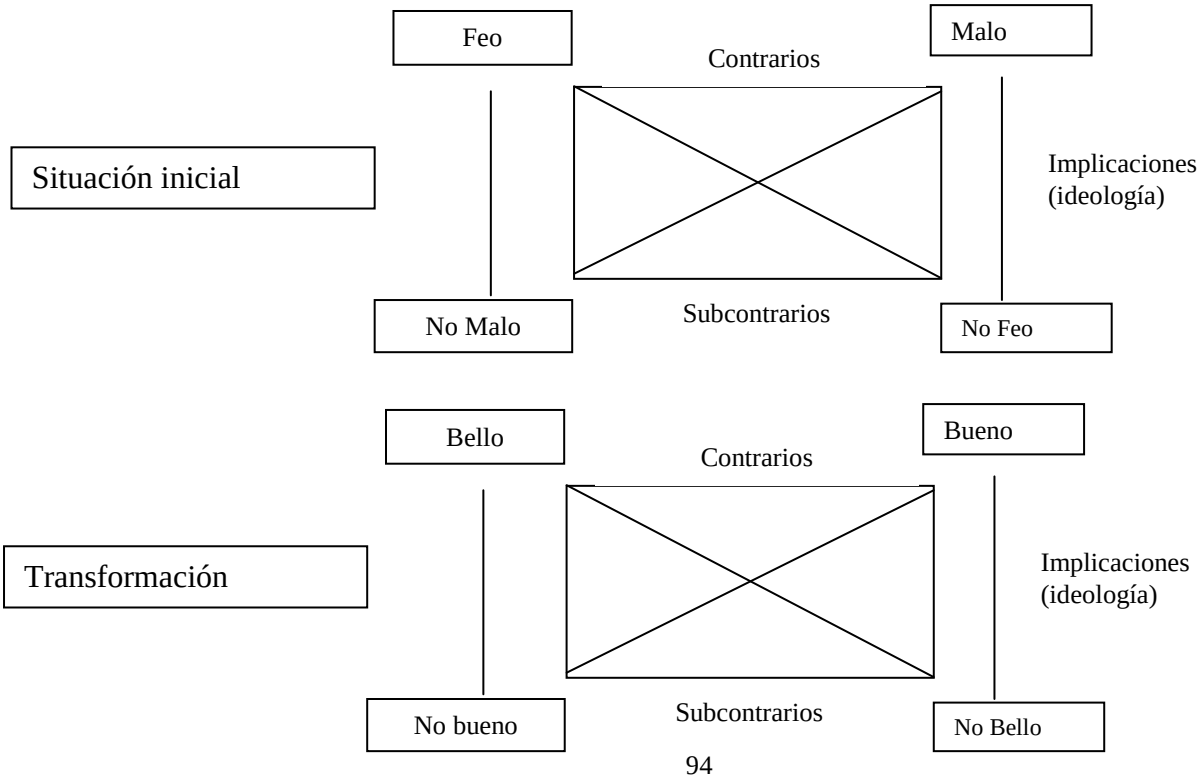
Recorrido narrativo II

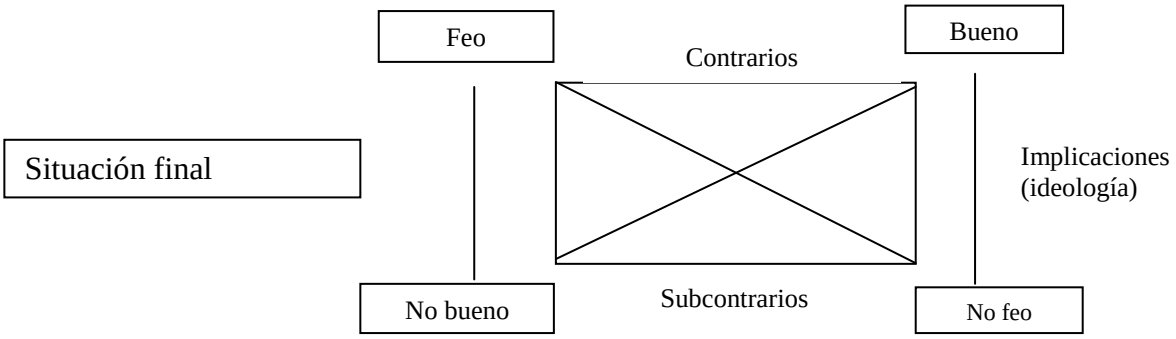
Estado disyuntivo S U O:
Betty busca trabajo y es rechazada por ser fea (malo)

Estado conjuntivo S ∩ O:
Betty es fea y consigue trabajo (bueno)

Estado conjuntivo S ∩ O:
Betty debe conservar su fealdad

Esta oposición se establece al inicio de la narración cuando Betty está sentada junto a una chica hermosa (delgada, rubia, alta, vestida a la moda). Al momento de llamarlas Betty es rechazada y la otra chica entra a la entrevista. Esto en un primer momento genera una oposición con respecto a la valorización sobre lo feo, es decir, ser feo es malo (porque no te dan trabajo) y ser bello es bueno (porque te dan trabajo). Durante la narración lo que vemos es una resemantización del concepto de fealdad, al cual se le atribuyen una serie de valorizaciones positivas (inteligente, madura, responsable, fuerte), que al final de la narración nos permiten visualizar una reformulación en términos de oposiciones lógicas:





Las oposiciones que se dan en el programa, son oposiciones que durante la narración generan diversos recorridos. Betty debe conservar su fealdad puesto que durante este relato a ese concepto se le otorgaran diversos valores positivos que determinan la resemantización y por tanto la lectura del mismo al interior del texto televisivo. No todos los recorridos en términos semánticos se dan de la misma forma, es decir hay sistemas de oposiciones mucho más complejos que dependen de si es un valor que se busca conservar o es solo la semántización de un concepto como el caso visto anteriormente.

Capítulo 2

Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S U O:

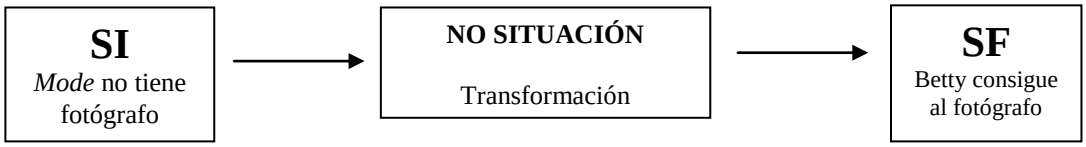
Betty quiere conseguir a Bianchi

Enunciado de hacer1: Betty llama a Bianchi y el les da una entrevista

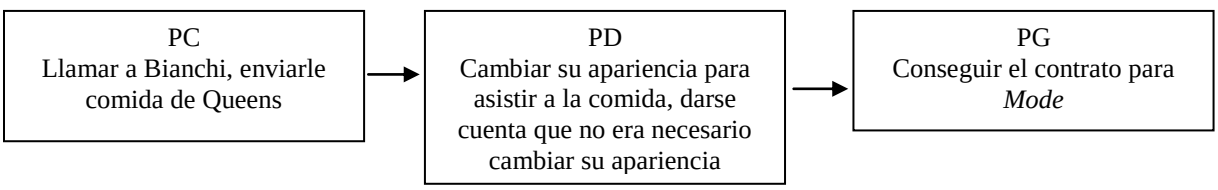
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty logra la sesión de fotos para *Mode*

La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



Recorrido narrativo II

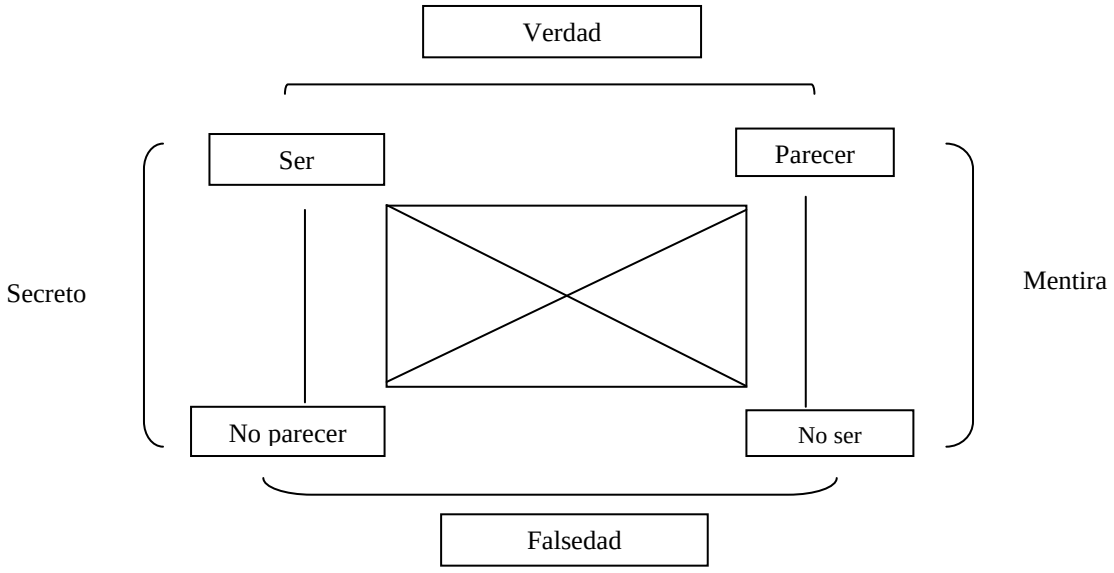
Estado disyuntivo S U O:
Betty es fea y quiere parecer bella

Cambia su apariencia pero no consigue parecer bella

Estado conjuntivo S ∩ O:
Betty es fea y consigue contrato

Betty debe conservar su fealdad

La oposición contradictoria que se maneja aquí es un poco más compleja, la oposición de valores se da en el ser y el parecer. Betty trata de cambiar su apariencia para poder asistir al desayuno con Bianchi el fotógrafo. En *Mode* se burlan de ella porque consideran ridículo su cambio y ella decide no asistir. En su lugar asiste Amanda quien aparenta ser Betty. Bianchi se da cuenta que lo están engañando y de pronto Betty llega.



Ser y parecer son contrarios al igual que la negación de ambos y estas relaciones definen los términos verdad y falsedad. Entre ser y no parecer se establece una relación de complementariedad para definir el término secreto y lo mismo sucede entre parecer y no-ser. Finalmente verdad y falsedad son términos contradictorios, mientras que secreto y mentira son contrarios. Ahora es fácil entender si consideramos lo siguiente propuesto:

- Betty es bella y lo parece: Verdad
- Betty es bella pero no lo parece: Secreto
- Betty no es bella pero lo parece: Mentira
- Betty ni es bella ni lo parece: Falsedad

En este capítulo específicamente Betty se mueve dentro del ser y el no parecer, es decir, es bella pero no lo parece. De igual forma se mueve dentro de ser de Queens y parecer de Queens lo cual otorga verdad a su persona. Contrario a Amanda que se mueve en el plano del no parecer y no ser de Queens.

Lo que participa en el juego de la veridicción en términos de estructuras discursivas se puede ver en 4 elementos: comportamiento, apariencia, diálogo, la situación espacial.

El comportamiento nos deja ver lo que hacen los actantes, como se comportan, independientemente de lo que digan. Este es un hacer pragmático y tiene un sentido realizativo. Por un lado se trata de un hacer operativo (hacer-ser) un hacer que modifica las cosas, las construye, las transforma. De igual forma en un hacer manipulatorio (hacer-hacer) que manipula a los sujetos. Conocemos a estos personajes a través de sus movimientos externos. La apariencia nos revela cómo se presentan ante nosotros los actantes, y en especial cómo se visten. El vestido es un elemento esencial para parecer-ser o aparentar, se trata entonces de un hacer cognoscitivo y cómo vimos tiene un sentido semántico o descriptivo que revela un hacer saber o hacer creer. Los diálogos nos revelan el discurso de los personajes los cuales constituyen un hacer-ser, hacer-hacer, hacer-saber, hacer-creer, lo cual es fundamentalmente un hacer comunicativo. Finalmente todos estos elementos se sitúan espacialmente dotando de contexto a todos los tipos de hacer del actante. Se podría plantear como un hacer cognoscitivo.

Distinguimos entre estos niveles discursivos principalmente porque al estar integrados en este texto, y específicamente en este capítulo que construye esos ejes semánticos, suponen la existencia de “mundos” culturales diferentes. Los cuales contienen elementos semánticos distintos.

Capítulo 3

Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S ∪ O:

Betty pierde el libro de *Mode* con fotos sin retocar de una artista

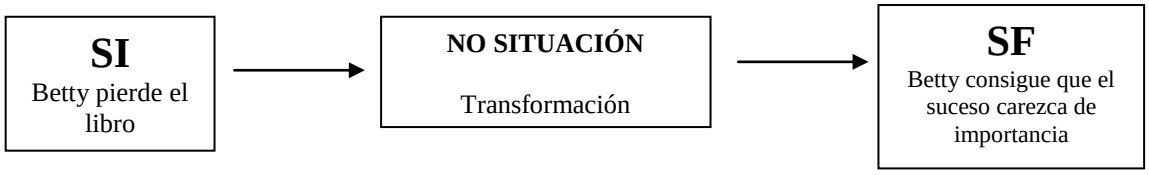
Enunciado de hacer1: Betty trata de recuperarlo pero falla. Sin embargo convence a la artista de que la belleza no necesita retoque.

Estado conjuntivo S ∩ O:

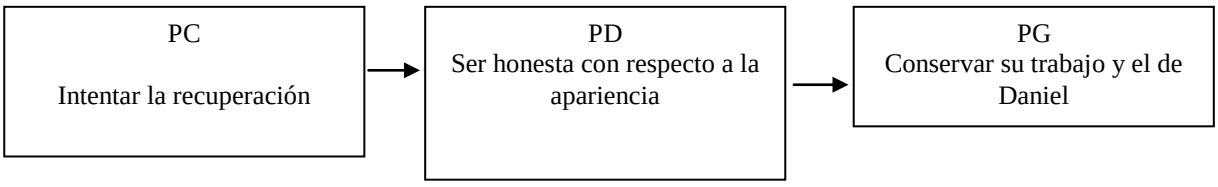
Betty se queda a trabajar en *Mode* a pesar de haber perdido el libro.

Betty lucha lucha por quedarse en *Mode* a pesar de que sus compañeros la rechazan.

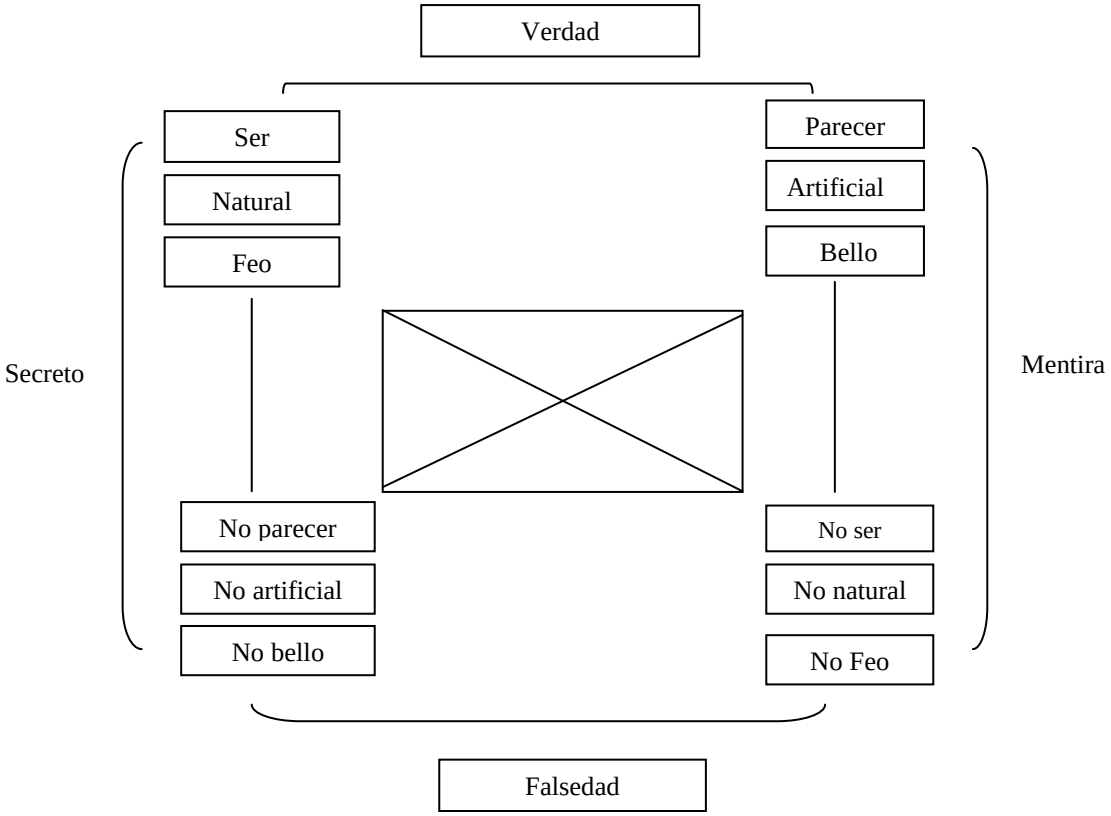
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



En este capítulo se manejan varias oposiciones semánticas: la primera entre el ser bella y el parecer bella, la segunda entre lo natural y lo artificial y la tercera entre lo bello y lo feo. Esto requiere que se generen tres tipos de oposiciones:



De tal forma se dan las siguientes relaciones: Betty es fea y natural y lo parece: Verdad. Betty es fea y natural pero no lo parece: Secreto. Betty no es bella y natural pero lo parece: Mentira. Betty ni es bella y natural ni lo parece: Falsedad. Betty de nueva cuenta se sitúa en el primer plano de la veridicción, si Betty es natural y lo parece, entonces Betty es fea. La relación implica que lo natural es feo o lo feo es natural y lo artificial es bello o lo bello es artificial. Sin embargo lo más relevante aquí es que nosotros generamos un contrato de lectura al inicio de la serie donde lo feo y lo bello se resemantiza, es decir, cambia de significado. Este proceso sigue su curso puesto que podemos observar que aunque Betty pierde la fotos que no estaban retocadas, la actriz al hablar con ella se da cuenta de que no es importante cuando Betty le dice "mataría por verme cómo tú" así como eres en las fotos, no como quieren que parezcas retocada.

Capítulo 4

Recorrido narrativo I

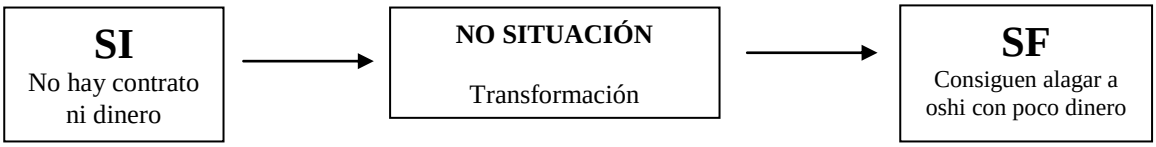
Estado disyuntivo S U O:
Betty debe ayudar a Daniel con Oshi

Enunciado de hacer1: Organiza visita a un restaurante minimalista en Queens

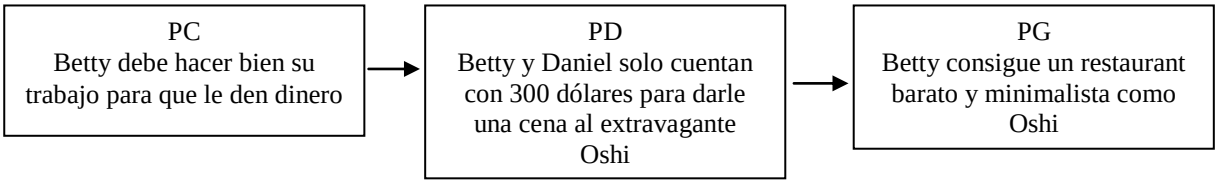
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty y Daniel generan empatía con Oshi quien mantiene sus lazos con *Mode*

La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



Recorrido narrativo II:

Estado disyuntivo S U O:

Betty debe conseguir medicinas para su padre

Enunciado de hacer1: Cristina regala a Betty una bolsa de marca de 5000 dólares que se parece a la primer bolsa que la madre de Betty le regalo.

Betty da la bolsa a cambio de las medicinas para su padre.

Estado conjuntivo S ∩ O:

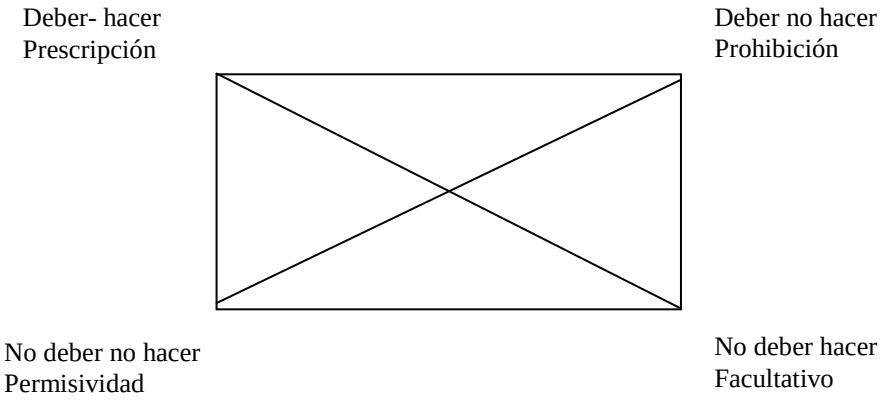
Betty consigue las medicinas de su padre

La serie de valores que se le otorgan aquí a un objeto más que oposiciones lógicas lo que nos explican es la correlación de contenidos que se hacen a un objeto:

La moda (cualquier objeto de este sistema) es:

1. Bueno para el alma
2. Te hace sentir hermosa
3. Es costosa- arregla problemas económicos
4. Te ayuda a conseguir favores (necesarios para vivir en *Mode*)

Todo esto se traduce en un deber-hacer de Betty como una modalidad deóntica con respecto a la situación. Debe-cambiar la bolsa para tener medicinas para que su padre mantenga su salud.



Su deber-hacer (conseguir medicinas) como hija es obligatorio; lo prohibido es por tanto que ella no lo haga; lo facultativo es que ella lo haga dando una bolsa a cambio; lo permitido es que ella pueda dar una bolsa a cambio de medicinas.

Capítulo 5

Recorrido narrativo I

Estado conjuntivo S ∩ O:

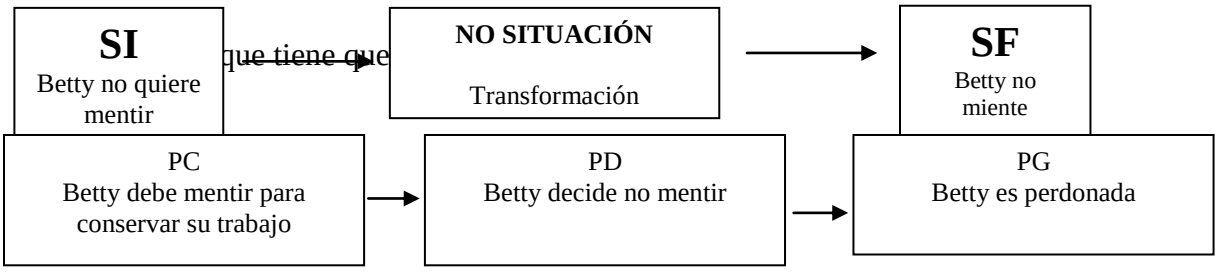
Betty debe no mentir para conservarse honesta

Enunciado de hacer: Betty perderá su trabajo si no miente

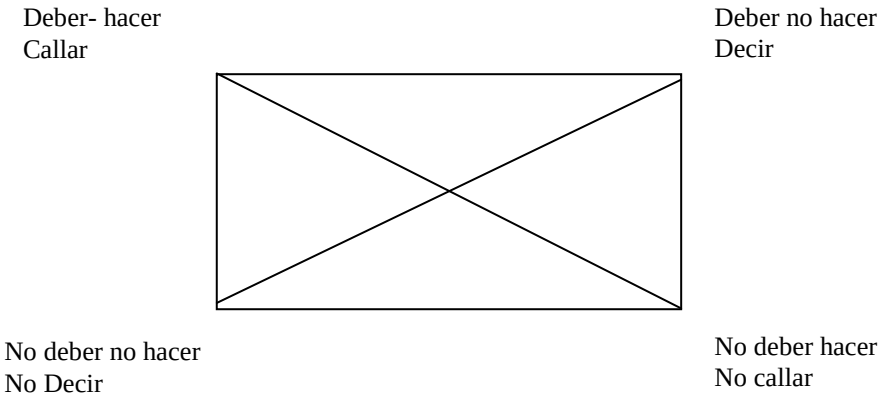
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty decide decir la verdad y por eso es exonerada

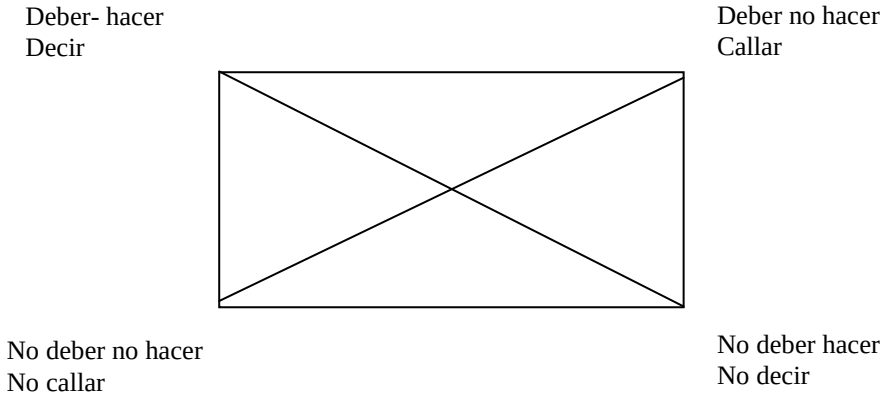
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Betty deber no-hacer, es decir, no-debe decir la verdad, debe ocultar para conservar su trabajo. Lo cual muestra cierta recurrencia semántica, que tiene que ver con mantener el secreto o, dicho de modo más directo, “cerrar la boca”. De aquí podemos explicitar la siguiente oposición semántica:



Cada elemento equivale a: Decir: lastimar, arruinar, perder. Callar: conservar, mantener, construir, permanecer. La modalidad central desde la que se construye al sujeto es la de deber callar o no deber decir o, enfocada desde otro ángulo, la de deber no decir o no deber no callar. Sin embargo se mantienen ciertos elementos que muestran al sujeto en términos de ocultamiento y no de un sujeto que miente de forma perversa, por así decirlo. Sin embargo Betty lo que hace es mantenerse en un deber-hacer inclinado al decir, contrario a lo que la quieren obligar a hacer:



De esta forma Betty conserva su valor positivo y conserva su trabajo por decidir no mentir aunque fuera una mentira piadosa. Valor que comparte con su sobrino durante la narración mostrándole que los Suárez deben decir y no mentir como los demás.

Capítulo 7

Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S U O:

Betty necesita dinero para conseguir un abogado a su padre, ya que él está en situación de ilegal y lo deportarán.

Enunciado de hacer1: Betty trata de vender Herbalux y Wilhelmina la encuentra

Estado conjuntivo S ∩ O:

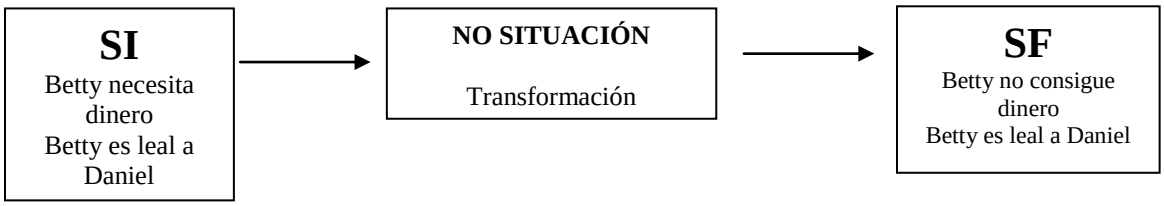
Wilhelmina da un cheque a Betty por 20,000 dólares.
Betty lo rechaza porque sabe que eso implica traicionar a Daniel

Estado disyuntivo S U O:
Betty no obtiene el dinero para el abogado de su padre

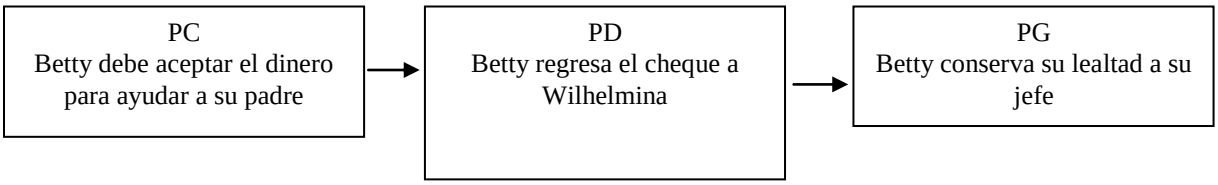
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty se mantiene leal a Daniel

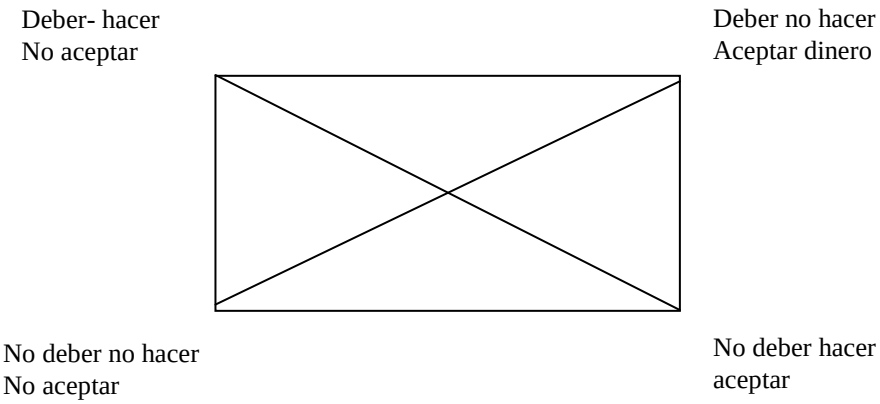
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



Betty en tal caso debe no-hacer (aceptar el dinero):



Betty para conservar su valor positivo debe no aceptar a pesar de su querer-hacer (cambiar el cheque), puesto que al hacer perdería su valor positivo o lo que es lo mismos traicionaría a Daniel. Este tipo de modalidad se repite subsecuentemente en los relatos con la mayoría de los personajes.

Capítulo 17

Recorrido narrativo I

Estado conjuntivo S ∩ O:

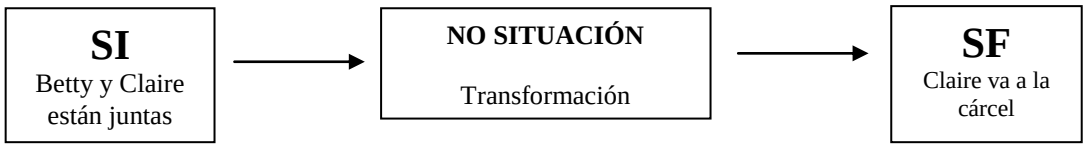
Betty debe cuidar a Claire para que no se entregue

Enunciado de hacer1: Betty y Claire hablan de enfrentar las cosas

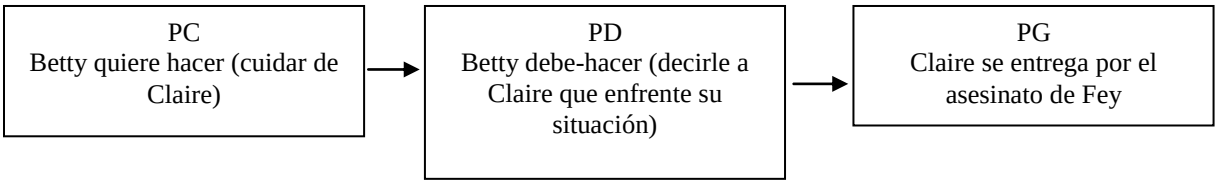
Estado disyuntivo S U O:

Claire se entrega a la policía

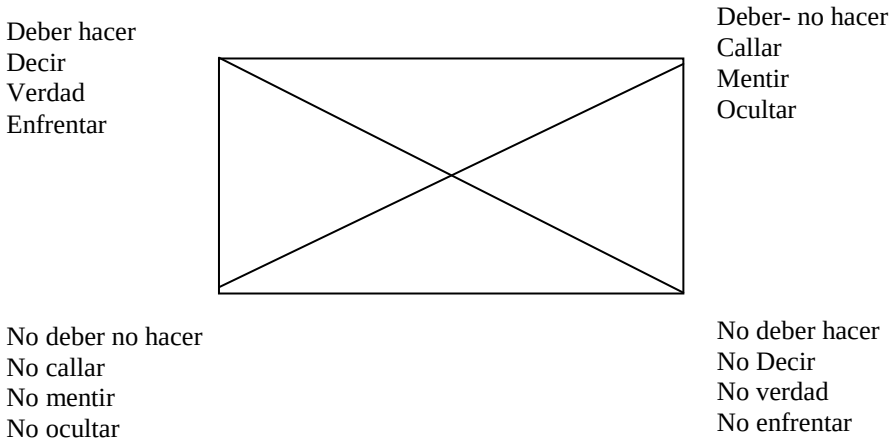
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



Aquí lo que se plantea es una serie de modalidades éticas que responden al deber-hacer. La pregunta es ¿debo decir la verdad aunque eso implique ir a la cárcel?



La asociación en términos éticos se ve en niveles del ser de la misma forma que en el hacer, Betty y Claire deben ser fuertes y consientes. Para poder serlo deben hacer determinadas cosas en términos obligatorios.

Capítulo 18-19-20-21

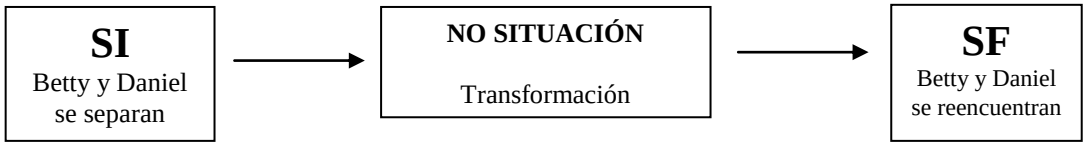
Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S U O:
Betty trata de ayudar a Daniel

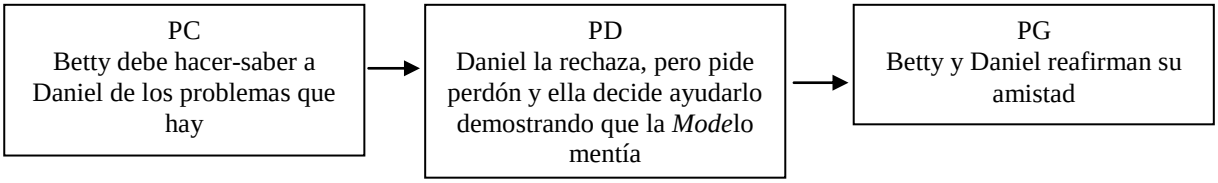
Enunciado de hacer1: El la rechaza y le dice que solo tienen una relación de trabajo que se termina cuando salen de *Mode*. Daniel se acuesta con una *Mode*lo que lo soborna
Enunciado de hacer2: Daniel pide perdona a Betty

Estado conjuntivo S ∩ O:
Betty lo ayuda a salir de problema y consolidan su amistad

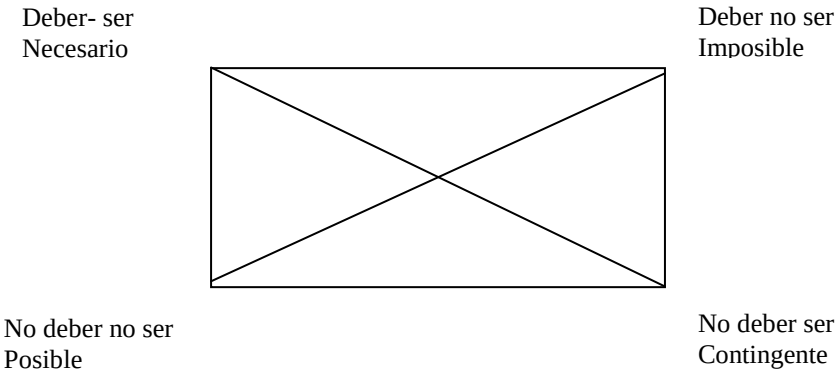
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



En estos relatos Betty considera que debe ser amiga y no sólo asistente. Por estos motivos todo el tiempo debe hacer-saber a su jefe Daniel lo que pasa en *Mode*, sin embargo Daniel no la escucha. En términos aléticos (en términos de verdad) lo que Betty desea ser es:



Es necesario que ella sea amiga de Daniel y no sólo su asistente pues eso le permite protegerlo. Es imposible debido a este orden de ideas, que ella sólo sea su asistente. Es contingente que ella sea su asistente y su amiga. Es posible que ella sea su amiga. Tal concepción de las relaciones entre sujetos se traduce en el valor de la amistad y el apoyo en cualquier situación adversa. Estos motivos son los mismos por los que en el capítulo 22 Daniel le otorga a Betty por su eficiencia como secretaria y como amiga, boletos para ir a Guadalajara y llevar a su padre a legalizar su situación.

Lo más importante que se retoma en estos análisis es precisamente lo que se esquematiza es términos de oposiciones lógicas. Los semas que son atribuidos a las expresiones que conforman a Betty son de alguna forma los que nosotros retómanos y a partir de los cuales reconstruimos el sistema de valores que se encuentra al interior de la

serie. Lo que nos muestran las esquematizaciones no es el relato sino la comunicación que se establece a partir del relato.

¿Qué es lo que podemos observar con estas esquematizaciones? (i) que Betty realice determinadas acciones que se puedan esquematizar en acciones que dicen quién es ella y que hace (además de que quiere hacer, que debe hacer, que puede hacer); (ii) que sus acciones se vean modificadas por acciones de otros personajes y que finalmente Betty consiga un objetivo durante el relato. Esto nos explica características atribuidas al personaje el cual no es cualquiera sino un personaje al que se le dan atribuciones como mujer, joven, latina, fea; (ii) que las acciones que lleva a cabo Betty estén motivadas por valores éticos que no comparte con las personas representadas que portan determinada identidad, lo cual genera una diferencia entre los valores éticos y morales que ella posee y los que poseen los personajes que representan el círculo multicultural de la nación Estadounidense; (iii) que esos valores se construyan en oposiciones binarias que no son lógicas gramaticales sino por el contrario son oposiciones culturales, es decir, revelan una visión sobre el mundo; (iv) que cada expresión en el texto televisivo tenga rasgos que le sean atribuidos (lo que se denomina sema) por ejemplo, que una //mujer delgada// sea bella, la belleza en un elemento de contenido que se le atribuye a la expresión //mujer delgada//, o que una //mujer latina// sea inteligente, protectora, honesta, etc. Cada uno de estos elementos nos permite observar los contenidos ideológicos que se presentan en cada una de las expresiones que se encuentran en el texto televisivo. Cada valor puesto en correlación con una expresión genera una serie de atribuciones en términos de contenido y una serie de oposiciones lógicas a resolver durante cada relato.

La Macro-historia

La macro-historia escogida para el análisis es la 14, la cual contiene los capítulos 8, 9, 10, 11, 12. Es por eso que estos capítulos no forman parte del análisis individual de los relatos. La separamos porque identificamos que en esta macro-historia se genera una oposición semántica de tipo espacial. La protagonista Betty Suárez debe decidir en torno a una serie de valores el lugar al que pertenece. El espacio esta representado al interior de Manhatan NY. Por dos publicaciones, la que preside Daniel Meade (*Mode*) y la que Preside Sofia Reyes (MYW), Betty debe decidir a cual espacio pertenece. En esta narración se generan dos historias paralelas: (i) romance-engaño de Sofía a Daniel; y (ii) la perspectiva de Betty en el conflicto.

4.6 Macro historia 1

La primera historia nos cuenta cómo Sofía Reyes y Daniel se conocen, Daniel define a Sofía como la mujer de acento extraño. Cuando se entera que Sofía es la Redactora en Jefe de una de las revistas de su padre llamada MYW (revista para mujeres Modernas de poder) comienzan a tener problemas, lo cual deviene luego en un repentino enamorramiento de Daniel por Sofía. Daniel pide matrimonio a Sofía y se presentan en un programa de televisión. Sofía anuncia que Daniel fue un proyecto para la revista y la construcción de un artículo. Le dice en cadena nacional que no se casará con él. Cuando Daniel le reclama ella le contesta: "¿Cuántas veces le ha hecho eso a otras mujeres?" Descubrió que era mejor persona de lo pensaba pero que cuando inicia algo lo debe terminar, de esta forma ha llegado a donde está. Finalmente dice: "de otra forma seguiría limpiando casas con mi madre en México"

La segunda historia paralela al romance es la de Betty con los dos personajes: Betty es asistente de Daniel, admira a Sofía, cuando Sofía reta Daniel y le dice que quiere que Betty le ayude Daniel decide darle el primer trabajo de redacción en *Mode* a Betty. Le pide un artículo sobre un hotel en Soho. Betty asiste al hotel sin embargo la pasa muy mal puesto que nunca logra sentirse comoda y tiene que fingir. Cuando Betty entrega el artículo a Daniel, él dice que es maravilloso, pero que no podrá publicarlo, a la pregunta de Betty de ¿por qué?, el le dice "es muy tú" las lectoras de *Mode* quieren algo elegante. Betty se va al baño y llora, en ese momento aparece Sofía y le da animos, le pide que levante la cara y enderece el cuerpo, la hace repetir "Soy una atractiva mujer de negocios inteligente y confiada", finalmente le dice que publicará el artículo en su revista.

Para el capítulo 10, Betty y Daniel intercambian papeles ella se hace cargo de *MODE* y a Sofía le gusta. Daniel aprende a decir en español *te amo y no puedo vivir sin ti* para decirselo a Sofía. Sofía le pide a Betty que sea su asistente, en su empresa. Le dice: "Pierdes tu tiempo en *Mode* porque piensas con el corazón y no con la cabeza. En *MODE* jamás van a apreciar eso. Le pide que trabaje en su revista, que en un año tendrá su propia asistente. "te ofrezco un futuro real". Daniel le dice que no creció queriendo ser su asistente.

En el capitulo 12, Betty llega a trabajar a MYW y al hacer su entrada admiran el chaleco verde que trae puesto, dicen que es barato. Al socializar le platican que Sofía les dijo que era una estrella en *Mode*, puesto que no saben como hizo para trabajar ahí. Desde ese momento empiezan a marcar una diferencia entre esos dos espacios, comentan que en MYW las cosas son distintas, que no hay mejor jefa que Sofía. La definen como amable y solidaria, es por esto que Betty afirma sentirse como en casa. Betty asegura que le gusta que la gente coma de verdad que trabajar con personas de todos los estilos y tallas, minusvalidos, es loq ue siempre había querido. En MYW afirman que Betty fue en *MODE* un "pez fuera del agua". Sofia pide a Betty que redacte un artiuclo sobre su experiencia de trabajo en *Mode*. Que hable con la gente que interactuaba y que incluya citas buenas y honestas. "un profesionista normal en un ámbito extraordinario" un pez fuera del agua. Debe redactar un artículo sobre "no encajar en *Mode*". Mark le dice que la primera impresión que le causo fue (hace un gesto de horror) "estaba encantado. Alguien más de quién burlarme a sus espaldas". Además hizo un screen saber de fotos vergonzosas de Betty. Por otro lado al interrogar a Amanda dice "me caiste mal porque llevaba meses queriendo ese puesto y llegaste tú con tu flequillo tusado y tus cejas pobladas y yo pense- ¿le dieron mi puesto a eso?-". Amanda reconocer haber sentido envidia de ella, puesto que ella "no salgo de mi casa con un bolso de la temporada pasada y tu llegabas vestida como una venta de garage, parecia como si no te importara, parecia que carecias del gen del temor (…) Fuiste digan de respeto". Para Daniel, que estaba acostumbrado a trabajar con otro tipo de mujeres, fue diferente, pero que conforme fue conociendola le tomo cariño, le ayudo a ser una persona más madura. Durante el capítulo dan finalización al relato amoroso de Daniel con Sofía cuando ella presenta el artículo "De la aventura al compromiso en 60 días" aceptando que estuvo engañando a Daniel.

Cuando Sofía llega a MYW y todos aplauden, Betty le dice que la traicionó, que la manipulo y le mintio. Sofía acepta que si mintio pero no sobre ella, sobre su potencial, sus aptitudes. Dice que ve mucho de ella misma en Betty. Betty contesta que ella no ve nada de Sofía en ella. Le entrega el artículo le dice que al investigar se dio cuenta de que en *Mode* son superficiales pero que lo saben. No fingen ser más de lo que son afirma que "De hecho creo que encajo mejor allá que aquí" y renuncia.

En términos visuales y algunas veces literales (con respecto a lo enunciado por los actantes) lo que se redactó anteriormente nos explica los sucesos y las situaciones que formaran parte del análisis. A partir del modelo generativo explicaremos la sintaxis narrativa y la semántica fundamental (componentes del nivel semio-narrativo) y las estructuras semio-discursivas. Además se incluirá un análisis de las fases del relato para visualizar en términos de contenido cómo se modifican las fases respecto a la fábula del "Patito feo", "Yo soy betty la fea" y *Ugly Betty*.

Macro-historia 14

Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S U O:
Betty es asistente y quiere llegar a ser redactora

Enunciados de hacer:

Destinador-Ayudante: Daniel le ofrece redactar un artículo en *Soho*

Oponente: Daniel rechaza el artículo

Ayudante: Sofía ofrece publicarlo

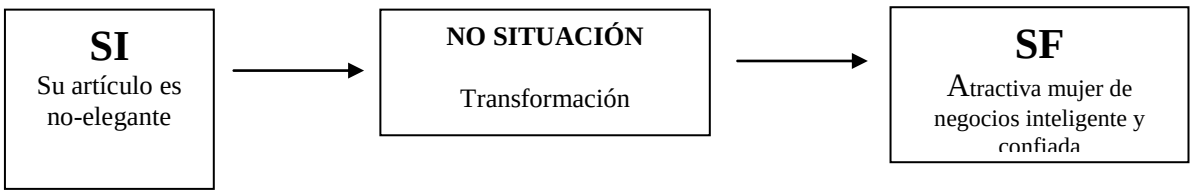
Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty obtiene un artículo en la revista MYW

Betty:

Ser.- No elegante

Hace.- Piensa con el corazón y no con la cabeza



Tranformación reflexiva: (ser y hacer) Atractiva mujer de negocios inteligente y confiada.

Recorrido narrativo II

Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty es asistente de Daniel en *MODE*

Enunciados de hacer:

Sofía ofrece trabajo a Betty en MYW

Betty acepta

Estado disyuntivo S U O:

Betty entra a trabajar con Sofía

Enunciado de hacer: Betty descubre que Sofía engaño a Daniel y se siente traicionada

Estado conjuntivo S ∩ O:

Betty renuncia y regresa con Daniel

En esta ocasión la narración nos genera dos recorridos distintos es decir, Betty actúa en el relato a partir de dos lógicas distintas que son subsecuentes. El objeto del deseo de Betty al inicio de la narración parece ser obtener un puesto más alto, ser redactora y no sólo asistente. Durante la narración ese objeto cambia puesto que lo que ella tenía pensado sobre el cambio de trabajo y el ascenso social que obtendría se ve truncado por una cuestión ética. De tal suerte que se construyen dos lógicas posibles: (i) Betty debe ser leal a Daniel y regresar a trabajar con él después de que Sofía lo traiciona. (ii) Betty debe no-ser leal a Daniel para seguir trabajando con Sofía y así tener ascensos. La lógica se construye en dos espacios distintos a los que se les otorgan determinados valores que durante la narración serán transformados:

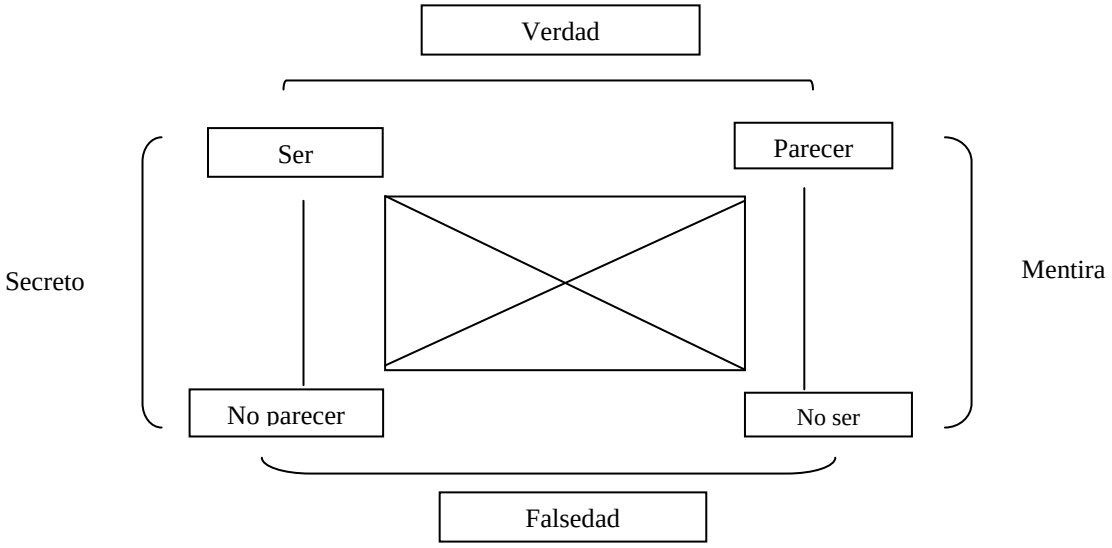
4.7 Programa narrativo Macro historia 1 ESPACIO MODE

Situación incial	**Situación inicial**	**Situación final**	**Situación final**
Jamás va a apreciarla	Burla	No le importaba	Cariño
Perdida de tiempo	Acciones Vergonzosas	Carecía del gen del temor	Ayuda
Profesionista normal en un ámbito extraordinario	Flequillo tusado y tus cejas pobladas	Digna de respeto	*Mode* son superficiales pero que lo saben
Pez fuera del agua	envidia	Trabajo de otro tipo de mujeres	No fingen ser más de lo que son
No encajar	Vestida como una venta de garage	Diferente	Encajo mejor *MODE*

4.8 Programa narrativo Macro historia 1 ESPACIO MYW

Situación inicial	**Situación inicial**	**Situación final**
En *MODE* era una estrella	Todas las tallas	Traición
Futuro real	Minúsvalidos	Manipulación
La gente come de verdad	Lo que siempre había querido	Mentir
Personas de todos los estilos	Encajar	No encajar

Tales oposiciones entre un espacio y otro y las sucesivas transformaciones hace tomar a Betty la desición de regresar a su estado inicial. Es decir que entre el espacio que "parece ser como ella" y el que ella decide "es como ella" se vislumbra la mentira y la verdad.



En *MODE* son y parecen: verdad

En MYW parecen pero no son: Mentira

Betty es de *Mode* pero no parece: Secreto

La construcción permite que, una vez más, la protagonista sea vista a través de valores positivos. Su relación con el espacio se establece entre estar en la verdad y no estar en la mentira. La verdad para Betty es *MODE*, por eso ella afirma encajar en ese espacio. Por el contrario MYW está en la mentira, espacio donde Betty no se reconoce y por tanto no se siente parte de él.

Fases del relato

En estas fases lo que Cid (2009) nos propone es el análisis de tipo de acción pasional que se genera en el relato y que serán identificados al momento de la recepción en el espectador televisivo. Basándonos en la fábula de la que parte *Ugly Betty*, "el patito feo" el recorrido se vislumbra de la siguiente manera:

1. **"El patito feo"**

FASE DEL RELATO	**Acción derivada**
LLEGADA	Diferencia
PERTENENCIA	Rechazo
PARTIDA	Alejamiento
TRANSFORMACIÓN	Cambio de la propia Condición
REGRESO	Aceptación

4.9 Fases del relato Patito Feo

En las fases del relato la llegada del pato al corral muestra la construcción de la diferencia entre su grupo social, lo cual genera un rechazo por su apariencia física; esto a su vez causa un alejamiento por parte del pato que provoca su transformación, la cual le permite regresar triunfal y ser aceptado. Éstas se presentan como las fases principales que constituyen la fábula de "el patito feo" y que en *Ugly Betty* se ven modificadas a partir de una reformulación en la constitución de esta lógica narrativa.

2. *Ugly Betty* Macro-historia 14

FASE DEL RELATO	**ACCIÓN DERIVADA** ***Patito feo* de Andersen**	**ACCIÓN DERIVADA** ***Mode***	**ACCIÓN DERIVADA** ***MYW***
LLEGADA	Diferencia	Diferencia	Igualdad
PERTENENCIA	Rechazo	Rechazo	Aceptación
PARTIDA	Alejamiento	Alejamiento	Inclusión
TRANSFORMACIÓN	Cambio de la propia condición	No transformación	No transformación
REGRESO	Aceptación	Inclusión	Rechazo

4.10 Comparación fases del relato PF/UB

Macro historia 1 (en términos del actante Betty):

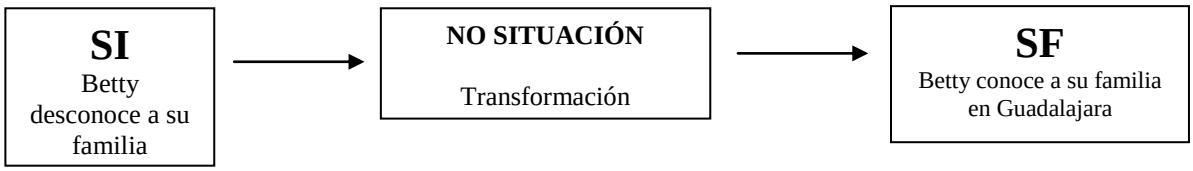
Recorrido narrativo I

Estado disyuntivo S U O:
Betty quiere conocer a la familia de su madre

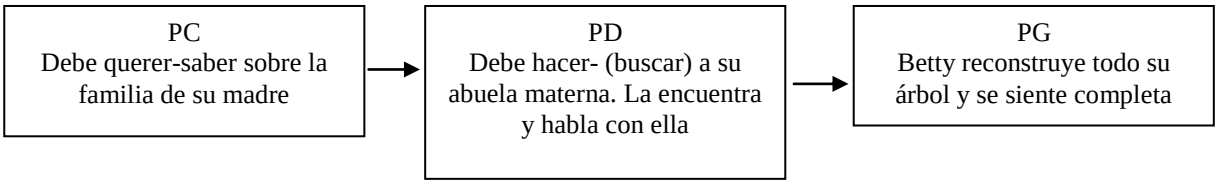
Enunciado de hacer1: Su tía le cuenta de la existencia de su abuela y la busca

Estado conjuntivo S ∩ O:
Betty completa su árbol genealógico y siente que está completa al conocer a toda su familia.

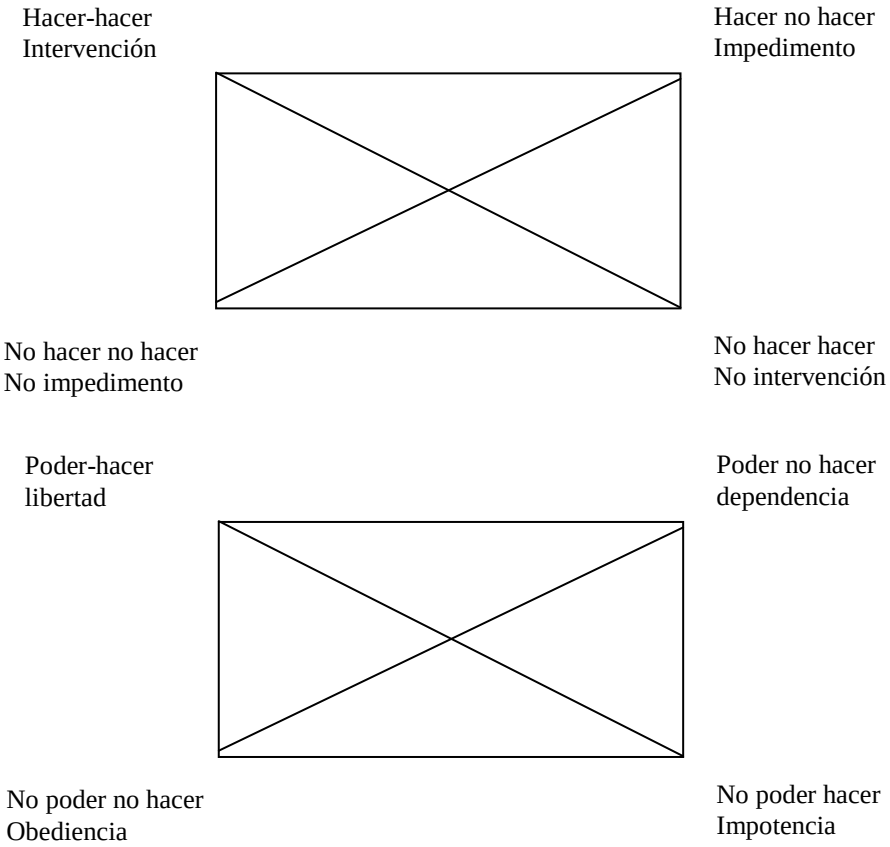
La situación inicial, el proceso de transformación y la situación final de Betty se representa entonces de la siguiente manera:



Pruebas por las que tiene que pasar:



Durante esta narración Betty debe querer saber sobre el paradero de su familia, así que su recorrido se da en torno a una necesidad de manipular la situación en que se encuentra, es decir, de hacer-hacer:



En términos de hacer Betty decide buscar a la familia de su madre, lo cual la coloca en términos de intervención, es decir, el hacer provoca que exista un nuevo estado de las cosas. La intervención que genera modifica su ser en términos de la narración al modificar el estado de las cosas narradas en términos de quién es ella y de donde proviene. En el caso de la modalidad del Poder, Betty se define por su afinidad al Deber. Cuando se *Puede Hacer* hay libertad de acción y cuando No se Puede Hacer hay impotencia y obediencia. Es por esto que en este proceso final de narración Betty genera un nuevo estado de las cosas en términos identitarios y un nuevo proceso de libertad de acción para las siguientes

temporadas. Finalmente en el análisis del relato se muestra cómo Betty cambia su propia condición al hacer un viaje a Guadalajara, México. Donde lo que se busca es cambiar la propia condición de ilegal del padre y modificar la condición de adscripción de Betty con respecto a dónde pertenece. Este movimiento genera en ella libertad lo que me lleva a identificar en la serie claramente las fases del relato fabulístico de "el patito feo" igualadas en términos de fases narrativas a la serie *Ugly Betty*.

Como mencionamos en esta narración se plantea un recorrido donde la historia de base que comparte con las otras versiones televisivas es la fábula de Andersen "el patito feo" que se presenta como un componente universal de uso común en las telenovelas tal como lo afirma Cid al respecto de la historia "la existencia de una historia que, desde su aparición, ha circulado por los distintos sistemas semióticos como un vehículo universal capaz de reproducir una serie de valores y reponer la interacción de pasiones humanas al interior de un relato (…) que constituye uno de los argumentos universales que circulan en la producción de ficción, ya sea de carácter fílmico, o bien, televisivo" (Cid, 2009)

Por tanto habrá que poner atención en la expresión que adopta el discurso para identificar si la fábula está siendo modificada en aras de una transformación que dista de referirse a los valores estéticos y morales de lo que se presenta como feo o bello. Buscamos ejemplificar cómo esta expresión va modificando elementos del contenido de la fábula que se presenta como enunciado de base del relato y por lo tanto modificando elemento de la trama.

> El proceso de transformación supone una serie de movimientos que hemos identificado en fases con sus respectivas acciones para el patito feo de Andersen: la llegada al corral con el deseo de pertenencia al grupo y el rechazo manifiesto por la fealdad, la partida y la consiguiente transformación para llegar por último al regreso que llevará al reconocimiento final de la fealdad transformada en belleza. (Cid, 2009)

Hasta este momento visualizamos cómo el personaje de Betty llega a *Mode* a trabajar y sufre el rechazo de su grupo social al mostrarse como diferente a ellos no solo en su condición de fea sino en su condición étnica (como se muestra en el capítulo donde Betty llega a *Mode* con un poncho que dice Guadalajara). Tal evento provoca provoca un rechazo a nivel de lo que debería ser su grupo de pertenencia a través de su identificación cultural, es decir, se presenta una cuestión fundamental donde la pregunta es ¿a qué grupo pertenezco? Betty entonces tendrá un recorrido narrativo que se reajusta, donde la fase de

alejamiento que se presenta en la fábula no se llevará a cabo como tal, sino que se invertirá esta condición de metamorfosis y lo que buscará Betty como patito migrante será incluirse socialmente a través de introducirse en el corral construyendo su propia estética de migrante.

FASE DEL RELATO	**ACCIÓN DERIVADA** ***Patito feo* de Andersen**	**ACCIÓN DERIVADA** ***Ugly Betty***
LLEGADA	Diferencia	Diferencia
PERTENENCIA	Rechazo	Rechazo
PARTIDA	Alejamiento	Alejamiento
TRANSFORMACIÓN	Cambio de la propia condición	Cambio de la propia condición en términos interno (reflexivos) identitarios.
REGRESO	Aceptación	Inclusión

4.11 fases del relato Betty viaja a México (realización propia)

El viaje realizado por Betty lo que nos muestra es una especie de viaje interno del corral, porque al regresar impone su "no belleza" convencional a los parámetros de *Mode*-Manhattan.

5 RESULTADOS

Los resultados nos permiten explicar la manera en que a través de las modalidades del sujeto se formulan y reformulan ciertos saberes sociales. El primer análisis de los relatos nos permitió ver los recorrido paralelos que el sujeto Betty (sobre el que recae la serie) lleva a cabo. Betty además de ser un ancla de salvación de su jefe y luchar por ser eficiente en su trabajo, debe luchar por conservar su posición de "diferente" a los demás. Tal afirmación se observa en la lucha que prevalece por sentirse incluida en *Mode,* lo cual la obliga siempre a luchar contra alguno de sus valores éticos o morales. Tal cuestion permite revelar una serie de oposiciones semánticas en torno a el mundo posible en el que vive Betty: fealdad- belleza, real-aparente, natural-artificial, luchar-rendirse, verdad-mentira, fidelidad-traición, sencillo-elegante, dependencia-independencia, seguridad-inseguridad, honestidad- deshonestidad, compartir-egoísmo, perdón-rencor, decir-callar, amistad-no amistad, entre otras. En todas las oposiciones el valor positivo es materializado en las acciones que Betty realiza en determinado espacio. Se generan valores positivos que son atribuidos a Betty y todo lo que rodee a Betty, su fealdad, su hispanidad, su latinidad. Tales oposiciones se revelan más como culturales, esto se visualiza en la forma en la que ella se define como alguien de Queens, con un padre mexicano al que apoya a pesar de ser ilegal. Tal cuestión para ella no es un problema puesto que conoce sus raíces y las acepta. Conocer sus raíces implica que ella realice determinadas prácticas y se defina en oposición al mundo en el que vive.

La construcción de los espacios referenciales nos permite ver como se acentúa esa oposición, pues siempre que se habla de un lugar en la periferia se menciona Queens. Cada que vemos ese lugar representado hay elementos de latinidad o mexicanidad que son expuestos tales como la música, los adornos de casa, los nombres y apellidos, el idioma, la práctica televisiva, la clase social, la aspiración de ascenso social, etc. La desición de Betty del cambio de espacio Queens-Manhattan, New York- Guadalajara y *MODE*-MYW-*MODE* resemantiza su lugar de adscripción principalmente porque ella muestra una situación de conflicto al tomar desiciones al respecto de a dónde ir y dónde quedarse, al preguntarse a cual lugar pertenece. Las oposiciones espaciales nos permiten identificar los lugares de adscripción que ha tenido que elegir y que motivos la obligan a tomar esas desiciones.

En el capítulo quinto ella deja clara la diferencia entre un Nosotros y un Ellos al hablar con Justin su sobrino. En la macro-historia donde aparece con Sofía Reyes y Daniel deja claro su conflicto al respecto de cómo deben ser las personas que son iguales a ella (en términos étnicos y estéticos) y de primera mano toma una desición. La movilidad planteada y el descubrimiento de su pertenencia a *Mode* (que simbólicamente en un espacio anglosajón) deja clara la situación de inclusión de la que ella se siente parte.

El recorrido donde se presenta al padre de Betty en un conflicto de ilegalidad permite observar la percepción de ilegal-delicuente con la que son tratados los inmigrantes. Sin embargo lo que se aprecia después es a Betty ayudando a su padre a conseguir su residencia, pues al tener 30 años en ese país, moralmente deja de ser un delincuente. Ella viaja a guadalajara a redescubrir su nacionalidad a través de un elemento importantísimo para la cultura mexicana: la familia. Betty decide elaborar su arbol genealógico para recuperar su historia y sus raíces perdidas por la inmigración de su padre.

Esto es observable en la modificación de las fases narrativas que la serie plantea en relación con la fábula, desde la cual se construyen algunas telenovelas y la serie de Betty, el “”patito feo”. Al observar las fases que en el recorrido Betty debe cumplir, estas se muestran casí identicas, sin embargo la fase más importante, puesto que determina el desenlace de la fábula, es modificada en aras de una inclusión. Betty aprender a través de esos dos recorridos que no debe sentirse rechazada sino solamente diferente y que a pesar de recuperar sus raices en ese viaje espiritual que la lleva a México, debe regresar puesto que pertenece al otro sistema cultural, el anglosajón. El discurso se modifica en pos de su unión a un proyecto multicultural donde sus características sociales y culturales serán modificadas dentro del corral (representado por *Mode*) a través de cambiar sus residencia, resignificando y resemántizando su posición como migrante latino en Estados Unidos a través de sus prácticas culturales (es decir sus acciones al interior de la narración).

6 CONCLUSIONES

El estudio de la serie de televisión *Ugly Betty* nos ha permitido observar la manera en que la televisión continúa siendo un gran lente que permite visualizar a la cultura a través de la representación de sus imaginarios. Al respecto, el trabajo realizado a partir de la metodología semiótica ha sido de mucha utilidad, principalmente cuando el objetivo es un estudio de corte interpretativo. Analizar un texto, o un mensaje, a través de sus elementos sintácticos, semánticos y pragmáticos nos permite tener acceso a la construcción de sentido, a los significados que adquieren personajes a los que les son atribuidas categorías sociales. Finalmente permite entender los procesos de lectura que son requeridos para interpretar e identificar características diversas en la representación de sujetos sociales.

La cuestión por la que elegimos como metodología la perspectiva semiótica y no la de análisis de contenido, a diferencia de los diversos estudios que hemos encontrado al respecto del análisis televisivo, es porque hay una profunda diferencia entre los conceptos de investigación de las dos perspectivas. Principalmente para el estudio del corte semiótico la noción de signo, de sistemas de signos, de texto y de discurso permite trabajar con la parte expresiva y por otra parte con la estructura conceptual a partir de la cual comunican esos medios expresivos. No sirve de gran cosa cuantificar cuando no se sabe el modo en que la televisión organiza su discurso en relación con las instituciones políticas, con los líderes de opinión, con los espectadores y con los saberes sociales. Lo que se busca es estudiar el sistema implícito que da sentido, orden y principio de legibilidad a un fenómeno comunicativo. El uso de la semiótica permite focalizar en las estructuras textuales no necesariamente lingüísticas, por eso la consideración del texto como un todo, como un discurso que presenta unidades significantes de la sociedad y de la cultura. El modelo utilizado aquí permitió dar cuenta de la forma en que lo social, los imaginarios, y la forma en que le discurso del poder textualiza, resemantiza, o como lo explicábamos anteriormente, narrativiza diversos significados. El estudio de la expresión nos permitió indagar en los procesos por los cuales ciertos significados toman diversas formas a partir de decisiones ideológicas y cómo estos son apropiados por determinada cultura.

Al inicio nos hacíamos diversas preguntas al respecto del texto, que esperábamos poder responder desde este enfoque metodológico. Específicamente nos preguntábamos si existía una construcción identitaria sobre el migrante latino o mexicano. Lo que hemos

podido observar es cómo al personaje central de la narración, Betty Suárez, le es atribuido no solo un estereotipo de la población que es migrante en Estados unidos, sino que además se le han atribuidos una serie de valores positivos. Cuando alguien se pregunta ¿Qué significa la belleza interior? No sabes específicamente que respuesta sería correcta pues depende de una serie de valorizaciones que surgen de tu adscripción cultural. Sin embargo, lo que pudimos observar es la manera en que le son atribuidos a un personaje elementos simbólicos en respuesta a una idea central. Betty Suárez en una chica de *Queens* que proviene de una familia mexicana (a la cual ella reconoce al final de la serie) y que tiene diversos problemas sociales. La falta de dinero para pagar medicinas, para adquirir ropa costosa, el tipo de vida que se genera por vivir en la periferia de New York, entre otras.

Por un lado Betty se representa la vida que adquieren las personas que llegan a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Que dejaron su país pero no olvidaron sus tradiciones ni sus prácticas culturales. Aunque de alguna forma estereotipada, las prácticas del padre de Betty (Ignacio) son aceptadas por sus hijas cómo parte de la rutina. Ver telenovelas, comer picante, tener una noche para cenar tamales, celebrar la navidad e incluir buñuelos como un elemento que guarda la identidad de su madre muerta, entre otras cosas son elementos que se observan. Aunque estos elementos aparecen dispersos durante toda la temporada (y por tanto son difíciles de agrupar en un corpus) la macro-historia de la lucha del padre por obtener legalidad en aquel país nos permite visualizar elementos de adscripción territorial. La lucha de Betty por conseguir que su padre pueda quedarse, el viaje a México como parte de su adscripción identitaria, nos permiten entender, por otro lado, las diferencias culturales entre dos países que son separados por una frontera geopolítica. Cuando estos espacios se demarcan, es decir, son narrativizados a través de un texto televisivo, encontramos precisamente la concepción que existe sobre el 'otro'. Tal concepción es una concepción cultural, la cual es distinta a la concepción estética que había sido plasmada en las anteriores versiones de *Ugly Betty.*

Tomando en cuenta la existencia de un sujeto social al interior de la serie podemos evidenciar la forma en que el sujeto interactúa en un espacio que lo proyecta como extraño, extranjero, distinto. No sólo como un individuo feo según reglas estéticas, sino como alguien diferente, no perteneciente a ese espacio de cultura. Es en esta parte donde empezamos a ver las valoraciones que son atribuidas a este sujeto social (Betty Suárez) durante todos los relatos. Cada uno de ellos nos permite observar la manera en que su

forma de distinguirse de los demás se da por sus valores del ser, éticos. Betty antepone su fuerza para tratar de conservar un valor ético durante toda la narración, por un lado lucha por ser aceptada en ese espacio social representado por los anglosajones, y por el otro, lucha por conservar sus valores aprendidos. Como mencionamos en los resultados, a Betty se le atribuyen una serie de valores positivos que dejan a un lado su apariencia física. Su fealdad (que es social) es resemantizada a través de los objetos que como sujeto consigue. Por tal motivo su transformación más que física es una transformación social, de integración a un espacio que la rechaza naturalmente no por ser fea, sino por su no-pertenencia.

Partíamos de la premisa de que existían dos tipos de lucha de pertenencia: (i) la primera se daba ante un grupo que se definía estéticamente bello y (ii) la segunda consistía en la búsqueda de la unión a un proyecto multicultural de integración social. Lo que pudimos observar es que en la reformulación del personaje para éste serial el asunto de la integración social se da (al menos en esta temporada) sin la pérdida de su cultura. Es decir, Betty desea adscribirse a este centro cultural *Mode* sin perder su sistema de valores, es decir, lo que la hace distinta a ellos. Porque como mencionábamos su etnicidad, la que permite que los demás la hagan cargar con un estereotipo, se convierte en su principal ayudante (y no oponente como lo habíamos planteado). Betty podrá aprender a vestir diferente, podrá compartir prácticas cotidianas (tomar café, ir de compras, entre otras), podrá aprender a comer cosas "light" y cambiar su lugar de residencia, pero jamás podrá cambiar su etnicidad, esta identidad le permite conservar su cultura y sus valores. Por eso es que al final lo que la narración plantea es un proceso de lectura donde se deberá aprender a leer esas diferencias como positivas y no como negativas. En esta parte seguimos pensando que el nuevo paso de aprendizaje para el receptor se plantea en una reformulación de saberes sociales, principalmente para aprender a ver a Betty no como un individuo migrante, enemigo público al que hay que rechazar, sino como alguien distinto, no-perteneciente, diferente. Su "no belleza" convencional se convierte en el atributo que le permite integrase a esa sociedad.

Se puede explicar con estos análisis como los cambios realizados a la historia se convierten en traducciones culturales de gran importancia. Los usos económicos como las representaciones simbólicas, nos permiten resaltar como Ugly Betty ha roto paradigmas con respecto a las formas de consumo cultural. De alguna forma *Ugly Betty* está teniendo

éxito porque se logro incluir de buena forma dos o más comunidades a través de conceptos universales manejados en la serie, los cuales pensamos, han podido homologar su forma de consumo.

Cada uno de los elementos observados elementos nos permite observar los contenidos ideológicos que se presentan en cada una de las expresiones que se encuentran en el texto televisivo. Las características atribuidas al Betty como el ser mujer, joven, latina, fea; las acciones que lleva a cabo Betty motivadas por valores éticos que no comparte con cierta comunidad y que generan su no-pertenencia; Los valores que se ven dispuestos en simples oposiciones binarias y que se comparten por su naturaleza cultural; Las expresión a partir de las cuales se observan rasgos del ser que hacen- saber por ejemplo, que una //mujer delgada// sea bella, la belleza en un elemento de contenido que se le atribuye a la expresión //mujer delgada//, o que una //mujer latina// sea inteligente, protectora, honesta, etc. Revelan en todo momento una visión sobre el mundo que se comparte. Principalmente porque cada uno de estos valores puestos en correlación con una expresión generan una serie de atribuciones en términos de contenido y una serie de oposiciones lógicas a resolver durante cada relato.

Finalmente Ugly Betty es una relato que permite observar como se da la no-pertenencia a un espacio cultural y las proezas que se deben llevar a cabo para conseguirse un lugar o sentirse perteneciente al mismo. De cierta forma a pesar de que la Televisión haga un intento por mostrar una figura como está en un papel principal, como lo han hecho otras series al buscar la reivindicación de lo que parecerían las minorias (el caso de Glee, de Dora la Exploradora, The Big Band Theory, entre otras) la brecha entre lo está permitido observar a través del medio y la acción final del ser humano, aún es muy amplia.

7 REFERENCIAS

AAVV EL Folletín por entregas y el serial. DOSSIER Anilisi, Núm. 9, 1984, 143-166.
AAVV (*Comp. Lacalle*) 2005. Los formatos de la televisión. Designis 7/8. Barcelona: Gedisa.

ADVERTISING AGE: *Hispanic Fact Pack. Annual Guide to Hispanic Marketing and Media 2007 Edition*, Crain, New York, July 18, 2008. Disponible en la web: http://adage.com/images/random/datacenter/2008/hispfactpack08.pdf

ADVERTISING AGE: *Hispanic Fact Pack. Annual Guide to Hispanic Marketing and Media 2006 Edition*, Crain, New York, July 17, 2006. Disponible en la web: http://adage.com/images/random/hispfactpack06.pdf.

ALLEC, D.G, Alcocer, P. A , Leal M. L. 2007, "Análisis de la imagen de la mujer hispana presentada en la revista latina Magazine" Global media journal, ISSN 1750-7521. Volumen 4, N° 7**,** Recuperado el 10 de febrero 2009 de: http://gmje.mty.itesm.mx/dominguez_georgina.html

BARBERO, Jesús Martín, 2002, Jóvenes: comunicación e identidad. Disponible en www.oei.es/pensariberoamerica/ric00a03.htm.

BARTH Frederick, 1976, Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las fronteras culturales. México: Fondo de cultura económica. Introducción. Página 9-38

BERTRAND, DENIS, 2000, Précis de Sémiotique Littéraire. Paris: Nathan pp.181-190. (Título en español: Estudios de semiótica literaria)

BIELBY, Denise and Harrington Lee, 2005, OPENNING America?: The Telenovela-ization of U.S. Soap Operas. Television New Media 2005; 6; 383 http://tvn.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/4/383

BORDA, Libertad, Mazziotti Nora, 1999, La dinámica global/local Argentina: Ediciones La Crujía,1999. http://www.ministeriodejusticia.gob.cl/pmg/documentos/El_show_de_Cristina.pdf

CASTELLÓ, Enric, 2007, The Production of Television Fiction and Nation Building: The Catalan Case. European Journal of Communication 2007; 22; 49 http://ejc.sageup.com/cgi/content/abstrac/22/1/49 18 noviembre de 2008

CASSETTI, F. y DiChio F, 1999, ANÁLISIS DE LA TELEVISIÓN. (Analissi della televisione, 1997, Bompiani, Milan) Barcelona, Paídos, 1999.

CEBRÍAN, Mariano, 2004, *Mode*los de televisión generalista, temática y convergente con internet, Barcelona, Paídos.

CID, Alfredo. 2009 Apuntes para el Seminario Semiótica y Discurso televisivo. ITESM, México D.F.
---------- 2005 Apuntes para el Seminario Semiótica y Discurso televisivo. ITESM, México D.F.

CORTINA, Guadalupe, 2002, "La política de la representación de las latinas en los *mass media"* Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. Volume 6, 2002. Recuperado el 10 de diciembre 2008 de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=2570297&orden=0

COSTERA, Meijer Irene and Joost de Bruin, 2003, The value of entertainment for multicultural society: a comparative approach towards `white´ and `black´ soap opera talk. Amsterdam School of Communications Research, University of Amsterdam. Media Culture and Society, 2003, Vol. 25: 695-703.

COURTÉS, Joseph, 1997. Análisis semiótico del discurso del enunciado a la enunciación. Madrid: Gredos.

CRISTOFANINNI, Pablo, 2005, "Estereotipos y mitos latinos en el cine" Dialnet, ISSN 1601-1686Año 4, n° 7. Recuperado el 10 de enero 2009 de: http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2311840

CUEVA, Álvaro, 2005, "25 razones por 25 años". http://www.alvarocueva.com. Diario *La Reforma*. México, 27 de noviembre del 2001.

DE LA FUENTE, A, 2006, Novela Idea. Variety, Agosto 17, 2006

ECO Humberto, 1992, Los límites de la interpretación. Barcelona: Lumen.
----------1988, "Innovación y repetición: entre la estética *mode*rna y la pos*mode*rna" en De los espejos y otros ensayos, Sugli Specchi e Altri Saggi, 1988, Lumen.
----------. 1987. Lector in fabula. Barcelona: Editorial Lumen.
----------1975, Theory of Semiotics (Tr. al español: "Tratado de semiótica general" México: Debolsillo, 2005) Indiana University Press, 1975.

ESCH, Madeleine. "Ugly is the new beautiful: Rearticulations and recuperations of ugliness in the expansive text of *Ugly Betty*" *Paper presented at the annual meeting of the Association for Education in Journalism and Mass Communication, The Renaissance, Washington, DC*. Recuperado el 20 de noviembre de 2008 de http://www.allacademic.com/meta/p203580_index.html

FABBRI, Paolo, 1999, El giro Semiótico. Barcelona:Gedisa.
GALAN, Fajardo Elena, 2006, "La representación de los inmigrantes en la ficción televisiva en España. Propuesta para un análisis de contenido". El Comisario y Hospital central Revista *Latina de comunicación social*, núm.61. La laguna Tenerife, enero-diciembre. Recuperado el 20 de Octubre de 2008 de http://www.ull.es/publicaciones/latina/200608galan.pdf

GARCÍA, Bejar Ligia, 2008, El nuevo discurso de un género tradicional: la adaptación Norteamericana del formato de telenovela latino, el caso de "*Ugly Betty*" Universidad Panamericana, México.

GARCÍA, Luis Jr, 2007, It´s going to get ugly: Reading *Ugly Betty* trough semiotics and anxiety/uncertainty management theory. St. Mary´s University. Recuperado el 30 de abril de 2009.

GIMÉNEZ, Gilberto, 2005, La cultura como identidad y la identidad como cultura. III Encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, Jalisco. http://sicdev.sic.gob.mx/ficha.php?table=centrodoc&table_id=70
---------- 2000, Culturas e identidades. Revista de sociología, Vol. 66, Número especial (oct., 24), pp. 77-99. Universidad Autónoma de México.

GOLDMAN, Y. Adria, 2009, Is it Really Skin Deep?An analysis of *Ugly Betty´s* influence on female understanding of beauty. Virginia Polytechnic Institute and State University.

GOMÉZ, Pérez, Laura, 2008, El espacio fronterizo. Entretextos. Revista electrónica semanal de estudios semióticos de la cultura. N° 11, 12, 13 (2008/2009). ISSN 1696-7356.

GREIMAS, A. J. 1971. Semántica Estructural. Madrid: Gredos.
---------- 1983. La semiótica del texto, Barcelona, Paidós.

HJEMSLEV, Louis, 1973, *Travaoux du cercle linguistique de Copenhague*, Copenhague, 1973. (Título en español: "Ensayos lingüísticos" Biblioteca Románica Hispánica, Madrid 1987).

IGARTUA Juan José, José Antonio Otero, Carlos Muñiz, 2006, El tratamiento informativo de la inmigración en la prensa y la televisión española. Una aproximación empírica desde la teoría del Framing. Global media journal, ISSN 1550-7521, Vol. 3, Nº. Recuperado el 30 de octubre de 2008 de http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1994199

KAGAN RESEARCH. 2005. *Economics of Hispanic Television in the U.S.*, Kagan, San Francisco.

KIM-RAJAL, Patricia, 2006, "Americanizing Betty and Latinizing MTV: How the Mainstream Media Codifies Latina/o Ethnicity" *Paper presented at the annual meeting of the The American Studies Association, Philadelphia Marriott Downtown, Philadelphia, PA.* Recuperado el 20 de noviembre de 2008 de http://www.allacademic.com/meta/p186076_index.html

LACALLE Charo, 2008, El discurso televisivo sobre la inmigración. Ficción y construcción de identidad. Barcelona: Omega, 2008
---------- 2007, Ficción televisiva y construcción de identidad cultural. El caso catalán. ISSN 1012-1587, Opción 2007, Año 23, N° 52, 61-71.

LEE, Bartky Sandra. Foucault feminismo y la *Mode*rnización del poder patriarcal.

LOTMAN, Iuri. 1979 Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.
----------1969. "La semiótica y el concepto de texto" en La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Cátedra.
----------1996. La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Cátedra

LOZANO, Jorge. 1979 "Introducción a Lotman y a la escuela de Tartú" en Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra.

MATO, Daniel. The Transnationalization of the Telenovela Industry, Territorial References, and the production of Markets and Representations of Transnational identities. Televisión and New Media 2005:6; 423
http://tvn.sagepub.com/cgi/content/abstract/6/4/423 16 abril de 2009.

MAZZIOTTI, Nora, 2006, La expansión de la telenovela. Contratexto: revista de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, ISSN 1025-9945, Nº. 14, págs. 127-140.

MORRIS, Charles, 1985. Fundamentos para una teoría de los signos. Barcelona: Paídos.

PEÑA Marín, Cristina, 2001, "Ficción Televisiva y Pensamiento Narrativo" Madrid: Universidad Carlos III. Recuperado el 20 de enero 2009 de www.uc3m.es/uc3m/inst/MU/Cristin4.htm

PRADO Emili, Delgado. *Televisión hispana en Estados Unidos.Tensiones económicas y cambios generacionales. Telos revista de comunicación e información.* Enero-Marzo 2007 || Nº 70. Disponible en la web:
http://www.campusred.net/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=5&rev=70

SESHANS, Sheila, 2001, *Images of latino inmigrants in the media*. Humboldt State University, 2001. http://aabss.org/journal2001/Seshan2001.jmm.html

TOROP, Peter, 2002, Intersemiosis y traducción intersemiótica. Cuicuilco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), México, núm, 25. Número sobre análisis del discurso y semiótica de la cultura.

URIBE, ANA, 2008, Transnacionalismo mediático. La ficción televisiva como vínculo entre el origen y el destino. Costa Rica: Universidad Nacional, Heredia, 2008.

VARGAS Lucila; DePyssler, Bruce. Using Media literacy to explore estereotypes of Mexican inmigrants. Education Resources Information Center (ERIC). Nov-Dic 1998. Recuperado 20 de septiembre de 2009 de Http://www.eric.ed.gov:80/ERICWebPortal/custom/portlets/recordDetails/detailmini.jsp?_nfpb=true&_&ERICExtSearch_SearchValue_0=EJ584800&ERICExtSearch_SearchType_0=no&accno=EJ584800

VALENZUELA Arce, José Manuel, 2003, Introducción. Crónica y estudios culturales en México. Teorías de la cultura. FCE

VERÓN, Eliseo, 1998, La semiosis social. Barcelona: Gedisa.

YÚDICE, George, 2009, Culturas emergentes en el mundo Hispano de Estados Unidos. Observatorio: Cultura y Comunicación, Fundación Alternativas.

ZECHETTO, Vitorino, 2005, Seis semiólogos en busca de un lector. Argentina: La Crujía.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS:

http://www.webdelatele.com/novelas/las-versiones-de-la-telenovela-yo-soy-betty-la-fea.html
http://www.terra.com/ocio/articulo/html/oci157019.htm
http://www.tvmasmagazine.com/paginas_edicionActual/telenovelas/enero2003/portada6.html
http://www.zonalatina.com/Zldata185.htm
http://www.tvmasmagazine.com

VIDEOGRAFÍA

Ugly Betty. La primera temporada completa. BuenaVista Home Enterteinment, Inc. Y ABC Studios.

La autora es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Autónoma Metropolitana- XOC. Su campo de trabajo se desarrolla en la semiótica visual, especialmente la semiótica de la televisión. Desde 2007 es miembro de la Asociación Mexicana de Semiótica visual y del Espacio A.C. Egresada de la Maestría en Estudios Socioculturales de El Colegio de la Frontera Norte.

Correo electrónico: Sandramsandoval@yahoo.com

© *Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.*

Forma de citar:

Murillo Sandoval, L. Sandra (2010). Belleza, fealdad y otredad: la construcción televisiva de la población migrante mexicana en E.U. a través de *Ugly Betty*. Tesis de Maestra en Estudios Socioculturales. El Colegio de la Frontera Norte, A.C. México. 127 pp.