

LO
2ej

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

Colegio de Letras Hispánicas

**Estrategias narrativas
en un arte verbal no prestigiado:
un viejo fenómeno bajo una nueva luz.**



Tesis que para optar por el título de
licenciada en lengua y literaturas hispánicas

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

presenta

María Blanca de Lizaur Guerra.

México, D.F.

1993.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE.

•	PRÓLOGO	1
	Todo empezó un día...	1
•	INTRODUCCIÓN.	3
	a) Campo de estudio.	3
	b) Justificación del estudio:	3
	b.1) Polisemia y multiplicidad de la terminología empleada en el estudio de este fenómeno.	5
	b.2) Fronteras difusas del fenómeno.	8
	b.3) Fascinación característica e impacto real.	10
	b.4) Alcance mayoritario y función social.	15
•	EL ARTE VERBAL DOMINANTE-NO PRESTIGIADO.	27
	a) Arte verbal; lector y "receptor"; escritor y "creador".	27
	b) Arte verbal 'dominante-no prestigiado'; definición y circunscripción; problemas que presentan los distintos nombres que se le dan —y luz que arrojan sobre sus distintas características relativas:	
	b.1) El término "popular"; agrado general y gran volumen y variedad de público receptor.	31
	b.2) El término "subliteratura"; calidad técnica y diversidad de parámetros de juicio.	32
	b.3) El término "paraliteratura"; obras de doble influencia y prestigio variable; influencia recíproca entre artes verbales.	36
	b.4) El término "literatura comercial"; creación en función del receptor; sensibilidad social; éxito comercial por razones circunstanciales de difícil pronóstico; obras "cultas" de éxito comercial; alcance mayoritario en los distintos estratos sociales.	38
	b.5) El término " <i>fiction</i> "; carencia de una denominación adecuada para nuestro fenómeno de estudio; ficción y arte verbal.	41
	b.6) El término "literatura de kiosko"; disponibilidad general y fácil acceso.	42
	b.7) El término "literatura de evasión"; final feliz y alivio psicológico; interés de otras disciplinas humanísticas.	43
	b.8) El término "de placer"; placer psicológico fácil, y agrado general; arte "culto" y placer.	45
	b.9) El término "trivial"; trascendencia del tema vs. calidad del desarrollo; predecibilidad.	46

	b10)	Los términos "antilitrerura" y "conraliteratura"; diversidad de "hechos" literarios; subjetividad del prestigio cultural.	47
	b11)	El término "p/seudoliteratura"; empleo de recursos "cultos" sin su prestigio cultural; adecuación de parámetros de juicio.	48
	b12)	El término "literatura marginada"; el concepto de prestigio cultural; arte verbal 'dominante-no prestigiado' y su relación con otros tipos de arte verbal.	49
	c)	"Literatura culta"; obras que trascienden el tipo de arte verbal en el que fueron creadas; popularización, tradicionalización, marginación y prestigiamiento.	57
II	*	SEMEJANZAS CON RESPECTO A LA "LITERATURA CULTA": MATERIA PRIMA, INVENCION VEROsimIL E INTENCIONES ARTISTICAS.	65
	a)	Ficción, verosimilitud e irrealidad; el final feliz y nuestro arte verbal; perspectiva "totalizadora".	66
	b)	Intenciones artísticas vs. calidad artística.	73
III	*	DIFERENCIAS FORMALES CON RESPECTO A LA "LITERATURA CULTA".	74
	a)	Variabilidad de la forma final y alto grado de transferibilidad del contenido; sensibilidad social y concepto de éxito.	74
	b)	Esquema narrativo, "fórmula", <i>modelo narrativo, realización discursiva, forma final y performance</i> ; funciones narrativas:	86
	b.1)	Distinción entre <i>esquema narrativo</i> y "fórmula"; algunos <i>esquemas narrativos</i> policíacos y de terror.	86
	b.2)	Distinción entre <i>modelo narrativo, realización discursiva, forma final, y performance</i> .	103
	b.3)	Funciones narrativas.	111
	c)	Clasificación de género por la "fórmula"; creación "formularia" y juicio estético; prenotoriedad y anticipación; énfasis general en la trama:	
	c.1)	Clasificación de género por la "fórmula"; supragénero, género y subgénero; acervos distintivos.	114
	c.2)	Creación "formularia" y juicio estético; creación de autor individualizable.	121
	c.3)	Prenotoriedad, anticipación y suspenso.	124
	c.4)	Énfasis en la trama.	127
IV	*	OTRAS PARTICULARIDADES DE ESTE ARTE VERBAL.	129
	a)	Empleo característico de tópicos argumentales (funciones y <i>esquemas narrativos</i>) y culturales (escenas, asuntos,	

	motivos, tipos, parafernalia, frases hechas, epítetos y otros recursos).	129
b)	Peculiaridad de la apertura y de la estética; sensibilidad social.	146
c)	Restricciones del lenguaje; caracterización "formularia"; lenguaje estándar.	157
d)	Elementos culturales; promoción del <i>statu-quo</i> ; protagonistas <i>cum</i> héroes; éxito intercultural y elementos comunes de las culturas humanas.	162
•	CONCLUSIONES.	174
a)	Lo hecho.	174
b)	Lo que falta por hacer.	178
•	APÉNDICE.	186
a)	Sinopsis de dos versiones de una misma obra de Caridad Bravo Adams:	
a.1)	<i>Bodas de odio</i> —5ª versión—.	186
a.2)	<i>Bodas de odio</i> —10ª versión—.	199
•	BIBLIOGRAFÍA.	218
a)	Distintos tipos de obras.	218
b)	Telenovelas.	227

PRÓLOGO:
TODO EMPEZÓ UN DÍA...

Hace algunos años, tuve la oportunidad de estudiar dramaturgia de la telenovela en Televisa —una de las principales productoras de este tipo de obras a nivel mundial— bajo la guía de reconocidos autores.

Durante mi peregrinar de un departamento a otro de dicha empresa, conocí a una interesante variedad de profesionales —personas todas dedicadas a facturar los sueños que millones de seres alrededor del mundo disfrutarían posteriormente—. A lo largo de aquellos años, sin embargo, y entre todas ellas, conocí a pocas que se enorgullecieran de lo que hacían; siempre tuve la impresión de que —en el fondo— la mayoría habría preferido el prestigio de un autor "consagrado".

Muchos de mis compañeros —becarios también en aquel curso— compartían aquel sueño —el de sobresalir en una "literatura" que no era la que producían—; por lo que en consecuencia rechazaban toda cortapisa a su libertad de creadores, a su estética individual. Pese a su indudable capacidad, muchos de los que pudieron ver sus obras producidas y transmitidas, vieron también grandes fracasos en cuestión de comercialización y volumen de público receptor: Ninguna de ellas alcanzó los volúmenes mínimos esperados por la empresa, pese a las fuertes inversiones realizadas en su producción.

No eran pocos, sin embargo —y como decía más arriba—, los creadores que alimentaban aún la esperanza de ganarse la aprobación de la "élite intelectual" de nuestro país; por lo que los experimentos continuaron repitiéndose, siempre con idénticos resultados.

Esto despertó mi curiosidad, y dio lugar al presente trabajo.

¿Por qué "fallaron" las creaciones con pretensiones de "literatura culta", pero difundidas como si fueran obras para el esparcimiento de un público mayoritario?: Porque las obras creadas para el esparcimiento de un público mayoritario responden a necesidades sociales distintas, y emplean por ende recursos técnicos diversos que los empleados en las obras de la "literatura culta"; es decir: se rigen por parámetros diferentes. ¿Cuáles son éstos?: El presente trabajo pretende responder a esta pregunta, y lograr con ello una mayor comprensión del fenómeno que nos ocupa.

Delimitaremos —por ahora burdamente— el alcance de nuestro fenómeno de estudio, para así poder fijar posteriormente —a lo largo de este trabajo— sus características básicas.

INTRODUCCIÓN.

a) Campo de estudio.

Si pensamos en las obras de ficción que no pertenecen a la "literatura culta", tendremos apenas una idea aproximada del alcance del fenómeno que nos ocupa. Ahora bien, si recordamos que las literaturas "tradicional" y "marginal" tampoco participan de los parámetros de la "literatura culta", podremos plantear la existencia de cuatro "hechos literarios" relativamente independientes:

'LITERATURA POPULAR'	'LITERATURA CULTA'
'LITERATURA TRADICIONAL'	'LITERATURA MARGINAL'

Definimos el que ahora nos ocupa —y en tanto podamos delimitar sus características particulares— por el principio de exclusión; es decir, nos ocupa el "hecho literario" que no es ni "culto", ni "marginal" ni "tradicional". Por ahora, lo llamaremos "popular", si bien más adelante estudiaremos los inconvenientes de este nombre y propondremos otro menos conflictivo.

Ahora bien, dentro de un campo de estudio tan extenso, se da una gran diversidad de obras: Desde tiras cómicas hasta "películas olfativas", desde pliegos de cordel hasta novelas de Yolanda Vargas Dulché, Enid Blyton, Félix B. Caignet, Victoria Holt, Luisa María Linares, Emilio Salgari, Julio Verne, Mickey Spillane, Paco Ignacio Taibo II, o Georges Siménon. Intentaremos determinar lo que todas tienen en común a lo largo de este trabajo; lo que las distingue es materia para muchas otras investigaciones.

Por ser ésta una teoría general, citaremos autores y obras escritas en distintas lenguas. Forzosamente debe ser así puesto que las obras más populares de los últimos cien años no sólo han sido escritas en español: Gran parte de ellas ha sido creada en inglés—¹. Desde luego, hay también —como

¹ Cfr. varios autores; *Historia de la lectura en México*; México, El Colegio de México, 1988; pág. 296.

veremos— un importante número de obras escritas en nuestro idioma que ha alcanzado popularidad mundial; de ellas trataremos con mayor amplitud.

b) Justificación del estudio.

b.1) Polisemia y multiplicidad de la terminología empleada en el estudio de este fenómeno.

En el curso de nuestra investigación, hemos localizado diecinueve términos diferentes que —con mayor o menor éxito y alcance— han sido sugeridos para designar el fenómeno que nos ocupa. Entre estos términos podemos citar: literatura de evasión, pseudoliteratura, antiliteratura, contraliteratura, literatura de masas, vulgar, y hasta sediciosa².

Rastrear el material de estudio clasificado bajo tal diversidad de términos, ha rayado en ocasiones en lo farsesco³; situación no aliviada por

² Elías Trabulse Atala; "Pan y toros, o De la versatilidad de la literatura sediciosa"; *Diálogos* 20-1 (enero-febrero 1984) [115]; págs. 56-64.

³ No hace mucho tiempo solicitamos en dos importantes bases de datos universitarias información relacionada con esta investigación. Pese a haber empleado más de cincuenta palabras-clave, el número de referencias obtenidas fue escaso.

Esto extrañó al personal de la base de datos, quien incluyó nuevas palabras-clave a nuestra lista. El número de referencias fue de nuevo escaso.

la multiplicidad de significados de algunos de estos términos: Qué decir, por ejemplo, de la polisemia del término "literatura popular" —el más usual de los empleados para designar a nuestro fenómeno de estudio—, de cuyas acepciones **tres**⁴ son las principales:

- 1) literatura creada para el consumo de las masas,
- 2) literatura que logra agradar a un elevado número de gente, y
- 3) literatura creada por el pueblo (definición —esta última— que varía en función del concepto de "pueblo" que tenga cada autor).

Estas tres definiciones ni siquiera se incluyen —o se excluyen— limpiamente unas a otras, sino que se empalman dando lugar a múltiples contradicciones.

En gran medida, esta polisemia y multiplicidad de términos se debe —en nuestra opinión— a dos causas principales: en primer lugar, a que la mayor parte de los estudios ha sido realizada por profesionales de áreas distintas a la propia literatura —psicólogos, sociólogos, antropólogos y comunicólogos, por

Alimentando la computadora con el nombre de una historieta de amplio alcance, *El Chavo del ocho* (basada en el programa de televisión del mismo nombre), obtuvimos entonces la referencia de un análisis realizado por Georgina Ortiz H., Leticia Luca M. y otros (México, 1976); análisis clasificado solamente bajo su propio título y bajo el rubro de "medios de comunicación masiva" —clasificaciones o demasiado particulares o demasiado universales como para permitir que la obra pudiera ser localizada oportunamente—.

⁴ Cfr. Peter H. Davison; "Popular literature"; *Macropædia; Encyclopædia Britannica*; 15ª ed.; 1980.

mencionar sólo los más interesados ⁵ — cada uno intentando adaptar la terminología de su área y su propia experiencia para explicar el fenómeno; la segunda, la juventud relativa de los llamados medios de comunicación masiva y su rápido crecimiento y proliferación —mismos que, por razones evidentes, no han coadyuvado a una deseable unificación de criterios, pese a haber motivado gran parte de los estudios realizados—.

El propio Jean Tortel comienza su artículo "Che cos'è la paraletteratura?" llamando nuestra atención sobre la imprecisión que se da en este campo de estudio:

"Questa prima esposizione si limiterà [...] a fissare, preliminarmente, un certo aspetto della nozione di paraletteratura che risulta confuso alla maggior parte delle menti —compresa la mia—. Conterrà dunque, temo, un certo numero d'incertezze."⁶

Siendo la "literatura" ⁷ la rama del saber humanístico encargada hasta hoy del estudio de la ficción verbalizada, corresponde a ella eliminar polisemia tal y semejante multiplicidad de términos; corresponde a ella esquemizar y unificar términos y criterios que faciliten su comprensión y estudio.

⁵ E incluso ingenieros biomédicos como María Antonieta Cervantes y Guillermina Yankelévich en "La Historieta: un camino para el pensamiento abstracto —estudio exploratorio—"; *Revista de la Educación Superior* 16-1 (enero-marzo 1987); págs. 110-125.

⁶ Jean Tortel; "Che cos'è la paraletteratura?"; *La Paraletteratura* (Francis Lacassin, Noël Arnaud y él mismo, comps.); Nápoles, Liguori, 1977 [Le Forme del significato # 20]; pág. 41.

⁷ Entiéndase aquí (el término "literatura") de la manera más amplia posible: Hablamos de lo que Ong, como veremos, llama "arte verbal" (*Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987; *passim*).

b.2) Fronteras difusas del fenómeno.

Otra de las dificultades más serias que debimos de enfrentar a lo largo de la investigación, la constituyó la dificultad de delimitar el campo de trabajo. Para algunos estudiosos —como Vittorio Brunori—, la obra de Alessandro Manzoni constituye un ejemplo de literatura de masas⁸, mientras que para otros representa indudablemente a la "literatura culta"⁹. De la misma manera, y según las preferencias de cada investigador, la multiplicidad de los términos empleados permite que el propio Manzoni, Raymond Chandler¹⁰, Luis Coloma¹¹, Agatha Christie, Armando Palacio Valdés¹², Daphne Du

⁸ Vittorio Brunori; *Sueños y mitos de la literatura de masas*; Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [Gustavo Gili-Mass Media]; pág. 75.

⁹ "Al rechazar el romanticismo [...] individualista, Alessandro Manzoni [retoma] netamente la tradición clásica italiana de tipo lírico e influencia de Petrarca" (*Italia hoy*; Roma, Presidencia del consejo de ministros, 1985; pág. 105).

¹⁰ "Even in dismissing the whole of classical detective fiction as beneath serious attention, Edmund Wilson exempted Raymond Chandler from his anathemas" (John G. Cawelti; *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*; Chicago, The University of Chicago Press, 1976 [Literary/Criticism]; pág. 162).

¹¹ Pese a haber sido académico de la lengua (desde 1908), haber gozado del gusto del público, y haberse multiplicado las ediciones de sus obras, cuando acaso es incluido en alguna historia de la "literatura culta", suelen mencionarse tan sólo sus obras menos lucidas —y generalmente de manera despectiva (es el caso de la célebre *Pequeñeces* en la *Historia de la literatura española*, tomo V; D.L. Shaw; 8ª ed.; Barcelona, Ariel, 1983; págs. 194 y 204) —.

Maurier ¹³, José Luis Martín Vigil ¹⁴, Taylor Caldwell ¹⁵, Jorge Amado ¹⁶ —y otros varios autores— pertenezcan ora a uno, ora al otro campo. El estudioso francés Jean Tortel señala cuán similar es la técnica de Balzac de la de Eugenio Suè o de la de Frederic Soulié —y cuán paradójica es por ende la inclusión de Balzac entre las filas de los autores consagrados, y el rechazo de Suè o de Soulié ¹⁷—. También Andrés Amorós enumera una serie de autores que han

¹² D.L. Shaw lo incluye en la *Historia de la literatura española* (op. cit., pág. 204), pero señalándolo negativamente —textualmente dice de él que: “..el secreto de su éxito popular y al mismo tiempo de que no sea un novelista de primera clase..”—.

¹³ Autora de *Rebeca* (Barcelona, Plaza y Janés [Grandes Éxitos # 83], 1976), obra que —pese a no ser apreciada por las historias de la literatura “culta”— no ha dejado de imprimirse desde que se publicó por primera vez en 1938 *apud* Joseph Mac Aleer (*Popular reading and publishing in Britain, 1914-1950*; Oxford, Clarendon Press, 1992 [Oxford Historical Monographs]; pág. 9).

¹⁴ Autor de *La Muerte está en el camino* (34 ediciones), *Un sexo llamado débil* (24 ediciones), *Una chabola en Bilbao* (20 ediciones), *Cierto olor a podrido* (20 ediciones), *Tierra brava* (16 ediciones), *Alguien debe morir* (15 ediciones), *Réquiem a cinco voces* (14 ediciones) y otras más (cfr. *La Droga es joven*; Oviedo, Ríchar Grandio, 1979); pero también de trabajos históricos como la biografía *Yo, Ignacio de Loyola* publicada por Planeta —México, 1989 [Memoria de la Historia]—.

¹⁵ Autora de *Your sins and mine*, *Captains and kings*, *Glory and the lightning*, *Great lion of God*, *Maggie, her marriage* y otras. Sus obras duran en promedio un mínimo de seis meses en la lista de libros más vendidos del *New York Times*, y en su gran mayoría han sido llevados al cine, la radio y la televisión.

Pese a su éxito, leer a Taylor Caldwell en su idioma original es un reto para quien no domine la lengua inglesa —en *Grandmother and the priests* (Nueva York, Fawcett Crest-CBS Publications, *circa* 1978), por ejemplo, reproduce hablas dialectales de Irlanda, Gales, Escocia e Inglaterra, lo cual dificulta grandemente la lectura—.

¹⁶ Además de renombrado novelista “culto”, autor de *Tieta* —telenovela brasileña de éxito internacional—.

¹⁷ Jean Tortel, “Che cos’è la paraletteratura?”, op. cit., pág. 46.

pertenecido alternativamente a uno y otro campo (como el propio Boccaccio, cuyo *Decamerón* fue inicialmente considerado antítesis de la "literatura culta")¹⁸.

Finalmente, y por el tipo de autores en discordia, comprendimos que ambas "literaturas" no estaban separadas como una dicotomía tajante, sino gradual; es decir: comprendimos que las obras se distribuirían a lo largo de un espectro —a veces más cercanas a la influencia de uno de los núcleos que a la del otro, y a veces equidistantes—, de la misma manera como Menéndez Pidal describió la separación entre la "literatura tradicional" y la "culta"¹⁹.

Ahora bien, la confusión de campos de trabajo imperante hasta hoy, constituye otra razón más para emprender el presente estudio.

b.3) Fascinación característica e impacto real.

Una breve ojeada a los tirajes de las revistas de la "literatura popular" (mismos que alcanzan hasta los dos millones de ejemplares semanales para un solo título y autor²⁰), y a los volúmenes de público receptor que al-

¹⁸ Andrés Amorós; *Subliteraturas*; Barcelona, Ariel, 1974; pág. 8.

¹⁹ Ramón Menéndez Pidal; "Poesía popular y poesía tradicional"; *Los Romanes de América*; Madrid, Espasa Calpe, 1939 [Austral 55]; pág. 56 y subsiguientes.

²⁰ *El Libro vaquero* apud "Sección de revistas al consumidor"; *Tarifas y datos de los medios impresos* 1991-2 (mayo-agosto de 1991); págs. 147-192.

canzan algunas obras transmitidas por televisión, cine, historleta²¹ y radio, nos indica sin ir más allá, que esta "literatura" llega a segmentos mayores de la sociedad que aquéllos a los que tiene acceso la "literatura culta".

Dada la indudable —si bien delicada— interrelación entre literatura²² y sociedad, es de suponerse, en consecuencia, que el impacto social de la "popular" llegue a mayores segmentos sociales que la "culta".

Si alguna duda quedara al respecto, bastaría recordar algunos de los muchos ejemplos que lo evidencian; como cuando Silvia Derbez —encarnando el papel de "la otra" en la primera telenovela transmitida en México, *Senda prohibida*²³ — debía ser escoltada por guardias al salir de la

²¹ En 1970, Francis Lacassin estimaba en 90'000,000 el público receptor de la historieta *Mandrake* de Lee Falk, que en ese momento llevaba ya más de treinta y cinco años de publicación diaria en más de cuatrocientos cincuenta periódicos alrededor del mundo ("Studio comparativo degli archetipi..", *op. cit.*, pág. 163).

²² En el sentido lato del término; es decir, como arte verbal.

²³ Y eso pese a que *Senda prohibida* era para el público una "historia" conocida, puesto que había sido transmitida como radionovela pocos años antes.

Tampoco la novedad del "medio" de transmisión lo explica, puesto que, si bien la primera versión televisiva de esta telenovela (Fernanda Villeli; Colgate-Palmolive, prod.) fue transmitida en 1958, las versiones posteriores han alcanzado idéntico éxito. Hace poco más de una década fue producida una nueva versión de la misma obra (adaptada por la propia autora) titulada *Amor prohibido*, en la que el papel antes representado por Silvia Derbez era encarnado por Claudia Islas. El éxito en volumen de auditorio fue equivalente al de la primera versión.

televisora pues diariamente una multitud de gente la esperaba a la puerta para agredirla ²⁴ .

Recordemos también la investigación presentada por Editorial Vid a la Comisión Calificadora de Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación, en México, hace algunos años: En ella "se pudo comprobar que mucha gente, sobre todo en áreas aisladas, aprendió a leer gracias a estas revistas; en atención a ello la Comisión levantó el veto que había impuesto a algunas de nuestras publicaciones" ²⁵ —opinión sostenida también por la *Historia de la lectura en México* ²⁶ —.

Asimismo, recordemos el impacto que las telenovelas transmitidas a finales de los años setenta tuvieron en la alteración de las tasas de natalidad en nuestro país; aquéllas en que, también Silvia Derbez, enseñaba a las señoras a defenderse de los maridos; y en las que las familias felices tenían solamente

²⁴ Conferencia sobre *Cómo se escribe telenovela* dictada por Fernanda Villell el 3 de septiembre de 1992 en la Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras, en la ciudad de México.

²⁵ Información proporcionada por el Sr. Novoa, jefe del Departamento de Devoluciones, el día 16 de junio de 1992 en las instalaciones de la entonces Distribuidora Vid —hoy CÍTEM—, en Av. Taxqueña # 1798, en la ciudad de México.

²⁶ Tanto en el artículo que describe la lectura en México en los años 1940 (pág. 297), como en el del sexenio 1976-1982 (pág. 352) —y con una disminución de sólo el 10 % en esos cuarenta años, pues los lectores de "sólo-historietas" en 1982 constituían aún el 40 % de la población—.

un hijo —cuando más dos—: ¡Tres o más hijos constituían la característica distintiva de los más malvados "villanos"! ²⁷ .

No olvidemos tampoco el caso de René Muñoz, el actor traído a México para encarnar el papel de san Martín de Porres en la telenovela del mismo nombre: La gente llegó a identificarlo hasta tal punto con su personaje, que en la calle se hincaba ante él para solicitar su bendición ²⁸ .

Más recientes son el caso de la actriz Gaby Rivero, quien al encarnar a la maestra Jimena en la telenovela *Carrusel* (circa 1990-1991) ²⁹ alcanzó tal popularidad, que a su llegada a Brasil fue recibida por una multitud encabezada por el propio presidente de la república —entonces Fernando Collor de Melo—; y el caso de la actriz Daniela Pérez, quien encarnaba a la protago-

²⁷ Entre ellas *Acompáñame* (1977), *Vamos juntos* (1979) (citadas ambas en "Televisión y educación" (*Televisa, el quinto poder*, Alberto Rojas Zambrano (Raúl Trejo Delabre, coord.); 5ª ed.; México, Claves Latinoamericanas, 1991 [Claves de Análisis]; págs. 134-137) y *Caminemos* —esta última del dramaturgo Carlos Olmos— (circa 1980), todas ellas producidas por Televisa, en coproducción con distintas instituciones gubernamentales e internacionales como el Consejo Nacional de Población (Co.Na.Po.) y la Organización de las Naciones Unidas (O.N.U.).

²⁸ Fernanda Villeli, *op. cit.*, y también en el programa de Nino Canún; *Usted qué opina* sobre la telenovela (México, Televisa, transmitido originalmente el 23 de julio de 1992, y retransmitido el 24 de diciembre del mismo año [XEW-TV Canal 2]).

²⁹ En la bibliografía, y listada por su título, hemos reunido la información disponible sobre la mayor parte de las telenovelas citadas; remitimos a ella al lector con la esperanza de cargar el texto con el menor número de notas de pie de página que nos sea posible.

Procuraremos citar dentro del texto, el año de producción de la obra, en la primera mención incluida. En el caso de tener que distinguir entre distintas versiones de una misma obra, citaremos en todos los casos el año de producción.

nista de la telenovela *De corpo e alma*, y que fue muerta a puñaladas por su co-protagonista Guilherme de Padua después de grabar un capítulo en el que ella rechazaba su amor³⁰. Las tropas de choque debieron ser llamadas para proteger a los Padua de la ira popular³¹ cuando éstos se presentaron a juicio.

Ejemplos más concluyentes serán establecidos a lo largo de este trabajo, pero valgan estos pocos para justificar, nuevamente, un acercamiento serio al fenómeno de la "literatura popular". Después de todo, no contamos con igual número de ejemplos semejantes en lo que se refiere a la "literatura culta": Característicamente, éstos pertenecen al fenómeno contrario —el que ahora estudiamos—, pues como Gramsci dice en *Vida e literatura nacional*:

"..pode-se afirmar que os leitores do romance de folhetim se interessam e se apaixonam pelos seus autores com uma sinceridade muito maior e com un interesse humano muito mas vivo do que, nos chamados saões cultos, as pessoas se interessam pelos romances de D'Annunzio ou pelas obras de Pirandello"³².

Jean Tortel lo resume con las palabras:

"Tutta questa letteratura ha il carattere comune di affascinare il suo lettore"³³.

³⁰ Los móviles del crimen, así como la supuesta complicidad de la esposa de Padua aún no se han establecido claramente.

Noticia publicada en repetidas ocasiones, tanto por *El Heraldo de México*, como por el *Excelsior*, del 29 de diciembre de 1992 al 31 de enero de 1993 —el asesinato sucedió el día 28 de diciembre—.

³¹ *El Heraldo de México* (15 de enero de 1993).

³² Gramsci *apud* Raimunda de Brito Batista; "O Romance-folhetim em jornais de Sao Paulo na decada de 1920"; *Boletim Centro de Letras e Ciencias Humanas* 7 (1983); pág. 57.

³³ Jean Tortel, "Che cos'è la paraletteratura?", *op. cit.*, pág. 57.

b.4) Alcance mayoritario y función social.

Gramsci y Jean Tortel han señalado la característica fascinación que la "literatura popular" ejerce sobre su público; nosotros hemos mencionado algunos eventos producto de dicha fascinación; se sigue en consecuencia explicar la relación existente entre ambos —el mecanismo que permite que adultos y niños por igual puedan sumergirse en un mundo narrativo hasta el grado de confundir realidad y fantasía de manera tan notable—.

Al inicio de este trabajo señalamos que la "literatura popular" emplea recursos técnicos diversos de los de la "literatura culta" para poder cumplir con su diversa función social; pero ¿cuál es esta función?

Procuraremos dar respuesta a ambos interrogantes —pese a las encontradas opiniones de los especialistas de distintas áreas— pues intentar hacerlo nos ayudará a medir la importancia del estudio de nuestro fenómeno ³⁴.

En principio, cabe suponer una relación cierta entre la función social de nuestro fenómeno de estudio, y el impacto social del que hablamos en el punto anterior. No obstante, es importante dejar sentado que si, como dice Cawelti, la "literatura popular" goza de un verdadero impacto social, no parece

³⁴ Desde luego, si una función social da sentido a nuestro "hecho literario", cabe suponer que funciones sociales correspondientes den sentido a otros tipos de narrativa de peso social, como lo son la didáctica o la periodística.

realista aceptar que sea ni tanto como el que las teorías deterministas implican ³⁵, ni nulo como Erzensberger afirma ³⁶ —. Ahora bien, no podremos medir su grado de impacto, si no conocemos el mecanismo por el que lo obtiene. Comprender dicho mecanismo, nos llevará a conocer su función social.

Supongamos por un momento que somos médicos: Necesitamos prolongar la vida de una paciente —organismo agotado por la tuberculosis— para que resista y pueda dar a luz al niño que lleva adentro. Consultamos con los familiares, y decidimos que es posible lograrlo con una transfusión sanguínea. Prontamente la llevamos a cabo nosotros mismos, en la recámara de la paciente en su propia casa. Somos médicos conscientes y prestigiados, y sin embargo no investigamos cuál es el tipo de sangre de la paciente, de su marido —por lo que esto pueda afectar al niño—, ni de la donante. Esta última se desmaya, y nosotros no suspendemos la operación ³⁷. ¿Por qué?

Nosotros vivimos en 1934; y la humanidad aún desconoce que existan el factor rhesus o los tipos de sangre; y en nuestra ignorancia podemos estar provocando la muerte de nuestro paciente, del bebé esperado, y de la generosa donante —la cual tarda varios días en recuperar el conocimiento—.

³⁵ Cawelti, *op. cit.*, pág. 24.

³⁶ Hans Magnus Erzensberger; "El medio de comunicación 'cero' o Por qué no tiene caso atacar la televisión"; *Mediocridad y delirio*; Barcelona, Anagrama, 1991; págs. 79-91.

³⁷ Escena tomada de *Por el honor del nombre* (publicada por primera vez en 1934); Rafael Pérez y Pérez; 14ª ed.; Barcelona, Editorial Juventud, 1981; págs. 113-118.

¿Somos culpables?: No, la información con que contamos es óptima para nuestro contexto histórico. Desconocemos la existencia de opciones más acertadas, por lo que elegimos de entre las que sí conocemos la más esperanzadora.

Esto nos indica que —de alguna manera—, nuestra mente almacena la información con la que entra en contacto —información sujeta al contexto histórico, geográfico y social—, y la "administra" en un acervo de comportamientos posibles. Este acervo es más que una enumeración de comportamientos: Por las estadísticas de las que hablaremos a continuación, cabe admitir que almacene no sólo las distintas opciones de comportamiento, sino también una respetable cantidad de información adicional sobre cada una de ellas —información que matiza su grado de elegibilidad—.

Como ya dijimos, la información que almacena nuestro acervo, llega a nosotros de distintas maneras, y la obtenemos principalmente del "mundo" con el que tenemos contacto (de ahí que esté sujeto a nuestro contexto histórico, geográfico y social): Registramos igualmente opciones obtenidas de lo aprendido por propia experiencia, que las vividas por gente que nos rodea, y que las que nos llegan por rumores, por las "noticias", o en fin, por cualquier tipo de narrativa ³⁸ —. De esta manera, el mundo narrativo extiende el alcance del

³⁸ Pues narrativa son, después de todo, los rumores, las noticias, y lo que vemos o nos cuentan los demás sobre sus vidas y las ajenas.

mundo conocido por cada uno de nosotros, aportando nuevas opciones a nuestro acervo de posibles comportamientos. De ahí que:

"Podemos observar la influencia de *la televisión* desde diferentes perspectivas: *Puede ser considerada* como posible maestro del comportamiento adecuado [...]; como una presentadora de modelos de conducta; *como proveedora de información que logra extenderse mucho más allá que la experiencia inmediata de cada uno* [el subrayado es nuestro]; y co-mo elemento que nos facilita el conocimiento."³⁹

En sí, aunque la ficción no constituya experiencia, es posible suponer que se almacena en nuestra memoria de manera comparable a la de la experiencia (puesto que comportamientos mostrados en la televisión, por ejemplo, se han visto adoptados por un importante número de gente en los últimos treinta años⁴⁰). Comparable, pero no igual; puesto que no pesa en nosotros de la misma manera la información que recibimos de "primera mano", que la que recibimos de un periódico, de la televisión, o que la que obtenemos de alguna otra fuente. Un "acervo" de comportamientos eficientemente administrado, entonces, debe de registrar los "matices" de cada opción. Se sigue como consecuencia lógica que, cuando menos, nuestro acervo acepte información sobre:

³⁹ James Halloran (*Los Efectos de la televisión*; Madrid, Editora Nacional, 1970; pág. 57) *apud* Virginia Edith Zepeda Reyes; *La Telenovela, factor para la adopción de modos de vida*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1986; pág. 17.

⁴⁰ Afirmación sostenida por el anterior Secretario de Educación de los EE.UU., William Bennett, *apud* Agustín Barrios Gómez; "Comentarios"; *El Universal* (27 de marzo de 1993).

- ▶ la bondad/maldad y grado de prestigio de cada comportamiento ⁴¹,
- ▶ la frecuencia con que se dé dicho comportamiento (grado de tolerancia ⁴²),
- ▶ la fuerza con que la opción de comportamiento se grabe en nuestra memoria (grado de emotividad ⁴³), y
- ▶ su viabilidad (grado de realidad ⁴⁴).

Ahora bien, un "acervo" bien administrado, debe de poder comparar varias opciones entre sí tomando en consideración toda la información con que cuenta sobre cada una. Sólo así podremos otorgar a cada opción un valor final (grado de elegibilidad), que nos permitirá decidir cómo comportarnos en una situación determinada.

⁴¹ El grado de bondad/maldad, resultará del respeto que nos merezcan, tanto el personaje que realice el comportamiento, como el autor y el tipo de arte verbal que muestren la opción.

En una persona con cualquier tipo de instrucción religiosa o ética, es probable que sea posible distinguir entre grado de bondad/maldad y grado de prestigio; en una persona sin instrucción religiosa o ética, es posible suponer que ambos factores se fundan en uno solo: el del prestigio social de un comportamiento dado.

⁴² Un posible comportamiento, observado en una sola ocasión, probablemente no repercuta gravemente en nuestro "acervo"; pero un posible comportamiento observado en una serie de ocasiones, se verá reforzado en cuanto a su viabilidad.

⁴³ De manera proporcionada a la intensidad de los sentimientos que nos despierte; esto es: a la respuesta real que consiga de nosotros.

⁴⁴ Tanto más viable nos parecerá un comportamiento, cuanto mayor sea el grado de realidad del medio de transmisión que nos lo muestre: Esto significa que nos parecerá más factible lo vivido por alguien que nos es cercano, que lo mostrado por una tira cómica, por ejemplo.

En una situación extrema, ¿elegiremos la opción más prestigiada, la más viable, la más frecuente, o la que más nos haya conmovido?: Probablemente optaremos por una combinación particular de estos cuatro. Los grados de bondad/maldad y prestigio, de tolerancia, de realidad, y de emotividad, se influyen por consiguiente unos a otros: Una mayor frecuencia (grado de tolerancia) probablemente aumentará la viabilidad (grado de realidad), disminuirá el grado de maldad, aumentará el grado de prestigio⁴⁵, y así sucesivamente.

Es importante distinguir entre grado de realidad y grado de tolerancia, porque no sólo este último —la frecuencia con que se dé un comportamiento a nuestro alrededor— influye en nuestro acervo: También la protesta de veracidad influye. Si leemos en una novela de ciencia ficción que un extraterrestre se almorzó a un niño, es posible que no lo creamos; pero si leemos esa misma noticia en un diario reputado por serio, lo más probable es que evitemos acercarnos al lugar donde dicen que sucedió —aunque la noticia nos parezca increíble—.

El grado de realidad está determinado por la mayor o menor apariencia de verdad: No atrapa nuestra atención de la misma manera una novela [libro], que una película, que una obra en "realidad-virtual" (en la que, verdaderamente, nos vemos sumergidos en la narración). De ahí el éxito de las obras que prometen "casos de la vida real", o la atracción de aquellos nuevos

⁴⁵ En una persona que, por su instrucción, distinga prestigio de bondad.

medios de transmisión, que nos muestran una narración cada vez más cercana a la que percibimos como realidad.

Éste es, en nuestra opinión, el mecanismo por el que toda narrativa influye en nosotros. Ahora bien, cabe esperar de cada narrativa con peso social, una manera distintiva de influir en nuestro "acervo" de comportamientos; tal manera distintiva, constituirá por ende su función social. Hablamos de este tipo de función social —y no de otros que también podríamos mencionar— por la importancia de sus posibles consecuencias.

No obstante que estas suposiciones son producto de un cierto tiempo de estudio del arte verbal, y de las estadísticas sociales relacionadas con él, todavía deben ser analizadas con detalle, y puestas a prueba por equipos interdisciplinarios de investigación. La urgencia de estudiarlas, cobra proporciones alarmantes cuando leemos:

- ▶ que en un día promedio en Alemania, un niño observa setenta asesinatos distintos⁴⁶ —más de cuatrocientos asesinatos a la semana—;
- ▶ que en Estados Unidos —no durante la programación diaria completa, sino solamente durante el horario "estelar" (*prime-time*⁴⁷), y sin contar dibujos animados, noticias ni deportes— un niño observa 276 incidentes violentos, 57 asesinatos y 99 asaltos a la semana,

⁴⁶ "En Alemania la violencia en la televisión brutaliza a la niñez y a la juventud"; *El Heraldo de México* (23 de enero de 1993).

⁴⁷ Es decir: durante el horario con máximo volumen de público (de toda una nación).

además de 22 casos de crueldad contra menores, también en una semana ⁴⁸ ; que entre las 45 relaciones sexuales presentadas en ese mismo periodo, 16 se dan entre parejas incidentales, y sólo 4 entre parejas estables, dejando en los niños la impresión de que "sólo los casados no duermen juntos" ⁴⁹ ; y

▶ que en Brasil se muestran más de 1,600 escenas violentas —solamente en caricaturas, telenovelas y series— en una semana —a lo largo de 1,620 minutos de transmisión ⁵⁰ —.

Hemos dicho que la frecuencia con que una opción de comportamiento es mostrada, influye en qué tan viable nos parezca en la realidad; por lo que índices tan altos de escenas violentas, registran un reforzamiento de las opciones "muerte" y "violencia" por encima de otras más constructivas en

⁴⁸ Estadística basada en el *prime-time*, de los cuatro canales principales —Fox, CBS, ABC, y NBC—, en los EE.UU. durante la semana del 24 al 30 de abril de 1993, publicada por *USA today* (7 de julio de 1993).

⁴⁹ *USA today*, *idem*, y en el reportaje de la agencia informativa A.N.S.A. titulado "TV Violenta: que si la de Estados Unidos se pasa, la de Brasil se desborda", *El Heraldo de México* (7 de julio de 1993).

⁵⁰ Mostradas durante la semana del 16 al 22 de enero de 1993, dichas escenas violentas incluyeron las siguientes infracciones penales:

94 asesinatos, 194 tentativas de asesinato, 386 lesiones personales, 241 amenazas de asesinato o lesión, 31 secuestros, 3 violaciones con violencia o amenaza, y 8 violaciones por abuso de confianza o de la inocencia de la víctima, 74 incidentes de violencia de tránsito, 7 casos de tráfico o consumo de drogas, la formación de 65 grupos delincuenciales, 43 robos a mano armada, 16 hurtos de automotores o en almacenes, 7 fraudes por abuso de confianza, portaciones ilegales de armas, etcétera (agencia informativa E.F.E.; "Más de mil seiscientas escenas violentas al día" y "Los Niños de Brasil ante la masacre televisiva: Violencia cada dos minutos"; *El Heraldo de México* (4 de julio de 1993)).

nuestro acervo de comportamientos posibles. En Alemania, esto ha llevado a relacionar los índices de violencia televisiva, con el creciente índice de violencia registrado en las instituciones de enseñanza incluso entre escolares de poca edad ⁵¹.

Ciertamente, es importante analizar el tipo de comportamientos mostrados por la narrativa, y tender, si no a mejorar, por lo menos a igualar los índices de la vida real —mostrar un tan alto índice de relaciones sexuales entre parejas incidentales como el que acabamos de citar, ha elevado los casos de padres menores de edad hasta el punto en que, en los EE.UU., éstos constituyen casi el 30 % del total (contra el casi 5 % en 1960) ⁵²; y hasta el punto en que en México hayan alcanzado en 1991 la cifra récord de 500,000 ⁵³, y que continúen aumentando mientras que el número de hijos de parejas estables disminuye progresivamente—. Pero no sólo nos ocupamos de nuestro fenómeno de estudio por su contenido, sino también por el alcance de su influencia: Mientras que el tiraje promedio de las obras de la "literatura culta" ronda —según se estima en medios editoriales— los tres mil ejemplares, esta cifra es superada por al menos ciento cincuenta revistas de las disponibles en cualquier puesto de periódicos. Si recordamos que el *Libro vaquero* alcanza los dos millones de

⁵¹ "En Alemania la violencia de la televisión brutaliza a la niñez y a la juventud", *op. cit.*

⁵² William Bennet *apud* Agustín Barrios Gómez, *op. cit.*

⁵³ El director de Consejo Nacional de Población (Co.Na.Po.) en la Feria Universitaria de la Salud; "Afectan a la juventud los embarazos indeseados, alcoholismo y tabaquismo", *Gaceta UNAM*, 4 de junio de 1992.

ejemplares semanales⁵⁴, y la revista *TVyNovelas* los 863,807 ejemplares catorcenales solamente en México —una de las cuatro ediciones oficiales⁵⁵—, es fácil imaginar que la influencia de este tipo de obras alcance a un número mayor de personas y estratos sociales que el de muchas obras de la "literatura culta".

Si pensamos en que una telenovela de éxito ha llegado a alcanzar "ratings"⁵⁶ de setenta puntos (aproximadamente dos terceras partes de los televisores que hay en un país) y que se ha exportado a países tan distintos como Italia, El Salvador, Rusia, España, China, Ecuador y la India⁵⁷, es probable suponer de esta telenovela —*Los Ricos también lloran*— un impacto social mundial superior al de muchas obras de la "literatura culta", y sólo comparable con el de los deportes favoritos globalmente: fútbol sóquer, fútbol americano, básquetbol, béisbol, sumo, box y lucha libre.

Recordemos, asimismo, los resultados de la encuesta de lectura publicada en México por un diario nacional⁵⁸: El 83 % de los encuestados declaró que acostumbraba leer, el 64 % pudo mencionar cuando menos una

⁵⁴ *Tarifas y datos de los medios impresos, op. cit.*

⁵⁵ *TVyNovelas*-Edición mexicana 15-15; pág. 5. Las otras tres ediciones oficiales son las de Puerto Rico, Estados Unidos y Colombia.

⁵⁶ El "rating" es el volumen de televidentes que simultáneamente observan una misma obra transmitida por radio o televisión.

⁵⁷ Tere Ruelas Guillermo; "México invade el mundo con sus telenovelas"; *TVyNovelas*-Edición mexicana (circa 28 de septiembre de 1987).

⁵⁸ *El Heraldo de México* (30 de septiembre de 1991).

historieta, y sólo el 10 % pudo mencionar una obra de Octavio Paz. Consideremos además los resultados del informe Kinsey sobre comportamiento sexual: una pareja promedio estadounidense dedica veinte minutos a la semana a su vida sexual; ahora bien, una familia promedio dedica seis horas al día a observar la televisión —y eso sin contar el que dedica a otros tipos de narrativa como los periódicos, revistas, libros, radio o cine—⁵⁹.

Tener en mente estos datos nos permite afirmar que, al hablar de "literatura popular", hablamos de un "hecho literario" de alcance social característicamente mayoritario, que, por ser reiterativo además de mayoritario (dado que cada persona tiende a consumir el mismo tipo de obras una y otra vez), afecta un amplio número de "acervos" a fuerza de incontables repeticiones de comportamientos. Podemos decir en consecuencia que, la "literatura popular", se distingue por modificar notablemente las frecuencias que cada comportamiento registra en los "acervos" de gran parte de una sociedad: Ésta es la función social que la caracteriza⁶⁰.

A la luz de lo expuesto, no admira que el historiador Joseph Mac Aleer, señale:

"The trust undoubtedly established between publisher and reader, [and] reflected in the fierce loyalty of women [...] to their publica-

⁵⁹ Cawelti, *op. cit.*, pág. 303.

⁶⁰ Se puede decir que también instruye, por ejemplo, pero esto caracterizaría a la narrativa didáctica más distintivamente que a la que nos ocupa.

tions, [...] inculcated attitudes and values through *countless repetitions* [el subrayado es nuestro]." ⁶¹

Es de esperarse que los creadores del arte verbal que estudiamos —si no por civismo, siquiera por precaución— procuren mostrar opciones más positivas de comportamiento que las mostradas hasta hoy.

En más de una ocasión, la actriz Angélica Aragón ha afirmado que "la telenovela llena un vacío en la educación de la sociedad mexicana", por cuanto muestra cómo interrelacionarse con los demás, no sólo durante la vida ordinaria, sino también ante eventos extraordinarios —incluyendo un enamoramiento—. ¿De dónde, si no, aprendemos qué decir y cómo reaccionar sea ante un ataque, o ante una declaración de amor? ⁶² Si bien está afirmación es discutible, la general aceptación con que es recibida baste para hacer meditar a quienes tendrían en sus manos, en consecuencia, "la educación humana y sentimental del pueblo mexicano".

En el presente trabajo estudiaremos la "literatura" que nos ocupa, principalmente desde el punto de vista literario. Pese a ello, la mera posibilidad de causar un impacto social de semejante magnitud, constituye otra razón más para estudiar seriamente la "literatura popular".

⁶¹ Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 252.

⁶² Angélica Aragón, programa de Nino Canún *Usted qué opina sobre telenovela*, *op. cit.*, y también *apud* Arturo Flores Alcántar; "Debemos tener modelos en el terreno del amor"; *Magazine Dominical; Excelsior* (1º de junio de 1986) —*apud* Muñoz Aguilar, *op. cit.*, pág. 61—.

CAPÍTULO I: DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

a) Arte verbal; lector y "receptor"; escritor y "creador".

Uno de los problemas que enfrentan los estudios "literarios" de hoy, es el análisis, comprensión y clasificación de las manifestaciones artísticas que no participan de los parámetros de la llamada "literatura culta", y que emplean "medios" de transmisión no siempre impresos.

Hasta aquí, hemos empleado en el presente trabajo gran cantidad de comillas en torno a la palabra "literatura". La actual polisemia del término es la responsable de ello, pues el hecho de haberla estado empleando con cinco sentidos diferentes —el de "culto" (o lo que usualmente es considerado como literatura propiamente dicha), el de "popular", el de "tradicional", el de "marginal" y el lato (por el que estudia todas las manifestaciones artísticas de las cuales la palabra y la ficción constituyen la materia prima)— nos ha obligado a delimitar por medio de comillas el significado transmitido en cada ocasión.

Atento a esta polisemia que es prudente reducir para evitar confusiones innecesarias, Walter Ong propone en *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*⁶³, que substituyamos el término lato por el de "arte

⁶³ Ong, *op. cit.*, *passim*.

verbal". Sus razones tanto etimológicas como pragmáticas, son valiosas; y si bien es difícil substituir en algunas áreas un término de tanta tradición, se puede decir que la substitución no lo daña, sino que lo afirma.

El uso del término "arte verbal" evitaría contradicciones como la del término "literatura oral"; esto es: el de afirmar que una obra pertenezca a la "literatura" pese a no emplear como vía de transmisión la letra escrita —por su etimología⁶⁴, el término "literatura" resulta más apropiado para designar obras de transmisión caligráfica o impresa—.

En el caso del fenómeno que estudiamos en el presente trabajo, esta contradicción entre el término "literatura" y el "medio" empleado para transmitir la obra, choca al estudioso a cada paso de su investigación. Ong llama "tecnologías de la palabra"⁶⁵, a los "medios" empleados para la difusión y conservación de las obras creadas. En nuestro arte verbal, es notable la variedad de tecnologías (obras de televisión o cine —unitarias o seriadas— en *videotapes*, cintas de 16 mm., discos láser interactivos, y otros; obras impresas —unitarias o seriadas— de sólo texto, o en fotonovela blanco y negro, o a todo color, en historieta a colores, o en sepia, etc.); variedad explicada por su característica y constante adaptación a los últimos medios de comunicación⁶⁶.

⁶⁴ "Literatura" viene del latín "*littera*" = "letra", que implica el empleo de la caligrafía o de la impresión.

⁶⁵ Ong, *op. cit.*, pág. 83.

⁶⁶ Blanca de Lizaur, "La Literatura marginada: Visión de una forma cultural"; *Oralidad y escritura*; Eugenia Revueltas y Herón Pérez, eds.; Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992; pág. 207.

Para los estudiosos de un tipo de "literatura" no prestigiado, el uso del término "arte verbal" conlleva además la indudable ventaja de delimitar el área de trabajo de manera más clara y aséptica, y con menor peligro de afectar susceptibilidades. Tratar de demostrar la pertenencia de Paco Ignacio Taibo II o de Agatha Christie a la "literatura culta" puede ser discutible, pero no imposible; probar la pertenencia del autor de una fotonovela cualquiera a la "literatura culta" es gritar en el desierto. Conviene, por lo mismo, delimitar mejor nuestros campos.

Adscribir el significado lato de la palabra "literatura" al término "arte verbal", nos permite circunscribir el estudio de las obras más prestigiadas —las llamadas "consagradas"—, a la "literatura culta" (de manera exclusiva si queremos); impidiendo así la promiscua convivencia de Shakespeare y Cervantes bajo el mismo techo que Barbara Cartland o Yolanda Vargas Dulché —igualmente sobresalientes en los géneros que eligieron cultivar si las juzgamos bajo los parámetros que definiremos—.

Por todo esto, a lo largo del presente trabajo, emplearemos el término de "arte verbal" en lugar del de "literatura en un sentido lato", y emplearemos el de "literatura" para designar exclusivamente obras impresas.

No es prudente, sin embargo, plantear las ventajas que traerá el uso del nuevo término, sin mencionar un obstáculo que aún debe ser salvado: Cuando hablamos de literatura (en el sentido de material impreso), hablamos de "lectores"; cuando hablamos de una representación teatral, hablamos de

"espectadores"; cuando hablamos de material transmitido por radio, hablamos de "radio-escuchas"; cuando hablamos de material transmitido por la televisión, hablamos de "televidentes"; pero cuando hablamos del público del arte verbal —sin especificar la tecnología de transmisión—, ¿cómo hemos de llamarlo? Siendo que, en general, todo arte verbal pretende comunicarse con un público, y que el público —en este circuito comunicativo— no es quien emite el "comunicado" sino quien lo recibe, lo llamaremos "receptor".

Por su parte, a quienes participan en la "producción" de una obra de arte verbal, los llamaremos "creadores", pues —ante tantas tecnologías como hay hoy— no es posible llamarlos a todos escritores.

b) Arte verbal 'dominante-no prestigiado'; definición y circunscripción; problemas que presentan los distintos nombres que se le dan —y luz que arrojan sobre sus distintas características relativas—.

Como diversa de la "literatura culta", suele mencionarse a la "literatura popular". Pero, ¿qué es la "literatura popular" y qué tan apropiado es su nombre? ¿Se opone realmente a la "literatura culta"? ¿Cuál es su relación con otros "hechos literarios" como la "literatura tradicional"?

Para contestar a estas preguntas, analizaremos rápidamente algunos de los nombres que se han empleado para designar la "literatura

popular". No analizaremos todos los nombres que se le adjudican a este tipo de obras: hay muchos más. Mencionaremos sólo aquéllos que pueden ayudarnos a delimitar algunas de las características del fenómeno que estudiamos, así como los accidentes que ha sufrido su estudio.

b.1) El término "popular"; agrado general y gran volumen y variedad de público receptor.

Si citamos a Menéndez Pidal, el término "popular" se dice de aquellas obras que:

"[tienen] méritos especiales para agradar a todos en general, para ser [repetidas] mucho, y para perdurar en el gusto del público" ⁶⁷.

Si acudimos por el contrario a Francisco Mota ⁶⁸, la literatura popular es aquella creada por el "pueblo" —término de definición variable—, y que se relaciona con los distintos tipos de *lores* —*folklore, gypsy lore, Celtic lore, etc.*—.

⁶⁷ Ramón Menéndez Pidal; *Poesía popular y poesía tradicional*; Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922; pág. 22.

⁶⁸ Francisco Mota; "La Literatura popular: un intento de clasificación"; *Revolución y cultura* 9 (5 de julio de 1980); págs. 48-52.

Finalmente, si leemos a Vittorio Brunori ⁶⁹, encontramos que, lo que otros autores llaman popular (como las novelas de Fantómas ⁷⁰), para él forma parte de la "literatura de masas" —entendiendo "literatura de masas" como el arte verbal con gran volumen y variedad de público receptor—.

Así pues —y como ya lo habíamos mencionado en la introducción—, nos encontramos con que el término "popular", por su polisemia, tampoco delimita claramente nuestro área de estudio; si bien arroja luz, y esto es importante subrayarlo, sobre el agrado y amplio público receptor que ciertamente procura alcanzar el fenómeno que estudiamos.

b.2) El término "subliteratura"; calidad técnica y diversidad de parámetros de juicio.

Son varios los autores que emplean el término "subliteratura" ⁷¹ para referirse al fenómeno que estudiamos. Las causas: el menor énfasis que

⁶⁹ Brunori, *op. cit.*, *passim*.

⁷⁰ Francis Lacassin; "Histoire de la littérature populaire"; *Magazine Littéraire* 9 (1967); págs. 11-15.

⁷¹ Andrés Amorós (*op. cit.*), Segundo Serrano Poncela (*Literatura y subliteratura*; Caracas, Universidad Central de Venezuela, *circa* 1966 [Temas]), y Patricia Mirna Díaz Infante Méndez (*Literatura y subliteratura*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1980).

Otro término semejante —el de infraliteratura— aparece en "Reflessioni sull'infraliteratura" de Suzanne Allen; *La Paraletteratura*; Jean Tortel, Francis Lacassin y Noël Arnaud, comps.; *op. cit.*, pág. 129.

este tipo de arte verbal hace en la depuración técnica —considerada desde el punto de vista de la "literatura culta"—. De ahí que Díaz Infante Méndez —generalizando— le niegue todo valor estético ⁷², y que Serrano Poncela la defina como inferior con respecto a la "literatura culta":

En el mundo cultural, se da "...la presencia de dos corrientes literarias: una literatura minoritaria y selecta —representativa de los altos valores espirituales y culturales—; y una subliteratura o literatura mayoritaria —a ras del suelo, subterránea si se quiere, pero no menos verdadera— que nutre amplias capas de la sensibilidad colectiva y expresa, asimismo, los ideales y valores del hombre común" ⁷³.

Ahora bien, ciertamente los ejemplos de factura pobre o mediana abundan en este tipo de arte verbal —si los juzgamos desde el punto de vista de la "literatura culta"—. Uno de ellos es el de la fotonovela italiana *¿Por qué no me has dicho nunca "amor"?* ⁷⁴, que en la última página (¡la número 66!) resuelve un amor —incomprendido durante años— con un beso, en tan solo cinco viñetas y sin mediar ninguna explicación ⁷⁵.

⁷² Díaz Infante Méndez, *op. cit.*, pág. 10.

⁷³ Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 36.

⁷⁴ Roma, Lancio, *circa* febrero de 1989 [*Olga gran color* 13-143].

⁷⁵ Es importante notar, además, que en las fotonovelas de esta importante editorial italiana, el grado de verosimilitud es inferior al de una fotonovela mexicana equivalente: Si las comparamos con un ejemplo cualquiera de *Mujer, casos de la vida real* (*No basta el amor*; México, Divina [álbum no. 4]) —por ejemplo—, salta a la vista que en las italianas parecen llorar a gritos sin siquiera cerrar los ojos, abrir la boca o despeinarse —ni siquiera para hablar despegan los labios—; y sus posturas resultan estáticas y poco naturales.

Asimismo tenemos el ejemplo de la telenovela *Clarisa* (1993), que logra mostrar a la protagonista "en el último capítulo —en una misma secuencia— con cuatro peinados y sombreros distintos"⁷⁶, y sin que, sin embargo, el receptor promedio se percate de ello.

Pero la pretensión de crear una historia que resulte bella para el "receptor", sigue ahí; y esa pretensión estética es indudable, pese a la opinión de Díaz Infante Méndez. Aún más: juzgar estas obras a la luz de la teoría literaria, implica juzgarlas a la luz de criterios estéticos —y conlleva, por lo mismo, una tácita aceptación de su adscripción artística—.

Por el otro lado, abundan también los ejemplos de factura de calidad: "*Last night I dreamt I went to Manderley again*" es una de las frases iniciales más conocidas de la literatura contemporánea en lengua inglesa —por su eufonía, lirismo y por cuán eficazmente despierta la atención del receptor—; y, sin embargo, no fue escrita por James Joyce ni por Somerset Maugham. La frase corresponde a la novela *Rebecca* de Daphne Du Maurier⁷⁷.

Otro ejemplo de obras ágiles, bien estructuradas y bien logradas, con un adecuado dominio del lenguaje que logra momentos de gran impacto —o incluso de fino humor, por su profundo conocimiento del ser humano—, son los cuentos de Luis Coloma —rara vez mencionados positivamente en las historias

⁷⁶ Helen Krauze; "La Semana con Helen Krauze", *El Heraldo de México*, 26 de junio de 1993.

⁷⁷ *Rebecca* (op. cit.) "published by Gollancz, has never been out of print", y ha sido constantemente leída por todas las clases sociales desde su primera publicación (Joseph Mac Aleer, op. cit., pág. 9).

de la literatura española, pese a la calidad de *La Gorriona*, o de *Por un pijo...*, por nombrar algunos—.

Desde luego, y dado que la frontera entre ambas "literaturas" es gradual, los mejores ejemplos aparecen siempre en obras precisamente fronterizas, y —en general— impresas. Esto no significa, sin embargo, que todos los ejemplos positivos se encuentren en las obras impresas: *El Halcón maltés* suele ser estudiada como ejemplo de realización cinematográfica de calidad, pese a ser una obra de tipo policiaco "duro". Igualmente, el primer capítulo de la telenovela *Vida robada* (1992) —construido por escenas breves y diálogos llenos de tensión— presentó tanto el carácter verdadero de la antagonista, como la situación de conflicto que vivirla la protagonista al suplantarla, con sólo tres frases:

"—..después de tantos años de aquélio.

—No entiendo, señor: ¿Piensa que por volver su hija, y por rencor, voy a abandonarlo todo?

—Por Anselmo -esto es parte de su vida-, espero que no nos dejes.

—Y por él seguiré aquí, a pesar del regreso de Leticia." ⁷⁸

Pocas líneas para las muchas que se han creado, pero espero que sirvan para mostrar que no es posible descartar toda pretensión estética en quienes han creado estas obras y en quienes las "reciben". Ahora bien, la abundancia de textos de ambos tipos, indica que si bien hay obras más

⁷⁸ Carmen Daniels, Carlos Sotomayor, prod.; México, Televisa, 1992; capítulo 1.

afortunadas desde el punto de vista técnico de la "literatura culta", éste no es el afán último del fenómeno que estudiamos.

- b.3) El término "paraliteratura"; obras de doble influencia y prestigio variable; influencia recíproca entre artes verbales.

Este término, principalmente empleado en países de lengua italiana y francesa ⁷⁹, resulta más respetuoso que otros (como el de "antilitreratura" y el de "contraliteratura"); pero no explica la posibilidad de que una obra pueda ser creada bajo la influencia de ambos "núcleos" —el que estudiamos, y el de la "literatura culta"— como pueden serlo los trabajos históricos de Pérez y Pérez ⁸⁰

⁷⁹ Por poner algunos ejemplos, tenemos: Marc Angenot; "Qu'est-ce que la paralittérature?"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril, 1974); págs. 9-22; Léon Métayer; "De la paralittérature à la paratélévision"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril, 1974); págs. 127-141; *La Paraletteratura*, *op. cit.*; y Alain Michel Boyer; "Monsieur Poirot, qu'attendez-vous pour abattre vos cartes? Les fondements ludiques de la paralittérature"; *Littérature* 68 (1987); págs. 3-25.

⁸⁰ "Quizá [sería] ya hora de plantear una revisión de [la] obra [de Pérez y Pérez], en la que de vez en cuando aparecieron novelas históricas con un cierto valor de documentación y de construcción literaria (*Cabeza de estopa*, por ejemplo)" (María de la Cruz García de Enterría; *Literaturas marginadas*; Madrid, Pláyor, 1983 [Lectura Crítica de la Literatura Española]; pág. 90).

o los cuentos de Luis Coloma ⁸¹ : Después de todo, lo paralelo, dejaría de serlo si se reuniera en algún punto.

Es importante tener presente, además, que ambos tipos de arte verbal se alimentan uno al otro: Wellek y Warren mencionan varios casos en los que la "literatura culta" se ha alimentado de la "popular" —Puschkin se inspiró en versos "de álbum" ⁸² , por citar uno—; de la misma manera como la "literatura popular" se ha alimentado de la "culta" en repetidas ocasiones —en sus obras, Corín Tellado cita entre otros a Campoamor; Concha Linares Becerra a Lord Byron, a Cervantes, a Goethe, a Carducci, a Jovellanos, a Dante, y a un sinnúmero de autores más ⁸³ ; y múltiples Mills & Boon citan a Shakespeare y a Yeats, principalmente ⁸⁴ —. Esto nos muestra un continuo contacto entre los distintos tipos de arte verbal, que nos impide hablar de líneas paralelas. Sin ir

⁸¹ "La no igualada celebridad [de *Pequeñeces*] ha hecho que aparezcan solamente como marco de ella otras de tanto valer [...] como las narraciones y novelitas" (*Enciclopedia Espasa Calpe*; 1912; pág. 14:114).

⁸² Austin Warren y Rene Wellek; *Teoría literaria*; 4ª ed.; Madrid, Gredos, 1985 [Biblioteca Románica e Hispánica 2]; pág. 238.

⁸³ Cfr. *Muchachas sin besos*; Buenos Aires, Juventud Argentina, 1944 [Biblioteca Primor 111]; *passim*.

⁸⁴ Los famosos versos de Yeats:

"...pero yo, siendo pobre, sólo tengo mis sueños,
y he desparramado mis sueños a tus pies.

Pisa suavemente porque pisas sobre ellos."

aparecen, entre otras, en *La vida no es un sueño*; Rowan Kirby; México, Hámex, 1989 [Julia 30-89/17-07-89] (publicada originalmente por Mills & Boon).

Asimismo, *As you like it*, de Shakespeare, sazona la totalidad de *The Trodden paths*; Jacqueline Gilbert; Londres, Mills & Boon, 1982 [Romance 0382/1882].

más allá, se ha afirmado en repetidas ocasiones, que las obras atribuidas a Homero —y hoy consideradas por excelencia objeto de estudio de la "literatura culta"— fueron construidas con recursos de tipo "tradicional" ⁸⁵ .

b.4) El término "literatura comercial"; creación en función del receptor; sensibilidad social; éxito comercial por razones circunstanciales de difícil pronóstico; obras "cultas" de éxito comercial; alcance mayoritario de los distintos estratos sociales.

El término "comercial" más que a las características estéticas de la obra, se refiere a su resultado como producto de consumo en una sociedad de mercado. No olvidemos que toda obra de arte verbal —como obra que espera comunicar— es creada para su "recepción" (y por ende, "consumo") final por parte de un público; razón por la cual se presta a ser comercializada. Mientras mayor se estime que sea el público receptor de una obra, menores serán las pérdidas que su producción pueda traer a sus creadores. Y como la "literatura" que estudiamos de manera característica alcanza a un público numeroso, su comercialización presenta riesgos menores, que el de otros "hechos literarios".

⁸⁵ Ong, *op. cit.*, pág. 31.

Para un estudioso literario —sin embargo—, el término "comercial" resulta particularmente confuso: No es fácil adivinar cuál será el desenvolvimiento, de una obra, en el mercado antes de haberla lanzado, pues éste está sujeto a circunstancias económicas y sociales no siempre pronosticables o justificables desde un punto de vista estrictamente literario.

Precisamente en esto estriba el primer acierto del término: En señalar la estrecha relación existente entre las circunstancias sociales de un momento dado, y el impacto y alcance de la obra de arte "popular". El historiador Joseph Mac Aleer, por ejemplo, adjudica el éxito de la editorial Mills & Boon —que publica solamente novelas de amor—, no a sus estándares literarios (pese a su adecuada calidad), sino a su altísima sensibilidad a los cambiantes gustos, modas, circunstancias y opiniones de los lectores. E igualmente relaciona el fracaso de otras editoriales, a su inmovilidad ante los cambios sufridos por la sociedad a lo largo de este siglo ⁸⁶.

Adicionalmente, este término sienta un precedente para hablar de una creación enfocada hacia el receptor final de la obra más que al creador; y a un éxito definido por el impacto externo (social) de la obra —más que por sus méritos internos (literarios)—.

El segundo acierto del presente término, consiste en señalar la característica "recepción" mayoritaria del tipo de obras que estudiamos —y por

⁸⁶ Mac Aleer, *op. cit.*, *passim*.

mayoritario no nos referimos solamente a las clases bajas de la sociedad⁸⁷ —. Presenta el problema, sin embargo, de que la "literatura culta" puede lograr también "éxitos de librería"; como en el caso de *El Nombre de la rosa* de Eco, y muchas de las obras de los premios Nobel —libros que, al decir de Wayne Otto⁸⁸ y de Peter Nagourney⁸⁹, la gente muchas veces compra "no para leer, sino para adornar las baldas de su biblioteca"; pero que, en cuanto a su venta, constituyen verdaderos éxitos comerciales—.

Su principal problema reside en que no todo lo que se produce para agradar al público consigue ganarse realmente su beneplácito —dando

⁸⁷ Por un lado, el análisis de lo que se ha leído en Inglaterra en la primera mitad de este siglo —obra de Joseph Mac Aleer— demuestra que la narrativa policiaca atrae a todas las clases sociales (*op. cit.*, pág. 8);

► por otro lado, el análisis realizado por la editorial Harlequin (que imprime en EE.UU. las novelas de amor que Mill & Boon publica originalmente en Inglaterra), demuestra que el 40 % de los lectores de sus obras, tienen instrucción universitaria (Nattie Golubov Figueroa; *The Romance of real life, or Virtue still rewarded*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1990; pág. 130);

► igualmente, las estimaciones del sociólogo Édgar Morin en *L'Esprit du temps*, indican que en Francia

"la pagina di fumetti di *France Soir* è letta nel métro da persone di tutte le età e di tutte le condizioni" (*apud* Francis Lacassin; "Studio comparativo degli archetipi della letteratura popolare e del fumetto", *op. cit.*, pág. 163);

► y qué decir que en México y en Brasil las telenovelas son observadas lo mismo por las clases más favorecidas que por las que lo han sido menos.

⁸⁸ "The Popular passion for pap"; *Journal of Reading* 35-3 (noviembre de 1991); págs. 246-250.

⁸⁹ "Élite, popular and mass literature; what people really read"; *Journal of Popular Culture* 16-1 (1982); págs. 99-107.

como resultado final grandes fracasos comerciales incluso entre obras creadas para un consumo mayoritario⁹⁰ —.

- b.5) El término "fiction"; carencia de una denominación adecuada para nuestro fenómeno de estudio; ficción y arte verbal.

Este término ha dado la vuelta al mundo merced a su frecuente uso entre bibliotecólogos y editores⁹¹. Dado que puede aplicarse con igual acierto a la "literatura culta", a nuestro fenómeno de estudio, y a los demás "hechos literarios" mencionados, no es apto para distinguir a uno de ellos, sea el que sea, de los demás. Resulta inadecuado pues, la ficción incluso en sus variedades más realistas, constituye una recreación relativa de la realidad influida por

⁹⁰ Tenemos los ejemplos de las películas *Dune* (dirigida por Dino de Laurentis), y *Batman regresa*, que — pese a contar con presupuestos millonarios y óptimos recursos técnicos y humanos — fracasaron comercialmente.

En lengua española, tenemos el ejemplo de la colección Nuevas Novelas de Corín Tellado, que pese al despliegue publicitario y de distribución, ha obtenido ventas mínimas en México. Más adelante estudiaremos con más detalle el porqué.

⁹¹ Tomemos como ejemplo la clasificación del estudio teórico de John G. Cawelti titulado *Adventure, mystery and romance; formula stories as art and popular culture* (op. cit.); el cual es adscrito a las áreas de "ficción: técnica (1)" y "ficción: historia y crítica (2)" por el servicio de catalogación previa a la publicación de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos de América.

La ficha publicada en la última página de dicho libro, no nos muestra ningún otro área de pertinencia... Esto nos lleva a preguntarnos qué tan eficaces son las clasificaciones actualmente empleadas para el ordenamiento y recuperación de acervos bibliográficos.

la visión del autor; y representa, por ende, la materia prima de toda obra de arte verbal —es decir: tanto de nuestro fenómeno de estudio como de los demás tipos de "literatura"—. El hecho de que sea empleado —pese a su inadecuación— por quienes deben clasificar la totalidad de las obras creadas, pone de manifiesto la carencia de un término verdaderamente descriptivo.

Consecuentemente, a lo largo del presente trabajo emplearemos el término español "ficción" para referirnos a la invención, la fantasía, la recreación de la realidad que caracteriza a todo tipo de arte verbal, junto con la explotación deliberada de los recursos del idioma, y las intenciones de crear una obra atractiva para un determinado público receptor ⁹².

b.6) El término "de kiosko ⁹³"; disponibilidad general y fácil acceso.

Este término viene a recordarnos de nuevo la mayoritaria "recepción" de las obras que estudiamos —mayoritario, entre otras causas, por el fácil acceso que tenemos a este tipo de obras y por su general disponibilidad—. Su principal problema, coincidentemente, es esta misma definición de arte en función de su área de venta (el puesto de periódicos); dado que —por una parte— hay obras de la "literatura culta" a la venta en puestos de periódicos

⁹² Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 31.

⁹³ Francisco Alemán Sáinz; *Las Literaturas de kiosko*; Barcelona, Planeta, 1975.

(como pueden serlo las obras de los premios Nobel); y —por otra— en que excluye una gran variedad de obras (aquéllas que no emplean la letra impresa como "medio" de transmisión, y que hoy en día son un sinnúmero) que no siempre es posible adquirir en este tipo de locales, y que pertenecen indudablemente al fenómeno que estudiamos.

b.7) El término "de evasión"⁹⁴; final feliz y alivio psicológico; interés de otras disciplinas humanísticas.

No podemos pasar por alto este título que, —en ocasiones entendido como dicerio— ha sido igualmente empleado en relación con las obras que ahora estudiamos, y con las de tipo "culto"⁹⁵. Dado que todo viaje a la fantasía puede ser considerado una fuga de la realidad —incluyendo aquéllos de mayor prestigio literario—, no es posible concebir que distinga claramente el fenómeno que estudiamos. Ésa es su principal objeción.

⁹⁴ Este término es implicado por diversos autores (entre ellos Joseph Mac Alear, quien señala que las novelas de amor de la editorial Mills & Boon —publicadas en México dentro de las colecciones Jazmín, Julia y Blanca— "*take the place of valium*"; *op. cit.*, pág. 100), pero no nos fue posible ubicar ningún trabajo que lo empleara directa y consistentemente para distinguir nuestro fenómeno de estudio.

⁹⁵ Como los reseñados por Georges Duhamel en *Refuges de la lecture*; París, Mercvre de France, 1954.

Su principal acierto estriba en señalar que este tipo de obras procura distraer al receptor de sus problemas ordinarios y extraordinarios. La función psicológica de desahogo que estas obras realizan —como ya mencionamos— tanto a nivel individual como social, ha llevado a psicólogos, sociólogos y antropólogos⁹⁶ a interesarse notoriamente por comprenderlas; y a los comunicólogos a contextualizarlas siempre en el marco de la sociedad que las produce. De ahí que, como decíamos en la introducción, la terminología empleada en su estudio se haya multiplicado tanto.

Este interés de psicólogos, sociólogos y antropólogos se relaciona con la sensibilidad que los creadores de este tipo de obras deben tener hacia las necesidades, opiniones y gustos de los receptores de sus obras. De hecho, el término explica el usual final feliz⁹⁷ de este tipo de obras; pues un final desgraciado (que no resuelva los problemas de los protagonistas satisfactoriamente dentro del contexto cultural del receptor), ¿qué alivio puede dar a quien pretende olvidar la angustia de sus propios problemas?

⁹⁶ Cawell, *op. cit.*, págs. 1 y 2 de la introducción, y a lo largo del capítulo I.

⁹⁷ Resulta significativo que un poema —ficticia creación de un personaje de una obra de nuestro arte verbal (*La Vida es sueño*, *op. cit.*, pág. 49)— equipara un final triste con una manzana podrida.

b.8) El término "de placer" ⁹⁸; placer psicológico fácil y agrado general; arte "culto" y placer.

Partiendo del hecho de que —como decíamos en el punto anterior— este tipo de obras procura distraer y servir de desahogo al receptor, no es extraño que éste las encuentre gratas (lo apartan de recordar situaciones negativas: sus problemas). De ahí que también se las defina por ese placer psicológico, fácil e inmediato en general, que causan en sus receptores.

El acierto de este término estriba en confirmar la función de desahogo psicológico señalada en el punto anterior, y causa de su general agrado (popularidad). Su obvia y notable objeción estriba en que no solamente este tipo de obras causa placer: también lo pueden causar gran parte de las obras de la "literatura culta" (si bien éstas pueden aportar un placer de distinto tipo ⁹⁹).

El principal problema planteado por este término, radica en la difícil definición del término "placer".

⁹⁸ Como el término anterior, este no ha sido empleado directamente para distinguir a nuestro fenómeno de estudio, pero es indirectamente empleado una y otra vez. De ahí el que Boyer, hable de sus fundamentos lúdicos (*op. cit.*).

⁹⁹ Como resulta del análisis de *Literatura y principio de placer*; Dieter Wellershof; Madrid, Guadarrama, 1976 [Universitaria de Bolsillo Punto Omega 219].

- b.9) El término "trivial"; trascendencia del tema vs. calidad del desarrollo; predecibilidad.

Este término, de origen alemán ¹⁰⁰, olvida que la "literatura culta" abarca la totalidad de la experiencia humana conforme pueda ser relatada verbalmente —incluyendo los hechos menos significativos—: En "literatura culta" contemporánea encontramos multitud de ejemplos en los que el autor llama la atención del lector sobre detalles triviales como pueden serlo un bizcocho y el aroma de una taza de infusión (conocido episodio del *Au Recherche du temps perdu*, de Proust). De la misma manera las obras cuyo estudio por el momento nos ocupa, no relatan solamente la cotidianidad en sus detalles más fútiles —como parece indicar el término "trivial"—; sino que, en múltiples ocasiones, se ocupan de asuntos de trascendencia (como pueden serlo las luchas casi épicas por salvar a la humanidad entera que encontramos en las novelas de Irvin Wallace, en la serie *Lucky Starr, Space Ranger* de Isaac Asimov, y en un sinnúmero de otras obras). Finalmente, además, no es el tema (la muerte, la guerra, y otros) el que determina la calidad de una obra, sino el tratamiento que el autor hace de él y el acierto con el que explota sus posibilidades.

¹⁰⁰ *Trivialliteratur?: Letteratura di massa e di consumo*; Gian Paolo Gri y otros autores; Trieste, Lint, 1979.

El acierto de este término —acierto nada fútil, por cierto— es dirigir nuestra atención hacia el alto grado de predecibilidad de estas obras; grado de predecibilidad que nos orienta hacia una de sus características fundamentales: el empleo de "fórmulas" narrativas recurrentes. De este punto, como de los demás, trataremos posteriormente con mayor amplitud.

b.10) Los términos "antiliteratura" y "contraliteratura"¹⁰¹; diversidad de "hechos literarios"; subjetividad del prestigio cultural.

Los prefijos "anti-" y "contra-" presentan una abierta oposición entre el tipo de arte verbal que estudiamos, y la "literatura culta" —oposición que algunos autores ven acentuada por el permanente éxito de nuestro fenómeno, éxito que contrasta con la crisis que contemporáneamente cuestiona a la "literatura culta" ("nuevo" teatro, "nueva" novela, "nueva" crítica, etc.¹⁰²)—.

Lo positivo de ambos términos es que evidencian la existencia de una diversidad de fenómenos literarios (de arte verbal), y de una cierta separación entre nuestro fenómeno de estudio, y la "literatura culta". Su verdadera contribución radica en la afirmación de que la frontera entre ambos

¹⁰¹ F. Spera; *Il Principio dell'antiletteratura*; Nápoles, Liguori, circa 1977 [Le Forme del Significato # 17] y Bernard Mouralis; *Las Contraliteraturas*; Buenos Aires, El Ateneo, 1978 [Sociología y Ciencias Políticas].

¹⁰² Mouralis, *op. cit.*, pág. IX.

depende en mucho del estatus cultural —del prestigio— de que goza cada obra y autor en cada momento de la historia ¹⁰³ —prestigio que, como mencionamos en la introducción, está sujeto a variaciones debido a la delicada interrelación entre arte verbal y sociedad, por lo que resulta finalmente subjetivo—.

b.11) El término "pseudoliteratura" ¹⁰⁴ ; empleo de recursos "cultos" sin su prestigio cultural; adecuación de parámetros de juicio.

Los que así llaman a las obras que estudiamos, hacen referencia al empleo que también ellas hacen de elementos y mecanismos de la "literatura culta", mas con un menor énfasis en la pureza técnica de tipo "culto" —como ya mencionamos— y su consiguiente menor prestigio cultural —como ya también mencionamos—. Este término, sin embargo, establece una "apariencia" literaria que en sí justifica el interés que deben mostrar también los especialistas de la "literatura culta" en ellas.

Etimológicamente, sin embargo, el prefijo "pseudo-" implica "falsedad" ¹⁰⁵ ; lo cual conspira contra el interés que por ella sienten los mismos

¹⁰³ Mouralis, *idem*, pág. X.

¹⁰⁴ Luis Amador de Gama; editorial, *Teleguía-Edición nacional* (17 de febrero de 1983); pág. 11.

¹⁰⁵ Manuel Seco; *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*; 9ª edición; Madrid, Espasa Calpe, 1986; bajo la voz seudo.

que así la llaman. Resulta poco adecuado, entonces, emplear exclusivamente parámetros de la "literatura culta" en su estudio, cuando ellos mismos le niegan todo valor: Corresponde estudiar las obras en el contexto que les dé sentido.

- b.12) El término de "marginada"; el concepto de prestigio cultural; arte verbal 'dominante-no prestigiado' y su relación con otros tipos de arte verbal.

Por último estudiaremos el término acuñado por María Cruz García de Enterría —y que en trabajos anteriores hemos empleado—, citándola:

"No hace mucho tiempo ha empezado a reconocerse en el campo de los estudios de literatura la importancia de esas parcelas literarias que desde [hace] siglos habían ido dejándose a un lado y a las que, a pesar del interés creciente hacia ellas, se les sigue dando el nombre de infraliteratura, subliteratura, paraliteratura, etc. Dentro de todas estas denominaciones se nota un matiz peyorativo, consciente o no en los que así las llaman, y quizá también en los que aceptamos esos nombres incluso cuando nos preocupamos de estudiarlas." ¹⁰⁶

" 'Literaturas marginadas' designa, en cambio, esas obras literarias que han sido colocadas al margen de la "literatura culta", pero [que] siguen ahí a pesar de haber sido olvidadas, cuando no despreciadas, por aquéllos que deciden quiénes (qué autores) y cuáles (qué obras) pueden y deben atraer la atención de críticos, estudiantes y lectores" ¹⁰⁷ .

¹⁰⁶ García de Enterría, *op. cit.*, pág. 7.

¹⁰⁷ García de Enterría, *idem*, pág. 11.

El término de "marginada", viene pues "de la efectiva marginación de que han sido objeto por parte de los estudiosos de las manifestaciones de la "literatura culta" " 108 .

Nos parece claro, porque lo que todas estas "parcelas literarias" (tipos de arte verbal) tienen en común es el rechazo de muchos —su carencia (en distinto grado) de prestigio cultural—. Nos parece útil el término porque lo que es "marginado" no es ajeno (como lo "paralelo" sí lo es 109) al fenómeno con respecto al cual lo estamos comparando —en este caso, la "literatura culta"—. Esto significa que al emplear este término, no estamos implicando una separación tajante entre ambos núcleos (el de la "literatura culta" y el nuestro), sino una separación gradual que depende de la distancia real de la obra con respecto a ambos —distancia que marcará el grado de influencia que reciba de cada uno, y distancia que influirá en el grado de marginación de que será objeto por parte de los especialistas de la "literatura culta" (pues no todas son igualmente rechazadas; pensemos por ejemplo en obras de Alessandro Manzoni, Luis Coloma, Joseph Spillman, José Luis Martín Vigil, Agatha Christie o de cualquiera de los demás autores que mencionamos al establecer lo difuso de las fronteras de nuestro fenómeno de estudio)—.

La principal objeción que le ponemos al término —y la razón por la cual optamos por sustituirlo— es su fácil confusión con el de "marginal"

¹⁰⁸ Blanca de Lizaur, *op. cit.*, pág. 209.

¹⁰⁹ García de Enterría, *op. cit.*, págs. 10-11.

—mismo que es empleado para designar un tipo de arte verbal producido por grupos socialmente no hegemónicos ¹¹⁰ —.

No obstante que el uso del término "marginado" (en el sentido que García de Enterría le da) se ha extendido ¹¹¹ en años recientes, quienes catalogan acervos bibliográficos, y quienes traducen estudios literarios, continúan agrupándolo junto al de "marginal" ¹¹², tan diverso en su sentido.

Su mayor transparencia nos ha hecho preferirlo hasta ahora por encima de los demás pese a sus deficiencias. Pero ¿transparencia en cuanto a qué?: en cuanto a la claridad con que marca el grado real de separación entre las "parcelas literarias marginadas" y la "literatura culta" —es decir: entre los distintos tipos de arte verbal—. Más el haberlo empleado para referirnos a una de las parcelas solamente (aquella cuyo estudio nos ocupa), le ha prestado una polisemia como aquella de la que precisamente huimos (la del término "popular").

Veamos:

¹¹⁰ Y que, como señala García de Enterría (*op. cit.*, págs. 8-9), conlleva un grado de transgresión que no conlleva el fenómeno que estudiamos.

¹¹¹ Tenemos ya obras en español y en portugués que lo emplean incluso antes de García de Enterría (como es el caso de *Literatura marginalizada* de Arnaldo Saraiva (Porto, Arvore, 1980) que ella misma cita como referencia.

¹¹² Por ejemplo, la reseña realizada por Monique Joly sobre la obra de García de Enterría (publicada por el *Bulletin Hispanique* 86-3-4 (1984); págs. 565-568) fue recogida por un importante banco de datos, bajo el rubro de "*Marginal literatures*" (*Arts and Humanities Search* —al que se obtiene acceso por medio de la red DIALOG—).

"PARCELAS" MARGINADAS (NO PRESTIGIADAS):

"LITERATURA" "POPULAR" (nuestro fenómeno de estudio)	
"LITERATURA" "TRADICIONAL"	"LITERATURA" "MARGINAL"

"PARCELA" PRESTIGIADA:

	"LITERATURA CULTA"

Dado que la frontera entre la "literatura culta" y las "parcelas" marginadas es la más difusa, a lo largo de este trabajo intentaremos definirla —definirla marcando principalmente las diferencias y semejanzas con respecto a nuestro arte verbal—. Ahora bien, ¿qué es lo que ubica a cada una de estas "parcelas"—o "hechos"—literarios en su respectivo cajón? En el eje horizontal, el tipo de estética empleada en su creación:

ESTÉTICA:	COLECTIVA:	INDIVIDUAL:
	<p align="center">"LITERATURA" "POPULAR" (nuestro fenómeno de estudio)</p>	<p align="center">"LITERATURA CULTA"</p>
	<p align="center">"LITERATURA" "TRADICIONAL"</p>	<p align="center">"LITERATURA" "MARGINAL"</p>

Usualmente, ningún estudioso de la literatura pone en duda el empleo que la "literatura tradicional" hace de una estética colectiva; a lo largo de este trabajo intentaremos mostrar cómo también nuestro objeto de estudio la emplea —aunque de manera diversa debida a las distintas tecnologías de transmisión empleadas—. Baste por ahora citar que:

"[Characterization and plot] are taken at face value because the readers rely on standard cultural codes that they accept as definitive."¹¹³

En cuanto a la estética individual, se puede considerar que caracteriza a las literaturas "cultas" y "marginales" —a la "cultas" por su prurito de originalidad y por su exaltación del autor como ser único; y a la "marginales" por su característico rechazo al *statu-quo*.

En el eje vertical, el peso social constituye el elemento distintivo:

¹¹³ Golubov, *op. cit.*, pág. 7.

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA:		
DOMINANTE:	"LITERATURA" "POPULAR" (nuestro fenómeno de estudio)	"LITERATURA" CULTA"
NO DOMINANTE:	"LITERATURA" "TRADICIONAL"	"LITERATURA" "MARGINAL"

Por su peso social, todo arte verbal que ocupa la parte superior del cuadro —esto es: la "literatura culta" y nuestro arte verbal—, puede ser considerado hegemónico; mientras que todo arte verbal que ocupa la parte inferior —esto es: el "tradicional" y el "marginal"— se caracteriza por su menor peso social, pese a que aún hoy en día, el "tradicional" goce de una amplia difusión en ambientes no urbanos.

Una vez aclarado el punto, y dado que entre los distintos tipos de arte verbal dominante el nuestro es el único no prestigiado, el cuadro queda como sigue:

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

Y precisamente 'dominante-no prestigiado' es el apelativo que emplearemos para designarlo de aquí en adelante; así como llamaremos "tipos de arte verbal" principalmente al "tradicional" y al "marginal". Por apego a los

términos consagrados, sin embargo, continuaremos empleando el de "literatura culta", dado que ésta principalmente se difunde por vía impresa.

- c) **"Literatura culta"; obras que trascienden el tipo de arte verbal en el que fueron creadas; popularización, tradicionalización, marginación y prestigiamiento.**

Como "literatura culta" entendemos, en la presente investigación, aquélla que comprende el estudio de obras consideradas "consagradas"; es decir, el estudio de aquellas obras en que —en distintos momentos de la historia— la sociedad ha encontrado algún mérito notable (sea por su valor técnico, estético o ideológico).

También se le dan nombres como el de "literatura de élite"; pero no debemos olvidar que "culto" y "de élite" son términos que varían de acuerdo al contexto en el que se estudian: Hay élites de poder en todo grupo humano —incluso entre niños de corta edad—; y lo mismo hay élites entre criminales. Ambos términos deben tomarse, por ende, como meros indicadores generales.

Otro punto que conviene dejar en claro desde aquí, es que la difusa frontera que separa los distintos tipos de arte verbal, permite que —por ejemplo— puedan "popularizarse" obras de la "literatura culta" (en el sentido de agradar a, y ser conocidas por, un amplio número de personas), como es

el caso del Don Quijote de la Mancha (adaptado a dibujos animados ¹¹⁴ —primero— y editado como historieta —después—) en el que aparece Rocinante riendo a mandíbula batiente por las locuras de su amo ¹¹⁵.

Además de esto, las obras de la "literatura culta", y de los artes verbales no dominantes, pueden conformar nuevos paradigmas que —al "popularizarse"— nuestro fenómeno llegue a explotar con éxito —como fue el caso de la "fórmula" picaresca que cundió a raíz de la publicación del *Lazarillo de Tormes*—. Después de todo, y como veremos, el uso eficaz de "fórmulas" es característico de una estética colectiva, como la de nuestro arte verbal.

¹¹⁴ Miguel de Cervantes; Gustavo Alcalde, adaptador, Cruz Delgado y José Romagosa, productores; Televisión Española; 1978.

¹¹⁵ Miguel de Cervantes; Gustavo Alcalde, adaptador; Barcelona, Bruguera-Delgado y Romagosa, 1978; fascículo 1, pág. 10.

► POPULARIZACIÓN:

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

De manera semejante, las obras —sea que pertenezcan al arte verbal objeto de nuestro estudio, o a los de estética individual— pueden "tradicionalizarse" (en el sentido de transmitirse en variantes, oralmente, siendo

objeto de refundición o recreación al ser difundidas ¹¹⁶ como fue el caso de algunas poesías de Lope de Vega.

► **TRADICIONALIZACIÓN:**

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

¹¹⁶ Menéndez Pidal (1922), *op. cit.*, págs. 23-24.

Por su parte, las obras no prestigiadas pueden pasar a formar parte del acervo de la "literatura culta" cuando se reconoce en ellas una cierta calidad técnica del tipo "culto" —recordemos que hay distintas calidades de autores y de obras en cada tipo de arte verbal— como fue el caso de las obras de Lope de Rueda, o de algunas novelas de Riva Palacio, Balzac o Tolstoi. Este fenómeno, sin embargo, suele darse en épocas posteriores a la de su creación, por cuanto toma un cierto tiempo llegar a valorar aquello que ha sido poco apreciado en su momento.

► **PRESTIGIAMIENTO:**

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

Asimismo, la pérdida de hegemonía de un sistema social —y su consiguiente sustitución por otro— conlleva una marginación de las obras creadas durante el sistema sustituido (como ha sido el caso de la literatura pre-castrista desde el triunfo de la Revolución Cubana, o de las obras del realismo socialista-stalinista en el mundo capitalista):

► MARGINACIÓN:

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

En 1977, Jean Tortel afirmó:

"Si pensa che uno dei possibili interessi del nostro progetto [de estudiar el arte verbal 'dominante-no prestigiado'] consiste nel dare un contributo ad una maggiore delucidazione del concetto di letteratura" ¹¹⁷;

¹¹⁷ Jean Tortel; "Che cos'è la paraletteratura?", *op. cit.*; pág. 41.

y sus palabras resultaron proféticas: Deslindar el alcance del arte que estudiamos, nos ha llevado a una redefinición del término "literatura" —y a la subsecuente distinción entre arte verbal, y tipos de arte verbal—.

CAPÍTULO II:

SEMEJANZAS CON RESPECTO A LA "LITERATURA CULTA":

MATERIA PRIMA, INVENCIÓN VEROSÍMIL E INTENCIONES ARTÍSTICAS.

Hasta ahora se ha dicho mucho sobre por qué —el arte verbal objeto de nuestro estudio— no es "literatura culta"; pero poco se ha dicho en cuanto a lo que sí es empleando como parámetros literarios aquéllos que resultan del estudio de sus propias obras. Y de lo que se ha dicho, poco ha sido confrontado, delimitado y jerarquizado. Esto ha sucedido porque gran parte de los estudiosos que han analizado el arte verbal 'dominante-no prestigiado', lo han hecho desde una perspectiva de "literatura culta" —como lo evidencian los apelativos que hasta ahora se le han dado (anti-, sub-, contra-, infra-, paraliteratura, etc.)—.

Ahora bien, esta confusión de campos entre los "hechos" literarios considerados dominantes, demuestra lo difusa que es la frontera que los separa. Para deslindar campos en terreno tan resbaloso —y a la vez definir al arte verbal 'dominante-no prestigiado' por las características que le son propias—, explicaremos en los siguientes capítulos tanto aquello que ambos tienen en común como aquello que los distingue. De ahí que, en adelante, hagamos poca mención de otros "hechos" literarios —de otros tipos de arte verbal— que no sean la "literatura culta" y el arte verbal que estudiamos.

- a) **Ficción, verosimilitud e Irrealidad; perspectiva "totalizadora"; final feliz y nuestro arte verbal.**

Como ya hemos mencionado, la "literatura culta" y el arte verbal 'dominante-no prestigiado' comparten la materia prima básica de los distintos tipos de arte verbal: el empleo artístico de la palabra —es decir: la explotación deliberada de los recursos del lenguaje— y el propósito de relatar una ficción esto es: una invención, una fantasía— de manera que resulte bella —atractiva— para el posible receptor. Pero ¿qué acaso una obra de arte verbal, con particular fidelidad a la realidad —como es el caso de la corriente "naturalista"—, no la refleja mimética y verazmente? ¿Puede hablarse siempre de ficción? Wellek y Warren responden:

"Hasta una novela sumamente realista (el mismo 'trozo de vida' del escritor naturalista) está construida con arreglo a ciertas convenciones artísticas. Sobre todo desde una perspectiva histórica posterior, vemos cuánto se asemejan las novelas naturalistas en la elección del asunto, en el tipo de caracterización, en los sucesos que escogen o admiten, en el modo de llevar el diálogo. De igual manera, advertimos el convencionalismo extremo de un drama —así sea el más naturalista— no sólo en el hecho de suponer un marco escénico, sino en el modo en que se tratan el tiempo y el espacio, en que se exige o se lleva el diálogo que se pretende realista y en la manera en que los personajes entran y salen de la escena."¹¹⁸

¹¹⁸ Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 31.

Tenemos una muestra de la "ficcionalidad" del arte verbal incluso en sus extremos más realistas, en una obra del arte verbal que estudiamos: El programa norteamericano de televisión llamado *Rescate 911* ¹¹⁹. Este programa reconstruye salvamentos heroicos realmente sucedidos, de la manera más fiel posible, a partir de los testimonios de los verdaderos protagonistas. Pese al empeño puesto por recrear fielmente dichos salvamentos, han sido innumerables las quejas por "falseamiento de la realidad", presentadas por los mismos que han aportado la información. Esto se explica porque, finalmente, no importa qué tan fiel sea una "recreación" de la realidad, en ésta influirá siempre la visión del autor —verdaderamente creador— que participará con su imaginación reconstruyendo lo que ciertamente no pudo conocer en su totalidad.

Es importante afirmar el concepto de ficción —en el sentido de invención, fantasía—, pues ésta es la característica que distingue a la narrativa de arte verbal, de la narrativa de tipo historiográfico o periodístico (la que Helena Beristáin nombra "de sucesos" ¹²⁰), o de la didáctica —entre otras—. Como dicen Wellek y Warren:

"Si admitimos la calidad de "ficticio", [de] "invención", o [de] "imaginación" como característica distintiva de la literatura [arte verbal], entenderemos ésta en función de Homero, de Dante, de

¹¹⁹ *Rescue 911* es producido por la CBS —una de las cuatro cadenas de televisión más importantes de los Estados Unidos—.

¹²⁰ Helena Beristáin; *Diccionario de retórica y poética*; México, Porrúa, 1985; bajo la voz narración.

Shakespeare, de Balzac, de Keats más que de Cicerón o de Montaigne" ¹²¹.

Y es que, la explotación máxima de los recursos del lenguaje, sólo es posible en la medida en la que el autor goce de libertad suficiente como para pulir las aristas y llenar las lagunas que desconoce de la verdadera realidad; sólo es posible en tanto pueda dar una visión "totalizada" de aquello que relata. En otras palabras: Si el creador "llena lagunas" al formar una obra de arte, es porque ésta procura dar una visión "totalizadora" de la vida —una visión coherente y ordenada en todas sus partes—. Por lo mismo, la obra de arte tiende a ser verosímil más que verdaderamente real.

Esto es particularmente importante en lo que se refiere al arte verbal 'dominante-no prestigiado', pues el característico desahogo psicológico que presta a sus receptores proviene en gran medida de que procura retratar un mundo libre de ambigüedades, contradicciones y dudas —un mundo sin las limitaciones propias de la realidad—.

Consecuentemente, el mundo reflejado debe ser antes que real, realista; y antes que verdadero, verosímil —es decir: completo y coherente en sí mismo, y por ende "totalizado"—. Un buen ejemplo de esto es el de la ciencia ficción —buen ejemplo precisamente porque tiende a mostrar mundos inexistentes—, pues el creador de este tipo de obras, debe ser un eficiente

¹²¹ Wellek y Warren, *op. cit.*, págs. 26 y 31.

constructor de mundos "totalizados" ¹²², si quiere parecer verosímil pese a su irrealidad.

A una obra que logre dibujar de manera consistente un mundo satisfactorio para la cultura del receptor, se le perdonan muchos otros errores, como es el caso de *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell ¹²³. Cuando se logra tal efecto "totalizador", la obra sigue resultando atractiva aun cuando algunos de sus elementos pierdan vigencia, pues un mundo "totalizado" y coherente —satisfactorio— permite fugarse de la angustia que el mundo real impone en cada uno de nosotros. En esto se fundamenta el atractivo intrínseco de la ficción ¹²⁴; y de ahí su primado en las obras de arte verbal —especialmente en las del arte verbal 'dominante-no prestigiado': No olvidemos que una de las críticas más comunes en contra del folletín y las telenovelas, es precisamente la de su irrealidad ¹²⁵ —.

¹²² Stephen L. Gillett; "On building an Earth-like planet"; *Analog: Science fiction*, 109-7 (julio de 1969); págs. 90-107.

¹²³ Cawelti, *op. cit.*, pág. 19.

¹²⁴ Cabe señalar que el atractivo de la ficción se ve potenciado por el exotismo; es decir: su atractivo se ve acentuado por obras que muestran realidades lejanas a nuestra cotidianeidad, como las de ciencia ficción, las "del oeste", las que se enmarcan en tiempos pasados, o las que suceden en lejanas tierras. El exotismo de estos ámbitos facilita el dibujo de un mundo totalizador, al no chocar con conocimientos profundos previos como los que los lectores tienen del ámbito de su vida diaria.

¹²⁵ ¿Es posible imaginar una historia más irreal que la de la *Pícaro soñadora* (1991), en la que la protagonista —viviendo junto con su tío, velador, en una tienda de departamentos— se bañaba cada día en un baño distinto de los exhibidos para la venta?

El grado de irrealidad puede variar, pero debe siempre darse y de manera verosímil y satisfactoria. En nuestro arte verbal, simplemente, no es posible concebir puedan compaginarse la aceptación mayoritaria con la creación de mundos insatisfactorios.

A continuación estudiaremos algunos ejemplos de obras de nuestro arte verbal que han alcanzado un éxito notable, sea por su patente irrealidad, sea pese a ella, o sea pese a su aparente fracaso (obras sin final feliz, por ejemplo). Esto nos permitirá matizar una afirmación tan amplia.

Una convención literaria que no conviene romper (si quiere conservarse el favor del público), es la de la invulnerable e inagotable belleza de los personajes protagónicos —especialmente los positivos—. En un mundo "totalizado" y "providencialista" (los buenos acaban bien, los malos mal) la bondad del bueno debe traslucirse en su rostro en todo momento, incluso cuando parezca menos plausible, puesto que es una prueba más de su virtud.

A la luz de este planteamiento, se comprende que durante la grabación de *En carne propia* (1991), la actriz Edith González haya sido duramente criticada por

Y qué decir de *Colorina* en la cual la protagonista "aparece más joven que sus tres hijos adultos, y nada importa" (Reportero Cor; "Diccionario de la tv"; *Teleguía*-Edición nacional (circa 31 de marzo de 1984); pág. 77).

Luis Amador de Gama reafirma su importancia, al hablar siempre de "la irrealidad de las comedias seriales" (*Teleguía*-Edición nacional (17 de febrero de 1983); pág. 11). Paradójicamente —esto es: para quienes las critican—, el grado de irrealidad parece estar directamente relacionado con el éxito de la obra, siempre y cuando el mundo resulte verosímilmente satisfactorio para el receptor..

el público receptor, por no haber aparecido "rozagante, maquillada y bella" ¹²⁶ en algunas escenas durante las que se suponía aparecía drogada por sus raptos y encerrada injustamente en un manicomio.

Evidentemente, la visión "totalizadora" de la que hemos hablado no sería eficaz —en general— si no se diera un final feliz, pleno de afortunadas casualidades —"providencialista", como lo hemos llamado unas líneas más arriba—. Después de todo, y como dice Cawelti:

"The main plot works out in proper [...] fashion to affirm, after appropriate tribulations and sufferings, that 'God is in his heaven and all's right with the world'. The sympathetic and the good undergo much testing and difficulty, but are ultimately saved. Evil rides high but is, in the end, overcome—at least as far as the main characters are concerned." ¹²⁷

Lo cual es puesto en evidencia si revertimos la situación, pues cuando la obra culmina en un final desgraciado y pese a ello alcanza cierto éxito, forzosamente:

"[it] seems clear that the protagonist has committed some fundamental offense against the moral order. This may leave him/her still sympathetic, [but] yet quite deserving of the punishment." ¹²⁸

Así sucede en *Lo que el viento se llevó*, y *Sommersby*, *el regreso de un extraño*. En la primera, por ejemplo, Scarlett O'Hara rompe con cuanto se espera de ella como protagonista: ni soltera recatada, ni esposa apegada, ni casada hogareña, ni siquiera buena madre. Para los receptores habría resultado injusto que

¹²⁶ *Usted qué opina sobre telenovela, op. cit.*

¹²⁷ Cawelti, *op. cit.*, pág. 261.

¹²⁸ Cawelti, *idem*, pág. 315.

retuviera el amor del protagonista. En la segunda, la verdadera reforma del protagonista —que, de ser expresidiario y desertor, llega a convertirse en un desprendido, cariñoso y luchador hombre de bien— sólo puede confirmarse como verdadera, si en lugar de luchar por su vida, la sacrifica por el bien de su familia y de la comunidad.

Se han dado rupturas de esta convención —como en la telenovela *Angélica* (circa 1985), en la que la protagonista muere envenenada en el último capítulo, cuando al parecer se han salvado todos los obstáculos que separan al muchacho rico de las Lomas, de la muchacha pobre de Netzahualcóyotl—; pero las protestas furiosas del público, el desencanto de los receptores, la impresión general de absoluta injusticia, han impedido otro final igual.

En resumidas cuentas, y si bien nuestro arte verbal lo mismo que el "culto" emplea la ficción, podemos afirmar que la emplea para crear —como decía George Orwell— una visión del mundo "*unrealistic and over-optimistic*"¹²⁹; es decir: felizmente irreal, como la de los cuentos de hadas.

¹²⁹ Orwell; "*Boys' weeklies*" *apud* Mac Aler, *op. cit.*, pág. 3.

b) Intenciones artísticas vs. calidad artística.

Ya hablamos de las intenciones de crear una obra que resulte atractiva para el receptor, al discutir la validez del término "subliteratura". Me parece importante añadir —además— que la clasificación como obra artística, debe distinguirse de su valoración como tal ¹³⁰. Obra artística será aquella en la que se emplee el lenguaje literario —el cual explota los recursos de la palabra mucho más deliberada y sistemáticamente ¹³¹ que otros tipos de lenguaje—. ¿Cuáles son los recursos de la palabra de los que hablamos?: Aquéllos que, como la denotatividad, la connotatividad, la persuasión, la selección léxica, y otros ¹³², potencian su capacidad ordinaria de comunicar. En el caso particular del arte verbal que nos ocupa, ¿quién puede negar el poder evocativo de la ya citada primera línea de *Rebecca* de Daphne Du Maurier, o el impacto emotivo de la vieja y recurrida frase "Nadie jamás te amará como yo te he amado" ?

Es por esto que afirmamos que, la sola intención del autor de crear una obra bella, debe justificar su adscripción artística, independientemente de cuán afortunado haya sido el resultado.

¹³⁰ Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 32.

¹³¹ Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 29.

¹³² Wellek y Warren, *op. cit.*, págs. 27-30.

CAPÍTULO III:
DIFERENCIAS FORMALES
CON RESPECTO A LA LITERATURA.

La enumeración de recursos técnicos que en conjunto caracterizan al arte verbal 'dominante-no prestigiado' —que lo diferencian de la "literatura culta"—, y que en este trabajo estamos llevando a cabo, no pretende ser exhaustiva sino indicativa. Esperamos que esta enumeración aporte la base teórica necesaria para construir, en un futuro, las nuevas investigaciones que sobre el tema se vayan realizando.

- a) **Variabilidad de la forma final y alto grado de transferibilidad del contenido; sensibilidad social y concepto de éxito.**

En la "literatura culta" —hoy en día—, las formas finales de una obra suelen ser inalterables. La creación de una obra "culta" suele también ser la creación de una obra "clausurada", por cuanto el autor ha pulido cada palabra y cada acción para darles el mayor grado de perfección posible. Cualquier

alteración de la obra, realizada por manos ajenas a las del autor, constituye una violación que reduce el grado de perfección de la misma ¹³³.

El arte verbal 'dominante-no prestigiado', por otro lado, procura obtener el máximo "efecto" posible de una obra —esto es: el máximo impacto posible en la sensibilidad del mayor número de receptores posible en un momento y lugar dados—; y cuando lo logra, decimos que ha tenido éxito. Este máximo impacto implica una adaptación de la obra al contexto de cada grupo de receptores —pues sólo teniendo en cuenta las fobias, las filias, las creencias, las opiniones, el saber y las necesidades de los receptores de cada momento y lugar, puede lograrse el alto grado de popularidad buscado ¹³⁴—. Como causa

¹³³ "La obra [del arte "culto"] está siempre expuesta al menoscabo y a la falsificación [cuando es sujeto de variación]" (Arnold Hauser; *Teorías del arte: Tendencias y métodos de la crítica contemporánea*; 5ª ed.; Barcelona, Guadarrama, 1982 [Punto Omega 53]; pág. 282).

¹³⁴ María de la Paz Muñoz Aguilar señala, en su estudio sobre la telenovela, que en ésta "prejuicios, lugares comunes y creencias son reforzados por el discurso y la imagen tanto de la serie como de los cortes comerciales" (*La Telenovela como reflejo de la ideología dominante; análisis de Cuna de lobos*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1988; pág. 140).

del éxito de las editoriales Mills & Boon ¹³⁵ y D. C. Thomson ¹³⁶, Joseph Mac Aleer señala su constante contacto con el público receptor:

"The affinity between publisher and reader was reinforced by vigorous market research; publishers constantly tested the waters in order to maintain an up-to-date and interesting product in a competitive market" ¹³⁷.

Esto nos lleva a concluir que una obra del arte verbal 'dominante-no prestigiado' debe analizarse en el marco del contexto social en el cual se da; pues sólo de esta manera tendrán sentido todos y cada uno de sus elementos. Desde luego, no todas las variaciones logran el máximo impacto —el éxito— esperado; pero todas pretenden alcanzarlo ¹³⁸.

¹³⁵ Principal compañía editora de novelas de amor en el mundo; británica originalmente, ha sido absorbida recientemente por un consorcio norteamericano propietario también de Harlequin —Harlequin publica las obras de Mills & Boon para el público estadounidense—.

Como ya mencionamos, en México sus obras son traducidas y comercializadas por Hármex dentro de colecciones como Jazmín, Blanca, y Julia, con un tiraje mensual de 594,000 ejemplares entre 21 títulos —de los cerca de 60 títulos que la matriz publica mensualmente— (*Tirajes y datos de los medios impresos, op. cit.*).

Sus obras se publican en 90 países y 18 idiomas; ha vendido más de dos mil millones de ejemplares de sus obras; y goza a tal punto de la confianza de sus receptores, que —en muchos países— éstos se subscriben para recibir mensualmente un número de nuevos títulos, confiando a ciegas en que sea cual sea la selección que se le envíe, ésta será de su agrado (Golubov, *op. cit.*, págs. 130-131, y propaganda de la propia empresa sobre el *Mills & Boon reader's service*).

¹³⁶ Editor de revistas.

¹³⁷ Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 9.

¹³⁸ Cabe recordar lo dicho por Arnold Hauser en relación con un tipo de arte comparable con el que estudiamos —pues para él, el jazz es un tipo de música no prestigiado—:

Otro ejemplo de esta notable sensibilidad social de los creadores de obras de nuestro arte verbal, lo constituye el notable cambio de tono sufrido por las obras de Corfn Tellado a partir del inicio del proceso de democratización de España —cambio que, si redujo su comunión con la sensibilidad de otros países hispánicos, aumentó por el contrario su compenetración con los receptores españoles—¹³⁹.

Como ejemplos particulares de obras que han sufrido cambios para adaptarse a su nuevo público —es decir: como ejemplos de la alta sensibilidad social de este arte verbal—, tenemos *El Derecho de nacer*, *Bodas de odio*, y *Gabriel y Gabriela* —mismos que analizaremos a continuación—. Posteriormente estudiaremos, también, algunos ejemplos de obras de la "literatura culta" que han sufrido cambios argumentales al popularizarse —al pasar a formar parte del arte verbal que estudiamos—.

Ejemplo por excelencia de obra que ha visto la luz un sinnúmero de veces en una gran variedad de tecnologías de transmisión, y en múltiples países, es *El Derecho de nacer*, del cubano Félix B. Caignet —radionovela en

"La adaptación de música (para el jazz), no sólo simplifica a Mozart ahí donde le parece muy difícil y complicado, sino que en determinadas circunstancias lo hace también más difícil y complicado allí donde le parece que es más simple de lo que debería ser según el esquema pre-establecido" (*op. cit.*, pág. 335).

¹³⁹ De las evidencias de este cambio hablaremos con más detalle posteriormente.

1944, en la Cuba de Batista, primera telenovela transmitida en Brasil ¹⁴⁰, telenovela por lo menos dos veces producida en México, y película cinematográfica en varios países de América, siempre con idéntico éxito pese a las variaciones que las distintas tecnologías, los distintos momentos históricos y los varios espacios geográficos le han exigido—.

La última versión mexicana (1982), se ubicó en Veracruz por ser éste uno de los pocos estados de México con suficiente población de piel negra como para justificar la variedad de criados de dicha raza que participan en la obra. Asimismo, el momento histórico se actualizó en cada una de las versiones —¡casi se puede decir que esta historia en particular ha logrado vivir cuarenta años de un eterno presentel—. Como es de imaginarse, las adaptaciones cinematográficas debieron ser recortadas —por requerimientos propios de tal tecnología de transmisión— pues para llenar dos horas de transmisión se requiere solamente la más sintética trama y el menor número de personajes, si las comparamos con las más de cien horas de transmisión televisada de una telenovela promedio. Por el contrario, al adaptarse la radionovela original al "medio" televisivo, se vio la necesidad de aumentar el número de personajes y las peripecias de la trama pues la sociedad actual no disfruta ya de las largas descripciones y de los melosos diálogos que hicieron popular la obra en la Cuba pre-revolucionaria.

¹⁴⁰ *O Direito de nascer*, TV Tupi de Sao Paulo, 1964 *apud* Aluizio Ramos Trinta y Monica Rector; "Semiología de la telenovela"; *Diógenes* 13-14 (1991); pág. 195.

En lo que se refiere a *Bodas de odio*¹⁴¹, fue construida sobre el viejo motivo de la mujer forzada a contraer matrimonio por conveniencias familiares. Si hacemos una cala que nos muestre el desarrollo sufrido por la trama a lo largo de los últimos cincuenta años (tomando tres de las muchas versiones producidas), encontraremos que ha sufrido variaciones substanciales: Mientras que en la primera el comportamiento del marido lo vuelve tan odioso, aún para la sensibilidad social cubana de aquel momento, que justifica el posterior matrimonio de la protagonista con otro; y mientras que en la segunda —ésta ya transmitida en México—, a éste se le permite reunirse con su esposa después de purgar sus "crímenes"¹⁴²; en la tercera —oportunamente eliminados dichos crímenes, y dotada su figura de una ternura y de una fuerza como no había tenido antes—, se permite a ambos enamorarse uno del otro, pero se añade toda una segunda parte a la obra con el único y evidente propósito de darle oportunidad a la protagonista de elegir (ocho años después del año internacional de la mujer) ahora sí a su marido. Mas no se crea que estos cambios se dieron sin intervención de los receptores: la presión del público¹⁴³ obligó a adaptadores

¹⁴¹ Confrontar con las sinopsis de las versiones 5ª y 10ª que incluimos en el apéndice.

¹⁴² Crímenes —desde la perspectiva de los receptores, desde luego— como son el haber desconocido a su propio hijo y haberlo entregado a malvivientes con la orden de hacer de él lo que quisieran siempre y cuando no volviera a aparecer vivo, así como el poner en grave peligro la vida y el bienestar de las muchas personas encomendadas a su cuidado.

¹⁴³ La periodista Chucha Lechuga, publicó en *Teleguía*-Edición nacional (circa 14 de enero de 1984), cuando aún faltaban tres meses para que la obra terminara de ser transmitida:

y a productores a cambiar el final de la historia gradualmente. De hecho, la autora de la última adaptación, planeaba unir a la protagonista finalmente con el otro pretendiente ¹⁴⁴, pero se vio obligada a cambiar lo planeado.

Esta misma presión del público fue la que llevó a Yolanda Vargas Dulché a cambiar el final de *Gabriel y Gabriela* (1982) con respecto al originalmente publicado. Esta obra —aparecida repetidas veces como historieta seriada, impresa en color sepia ¹⁴⁵—, vio su final alterado durante su transmisión como telenovela: La autora logró hacer de tal manera atractiva la figura

"La mera verdad, esa telenovela [*Bodas de odio*] se está poniendo muy emocionante. Y hasta Miguel Pálmer ya conquistó mi corazoncito por guapillo. Yo creo que por buena gente —porque le ha caído muy bien a todo el público— será el mero ganón de la obra, el que se [quedar] con muchacha, salud, dinero y amor..." (pág. 78).

El número de cartas de lectores publicadas fue creciendo a lo largo del mes, y continuaron a lo largo de febrero siempre abogando en favor del "marido" —encarnado por Miguel Pálmer—. Entre ellas tenemos la de la receptora Graciela M. de Lara, que señala:

"Todo [...] está bien; ojalá y no nos echen a perder tan buena obra recetándonos un final de esos locos [...]. Si Christian Bach no se queda con Miguel [...], nos va a dar mucho coraje." (*Teleguía*-Edición nacional (circa 1º de marzo de 1984): pág. 40).

¹⁴⁴ Como lo pone en evidencia la publicidad desplegada durante los primeros dos meses de transmisiones: La telenovela fue presentada como "la nueva telenovela [...] de Frank Moro y Cristian Bach" (*apud* "Efemérides 1993"; *Teleguía*-Edición nacional (circa 2 de febrero de 1984)), y los periodistas entrevistaron, no al actor que personificaba al "marido", sino al actor que finalmente "se quedó" sin ella.

La revista *Teleguía*-Edición nacional publicó dos reportajes sobre la telenovela en ese tiempo, mostrando en su portada al actor que todos creían "ganaría" el amor de la protagonista (noviembre de 1983). Las cartas enviadas por el público, y los sondeos de opinión, sin embargo, llevaron a la adaptadora a cambiar drásticamente su primer esquema.

¹⁴⁵ Publicada por la revista *Lágrimas, risas y amor* de la Editorial VID, México.

del antagonista —la dotó de tal fuerza y bondad—, que el público se dividió: mientras que una parte deseaba que la protagonista se casara con el protagonista —Carlos, otro segmento importante apoyaba al antagonista —Fernando. Pese a que en la versión original Gabriela y Carlos (el "primer amor" de Gabriela) se casaban al final de la obra ¹⁴⁶, en la versión televisada se ocultó la cara y el nombre del triunfador que obtuvo a la protagonista, para que cada receptor imaginara en él a su personaje preferido. Pese a que esta solución pudiera parecer salomónica, el público se levantó en masa expresando su desacuerdo en contra de un final tan impreciso ¹⁴⁷.

¹⁴⁶ "Gabriela se casó con Carlos, ¡sí, señor!"; Marta Susana; *Teleguía*-Edición nacional (24 de febrero de 1983).

¹⁴⁷ Algunas citas del *Teleguía*-Edición nacional:
Semana del 24 de febrero de 1983:

- ▶ "¡Por qué la autora no repitió este auténtico final y nos hizo felices a los miles que noche a noche esperábamos ver toda esta historia hecha realidad.. —aunque fuera en la pantalla—" (Marta Susana).
- ▶ "Qué telenovela, doña Yolanda Vargas Dulché/ ¿Qué tomó Gabriela: caté o té?/ ¿con quién se fue?/ [...] Pero el final de Gabrielita/ no me gustó nada./ Ya me imagino lo que pensó/ la autora de la telenovela./ Así dejamos contentos a tó's/ y cá'a quien [que imagine]/ el galán de Gabriela./ Doña Yolanda [...]/ el mismo Salomón habría envidiado tan sabio juicio./ pero sépase que [a todos] nos sacó de quicio." (Memo Ríos).
- ▶ "*Gabriel y Gabriela* terminó como una de las mayores tomaduras de pelo de la historia de las telenovelas; y la verdad es que no tuvo el final impactante que esperábamos todos. La única esperanza que [nos] queda es una segunda parte —para saber por lo menos de quién [envió o] se divorció la Gabrielita santa—" (Tommy Morales en "TV con humor").

Semana del 17 de febrero de 1983:

Nada menos que en la sección editorial, firmada por el propio Luis Amador de Gama, se lee:

- ▶ "El alud de misivas que por paquetes han inundado *Teleguía* quejándose por la insensatez (los adjetivos que usan los corresponsales

En cuanto a obras de la "literatura culta" que se han popularizado, y llegado a formar parte también del patrimonio cultural del común de la gente, tenemos el ejemplo de la película *My Fair lady*, que — pese a ser una excelente y reconocida adaptación de la obra *Pygmalion* del premio Nobel de 1925, George Bernard Shaw— hubo de ver su final alterado para complacer al público receptor pues, tristemente, en la versión original el amor de Eliza Doolittle no logra rescatar al profesor de su recalcitrante soltería y de sus insufribles manías ¹⁴⁸

Asimismo, en una de las versiones cinematográficas mexicanas de *La Malquerida* ¹⁴⁹ — reconocida obra del también premio Nobel Jacinto Benavente—, aparece un amor incestuoso entre una hijastra y su padrastro — con el

son otros más [serios]) que cometieron los realizadores de *Gabriel y Gabriela...*" (pág. 9).

► En este mismo ejemplar, Un Rincón (*sic*) califica de "extraño, difícil y antiprofesional [el] final" (pág. 84).

¹⁴⁸ Textualmente, Shaw lo establece así en el epílogo:

"El resto de la historia no necesita representarse en la escena, y casi no tendría que ser contado si nuestras imaginaciones ahora no estuvieran tan extraviadas por tantas obras románticas —neciamente sentimentales— que nos han acostumbrado a que todo tiene que acabar bien, pese a la lógica y al sentido común" (*Pigmalión; Los Premios Nobel de literatura*, tomo III; Barcelona, José Janés, 1956; pág. 1986).

Eliza no se casa con Harry Higgins, sino con Freddy Eynsford — con quien establece una tienda de flores y con quien, aunque con dificultades, logra finalmente salir adelante—.

¹⁴⁹ Aquélla adaptada por Emilio, el "Indio", Fernández y Mauricio Magdaleno, y producida por Francisco de P. Cabrera, en la cual encarnaron los papeles protagónicos Columba Domínguez —"Acacia"—, Dolores del Río —"Raimunda"—, y Pedro Armendáriz —"Esteban"—. Llama la atención la "aclimatación" de la acción, ya que esta versión se situó en una hacienda porfiriana, en plena campiña mexicana.

agravante de que la respectiva madre y esposa vive—. Para complacer al público receptor, que evidentemente rechaza un enamoramiento de este tipo, se cambió el tono general de la historia: Se disminuyó la ambigüedad de los parlamentos de la hijastra (para permitir al público imaginar que no ama al padrastro, sino que es él quien la persigue —y que si a ella le molesta la actitud de la madre es porque resiente que el ciego amor que le tiene al esposo le impida ver el asedio de que éste hace objeto a la hija—). Adicionalmente, y para lograr el final feliz obligado en el arte que estudiamos (y al cual pertenece esta versión de una obra originalmente "cult"), en lugar de morir la madre, muere el padrastro —con lo cual madre e hija pueden vivir en paz en adelante, sin peligro ni para su dignidad ni para su virtud—.

El rechazo generalizado en contra de este tipo de cambios (realizados en obras de la "literatura culta"), evidencia el menor grado de transferibilidad de las obras "cultas" con respecto al de las obras del arte verbal 'dominante-no prestigiado'. Asimismo, el mayor grado de transferibilidad de este último, es puesta en evidencia en que, muchas veces, el calificativo de "mejor" —de "realmente funciona"—, se le suele adjudicar a aquéllas de sus obras que logran una mayor transferibilidad. Para probar la calidad de Hammett, de

Chandler, y —en general— de las mejores obras del tipo *hard-boiled*¹⁵⁰, Cawelti nos indica:

"Few of the classical detectives have been successfully translated into radio, the movies or television; yet in the 1940s Hammett's *The Maltese falcon* and *The Thin man*, and Chandler's *The Big sleep* and *Farewell, my lovely* were made into films of considerable artistic merit as well as box-office success. The detective heroes of these novels —Sam Spade, Nick Charles and Philip Marlowe—, also figured in succesful radio dramas. When television developed, the *hard boiled* hero was ready and waiting: In programs like *Peter Gunn*, *77 Sunset strip* and *Call Surfside 666*, and more recently in *Cannon*, *Barnaby Jones*, and others, the *hard boiled* formula proved that it could work with a very large public."¹⁵¹

Todos estos ejemplos confirman la increíble capacidad de adaptación —de las obras del arte verbal que estudiamos— a distintas épocas, entornos y tecnologías de transmisión de la que hemos hablado; adaptabilidad que les permite cambios incluso substanciales en la trama si ello se considera necesario. En el arte verbal que estudiamos, la forma final de la obra puede —y en muchos casos debe— adaptarse conforme a los distintos contextos; pues es esto lo que le permite causar el impacto real buscado, en sensibilidades distintas a aquéllas para las que originalmente fue creada —sólo adecuándose a ellas podrá continuar alcanzando el alto grado de popularidad que lo caracteriza—.

¹⁵⁰ Más adelante hablaremos del esquema narrativo característico del *hard-boiled* —al que nosotros llamaremos policiaco "duro"—. Por el momento baste señalar que reúne las obras "policiacas" que enfatizan la acción por encima de la intriga.

¹⁵¹ Cawelti, *op. cit.*, pág. 139.

Su adaptación a una serie de contextos siempre cambiantes, causa que las formas finales suelen ser perecederas en un grado proporcional al de su popularidad. Ésa es la causa por la cual, de obras tan populares como *Bodas de odio*, como *El Derecho de nacer*, como *Simplemente María*, *María Isabel*, *Yesenia*, *Andrea Celeste*—cuya versión mexicana se llamó *Chispita*—y otras ¹⁵², se hayan hecho tantas versiones (y eso sin olvidar que *María Isabel* y *Yesenia*, de Yolanda Vargas Dulché, son a su vez adaptaciones televisivas de la historieta seriada, publicada en sepia, titulada *Lágrimas, risas y amor* ¹⁵³).

Así las cosas, es posible establecer una relación entre el arte verbal que estudiamos, y el "tradicional" por la común difusión por medio de variaciones del contenido, que dan lugar a variaciones formales, y finalmente a "versiones".

¹⁵² Esto, desde luego, no sólo ha sucedido con obras en lengua española, sino también con obras creadas en otros idiomas —baste recordar el número de versiones que se ha hecho de *King Kong* o de *Veintemil leguas de viaje submarino*— e incluso en tradiciones literarias tan diversas de la europea como es la hindú —donde directores reconocidos producen versiones actualizadas de obras de éxito comercial, como es el caso de:

"*Gardish*, a Jackie Shroff, Aishwarya, Dimple, Amrish Puri starrer [...] a remake [el subrayado es nuestro] of the Malayalam hit film *Kireedan*. It is produced by Mohan, who is fondly [..known.] in the south thanks to his successful Malayalam and Tamil movies" (*Femina* (23 de junio de 1993); pág. 30) —.

Pese a la mayor abundancia de ejemplos en lengua española, considérese que las características que enumeraremos a lo largo de este trabajo, pertenecen al arte verbal 'dominante-no prestigiado' universal.

¹⁵³ Reeditadas en la colección *Clásicos de Lágrimas, risas y amor* por Editorial Vid en 1985 y 1987 respectivamente.

- b) **Esquema narrativo, "fórmula", modelo narrativo, realización discursiva, forma final y performance; funciones narrativas.**

Esta multitud de versiones de las que hemos hablado en el apartado anterior, esta variabilidad de la forma final, este alto grado de transferibilidad de una tecnología a otra, da lugar a una serie de versiones de una misma obra —o de obras semejantes— íntimamente relacionadas entre sí. Estudiaremos a continuación la manera como se relacionan, y las formas abstractas y concretas a que da lugar dicha relación.

- b.1) **Distinción entre *esquema narrativo* y "fórmula"; algunos *esquemas narrativos* policíacos y de terror.**

Cuando se habla de "fórmula" en estudios literarios, se designan usualmente elementos que aparecen recurrentemente a lo largo de una obra, o en varias obras, o incluso en varias culturas. De ahí que pueda ser considerado "formulario" un epíteto —"Aquiles, el de los pies ligeros"—, lo mismo que un final recurrente —como el final feliz—.

Cawelti va más allá y nos define "fórmula" —en la introducción de su obra— no como elemento argumental o cultural recurrente, sino como la combinación de elementos recurrentes tanto argumentales como culturales

relacionados ¹⁵⁴. Pese a que ésta nos parece una buena definición de "fórmula", él no siempre la emplea de manera consistente, pues su descripción de algunas "fórmulas" determinadas tiende a privilegiar los elementos argumentales. Clements, siguiendo su ejemplo, no incluye sino estos últimos ¹⁵⁵. Veámoslas:

1) *Elementos de una "fórmula" según Cawelti:*

Para Cawelti, una "fórmula" suele contener —como mínimo— los siguientes elementos:

- a) Personajes básicos, conocidos por nombres clave que describen su función argumental. En ocasiones, un personaje puede desempeñar más de una función —como veremos más adelante—, lo mismo que en ocasiones su "papel" puede ser desempeñado por varios personajes a la vez (en una novela de "misterio clásica" puede haber una o varias "víctimas", por ejemplo).
- b) Personaje objeto de identificación con el receptor. El personaje de identificación señala cuál es la línea argumental principal en una obra donde se dan varias —pensemos por ejemplo que si en *Chispita* (1982-83), no encontramos que se siga la "fórmula" de la "cenicienta", es porque el personaje de identificación es "Chispita", la niña (no "Angélica", su madre); y es "Angélica" —no "Chispita"— la que se enamora y casa por encima de su nivel social. Aún más: el espectador no espera que la niña deje de ser niña en el transcurso de la obra—.
- c) Situación —suele estar directamente relacionada con el tipo de género que se maneja—. En una obra de Agatha Christie, por ejemplo, se presentará como "situación" característica la resolución de un misterio—.
- d) Ámbitos. Éstos, dependiendo del género, pueden ser lugares físicos delimitables (como el Viejo Oeste, en las obras de "vaqueros"; o

¹⁵⁴ Cawelti, *op. cit.*, pág. 6.

¹⁵⁵ William M. Clements; "Formula as a genre in popular horror literature"; *Research Studies* de la Universidad Estatal de Arkansas 49-2 (junio de 1981); págs. 116-123.

las islas del Pacífico Sur en las obras de "náufragos"), lo mismo que abstracciones reconocibles (como pueden ser el "mundo del orden" y el "mundo del terror" en las obras de *tipo de género* de terror).

e) Secuencia argumental, es la que señala los episodios mínimos sin los cuales la trama dejaría de pertenecer a su género.

f) Fantasía moral, que constituye la moraleja implícita en toda obra del arte verbal 'dominante-no prestigiado'; y que es apoyada no sólo por Cawelti, sino también por Mac Aleer —incluso al hablar de revistas juveniles periódicas¹⁵⁶—.

2) Terror, según Clements, conforme al modelo de Cawelti:

Las distintas "fórmulas" de terror que Clements describe —*esquemas narrativos*, en realidad, como veremos después— tienen en común: (a) la presencia de un ser —o estado— ajeno a la cotidianidad del receptor, (b) cuya existencia pone en peligro el orden establecido —o la propia existencia individual— de seres semejantes al receptor¹⁵⁷.

2.1) La "fórmula" de "polifemo" (misma que el autor ejemplifica con varias obras reconocidas¹⁵⁸, incluyendo el episodio, del encuentro de Ulises con el monstruo Polifemo, del que toma el nombre para la "fórmula"):

a) Personajes básicos: Sólo dos —el "viajero" que, sea por accidente, sea a propósito, visita un lugar que le es ajeno (con respecto a su cotidianidad); y el "monstruo" (ser —o estado— puesto que puede tratarse, incluso, de las emanaciones de una casa embrujada) que nos es extraño, y que no procura nuestro bien, sino nuestra destrucción—.

b) Personaje objeto de identificación con el receptor: el "viajero", que es una persona —como nosotros mismos— sin conocimientos ni habilidades especializadas para tratar con el "monstruo".

¹⁵⁶ "Clearly, the 'violence' in papers such as *Red letter* would not have exceeded that which any child would find [..en su vida diaria..] and the moral 'crime does not pay', was omnipresent." (Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 245).

¹⁵⁷ Clements, *op. cit.*, pág. 118.

¹⁵⁸ *The Island of Dr. Moreau* de H. G. Wells, *The Haunting of the Hill House* de Shirley Jackson, y el *Lord of the flies* de William Golding.

- c) Situación: Encuentro con un ser —o estado— **extraño a nuestra vida cotidiana**, y del cual logramos escapar —de ahí que el encuentro suele suceder en un lugar exótico, del cual nos desplazamos para volver finalmente a lo que sí nos es conocido y familiar—.
- d) Ámbitos: Son dos —el "mundo del terror" y el "mundo del orden". Evidentemente, el "mundo del orden" es el que nos es familiar y conocido; y el "mundo del terror", es el que nos es extraño.
- e) Secuencia argumental: Tiene cinco episodios que suelen suceder en orden consecutivo —"llegada", "misterio", "descubrimiento", "conflicto" y "huida"—. En "llegada", el "viajero" parte del "mundo del orden" y/o llega al "mundo del terror", donde se encuentra con el "monstruo"; en "misterio" los extraños fenómenos que suceden despiertan su incertidumbre y su miedo; en "descubrimiento" el "viajero" comprende la causa de los extraños fenómenos (el "monstruo", desde luego) pero esto no disminuye su miedo; en "conflicto" el "viajero" se enfrenta al "monstruo" pero lo más que obtiene es su supervivencia (no puede destruir al "monstruo"); en consecuencia, del "conflicto" sigue la "huida" —que deja al "monstruo" atrás, pero vivo (en posesión de su poder destructor)—; por lo mismo, el "viajero" rara vez puede volver a ser el mismo de antes (suelen quedarte cicatrices psicológicas o físicas de las que nunca se recupera, por lo que la muerte se convierte en su única esperanza).
- f) Fantasía moral: "El que le entra a lo que no comprende, paga y pierde" (o bien, "más vale malo conocido que bueno por conocer").

2.2) La "fórmula" de "drácula" (misma que el autor ejemplifica con varias obras reconocidas ¹⁵⁹, incluyendo la famosa obra de Bram Stoker de la que toma el nombre para la "fórmula"):

- a) Personajes básicos: Son cinco —el "especialista", el "aliado", el "monstruo", la "víctima" y el "escéptico"—. El "especialista" es el verdadero protagonista pues —merced a sus conocimientos o habilidades poco comunes (recordemos al sacerdote de la obra *El Exorcista*)— comprende de inmediato lo que sucede, y dirige la batalla contra el "monstruo"—; el "aliado" es quien trabaja con el "especialista" para derrotar al "monstruo"; su escasez de conocimiento especializado, ocasional pero involuntariamente lo torna en un estorbo para el "especialista"; el "monstruo", que —como ya

¹⁵⁹ *The Dunwich horror* de H. P. Lovecraft; *Jaws (Tiburón)* de Peter Benchley, *Nightwing* de Martin Cruz Smith y *El Exorcista* de Peter Blatty.

dijimos— puede ser un ser o un estado destructivo por naturaleza, en esta fórmula se muestra siempre como invasor del "mundo del orden"; la "víctima" es el personaje al que el "monstruo" ataca (aunque no por razones personales sino incidentales) y suele ser un personaje poco lucido pues no debe apartar nuestra atención del "especialista" y del "aliado"; y el "escéptico" es el personaje que obstaculiza activamente —por ignorancia o incredulidad— la labor benéfica del "especialista" y del "aliado".

- b) Personaje objeto de identificación con el receptor: el "aliado".
- c) Situación: Descubrimiento de la actuación del "monstruo" (por los fenómenos aparentemente inexplicables que suceden), y su posterior destrucción.
- d) Ámbitos: De nuevo tenemos el "mundo del orden" y el "mundo del terror", pero esta vez en orden inverso, pues en lugar de que el "viajero" invada el "mundo del terror", el monstruo invade el "mundo del orden".
- e) Secuencia argumental: Tiene cinco episodios —el "misterio", la "investigación", el "descubrimiento", la "acechanza" y la "destrucción"—. El "misterio" surge cuando se da una serie de fenómenos aparentemente inexplicables que llaman la atención del "especialista"; éste, entonces, entabla una "investigación" para asegurarse de que todo es como sospecha; cuando tiene en la mano la información necesaria, se da el "descubrimiento" —pues se revela sin lugar a dudas la identidad del "monstruo" (y su culpabilidad); como lógica consecuencia de esto, se da la "acechanza" —dirigida por el "especialista", y secundada por el "aliado"—, ésta suele fallar parcial o totalmente en su primer intento, pero finalmente triunfa; por lo que la siguen —naturalmente— la "destrucción" del "monstruo" y el fin de la obra.
- f) Fantasía moral: "Así el demonio tuviera alas, no iría más lejos que su creador" (o bien, la paradigmática superioridad del bien sobre el mal, implica el triunfo del primero cuando el segundo invade un mundo).

3) *Policíaco*¹⁶⁰, según Cawelti¹⁶¹ :

¹⁶⁰ Cawelti llama "misterio" a lo que también llamamos "policíaco" o "de detectives", por no ser menester que aparezcan policías o detectives para que una obra cumpla con esta "fórmula" (María Elvira Bermúdez; "Qué es lo policíaco en narrativa"; *Estudios 10* (otoño de 1987); págs. 129-145).

Nosotros emplearemos principalmente el término "policíaco", salvo cuando citemos a Cawelti.

En común, las distintas "fórmulas" "policiacas" —de misterio— que Cawelti describe —*esquemas narrativos*, en realidad, como veremos después— tienen en común: (a) la existencia de un enigma que resolver, (b) la estructuración de la obra en torno a dicho enigma, con vistas a su resolución final —el enigma debe constituir la línea narrativa principal—, y (c) el enigma debe ser resuelto —y la verdad conocida por el receptor— al final de la obra ¹⁶².

3.1) La "fórmula" de "misterio clásica" (misma que el autor ejemplifica con varias obras reconocidas ¹⁶³):

- a) Personajes básicos: Son cuatro fijos —la "víctima", el "criminal", el "detective" y el "amenazado"— y uno eventual —el "narrador"— (cuando éste se presenta como personaje —testigo presencial de los hechos que relata—). La "víctima" es —obviamente— perjudicada por el "criminal", y es un personaje poco lucido pues no debe apartar la atención de la lucha entre el "detective" y el "criminal"; el "criminal" actúa injustamente en perjuicio de la "víctima" —y es una figura de difícil equilibrio argumental pues sus habilidades han de ser sobresalientes para permitir el lucimiento del "detective" (único que puede derrotarlo) pero sin volverse más atractivo que él—; igualmente, la justificación de sus crímenes no puede ser tanta que gane nuestra simpatía (pues si nos causara compasión en lugar de rechazo, su derrota dejaría de satisfacernos)—; el "detective" es el verdadero protagonista de la obra (por su hábil lucha en favor de quienes no pueden defenderse contra el "criminal"), es verdaderamente un ser excepcional por sus habilidades, que se enfrenta al crimen de manera aséptica, no violenta sino racional (esto es: rara vez se "ensucia las manos"); y el "amenazado" por el "criminal" o por el crimen, quien siendo incapaz de salvarse por sí mismo, solicita la intervención del "detective" —este último personaje suele ser, o un miembro del entorno del "detective", o un policía hasta entonces derrotado por la actuación del "criminal", o un inocente a punto de ser castigado injustamente; por lo que, como personaje, se fusiona en ocasiones con el de "víctima"—.

¹⁶¹ Cawelti, *op. cit.*, págs. 80-98 y págs. 142-156.

¹⁶² Cawelti, *idem*, pág. 132.

¹⁶³ *Los Crímenes de la calle Morgue* y *La Carta robada* de Edgar Allan Poe. Asimismo, cita a autores de la talla de Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Dorothy Sayers y John Dickson Carr, como representantes de la época dorada de esta "fórmula".

- b) Personaje objeto de identificación con el receptor: Cualquier personaje inocente (sea el "amenazado" o el "narrador") que —careciendo de las extraordinarias habilidades del "detective"— sigue como espectador admirado su lucha contra el crimen. El "detective" no suele ser objeto de identificación pues se espera sea un ser notablemente superior, y por ende lejano, al receptor.
- c) Situación: Un crimen —o amenaza de crimen— aparentemente insoluble —o inevitable—, y el desarrollo seguido para su resolución —para el descubrimiento de la verdad—.
- d) Ámbitos: Son dos (y ambos mostrados de manera aislada y autocontenida, asépticamente separados del resto del mundo) —el "nido del detective", y la "escena del crimen"—.
- e) Secuencia argumental: Tiene seis episodios —la "presentación" (del "detective"), el "crimen", la "investigación", el "anuncio" (de la solución), la "explicación" (de la solución) y el "desenlace"—. La "presentación" (del "detective") da pruebas iniciales de sus extraordinarias habilidades (como cuando Holmes deduce las andanzas de Watson de manera que parece casi mágica); el "crimen" (episodio que puede ser mostrado sea antes, sea después, que la "presentación") describe una fechoría realizada en perjuicio de un inocente, y debe parecer insoluble pese a la evidencia que lo acompañe; la "investigación" muestra al receptor un desfile de testigos, sospechosos y falsas hipótesis, del cual el "detective" obtiene la información justa para resolverlo, pero que sólo confunde al receptor; de ahí que le siga el "anuncio" (de la solución), que maravilla al receptor y exalta la figura del "detective" —constituyendo el episodio más dramático de la obra—; a lo cual sigue obligadamente la "explicación" (de la solución), y de cómo llegó a ella el "detective"; y termina con el "desenlace", en el que se restablece la verdad, y el "amenazado" es salvado del peligro.
- f) Fantasía moral: "Nada se mantiene oculto para siempre, y aún menos la verdad" (o bien "a su debido tiempo todo se llega a saber").

3.2) La "fórmula" de "misterio" "negra o dura" ¹⁶⁴ (ejemplificada con varias obras reconocidas ¹⁶⁵):

¹⁶⁴ A la que María Elvira Bermúdez llama "novela policiaca de acción" (*op. cit.*, pág. 132), y que también es conocida por el apelativo de "hard-boiled".

¹⁶⁵ *El Halcón maltés* y *The Thin man* de Dashiell Hammett (con detectives como Sam Spade), *The Big sleep* y *Farewell, my lovely* de Raymond Chandler (con detectives como Philip Marlowe), y *I, the jury* y *Body lovers* de Mickey Spillane (con detectives como Mike Hammer).

- a) Personajes básicos: Son cuatro fijos —la "víctima", el "criminal", el "detective", y el "involucrado-inocente"—, y uno eventual —la "traidora"—. La "víctima" (naturalmente) es injustamente perjudicada por el "criminal", y, su relación con el "detective" (pues el ataque que sufre afecta de alguna manera al "detective"), despierta en éste un interés fuertemente emotivo por reivindicarla; el "criminal" es quien perjudica a la "víctima" e incluso pone en peligro el orden establecido (del que, paradójicamente, suele formar parte privilegiada) —en esta "fórmula" el "criminal" cobra una relevancia mayor que en la "clásica", lo que aumenta el grado de heroísmo del "detective" y de maldad del "criminal"; adicionalmente, el "criminal" ya no es un ser aislado, sino que está relacionado con otros seres del bajo mundo; el "detective", es el protagonista, y es un hombre fuerte, masculino, violento e implacable en la defensa del bien —paradójica combinación de cinismo y honor, de fracaso y éxito— en medio de un mundo corrompido y hostil; el "involucrado-inocente" está en peligro pero carece de la capacidad de defenderse por lo que acude al "detective" en busca de ayuda; y la "traidora" es el personaje del que muchas veces el "detective" se enamora, pero que lo engaña, vende o intenta arrastrar hacia el mal —este personaje tiende a fundirse con el del "criminal", como en el caso de *El Halcón maltés*—. En general, se puede decir que en una obra creada sobre de esta "fórmula", no hay personajes neutrales: Dado que el "detective" emprende una cruzada heroica en la que mucho arriesga (incluyendo la vida), los personajes secundarios deben de alinearse, o como aliados suyos, o como compinches del "criminal".
- b) Personaje objeto de identificación con el receptor: El autor no lo aclara, pero cabe suponer que pueden serlo el "detective" —un ser que no es más hábil que cualquiera de nosotros, pero que es capaz de sacrificarlo todo en la lucha por la justicia—, o el "involucrado-inocente" —incapaz, como la mayor parte de nosotros, de defenderse—.
- c) Situación: Un crimen —o amenaza de crimen— aparentemente corriente o poco importante, que resulta ser pantalla de algo mucho más grave (lo que obliga al "detective" "*to take a personal moral stance*" pese al alto costo que esto pueda significarle), y el desarrollo seguido para impartir justicia al costo que sea necesario.
- d) Ámbitos: Son dos —el "nido del detective" (rara vez lujoso, rara vez atractivo, y bastante desordenado) y la "ciudad" (ésta sí glamorosa pero corrompida y decadente)—. Las ciudades retratadas suelen ser Los Ángeles, Nueva York y Miami, dado que sólo estas megalópolis suelen reunir en sí la adecuada combinación de glamur y corrupción.

- e) **Secuencia argumental:** Con un ritmo característicamente veloz, se suceden los seis episodios: la "presentación" (del "detective"), el "crimen-pantalla", el "crimen-real" (que substituye al episodio de "anuncio" de la solución que aparece en la otra "fórmula" de "misterio clásica"); la "investigación" (plagada de muertes, secuestros, tiroteos, torturas, invitaciones a la corrupción, y descubrimientos de deslealtad); la "explicación" (de la solución), que no se ha podido dar antes porque el propio "detective" la desconocía; y el "desenlace" —el episodio más satisfactorio— en el que se restablece el orden justo, el "involucrado-inocente" es salvado del peligro, y el "criminal" es castigado de acuerdo con sus crímenes (lo mismo que sus compinches) ¹⁶⁶.
- f) **Fantasia moral:** "A grandes males, grandes remedios" (o bien: "en la lucha contra el mal, no se da mirón neutral").

Ahora bien, Cawelti indica que los elementos recurrentes **argumentales** son para él "arquetipos argumentales", por lo que —de acuerdo con su terminología— lo que Clements y él han descrito son "arquetipos argumentales". A la luz de este *faux pas*, leamos las dos definiciones que Cawelti da de lo que para él es una "fórmula":

- ▶ La que corresponde realmente a nuestra concepción de "fórmula" como combinación de elementos recurrentes argumentales y culturales:

"He defines 'formula' as a 'combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal *story archetype* [el subrayado es nuestro]" ¹⁶⁷.

- ▶ La que corresponde a su concepto de "arquetipo argumental", y no al de "fórmula":

¹⁶⁶ El autor no los enumera de esta manera, pues solamente marca las diferencias existentes entre esta "fórmula" y la clásica; pero cabe suponer que esta sería la descripción que haría de ella por las diferencias que señala.

¹⁶⁷ Lo mismo según Clements, *op. cit.*, pág. 117; que según el propio Cawelti, *op. cit.*, pág. 6.

"The formula [...] can be described as a conventional way of defining and developing a particular type of situation or situations, a pattern of action or development of this situation, a certain group of characters and the relations between them, and a setting or type of setting appropriate to the characters and actions" ¹⁶⁸ .

A estos "arquetipos argumentales", daremos nosotros el nombre de *esquemas narrativos* ¹⁶⁹ .

¿Por qué distinguimos entre *esquema narrativo* y "fórmula"?:

Porque --siendo que Cawelti y Clements solamente han descrito elementos argumentales-- se hace necesario diferenciar entre sus descripciones --útiles y necesarias-- y una verdadera "fórmula" --la cual debe incluir también elementos argumentales--.

Si estudiamos los *esquemas narrativos* ya mencionados, veremos que contienen un cierto número de elementos (como puede ser el "monstruo"), que deben ser descritos, ya en una obra, de manera significativa para la cultura que los "recibirá". El Demonio sólo puede funcionar como "monstruo" de manera significativa, para un receptor inmerso en, o en contacto con, una cosmovisión judeo-cristiana; igualmente, el sacerdote podrá funcionar verosímil y coherentemente como "especialista" solamente dentro de esta cosmovisión particu-

¹⁶⁸ Cawelti, *idem*, pág. 80.

¹⁶⁹ Jesús Galindo distingue entre patrón narrativo general (que, aunque no exactamente, se identificaría con lo que nosotros llamaremos "fórmula"), forma narrativa (que correspondería aproximadamente a lo que nosotros llamaremos *modelo discursivo*) y forma material (que comprendería tanto nuestra *forma final*, como nuestra *performance*) ("Lo cotidiano y lo social: La telenovela como texto y pretexto"; *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 2-4-5 (febrero de 1988); págs. 109 y 117-131) .

lar, y en función de un "monstruo" de tipo demoniaco. De ahí que en la película *El Exorcista*, se empleen juntos estos dos "embodiments" del "monstruo" y del "especialista"; y de ahí que esta obra haya tenido un impacto mayor en el mundo occidental, cuyas raíces culturales se alimentaron durante siglos de la cosmovisión judeo-cristiana.

Otro ejemplo de elementos culturales lo son los elementos étnicos. Éstos son empleados de manera diversa, dependiendo de la sociedad para la cual se crea una obra. Si se hiciera una estadística detallada, saltaría a la vista que en las sociedades sajonas, la "mujer-honesta" suele ser representada con cabello rubio, y en las sociedades latinas con cabello obscuro; mientras que la "mujer-fatal" suele ser representada, en cada una, a la inversa de la honesta.

Estos ejemplos —los de *El Exorcista* y el étnico— son muestra de los elementos culturales de los que hablamos al definir una "fórmula" —elementos que permiten crear obras significativas (para la sociedad para la que son creadas) sobre la base de un *esquema narrativo*—. El acervo particular de elementos culturales —que puede servir para dar cuerpo a un *esquema narrativo* de manera significativa para una sociedad determinada—, y el *esquema narrativo* al que acompaña, constituyen reunidos una "fórmula" conforme a la primera definición de Cawelti:

"A combination or synthesis of a number of specific cultural conventions with a more universal story archetype" ¹⁷⁰.

¹⁷⁰ Cawelti, *op. cit.*, pág. 6.

La existencia de elementos culturales "formularios", se pone en evidencia al intentar relacionar una "fórmula" determinada con un elemento que no le corresponde. En una obra de aventuras decimonónica en la que no aparece ninguna línea narrativa de tipo amoroso, difícilmente se emplearían las descripciones étnicas convencionales de la "mujer-honesta" y de la "mujer-fatal", y hasta sería posible que su creador las desconociera. En *Veintemil leguas de viaje submarino* y en *La Isla misteriosa*, por ejemplo, ¿acaso se echa en falta la presencia de una mujer?, ¿o la carencia de una "historia" de amor?; ¿de qué podría servirle a su autor contar con información sobre cómo describirlas?. Tal información, por ende, no forma parte de la "fórmula" empleada por Verne —misma que, por el contrario, sí contiene un amplio acervo de información étnica de tipo exótico (exótico, esto es, para sus receptores: la vida, apariencia y costumbres de tribus asiáticas y africanas, por ejemplo)—.

Otra prueba de la distinción entre *esquema narrativo* y "fórmula", la encontramos en el diverso éxito de obras de un mismo creador, construidas sobre "fórmulas" diversas. El creador más experimentado, suele fracasar al intentar emplear una "fórmula" con la que no está familiarizado —sea por desconocimiento del otro *esquema narrativo*, sea precisamente por su desconocimiento de los elementos culturales que deben acompañarlo—. Este es el caso del propio Julio Verne en su obra *Por un billete de lotería*, que — pese a relatar supuestamente una historia de amor—, no muestra al protagonista sino en las últimas páginas. Esta obra explota con éxito multitud de elementos propios de

las obras de aventuras decimonónicas (el naufragio —por supuesto—, la botella flotante con carta en su interior, salvamentos arriesgados, el sabio y anciano "profesor", etc.) pero escasos elementos propios de las obras de amor —y éstos, otra vez, sólo en las últimas páginas—: el desmayo de la protagonista al recibir la noticia de la supuesta muerte del protagonista, y su renuncia voluntaria al premio mayor de la lotería por no deshacerse del billete —único recuerdo del hombre al que amó—¹⁷¹. La obra no muestra en ningún momento a los protagonistas juntos, ni luchando por merecer el amor del otro —de hecho son los personajes principales menos mostrados—; tampoco se relata cómo se conocieron o de qué manera surgió el amor entre ellos —ni siquiera en un *flash-back*—. En sí, la línea narrativa de amor, no es más que una excusa para reunir los distintos episodios mostrados. Para más "inri", el protagonista no aparece por ninguna parte a la hora en que la protagonista y su familia se ven en peligro: Son salvados del engaño de unas escrituras falsas solamente (por un error del prestamista)

Para emplear una "fórmula", no basta con tener una cierta idea de su existencia, además hace falta conocer los elementos argumentales y culturales que le son propios: el *esquema narrativo*, y los elementos que lo tornan

¹⁷¹ Baste con decir que, en las últimas páginas, el hermano de la protagonista contrae matrimonio (el mismo día que ella) con una mujer de la que no hemos visto ni la cara a lo largo de la obra. La profusión final de bodas no basta, pues, para determinar la pertenencia de una obra al *tipo de género* de amor.

significativo para una sociedad determinada en un momento dado de su historia. Sólo entonces podemos afirmar que conocemos una "fórmula".

La "fórmula", en consecuencia, cuenta con elementos que permanecen constantes (como el propio *esquema narrativo*), y con elementos que pueden variar de una obra a otra, o repetirse en varias pero no en todas. Y esto sin olvidar lo que ya dijimos: que deben emplearse de manera significativa para la cultura que los recibirá (el personaje que funja como "monstruo"—en una obra creada dentro de *esquema narrativo* de "drácula"—no puede resultar "bueno" al final conforme a la cultura de los receptores). Como dice el propio Cawelti:

"Certain story archetypes [*esquemas narrativos*] particularly fulfill man's needs for enjoyment and escape [fiction]; but in order for these patterns to work, they must be *embodied* in figures, settings and situations [elementos significativos culturalmente] that have an appropriate meaning for the culture which produces them: *one cannot write a successful adventure story about a social character type a culture cannot conceive in heroic terms* [el subrayado es nuestro]." ¹⁷²

Por lo mismo, para describir una "fórmula" es necesario fijar el contexto cultural en el que se da, y en función de éste, inventariar los elementos recurrentes tanto culturales como argumentales (el *esquema narrativo*). Asimismo, es conveniente tener una idea clara de los elementos utilizados anteriormente con *esquemas narrativos* semejantes pues, si bien hoy en día, las protagonistas de obras de amor, ya no suelen desmayarse, es útil para el

¹⁷² Cawelti, *op. cit.*, pág. 6.

creador (que emplea una "fórmula" de este tipo) saber que puede contar también con este elemento ¹⁷³ —como contó con él María Zarattini al enfrentar a "Juan", el protagonista, con "Aimèe", la mujer que le prometió matrimonio, al volver él de viaje y encontrársela recién casada con otro ("Andrés", el hermano del protagonista) ¹⁷⁴ : En semejante trance, ni siquiera hoy en día resulta exagerado un desmayo, como lo demuestra el éxito de la primera parte de esta obra ¹⁷⁵ —.

Otra prueba de la diferencia entre *esquema narrativo* y "fórmula" nos la dan los propios Cawelti y Clements al señalar el paralelismo, entre obras pertenecientes a géneros diversos, como se da:

- ▶ entre la obra policiaca "dura" y otros tipos de aventura heroica (como la del caballero medieval o la de "vaqueros") ¹⁷⁶, y
- ▶ entre el "drácula" y el "misterio clásico" ¹⁷⁷ (el "detective" es, finalmente, un tipo de "especialista"; y el "monstruo" es un "criminal" que atenta contra el orden establecido).

¹⁷³ Asimismo desde la perspectiva del creador (que se atiene a una "fórmula"), puede resultar conveniente listar —a la luz del inventario de elementos recurrentes— los elementos que culturalmente puedan llenar las mismas funciones, pero que aún no hayan sido empleados.

¹⁷⁴ *Corazón salvaje* (1993).

¹⁷⁵ *Cfr.* "Corazón Salvaje, como siempre con buena salud"; *Teleguía*-Edición nacional (4 de septiembre de 1993); pág. 44.

¹⁷⁶ Cawelti, *op. cit.*, pág. 151.

¹⁷⁷ Clements, *op. cit.*, pág. 123.

Aún más: cuando hablamos de obras de "ciencia ficción" o de "vaqueros", hablamos de acervos de elementos culturales delimitables que pueden ser empleadas con distintos *esquemas narrativos*. Tales clasificaciones no tendrían sentido —como señala el propio Clements¹⁷⁸— si no distinguiéramos entre *esquema narrativo* y "fórmula": Hay multitud de obras de vaqueros construidas sobre un *esquema narrativo* del tipo policiaco "duro", y que pese a ello no clasificaríamos como tales precisamente por los elementos culturales empleados (el shériff imparte justicia lo mismo que el "detective" del policiaco "duro"). Preguntémonos: Si se rehiciera la *Odisea* presentando a "Ulises" como un viajero del espacio que retornara a casa, y estudiáramos el segmento en el que se encontrase con un monstruo tuerto como Polifemo, qué tendríamos: ¿terror o ciencia ficción?

Por último analicemos el problema de clasificación que tendríamos que enfrentar si no aceptáramos la distinción entre *esquema narrativo* y "fórmula": *El Sabueso de los Baskerville* de Arthur Conan Doyle —considerada por Bermúdez "sin duda la mejor novela policiaca que [el autor] escribió"¹⁷⁹ — emplea un *esquema narrativo* idéntico al de *Tiburón*¹⁸⁰, pese a ser, indiscutiblemente, una obra de "misterio clásica" por sus elementos culturales.

¹⁷⁸ Clements, *op. cit.*, pág. 123.

¹⁷⁹ Bermúdez, *op. cit.*, pág. 131.

¹⁸⁰ Incongruencia señalada por Clements, *op. cit.*, pág. 123.

Si al definir "fórmula" no tomáramos en cuenta éstos, no podríamos separar una obra de otra.

Desde luego, no todas las obras que emplean una "fórmula" logran el mismo grado de virtuosismo —y de éxito, puesto que ésta es la meta última de toda obra del arte verbal que estudiamos—: En éste, como en todo arte verbal, hay distintas calidades de autores. Es importante mencionar, asimismo, que el empleo de "fórmulas" implica la recurrencia, de aquéllas que alcancen un éxito notable, en numerosas obras posteriores más o menos afortunadas.

b.2) Distinción entre *modelo narrativo*, *realización discursiva*, *forma final*, y *performance*.

Tomemos, por ejemplo, los elementos argumentales reconocibles del cuento de *La Cenicienta* que se han repetido en tantas obras a lo largo de los siglos. Obtendríamos un *modelo narrativo* si los empleáramos una vez más dotándolos de nuevos elementos culturales:

- ▶ de una nueva "profesión" para los protagonistas (en lugar de criada y rey, por ejemplo, podrían ser vendedora ambulante de chicles —ella—, y profesionalista y heredero —él—),
- ▶ de un nuevo evento fortuito por el cual se conocen (en lugar del baile del rey ofrecido a todas las doncellas del reino, podría ser la invasión del jardín del profesionalista-heredero),
- ▶ de una nueva necesidad para contraer matrimonio (en el rey la edad de procrear un heredero para la corona, en el profesionalista podría ser el obtener la administración de la fortuna heredada),
- ▶ de un nuevo entorno histórico (en lugar de la Francia del Siglo de las Luces, el México urbano actual),
- ▶ de una nueva justificación para la situación inicial de desamparo de la protagonista (no la viudedad, segundo matrimonio y subsiguiente muerte del padre, sino el embarazo rechazado socialmente de la madre), etc.

Prosiguiendo con las substituciones, obtendremos un nuevo *modelo narrativo* basado en la "fórmula" de la "cenicienta"; modelo que, en este caso particular, se dio en la telenovela *Rosa salvaje* (1987). Esto significa que, si tomamos un *esquema narrativo* y elegimos para él determinados elementos culturales de los que el acervo de la "fórmula" nos aporta o permite, obtendremos un *modelo narrativo*.

Ahora bien, si hubiera varias versiones de una obra, y todas siguieran el mismo *modelo narrativo* pero diferenciándose substancialmente una de la otra (esto es: diferentes pero sin llegar a desfuncionalizar el *esquema narrativo* sobre el que todas fueron construidas), tendríamos distintas *realizaciones discursivas* del mismo *modelo narrativo*. Las dos versiones de *Simplemente María* grabadas en México ¹⁸¹ ponen en evidencia la existencia de dos *realizaciones discursivas* del mismo *modelo narrativo*: Mientras que en la primera la protagonista logra finalmente un éxito moderado —los receptores decían que "nunca dejaba de coser, ni siquiera al final de la obra"—, en la segunda se convierte en una diseñadora de modas de renombre internacional, una mujer que emprende negocios de envergadura —y a la que "realmente, casi nunca se la ve cosiendo" ¹⁸² —.

Otro caso de variaciones substanciales es el de *Bodas de odio*. En esta telenovela, como ya mencionamos antes, se cambió notablemente la parte final del argumento de una versión a otra sin alterar el *modelo narrativo* —recordemos que permaneció constante el otorgamiento del amor de la protagonista a quien más lo mereciera en opinión del público receptor ¹⁸³ —.

¹⁸¹ La segunda de las cuales (la de 1990), fue producida cerca de veinte años después de la primera.

¹⁸² Entrevista a Gloria López, encargada del Departamento de Televisión de la Sociedad General de Escritores de México (So.G.E.M.), el día 16 de julio de 1993.

¹⁸³ Confrontar con las sinopsis de esta obra incluidas en el apéndice.

Otro ejemplo de cambio de final, éste citado por Cawelti¹⁸⁴, es el de las distintas versiones de la vida de Al Capone; pues mientras que en unas muere, en otras termina en la cárcel. Ambos finales son funcionales, sin embargo, puesto que castigan adecuadamente los crímenes del mafioso conforme a la cultura del que fue su público receptor. Por lo mismo, no puede decirse que estemos hablando de obras enteramente diversas, sino de "versiones" substancialmente diversas —es decir: de *realizaciones discursivas*—.

Ahora bien, cuando tenemos distintas "versiones" de una obra que, pese a ser distintas, no presentan variaciones substanciales, ¿cómo las llamaremos?: En el presente trabajo les daremos el nombre de *formas finales*. Dos *formas finales* del mismo *modelo narrativo*, serían *Andrea Celeste* y su adaptación mexicana *Chispita* (1982-83): Pese a cambiarse los nombres de los personajes y su ubicación geográfica, la segunda es una "calca" fácilmente reconocible¹⁸⁵ de la primera —elaborada, de hecho, con el reconocimiento del autor primigenio—. Asimismo, y con menos diferencias aún de una a otra, las varias películas que de *El Derecho de nacer* se han filmado son ejemplo de diversas *formas finales* de un mismo *modelo narrativo*.

¹⁸⁴ Cawelti, *op. cit.*, pág. 60.

¹⁸⁵ Tan reconocible, que entre los receptores hubo una Margarita Gómez que protestó públicamente de que "se plagiara obras extranjeras", empleando "los mismos personajes, similares conflictos, exactamente la misma historia, y hasta el 'niño blanco' [del ángel de la guarda que aconseja y consuela a la protagonista]" (*Teleguía*-Edición nacional (24 de febrero de 1983); pág. 13).

Finalmente, hablaremos de *performances* en el caso de la "transmisión" de obras dramáticas (aquéllas que llegan al receptor no por texto sino por puestas en escena —como es el caso de las transmitidas por radio, televisión y cine, y de las representadas en un escenario teatral convencional—); es decir: hay *performance* mientras hay contacto de la obra dramática con el público. Si las obras de mayor éxito suelen ser "adaptadas" una y otra vez, en lugar de que las "versiones" ya existentes sean retransmitidas¹⁸⁵, es por la notable sensibilidad de este arte verbal a las cambiantes circunstancias sociales —y por ende culturales— de los receptores. Esta sensibilidad implica diferencias sutiles en la percepción del receptor, que hacen variar el éxito de la obra, de una *performance* a otra. Ejemplos de distintas *performances* serían las dos transmisiones de *Bodas de odio* (10ª versión) enumeradas en el apéndice.

Evidentemente, toda *forma final* es una "versión" concreta —pues incluso las "versiones" que pueden ser objeto de *performances* son *formas finales* en tanto no estén siendo "transmitidas"—. Por otra parte, tanto los *esquemas narrativos*, como las "fórmulas", como los *modelos narrativos*, y las *realizaciones discursivas* suelen ser hechos abstractos cuya existencia es puesta en evidencia por el estudio de las obras. Más claramente, su existencia se hace evidente en el manejo de las "sinopsis" —resúmenes de las distintas

¹⁸⁵ Es posible señalar ejemplos no sólo de telenovelas: Recordemos por ejemplo, las películas "de vaqueros" basadas en las obras de Zane Grey. Cawelti nos señala que de algunas se hicieron hasta cuatro versiones distintas a lo largo de los años (*op. cit.*, pág. 232).

"versiones"— que las compañías productoras de novela (libro), revista periódica, historieta, fotonovela, radio, televisión y cine emplean durante su producción y difusión.

El éxito logrado por las "fórmulas" *consagradas* —propiedad de cada sociedad— es constatado por la permanencia de las mismas dentro del arte verbal 'dominante-no prestigiado'. Recordemos tan solo aquéllas de las innumerables "versiones" de la "fórmula" de la "cenicienta" que hemos mencionado hasta aquí—y que han alcanzado un notable éxito—: *Rosa salvaje*, *Yesenia*, *María Isabel*, *Simplemente María*, *My Fair lady*, y *Gabriel y Gabriela* (esta última parcialmente). Desde luego, hay muchas más: *Muchacha italiana viene a casarse*, por ejemplo, marcó un hito en la historia de la televisión mexicana—.

Por el contrario, obras que se han apartado radicalmente del uso de una "fórmula", han fracasado en atraer y conservar la atención del público mayoritario —es decir: han fracasado en cuanto a obras del arte verbal 'dominante-no prestigiado'—. Un ejemplo lo constituye la telenovela *Eclipse* —que fracasó pese a constituir un ejemplo de producción cara y cuidada—. Su productora —durante la campaña de promoción realizada al inicio de su

transmisión— anunció: "Yo no hago 'refritos' [es decir: no empleo elementos recurrentes]" ¹⁸⁷. Y cierto es que lo cumplió ¹⁸⁸:

- ▶ Su obra fue realista: No presentó un mundo totalizador y libre de ambigüedades, pues enfocaba conflictos psicológicos de difícil juicio ético —lógicamente, esto impedía al público comprender si la protagonista merecía cuanto de bueno recibía, y dificultaba la percepción general de la obra—. Aún más la protagonista no era clara y explícitamente buena, sino "una mujer árida, fría, insensible, que [había] usado a los demás para alcanzar una posición en el mundo intelectual" ¹⁸⁹.
- ▶ La acción se ubicó en el ámbito de los creadores de la "literatura culta" y de la producción editorial —un mundo, así como lo mostraron, lejano y difícil de comprender para el receptor—.
- ▶ Presentó entrevistas de prensa reales con periodistas reales que no actuaban como el receptor esperaba de ellos (pues también del actor espera un manejo de convenciones dramáticas que le son conocidas por

¹⁸⁷ Entrevista a Silvia Pinal; "Horario estelar, reparto estelar: *Eclipse*"; *Teleguía*-Edición nacional (7 de abril de 1984); pág. 82.

¹⁸⁸ *Idem*, y "Definición de los personajes de *Eclipse*"; *Teleguía*-Edición nacional (12 de mayo de 1984); págs. 6-8.

¹⁸⁹ "Definición de los personajes de *Eclipse*", *op. cit.*

haber sido empleadas en múltiples obras —como puede ser el puñetazo en la mesa de un hombre enojado—. Incluso se grabó sin ayuda del apuntador electrónico pues —en la opinión de su productora— "con el apuntador se [corría] el riesgo de recurrir a *gestos o expresiones prefabricadas* [el subrayado es nuestro, dado que —se use o no el apuntador—, en el tipo de arte que estudiamos deben usarse gestos y expresiones del acervo colectivo]"¹⁹⁰. El afán extremo de originalidad de la "literatura culta" procurado en una obra del arte verbal 'dominante-no prestigiado', la tornó indescifrable o insatisfactoria para gran parte de los receptores.

► Y, finalmente, el argumento ciertamente no se asemejaba a ninguno anterior. No olvidemos que los 'refritos' son esencialmente "elementos recurrentes tanto argumentales como culturales", y forman parte de la cultura colectiva que constituye la médula del arte verbal que estudiamos.

Asimismo, las obras que — pese a emplear el *esquema narrativo* de una "fórmula"— han evitado los elementos culturales que en dicha "fórmula" lo acompañan, han fracasado en obtener la atención del público mayoritario. Buen ejemplo de esto, lo es la telenovela *El Cristal empañado* (1989), pues

¹⁹⁰ *Ibidem.*

—pese a haber sido construida sobre el *esquema narrativo de Hansely Gretel*— su creador no empleó los elementos culturales que le eran propios: En ella

"no aparecía una sola figura paterna, ni una sola familia, —no digamos bien constituida— ni siquiera estable, ni ninguna madre digna de serlo de acuerdo al modelo socialmente aceptado; pues *de facto* todas resultaban culpables conscientes de los problemas de sus hijos. El autor —no contento con esto— le dio a la obra —no un héroe— sino un protagonista psicópata que atacaba al débil, era manipulado negativamente por los demás, y que —en general— no cumplía con ninguno de los roles esperados" ¹⁹¹.

Evidentemente, un *esquema narrativo* cualquiera carece de elementos culturales, por lo que, comparado con un *modelo narrativo*, el segundo tiene una proporción mayor de éstos; —a su vez— el *modelo narrativo* tiene menos elementos culturales que una *realización discursiva*, y ésta que una *forma final*. De manera inversa, la proporción de elementos argumentales es mayor en un *esquema narrativo* (el 100%), que en un *modelo narrativo*, que en una *realización discursiva*, que en una *forma final*.

b.3) Funciones narrativas.

Resulta conveniente introducir aquí el concepto de "función" definido por Propp ¹⁹². Las funciones son "lugares comunes" narrativos: Son los

¹⁹¹ Blanca de Lizaur, *op. cit.*, pág. 211.

¹⁹² Vladimir Propp; *Morfología del cuento maravilloso*; 7ª ed.; Madrid, Fundamentos, 1987 [Arte —Serie Crítica— 21]; págs. 37 y subsiguientes.

elementos estables de la trama; representan las relaciones constantes entre los personajes —independientemente de la identidad de cada uno y de otros elementos "culturales"—. Resumiendo: son las partes constitutivas de la trama.

En el *esquema narrativo* de la "cenicienta", es funcional la disparidad social entre los protagonistas: No importa que él sea rey, o profesionista y heredero, o incluso cazador, siempre y cuando se mantenga la disparidad en favor del protagonista masculino, como puedan entenderla por su cultura los receptores destinatarios de la obra ¹⁹³). Este ejemplo, nos permite ilustrar cómo la función no solamente puede ser una acción, sino también una relación significativa: El estado de carencia (con respecto a otros personajes) aparece ya listado como función por el mismo Propp ¹⁹⁴ .

¹⁹³ No existen solamente "cenicientas". Pese a la creencia general en contra, hay multitud de "cenicientos", incluso en el contexto de la cultura occidental moderna y contemporánea.

Como muestra de ello, tenemos la telenovela *De Pura sangre* (1985) de María Zarattini; de Rafael Pérez y Pérez las obras *Martinejo* y su segunda parte —*Intrigas en la corte*— y también *Un hombre cabal*; de Corín Tellado las obras *Timidez y amor* y *El Destino tiene la palabra*; y de Caridad Bravo Adams *Cita con la muerte*, y también *Corazón salvaje* —misma que, sólo en México, ha sido ya tres veces producida como telenovela (1963, 1974 y 1993), y siempre con éxito notable.

Puede concluirse, en consecuencia, que existen dos *esquemas narrativos* paralelos —el del "ceniciento" y el de la "cenicienta"—, diferenciados fundamentalmente por el género del protagonista que asciende socialmente.

¹⁹⁴ Propp, *op. cit.*, pág. 209.

Es así que, en el *esquema narrativo* de la "cenicienta", la situación inicial de desamparo de la protagonista es funcional —y está relacionada con la disparidad social entre los protagonistas—. Aún en el caso de que ella fuese dotada de riquezas en una determinada "versión", éstas no podrían ser tales que se perdiera la disparidad inicial (en favor del protagonista masculino) de acuerdo con la cultura de los receptores —como ejemplo tenemos *Simplemente María* o *Muchacha italiana viene a casarse*—.

Cambiar la relación funcional entre las partes constituyentes de un *esquema narrativo*, puede dar lugar a la creación de un nuevo *esquema narrativo*, pero no a una variación del anterior; y modifica la totalidad de las relaciones entre las demás partes del *esquema narrativo*. Si en el *esquema narrativo* de la "cenicienta" el protagonista no es mujer sino hombre, tendremos un nuevo *esquema narrativo* pues son distintos los obstáculos que —por su género— éste habrá de salvar antes de merecer —en opinión del público receptor— el amor de su coprotagonista. Un ejemplo de esta diferente exigencia cultural en función del género —y del, por ende, diverso *esquema narrativo* a que da lugar—, nos lo aportan precisamente los "cenicientos" que mencionamos; pues en su *esquema narrativo*, es la mujer quien ha de declarar su amor/solicitar matrimonio al hombre —y ha de ser así, pues en caso contrario, el "cenicien-

to" parecería interesado no en el amor, sino en el poder y los bienes materiales de su "amada" ¹⁹⁵).

La recombinación de funciones puede construir nuevos *esquemas narrativos*. Ahora bien, el número de funciones es limitado por lo que tarde o temprano se repiten en una misma historia o de una historia a otra: En *Gabriel y Gabriela*, por ejemplo, tenemos además del *esquema narrativo* de la "cenicienta" —línea argumental principal—, el de la mujer que, disfrazada de hombre, se enamora de uno que realmente lo es —línea argumental secundaria ¹⁹⁶ —. Dado que los *esquemas narrativos* se describen funcionalmente, al emplearse un *esquema narrativo* (aunque no sea en la línea argumental principal), se emplean también las funciones que lo constituyen.

Conservar en *Bodas de odio*, el amor de la protagonista como premio para el que más demuestre merecerlo, es funcional; puede cambiar el agraciado, pero no la premiación justa a los personajes conforme a los valores de los receptores. Si el amor fuera finalmente concedido a un personaje que por su comportamiento no lo mereciera —conforme a los valores del receptor—,

¹⁹⁵ De hecho, el único caso de los que citamos en el que el "ceniciento" es el primero en declarar su amor a la protagonista, sin por ello merecer perderlo, es aquél en el que ignora su inferioridad social con respecto a la amada —ignorancia que lo excusa, por cuanto pone en evidencia su "buena" voluntad— (esto sucede en *Timidez y amor*, Corín Tellado; Barcelona, Juventud, 1956 [Rosaura 332]).

¹⁹⁶ "Motivo" que aparece como "fórmula" en *Sólo volaré contigo* de Luisa María Linares, en *Deliciosa locura* de Corín Tellado, y en *Triple tangle* de Judy Turner; y como línea argumental secundaria en *En poder de Barbazul* de Luisa María Linares y en *El Hombre del casco* de Rafael Pérez y Pérez.

tendríamos además de un rompimiento definitivo de la "fórmula", un fracaso absoluto.

Esto es algo que no debemos perder de vista al distinguir unas "fórmulas" de otras.

c) **Clasificación de género por la "fórmula"; creación "formularia" y juicio estético; prenotoriedad y anticipación; énfasis general en la trama.**

c.1) **Clasificación de género por la "fórmula"; supragénero, género, y subgénero; acervos distintivos.**

Como ya expusimos en otra ocasión ¹⁹⁷, el manejo de "fórmulas" caracteriza al arte verbal 'dominante-no prestigiado'; y lo caracteriza como un arte que ha trascendido a través del tiempo, no como obras de forma particular e irrepetible, sino como perpetuación constante de esquemas delimitables —mismos que, adaptándose siempre a las más recientes tecnologías de transmisión ¹⁹⁸, alcanzan una penetración en la sociedad que otros tipos de

¹⁹⁷ Blanca de Lizaur, *op. cit.*, pág. 207.

¹⁹⁸ Hablando figuradamente, el característico énfasis (de este tipo de arte) en la trama, toma a la obra semejante a un compuesto químico que vertimos hoy en un recipiente y mañana en otro; y que —pese a tomar la forma del recipiente— permanece estable en su composición. La tecnología de transmisión no

arte verbal no suelen equiparar¹⁹⁹—. Esto caracteriza a nuestro fenómeno de estudio hasta tal punto, que no es posible juzgar una de sus obras sin conocer la "fórmula" empleada en su creación —esto es: sin contextualizarla en el marco de referencias que le da sentido—. Y como:

"la teoría de los géneros literarios es un principio de orden: no clasifica la literatura [...] por el tiempo y el lugar, sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias"²⁰⁰,

es más que el recipiente que temporal o permanentemente guarda una obra.

Esto es puesto en evidencia por los distintos estudiosos que han trabajado este arte verbal, ya que suelen hablar de las distintas obras sin cuidarse de mencionar la tecnología empleada para la transmisión de las distintas versiones. Los estudios de Bermúdez y Vaisman sobre policiaco y ciencia ficción, por ejemplo, incluyen indistintamente obras que han sido transmitidas por medio de diferentes tecnologías; Clements incluye *Tiburón* —conocida principalmente como película cinematográfica— como ejemplo del *esquema narrativo* que nombró "drácula", junto con el propio *Drácula* de B. Stoker —que es principalmente conocida como obra de lectura (novela [libro])—.

Asimismo, Cawelli —al estudiar el desarrollo histórico de las obras "de vaqueros"— estudia lo mismo obras de lectura —cual es el caso de *El Último mohicano* de James Fenimore Cooper—, que obras conocidas como principalmente cinematográficas —cual las películas de Clint Eastwood— (obra citada, págs. 192-259).

Aún más: al inicio de dicho estudio histórico advierte:

"The western is a particularly interesting subject for this kind of analysis since its history covers nearly one hundred and fifty years, and several different media. Because of this considerable length of time, and the enormous number of individual western novels, films, stories, dramas, radio programs, comic books and Wild West spectacles, I will have to be *highly selective in my treatment* [el subrayado es nuestro]" (pág. 192), y pese a lo selectivo, no se limita a una sola tecnología, sino a estudiar las obras de mayor éxito —sin importar su tecnología de transmisión—.

¹⁹⁹ Esta flexibilidad de la *forma final* es algo que nuestro arte verbal tiene en común con el arte verbal tradicional; mientras que la rápida adaptación a las nuevas tecnologías de transmisión es característicamente no tradicional.

²⁰⁰ A. Thibaudet en *Physiologie de la critique* (París, 1930; págs. 184 y subsiguientes) *apud* Wéllék y Warren, *op. cit.*, pág. 272.

cabe afirmar que en nuestro arte verbal, "fórmula" y género están estrechamente relacionados. No olvidemos que, para Cawelti, "*each formula [...] may constitute a genre*"²⁰¹.

Conviene recordar que los creadores de este arte verbal siguen en líneas generales una "fórmula", pero sin controlar rígidamente las palabras exactas, el número preciso de eventos, de páginas o de capítulos, o la cantidad de tiempo que tomará finalmente la obra —esto es puesto en evidencia por el laxo manejo que se hace del libreto en las versiones televisivas de nuestro arte verbal—. El escritor, lo mismo que el resto de las personas que intervienen en la producción de una obra, se permite la libertad de añadir, eliminar o adornar los episodios y los personajes según la "versión" lo vaya requiriendo. Este despegue del escritor con respecto a la *forma final* de la obra, es prueba indiscutible de que la "fórmula" es factor de juicio estético en este arte verbal, más que la propia *forma final*.

¿Cuál es la utilidad de una "fórmula" en relación con una obra ya terminada?: La "fórmula" nos aporta un parámetro de juicio estético sobre bases del propio arte verbal. La "fórmula", consecuentemente, constituye un género por cuanto representa el marco de referencias con respecto al cual juzgaremos la obra a la luz de criterios "literarios": "Todo estudio crítico y

²⁰¹ Cawelti *apud* Clements, *op. cit.*, pág. 117.

valorativo —a distinción del histórico— implica de algún modo la referencia a tales estructuras" ²⁰² .

Y de hecho son muchos los críticos que, intuitivamente, designan a las distintas "fórmulas" de nuestro fenómeno de estudio, como "géneros" o "subgéneros" (novela policiaca "clásica", novela policiaca "de procedimiento", novela policiaca "dura"; novela de vaqueros, de náufragos, de caballería, etc.).

Ahora bien, es importante notar que una "fórmula" se convierte en un género comúnmente reconocido solamente después de un cierto tiempo, y después de que un cierto número de obras la haya empleado —es decir, después de haber sido suficientemente difundida, y de haber alcanzado la aceptación general—: Pese a que Poe creó la "fórmula" policiaca alrededor de 1840, y pese a que en los años siguientes multitud de obras fueron creadas conforme a esta "fórmula", no fue reconocida como género sino hasta el advenimiento del Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle ²⁰³ , cuando ya era ampliamente conocida por la gente.

Un ejemplo de "fórmulas" que han sobrevivido a sus creadores, lo constituyen tanto las obras de Enid Blyton como las de Ian Fleming: Después de muertos sus creadores, sus "fórmulas" —personajes y nombres incluidos—

²⁰² Welck y Warren, *op. cit.*, pág. 272.

²⁰³ Cawelti, *op. cit.*, pág. 8.

han seguido siendo empleados por otros autores con éxito comparable²⁰⁴. En un caso así, podemos suponer que la "fórmula" ya ha alcanzado el estatus de género.

Para una enumeración más detallada de los elementos culturales recurrentes o de los *esquemas narrativos* de varios géneros —"fórmulas"— del arte verbal 'dominante-no prestigiado' conviene acercarse a las obras de Bermúdez²⁰⁵ (para policiaco), Cawelti²⁰⁶ (para policiaco, vaqueros y gangsters), Ambrosetti²⁰⁷ (para espías), Vaisman²⁰⁸ (para ciencia ficción) y Clements (para

²⁰⁴ Claude Voilier, por ejemplo, ha publicado *Les Nouvelle aventures des personnages créés par Enid Blyton* en la serie *Bibliothèque Rose* de la Editorial Hachette.

Michael G. Wilson y Richard Maibaum (como guionistas de la película) y John Gardner (como autor de la transformación del libreto a libro) —por su parte— han continuado desarrollando las del agente 007: La famosa *Licence to kill*, por ejemplo, fue escrita por ellos, y no por Ian Fleming.

²⁰⁵ Bermúdez, *op. cit.*, págs. 129-145).

²⁰⁶ Cawelti, *op. cit.*, *The Six-gun mystique* (Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971), y *Focus on Bonny and Clyde*.

²⁰⁷ Ronald J. Ambrosetti nos ofrece un acercamiento al género de espías —su origen histórico, desarrollo, etc.— en *A Study of the spy genre in recent popular literature*; tesis de doctorado sustentada en la Universidad Estatal de Bowling Green; 1973.

Resulta particularmente interesante su enfoque, pues si no esquematiza los elementos de la "fórmula", en cambio sí muestra la separación gradual entre el arte que estudiamos y el "culto".

²⁰⁸ Luis Vaisman; "En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico"; *Revista Chilena de Literatura* 25 (abril de 1985); págs. 5-27.

terror)²⁰⁹. Convendría —desde luego y para mayor consistencia— unificar criterios, por cuanto no todos emplean la misma metodología.

Un primer acercamiento nos revela que no todas las obras del arte verbal 'dominante-no prestigiado' tienen un desarrollo del tipo hasta ahora estudiado (accidentado de tensión creciente; esto es: de peripecias). Esto nos inclina a pensar que hay dos tipos de desarrollo: el cíclico (como ejemplo tenemos la serie *Mujercitas* de Louise May Alcott) —cuyo propósito principal estriba en reivindicar la cotidianidad—, y el 'accidentado de tensión creciente' (como ejemplo tenemos las obras de ciencia ficción, de naufragos, etc.) —cuyo propósito principal estriba en reivindicar los sufrimientos no tan cotidianos—.

Si consideramos que las "fórmulas" —como géneros— nos permiten clasificar un considerable número de obras, pero que el número de "fórmulas" es, a su vez, tan amplio que difícilmente puede llegar a dominarse todas, se hace presente la necesidad de reunir las "fórmulas" en grupos intermedios —grupos de "fórmulas" que presenten algún elemento en común—.

Podemos —y a nuestro parecer, debemos— dividirlos en dos grandes grupos, a partir de su tipo de desarrollo —cíclico, o de tensión creciente—; pero, dado que el número de "fórmulas" en ambos es semejante, no es posible considerar que éste sea el único factor que pueda reunirlos en una clasificación intermedia.

²⁰⁹ Clements, *op. cit.*

Durante la preselección de un *corpus* de obras, cuyo estudio era necesario para la preparación de este trabajo, intentamos resolver este problema dividiendo las obras en función del tipo de contenido —del *tipo de género*— que distinguía la línea principal del contenido. Tentativamente, tal clasificación incluyó cuatro opciones: (1) "amor", (2) "aventuras", (3) "crímenes y sucesos", y (4) "cotidianeidad". Pese a que no creemos que éste pueda ser el final de la cuestión, su enumeración nos sirve para ilustrar el concepto de *tipos de géneros*, o supragéneros, que queremos introducir aquí: El supragénero constituye, por ende, la reunión de "fórmulas" en grupos intermedios, por razón de su contenido, para el facilitamiento de su estudio. Estos supragéneros se subdividirían en géneros por las distintas "fórmulas" (el supragénero de terror, por ejemplo, incluiría los géneros de "polífemo", de "drácula", de "fránkenstein", etc.).

Podríamos hablar también de subgéneros si dividiéramos —dentro de las obras construidas sobre la "fórmula" de "drácula", por ejemplo— a aquéllas con "monstruo" antropomórfico (como el propio relato de drácula), de aquéllas con "monstruo" animal (como puede ser el caso de *Tiburón*), de aquéllas con "monstruo" de otra clase (como puede ser *El Exorcista*).

Asimismo, cabe esperar sea posible reunir algunas de las "fórmulas" en un grupo intermedio pero de diverso tipo, en función de los elementos culturales empleados —cuando se trate de acervos distintivos—. Esto explicaría la existencia de "fórmulas" diversas que, si bien emplean un único tipo

de elementos culturales (cual es el caso de las obras de vaqueros o de ciencia ficción) lo mismo relatan argumentos de "amor", que de "crímenes y sucesos".

No habría que olvidar tampoco, al intentar una clasificación organizada de las obras de nuestro arte verbal, definir el tono general de la obra, por cuanto no parece pertinente reunir bajo idéntico apelativo, una obra cómica y una épica, o una melodramática, pese a que puedan presentar un contenido hasta cierto punto comparable. Esto, sin embargo amerita un estudio más profundo que el presente. Por ahora, es importante recordar que, si bien es cierto que una clasificación de este tipo facilitaría su comprensión y estudio, hablar de artes verbales implica hablar de fronteras característicamente difusas; y esto es importante no olvidarlo.

c.2) Creación "formularia" y juicio estético; creación de autor individualizable.

Como ya mencionamos (al concluir que cada "fórmula" constituye un género en nuestro arte verbal), ésta, "*as it appeals to a previous experience of the 'type' itself, it [la "fórmula"] creates its own field of reference*"²¹⁰. En consecuencia, los *modelos narrativos*, las *realizaciones discursivas*, las *formas*

²¹⁰ Robert Warshow; *The Immediate experience*; Garden City, Nueva York, Doubleday-Anchor Books, 1964; pág. 85, *apud* Cawelti, *op. cit.*, pág. 10.

finales y las *perórmances*, se relacionan con la propia "fórmula" de manera análoga a la del tema y sus variaciones en el jazz.

El creador de una obra de nuestro arte verbal, verá su obra juzgada en función del uso que haga de una "fórmula" ya conocida. Juzgaremos al creador por la manera como:

- ▶ explote al máximo las posibilidades de la "fórmula" que elija,
- ▶ dotándola de un cierto grado de originalidad que no llegue a desfuncionalizarla —es decir: sin apartarla de lo que "formulariamente" el receptor espera encontrar—,
- ▶ con una proporción de originalidad que será más grata cuanto mayor sea la sensibilidad del creador a la cultura y las circunstancias de sus receptores —es decir: cuanto mayor relación tenga con las filias, fobias, saber, y creencias de los receptores del momento—, y
- ▶ sin perder la verosimilitud, y la visión totalizadora del mundo retratado.

Es posible llegar a esta conclusión después de analizar cómo, los géneros "de vaqueros", han sido objeto de permanente refuncionalización a lo largo de siglo y medio de vida —conforme la propia sociedad norteamericana ha ido cambiando ²¹¹—, y al distinguir cómo, el éxito de las distintas obras, ha estado directamente relacionado con la cultura de cada momento (las opinio-

²¹¹ Cawelti, *op. cit.*, págs. 192-259.

nes que sobre civilización y barbarie se han tenido a lo largo de este periodo, por ejemplo).

Esto podría ser dicho también de un porcentaje de obras de otros tipos de artes verbal —especialmente del "tradicional" y del "culto"—, pero —a más de que el grado de originalidad buscado siempre será menor en los tipos de arte verbal de estética colectiva, que en los de estética individual— no podemos hablar de un creador individualizable en una obra del arte verbal "tradicional", como sí podemos hacerlo en nuestro arte verbal. Así pues, pese a que la gente no suele recordar al creador de su telenovela favorita o de sus "Jazmines" consentidos ²¹², éste puede ser conocido, como no es posible conocer a todos y cada uno de los autores (transmisores) que han participado en la creación de un romance "tradicional". Y ésta es la principal diferencia entre la sensibilidad social del arte verbal "culto" y la del 'dominante-no prestigiado'; y entre el empleo de "fórmulas" tanto en el arte verbal "tradicional" como en el que estudiamos.

Volviendo al "grado de virtuosismo" de un creador de nuestro arte verbal, para calificarlo es importante recordar que la originalidad sólo es posible

²¹² "The commercialization of those two firms. [Mills & Boon —editores de las colecciones que en español se editan bajo el logo de Jazmín, Julia, Blanca, etc.— y D. C. Thomson —editores de revistas periódicas—] is evident in the fact that the author becomes a non-entity: Thomson serial stories carried no by-lines, and the Mills et Boon imprint took precedence over the author's name." (Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 246).

en el manejo de una "fórmula", en tanto las funciones no se pierdan. El reto del creador está en encontrar los puntos de la "fórmula" que permitan nuevas variaciones sin afectar las relaciones funcionales entre los personajes; así como en realizar las variaciones interpretando adecuadamente lo que los receptores del momento esperan encontrar. Lograrlo es lo que distingue como "virtuoso" a nuestro creador; lo que nos faculta a hablar de un "virtuosismo estético" muy diferente del de los creadores de otros tipos de arte verbal—.

Y de ahí que hablemos de distintas calidades de autores también en nuestro arte verbal.

c.3) Prenotoriedad, anticipación y suspenso.

El manejo de "fórmulas" forma expectativas en el receptor, en cuanto a qué puede esperar de una obra del arte verbal que estudiamos. Estas expectativas son resultado de la exposición del receptor a un número de obras previas hasta cierto punto semejantes. Ahora bien, y como señala Gubern:

"Si el héroe no puede ser vencido ni puede perecer, ¿en qué radica la emoción y el interés de la aventura? No en la incertidumbre del desenlace —por supuesto—, sino en la gratificadora repetición ritual que colma las expectativas latentes, a través de vicisitudes que [..hasta cierto punto..] son siempre distintas. Si existe certeza de la victoria final del héroe, no existe [en cambio]

certeza de cómo el héroe vencerá en aquel episodio concreto y en aquellas circunstancias nuevas." ²¹³

Esta "prenotoriedad" indica al receptor de antemano en qué debe fijar su atención, y cómo interpretar determinados elementos recurrentes. La prenotoriedad facilita grandemente el proceso de interpretación de una obra, permitiendo al receptor centrar su atención en aquello que de antemano supone le resultará gratificante; consecuentemente, a mayor comprensión, cabe suponer mayor agrado. De ahí la importancia de las revistas que publican anticipadamente lo que sucederá en un determinado número de capítulos de una telenovela ²¹⁴, pues la publicación de dichas sinopsis parciales no disminuye la atención del público, sino que la aumenta.

Citando a Wellek y Warren:

²¹³ Roman Gubern (*Mensajes icónicos en la cultura de masas*; Barcelona, Lumen, 1974; pág. 261) *apud* Gerardo Emilio Sánchez Luna; *Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987; pág. 54.

²¹⁴ En México, los "resúmenes anticipados de sus telenovelas favoritas" son publicados por las revistas *TVyNovelas*, *Teleguía*, y *Eres*, y por la edición de los lunes del periódico *Novedades*. Dado que sólo acostumbran publicar los de las telenovelas transmitidas por Televisa, y dado que éstas suelen alcanzar los mayores volúmenes de público receptor, es posible suponer una relación directa entre la publicación de sinopsis previas, y un mayor volumen de receptores —y por ende, entre mayor prenotoriedad, y mayor agrado—.

El propio Luis Amador de Gama —editor de *Teleguía*— reconoce que debe la venta de un importante volumen de ejemplares a la publicación de dichas sinopsis:

"Nuestra publicación cifra un porcentaje de su venta en la inquietud del televidente, que se atropella por conocer el desarrollo de los capítulos, [y por conocer] de antemano los pormenores de su telenovela favorita—" (*Teleguía*-Edición nacional (10 de marzo de 1983); pág. 9).

"El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de la novedad y la de reconocer algo. En música, la forma de sonata y la fuga son ejemplos evidentes de estructuras que hay que reconocer; en la novela de misterio hay el gradual estrecharse de la trama, la convergencia gradual de las pruebas (como en *Edipo*). La pauta totalmente familiar y reiterativa es aburrida; la forma enteramente nueva sería ininteligible; es, en rigor, inconcebible. El género representa, por así decirlo, una suma de artificios estéticos a disposición del autor y ya inteligibles para el lector." ²¹⁵

El reconocer algunos elementos en una obra, es la esencia de la prenotoriedad; el desconocer algunos de los elementos intercalados, constituye la esencia de la anticipación. La anticipación es un grado de tensión causado por el desconocimiento de algunos de los elementos de la obra, sumado a la certeza —producto de experiencias previas— de que finalmente encontraremos elementos conocidos. La anticipación (en el receptor) será mayor mientras más difícil parezca el retorno a los elementos conocidos.

Este fenómeno es usualmente reconocido bajo el nombre de "suspenso". Y, pese a que puede darse en cualquier tipo de arte verbal, la manera como esta tensión entre certeza e incertidumbre sea manejada verosímilmente (dentro del universo totalizado de la obra), es otro de los factores de juicio artístico que permiten valorar una obra en el arte verbal que estudiamos. Puede hablarse de un "justo medio" de tensión: tanta como sea necesaria para retener la atención del receptor, pero no más —pues, psicológicamente, la tensión causa angustia (y un grado excesivo de angustia causa

²¹⁵ Wellek y Warren, *op. cit.*, pág. 282.

rechazo)—. Una obra con tensión excesiva, resultará idónea para su fragmentación (para ser "recibida" en fragmentos periódicos, como una telenovela, una radionovela, una historieta seriada, o un folletín); mientras que no parece conveniente fragmentar una obra con tensión baja. Un vistazo a las sinopsis de nuestro apéndice, puede dar una idea de la angustia que causa la lectura sin pausas de una obra creada para ser fragmentada.

c.4) Énfasis en la trama.

Concluyendo, podemos afirmar que el arte verbal 'dominante-no prestigiado' muestra un marcado énfasis en la trama que se pone en evidencia en su clasificación por géneros, en su creación "formularia", en su valoración a partir del empleo que hace de la "fórmula", en lo popular que una obra puede llegar a ser en un momento dado pese a una factura quizás deficiente desde el punto de vista de la "literatura culta" ²¹⁶, y en su alto grado de transferibilidad. Esto significa que, en gran parte de las obras, "*character and atmosphere are*

²¹⁶ Cabe recordar que *Los Ricos también lloran*, fue producida por Televisa —en México— en momentos de crisis en los sindicatos de actores. Por causa de esto, varios de los que encarnaban personajes importantes, hubieron de ser substituidos después de varios meses de transmisiones.

Pese a esta grave ruptura de la verosimilitud, ésta ha sido una de las telenovelas de mayor éxito en todo el mundo —marcando un récord histórico en el volumen de público receptor en países tan dispares como Rusia, México, Italia y China— (Fernanda Villell, conferencia citada).

*reduced to the barest minimum, and function only as necessary embodiments to the structure*²¹⁷.

Así que no es de extrañarnos el consiguiente y abundante empleo de tópicos —lugares comunes— de toda clase.

²¹⁷ Cawelti, *op. cit.*, pág. 116.

CAPÍTULO IV:
OTRAS PARTICULARIDADES
DE ESTE ARTE VERBAL

- a) Empleo característico de tópicos argumentales —funciones y *esquemas narrativos*— y culturales —escenas, asuntos, motivos, tipos, parafernalia, frases hechas, epítetos y otros recursos—.

Un tópico es un "lugar" en el que se encuentra de qué escribir; un tópico puede ser verbal —como un epíteto—, lo mismo que puede ser una idea —como un motivo o personaje recurrente—. Se les llama "tópicos" o "lugares comunes" precisamente por manidos; es decir: por el abuso del que han sido objeto a lo largo de la historia ²¹⁸. El tópico es, pues, un recurso narrativo frecuentemente socorrido.

Consideremos que la "fórmula" conlleva el uso casi obligado de funciones, de escenas (como la del beso final de los protagonistas en una "fórmula" de amor) y de personajes (como la madre abnegada, la madrastra malvada, y el súper héroe) que se repiten una y otra vez en distintas obras. Y

²¹⁸ Joseph Twadell Shipley; *Diccionario de la literatura mundial: Crítica, formas y técnica*; Barcelona, Destino, 1962; bajo la voz tópico.

las funciones, escenas y personajes recurrentes, son recursos narrativos frecuentemente socorridos —es decir: son tópicos—.

La construcción de una obra a partir de una "fórmula", en consecuencia, conlleva el uso de elementos que han sido empleados ya por otros creadores hasta popularizarse. Como la "fórmula" es una combinación de elementos argumentales y culturales recurrentes, la "fórmula" es una combinación de tópicos. La creación "formularia", por consiguiente, es la creación por medio de tópicos, y la obra "formularia" es una obra característicamente construida sobre tópicos —pese a su variable grado de originalidad—.

De entre los tópicos argumentales, sobresalen las funciones y los *esquemas narrativos* (de los que hemos hablado ya y que —invariablemente deben de equilibrarse unos a otros para llevar al tópico pero indispensable final feliz—). Asimismo, de entre los tópicos culturales sobresalen: (1) las escenas, (2) los asuntos, (3) los motivos, (4) los tipos, (5) los estereotipos, (6) la parafemalia, (7) las frases hechas y (8) los epítetos:

- 1) LAS ESCENAS son tópicas cuando se repiten recurrentemente en circunstancias, con propósitos, o con componentes semejantes. En las obras de naufragos, la escena del naufragio, como es de esperarse, se repite innumerables veces²¹⁹ —luego es tópica—; en las obras de amor

²¹⁹ En *Por un billete de lotería*, en *La Isla misteriosa*, y en *Veintemil leguas de viaje submarino* de Julio Verne; en *Robinson Crusoe* de Daniel Defóe, y en *El Robinsón suizo* de Johann Wyss, por ejemplo.

se dan también escenas tópicas, como la de la protagonista tocando el piano (mientras de pie a su lado la escucha atentamente algún rendido admirador ²²⁰), o la del desmayo de la protagonista al recibir una noticia grave ²²¹, o la del duelo entre contrincantes decimonónicos por el amor de una mujer. Por su parte, esta última —la escena del duelo— también forma parte del acervo de elementos culturales de las "fórmulas" de aventuras heroicas, como algunas de vaqueros y ciencia ficción, o las de caballería —¿quién no ha visto a algún héroe del oeste enfrentando cara a cara al villano, manos en las cachas de las pistolas, a veinte pasos de distancia?, ¿o el enfrentamiento lanza en ristre entre dos caballeros medievales?—.

- 2) LOS ASUNTOS son fuentes de las que surgen otros elementos culturales (personajes o motivos, por ejemplo) que se vuelven tópicos al ganarse el favor de los receptores y ser empleados una y otra vez. En el caso de los Estados Unidos, asuntos tópicos son la guerra de Vietnam —como ámbito tanto heroico, como de degradación— y la de secesión —como ámbito heroico y romántico—; en Inglaterra, lo es la regencia como ámbito romántico; en México, la vida de hacienda constituye el asunto por

²²⁰ Encontramos esta escenas en las dos versiones de *Bodas de odio* que reseñamos en el apéndice; en ambas el protagonista se percató de su amor al escuchar a la protagonista interpretar "con el corazón las melodías de su tierra".

²²¹ Como el desmayo de Aimée, una vez casada con Andrés, al enfrentar a Juan (su antiguo amor) en *Corazón salvaje*; o el de Magdalena al enfrentar a José Luis (su también antiguo amor), una vez casada con Alejandro en *Bodas de odio* (10ª versión).

excelencia, y ha dado lugar a gran parte de las obras de la época de oro del cine nacional. Otros asuntos también reconocidos son el virreinato —como ámbito heroico y romántico²²²—, el imperio —como ámbito romántico²²³—, la época porfiriana —como ámbito romántico²²⁴— y la revolución —como ámbito heroico²²⁵—.

- 3) LOS MOTIVOS son unidades concretas, específicas que manifiestan el tema; son la causa o propósito de una acción²²⁶, son la excusa para escribir una obra (por lo que suelen constituir la médula de toda línea narrativa, y por ende de toda "fórmula"). El listado de motivos como elementos de relación y análisis, se da representativamente en las artes ver-

²²² Como ejemplo tenemos las obras de Vicente Riva Palacio —algunas de las cuales, como *Martín Garatuza*, han sido adaptadas a la televisión—.

²²³ Su atractivo resulta tan fuerte, que en la telenovela *Carlota y Maximiliano* (1965) los receptores se opusieron a que Benito Juárez triunfara contra los protagonistas —conforme sucedió históricamente—, por lo que en 1967 se hubo de producir *Benito Juárez* para reparar la imagen pública del prócer de la patria (Carmen Daniels en la conferencia dictada el 1º de octubre de 1992 en la Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras, sobre *Cómo escribir telenovela histórica*).

²²⁴ De ahí que haya servido para la adaptación de obras como: *Bodas de odio* (que originalmente sucedía en la Rusia de los zares) y *Corazón salvaje* (que originalmente sucedía en La Martinica, en medio de unas Antillas infestadas de piratas) de Caridad Bravo Adams; y *Yo compro a esa mujer* (1989-1990).

²²⁵ Como ejemplo, otra vez, *Bodas de odio*, y *Senda de gloria* (circa 1990).

²²⁶ Shipley, *op. cit.*, bajo la voz *motivo*; aunque también puede otorgarse al término otros sentidos.

bales de estética colectiva ²²⁷. Pero la mejor manera de comprender qué es un motivo, es recordando algunos:

- ▶ el soberano humillado, como en *El Traje nuevo del emperador*;
- ▶ la relación amorosa secreta, como el matrimonio secreto entre Aurora y Luis de Nevers en *Enrique de Lagardère* de Paul Feval;
- ▶ la seducción (finalmente castigada) de un inocente, como *Yo no creo en los hombres* de Caridad Bravo Adams (circa 1991) y en *Destino* (circa 1990);
- ▶ el hombre artificial, que puede ser empleado de manera negativa, como en *Frankenstein*, o positiva como en *El Hombre nuclear* y todas sus secuelas: *La Mujer biónica*, *El Niño biónico*, *El Hombre invisible*, *Hulk*, *el hombre increíble*, etc.;
- ▶ el rapto, como la colosal obra *El Árabe*;
- ▶ la rivalidad entre familias, como *Romeo y Julieta*—por supuesto— de Shákespeare, o *Al pie del altar* de Caridad Bravo Adams;
- ▶ el cónyuge difamado, como en *Vivir un poco* (1985) donde la protagonista es injustamente acusada de asesinato y encarcelada veinte años por ello; y al ser liberada retorna a encontrar al verdadero asesino, lavar su nombre, y recuperar el cariño de sus hijos y marido;

²²⁷ "La recopilación lexicográfica resumida de motivos y partículas de motivos [...] es algo que la literatura culta no puede llegar a asimilar" (Elisabeth Frenzel; *Diccionario de motivos de la literatura universal*; Madrid, Gredos, 1980, pág. VII).

- ▶ el matrimonio forzado para salvar a un tercero (usualmente un familiar), como en el caso de *Bodas de odio* de Caridad Bravo Adams, *Madrinita buena* de Rafael Pérez y Pérez, o *Matrimonio singular* de Corín Tellado,
- ▶ la búsqueda de la Arcadía feliz, como en *Logan's run* (película y programa de televisión titulados en español *Fuga en el siglo XXI*), en el que los protagonistas escapan de una ciudad fortificada donde están condenados a morir injustamente, y emprenden la búsqueda de una ciudad refugio llamada justamente Arcadía/El Santuario;
- ▶ la fierecilla domada, como en la obra de Shakespeare del mismo título, o en *La Indomable* (1987).
- ▶ los hermanos enemistados, como en *Tú o nadie* (1984) y en *Clarisa*;
- ▶ la suplantación, como en *El Prisionero de Zenda*, *El Camino secreto* (1986); o en *Vida robada*;
- ▶ la búsqueda del padre, como en la película *Crystalstone*, y como en *Andrea Celeste*, y su adaptación mexicana *Chispita*;
- ▶ el aliado del Diablo, como en *El Maleficio* (1982-1984);
- ▶ el tiranicidio,
- ▶ la honra conyugal robada,
- ▶ el enfrentamiento entre padre e hijo,
- ▶ la prueba de los pretendientes, etc.).

- 4) LOS TIPOS ²²⁸ son personajes recurrentes, usualmente sin ambigüedades: La búsqueda del máximo impacto emotivo, lleva a los creadores de este arte a preferir caracteres claramente definidos que no se presten a confusión —personajes sin recovecos ni dudas—, como definidas y directas son las emociones que esperan despertar en sus receptores. Ejemplos de tipos recurrentes pueden serlo: Don Susanita en la época de oro del cine mexicano, la "abuelita de México" —encarnada por Sara García²²⁹—, el teniente Larios —investigador honra del cuerpo policiaco mexicano que, pese a los años transcurridos desde su primera aparición, aún no logra ser ascendido²³⁰—, la nana —que ha alcanzado algunas de sus más sobresalientes intervenciones encarnada por la actriz Alicia Montoya; y la última de cuyas interpretaciones tuvo lugar durante

²²⁸ Como también señala Julio Cid en "La Telenovela seriada en la Cuba pre-revolucionaria, algunas consideraciones" (*Universidad de La Habana* 227 (enero-junio de 1986); pág. 360, § 6.

²²⁹ Una de cuyas últimas interpretaciones apareció a lo largo de *Mundo de juguete* (circa 1977).

²³⁰ Este personaje recurrente ha aparecido en multitud de obras de la televisión mexicana, principalmente en aquéllas creadas por la autora Fernanda Villeli. Por ser un personaje *característicamente* secundario, no suele ser ni objeto de identificación ni héroe sobresaliente; por lo mismo, su presencia suele pasar inadvertida para los receptores.

Su constante intervención en distintas obras (obras sin más relación entre sí que la de mostrarlo todas a él) causa en el receptor una cierta seguridad —la de lo conocido—, y una cierta satisfacción —pues su aparición es una confirmación de que al final todo quedará como debe de ser—.

Entre las obras de Fernanda Villeli en las que lo hemos encontrado a lo largo de los último veinte años, están: *El Maleficio*, *Un rostro en mi pasado*, *Al filo de la muerte* y próximamente en *El Ídolo*.

Clarisa—, el buen sacerdote —como bien señala Helen Krauze²³¹ —, la dulce y sacrificada monja —dos ejemplares sobresalientes de la cual son "Rosario" (de la primera parte de *Mundo de juguete*), y "Angélica" (de *Cadenas de amargura* (1990), ambas protagonistas de las dos telenovelas de mayor éxito en su momento)—, el cornudo, el buen salvaje, el criado respondón, y el "personaje de desahogo" —cuya única función es la de escuchar a los demás, de manera que el público receptor pueda enterarse de lo que los protagonistas y antagonistas piensan, sienten o planean hacer, pues el argumento puede sin menoscabo ser relatado sin incluirlos (como en el caso de Watson —el ayudante de Holmes—, o como en el caso del Dr. Ílich —en la 5ª versión de *Bodas de odio*—, o como en el caso del periodista o policía retirado —cínico pero honrado e informado— que suele escuchar las cuitas del "detective" del tipo policiaco "duro"²³²)—.

- 5) LOS ESTEREOTIPOS son aquellos "tipos" que representan la quintaesencia de una figura social (el héroe por excelencia, la madre por excelencia, etc.); y que usualmente aparecen en papeles protagónicos —sea negativos —recordemos a Vito Corleone, el "Don", en *El Padrino*— o positivos —como Kalimán—.

²³¹ Helen Krauze, *op. cit.*

²³² En lo que se refiere a los personajes de desahogo del tipo policiaco "duro" Cawelti aporta más detalles sobre su presencia recurrente (obra citada, pág. 152).

- 6) LA PARAFERNALIA o atributos que usualmente acompañan a un tópico —en ocasiones llamados prosopografía—, cobran particular importancia pues en nuestro arte verbal "el hábito *sí hace al monje* [el subrayado es nuestro]" ²³³. Los personajes —protagonistas o antagonistas— deben estar definidos de manera tan clara, que podamos reconocerlos por sus atributos pese a que no hayamos "recibido" una obra desde su inicio. Ejemplo de parafernalia son los trajes característicos de Arlequín y de Colombina —personajes de la comedia del arte—, la risa del "Guasón", las uñas de "Gatúbela" —villanos de la serie *Batman*— o la máscara y el automóvil del propio Batman, las trenzas negras, los pies descalzos y el rebozo de *María Isabel* (durante la primera parte de esta obra), la sombra media luz alrededor de una casa embrujada, las canas de los abuelos, el parche en el ojo de Catalina Creel —la de *Cuna de lobos* (1985)—, la joroba de Rina ²³⁴, o las virtudes o capacidades esperadas en los protagonistas ²³⁵ (de la misma manera como los antagonistas deben encarnar en sí cuanto la sociedad tiene por nocivo, los prota-

²³³ Sánchez Luna, *op. cit.*, pág. 46.

²³⁴ *Rina* (circa 1970). Fue realizada una segunda versión en 1992 bajo el título de *María Mercedes*.

²³⁵ Como ya mencionamos en "Literatura marginada: Visión de una forma cultural" (*op. cit.*, págs. 210-211), nadie puede imaginar a un héroe que sea incapaz de procrear —estéril—; pero en cambio contamos con antagonistas no sólo infértiles sino hasta impotentes (como en el caso de la telenovela *De pura sangre*).

Hablamos aquí de las virtudes distintivas de protagonistas y antagonistas, porque no siempre logran la excelcitud de un estereotipo.

gonistas deben encarnar cuanto la sociedad valora) —¡qué buenos deben ser los héroes; y qué malos los villanos!—²³⁶.

7) LAS FRASES HECHAS, que cuanto más efectistas, suelen ser más empleadas. Algunos de los muchos ejemplos que todos recordamos:

- ▶ "te quiero más que a mi vida",
- ▶ "ni con el pétalo de una rosa",
- ▶ "soy la mujer más feliz de la tierra/me has hecho el hombre más feliz del mundo",
- ▶ "nada ni nadie podrá separarnos nunca",
- ▶ "¿por qué (me/te) haces esto?", etc.

Algunos ejemplos concretos de cómo nuestro arte verbal las toma de obras de diversa procedencia, son las siguientes frases, tomadas de *Sólo volaré contigo* de Luisa María Linares²³⁷:

- ▶ "¡No me llames (Juan), llámame (Silvia)!" (pág. 26) frase que pertenece también al arte verbal "tradicional", y que —entre otros— aparece en la copia "No (me/te) llames (Dolores/Francisco), llámame (Lola/Antonio)" interpretada por la tonadillera Conchita Piquer.

²³⁶ Sánchez Luna, *op. cit.*, págs. 48-49. Este autor incluye —dentro de la parafernalia empleada para caracterizar a un personaje—:

- ▶ elementos kinésicos (movimientos, gestos y actitudes característicos),
- ▶ elementos paralingüísticos (entonaciones, acentos, sonsonetes, vacilaciones, susurros, sollozos, etc.) y
- ▶ elementos proxémicos ("aquéllos observados mediante el distanciamiento", pero que el autor no explica claramente) (pág. 90).

²³⁷ Luisa María Linares; Barcelona, Juventud, 1952.

- ▶ • "O dí(le) la verdad, si es que tienes valor para decirla" (pág. 31),
- "ahora comprendo que (tú a mí/tú a él) no (me/lo) has querido nunca" (pág. 29) y
- "no te cases con él, no te separes de mi lado" (pág. 28) aparecen también en *La Malquerida* de Jacinto Benavente —obra de indiscutible adscripción "culta"—.

Algunos ejemplos varios tomados de *Un marido a precio fijo*, también de Luisa María Linares ²³⁸ :

- ▶ "dime que no sueño, que has venido a quedarte para siempre" (pág. 190),
- ▶ "y podrás tener la absoluta seguridad de que jamás me cruzaré en tu camino ni seré un obstáculo en tu vida" (pág. 162),
- ▶ "te quiero (Estrella); te quiero como jamás creí poder llegar a querer a (una mujer)" (pág. 159).

Algunos ejemplos varios tomados de *Cuento de invierno* de Pérez y Pérez ²³⁹ :

- ▶ "nunca (mujer [alguna]) amó (a un hombre) (tan por encima de todas las cosas [u otra frase adjetiva]) como (yo) (te) (amo) a (ti)" (pág. 77),
- ▶ "pero no está lejos el día en que [acción futura temida o ansiada]" (pág. 77),

²³⁸ Luisa María Linares; 11ª ed.; Barcelona, Juventud, 1990.

²³⁹ Rafael Pérez y Pérez; 8ª ed.; Barcelona, Juventud, 1980.

- ▶ "entonces sabrás quién (soy) y cómo te (quiero)" (pág. 77),
- ▶ "¿qué (quiere vuestra alteza) que (le) diga?" (pág. 184),
- ▶ "la amo (...), y va a casarse con (el príncipe... de ...); ¿no (cree) que está dicho todo" (pág. 184),
- ▶ "¿..olvidar?; ¿(cree vuestra alteza) sinceramente que es fácil olvidar a (una muchacha) como (Alicia)?" (pág. 185),
- ▶ "llora por dentro, pero sonrío al menos" (pág. 196),
- ▶ "¿qué culpa (tiene él) de que (vuestra alteza) haya [acción pretérita y negativa]" (pág. 196), y desde luego el antiquísimo y siempre acongojador
- ▶ "¡quisiera morirme!" (pág. 197).

Como esta última, otra frase que se repite innumerables veces es: "No estás sola: yo estoy a tu lado/me tienes a mí/aquí estoy yo a tu lado" aparece en repetidas novelas de Corín Tellado, entre ellas *Timidez y amor*²⁴⁰, y especialmente en *No estás sola*²⁴¹ —en la que aparece tres veces (págs. 86 y 119, y en el título) sin variación mayor—.

Y hé aquí algunos ejemplos de la telenovela *Cuna de lobos*, que acaparó la atención de cuarenta millones de telespectadores durante ciento setenta capítulos (ocho meses y medio)²⁴²:

²⁴⁰ Corín Tellado, *op. cit.*, pág. 37

²⁴¹ Corín Tellado; *No estás sola*; Barcelona, Juventud, 1962 [Pimpinela 82—u 821—].

²⁴² Muñoz Aguilar, *op. cit.*, págs. 116 y 140.

- ▶ "no le tengo miedo al escándalo, (comandante)" (cáp. 166), palabras —evidentemente— dichas por el protagonista, José Carlos Laríos ²⁴³,
- ▶ "estoy entre la espada y la pared" (cáp. 167) ²⁴⁴,
- ▶ "¡se me está partiendo el corazón!" (cáp. 167) ²⁴⁵,
- ▶ "¡pero ¿te has vuelto (loca)?!: ¿Cómo pudiste (disponer del niño) sin (pedir mi autorización)?" (cáp. 168) ²⁴⁶.

8) LOS EPÍTETOS, son calificativos léxicos recurrentes de varios tipos, que suelen hacer mención a algún atributo característico del objeto calificado —y que se distinguen del propio atributo no por su contenido, sino por su esencia léxica—: Entre ellos incluimos, no sólo los propiamente dichos (de los cuales "Aquiles el de los pies ligeros" constituye el ejemplo clásico), sino también los títulos de las obras y los nombres de los personajes. Por ejemplo:

- ▶ Epítetos simples: "el oro de su cabello", o "su íntegra rectitud", y "(Supermán), el hombre de acero", lo mismo que "(Tarzán), el rey de la jungla".
- ▶ Epítetos recurrentes en títulos:

²⁴³ Transcritas por Muñoz Aguilar, *op. cit.*, pág. 129.

²⁴⁴ *Apud* Muñoz Aguilar, *idem*, pág. 130.

²⁴⁵ *Apud* Muñoz Aguilar, *ibidem*.

²⁴⁶ *Apud* Muñoz Aguilar, *ibidem*.

Bodas de odio no sólo es título de una obra de Caridad Bravo Adams ²⁴⁷ —también lo es de una de Barbara Cartland ²⁴⁸ —;

Intrigas en la corte no sólo es título de una obra de Pérez y Pérez ²⁴⁹ —también lo es de una de Barbara Cartland ²⁵⁰ —;

Deuda de honor es el título en español de **dos** ²⁵¹ obras distintas de Barbara Cartland —*Debt of honour* y *Hungry for love*—;

Fugitiva del amor es el título en español de **dos** ²⁵² obras distintas de Barbara Cartland —*A fugitive from love* y *A frame of dreams*—;

y por último recordemos algunos de los muchos títulos "Corazón [adjetivo/frase adjetiva]":

²⁴⁷ Caridad Bravo Adams; 20ª ed.; México, Diana, 1984.

²⁴⁸ Barbara Cartland; México, Hármex, 1983 [Barbara Cartland 106].

²⁴⁹ Rafael Pérez y Pérez; 4ª ed.; Barcelona, Joventud, 1980.

²⁵⁰ Barbara Cartland; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 42].

²⁵¹ Barbara Cartland; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 39 y 49].

²⁵² Barbara Cartland; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 53 y 31].

Corazón salvaje, *Corazón cautivo*²⁵³, *Corazón en venta*²⁵⁴, *Corazón obsesionado*²⁵⁵, y *Corazón de piedra*²⁵⁶.

► Epítetos en los nombres de los personajes:

descriptivos: como "**Angélica**" —la novicia de *Cadenas de amargura*—, como "**Andrea Celeste**" y "**Chispita**" —protagonistas de las obras que llevan sus nombres por título—; y como el buen padre "**Benigno**", el avaro pero riquísimo "**don Abundacio**", y el atrabancado "**Marabunta**" —de *Vivir un poco*—; y

descriptivos por oposición: como "**Dulcina**" la amargada villana de *Rosa salvaje*.

- 9) OTROS RECURSOS como puede ser la botella arrojada al mar por un náufrago, y que lleva o un mensaje de despedida a los suyos, o un mensaje de su situación a tierra —como en *Por un billete de lotería*—, o la medalla al cuello del niño extraviado señalada por Andrés Amorós²⁵⁷.

²⁵³ Barbara Cartland; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 48].

²⁵⁴ Barbara Cartland; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 75].

²⁵⁵ Barbara Cartland; México, Hármex, 1989 [Barbara Cartland 07/89].

²⁵⁶ Título de la canción-tema de la telenovela *Tú o nadie*.

²⁵⁷ Andrés Amorós, *op. cit.*, págs. 121 y subsiguientes.

Los tópicos constituyen unidades menores que pueden llegar a formar parte de una o varias "fórmulas". Notemos que, por ser unidades menores, pueden pasar de una "fórmula" a otra sin violentar ni la "fórmula" ni a los receptores mientras se conserven sus características funcionales definitorias (en lugar de medalla, podemos emplear cualquier otro elemento verosímil que permita el reconocimiento oportuno del niño extraviado (o de su padre) —como la tonada de flauta empleada en *Crystalstone* ²⁵⁸ —). Consecuentemente, encontraremos que la gente rechaza toda alteración de las características funcionales que definen los tópicos, pues de alguna manera considera estas unidades como algo de su propiedad —recordemos la segunda etapa del programa cómico de televisión *Qué nos pasa* ²⁵⁹, que fracasó por la reformulación de los "tipos" llevada a cabo (¡el "No-hay" se volvió bueno!), pese a haber competido exitosamente en volumen de público receptor —durante la primera época— con el Campeonato Mundial de Fútbol ese año llevado a cabo en México ²⁶⁰ —.

²⁵⁸ La tonada, de hecho, no resulta eficaz por cuanto es inverosímil que el niño (que nunca la ha escuchado, ni siquiera repetida por otros) la reconozca —y con ella a su *desconocido* padre— por el solo hecho de verla tocando la flauta junto a la orilla del mar.

²⁵⁹ Producción de Emilio Larrosa para Televisa en 1986 y 1987.

²⁶⁰ "Reporte mensual 'los diez favoritos de la televisión' " publicado por *Teleguía*-Edición nacional (circa 2 de agosto de 1986). El *Qué nos pasa* superó en un punto porcentual (de volumen de público captado) al partido inaugural del campeonato (el Italia-Bulgaria).

Ahora bien, la abundancia de tópicos no implica una carencia absoluta de seres y situaciones tridimensionales u originales en el arte verbal que estudiamos, de la misma manera que no es nuestro arte verbal el único que emplea tópicos: Cualquier autor de cualquier tipo de arte verbal puede crear un personaje tan notable que se convierta en un "tipo" para un grupo dado de receptores. Igualmente, cualquier creador —de cualquier arte verbal— puede superar un tipo dado, dotándolo de nueva vitalidad y tridimensionalidad —o elevándolo incluso a la categoría de estereotipo—; aunque, ciertamente, esto no ocurra todos los días. No olvidemos que si el arte verbal que estudiamos hace mayor uso de los tópicos, es porque al enfatizar de manera característica la trama, enfatiza también en consecuencia la funcionalidad del personaje por encima de su tridimensionalidad. Es por esto que se mide el "virtuosismo" de cada autor del arte 'dominante-no prestigiado' en la verosimilitud con que los personajes lleven a cabo su función sin apartarse esencialmente de la "fórmula", a la vez que sin mostrarse tampoco aburridamente repetidos.

Los tópicos compendian saber que ha costado generaciones reunir; de ahí el apego que cada cultura siente por los suyos. No olvidemos que Parry y Havelock han mostrado cómo Homero construyó *La Iliada* y *La Odisea* con lugares comunes —frases hechas, asuntos, y epítetos— cuya función principal

era la de ajustar las sílabas necesarias para sostener la rima (más que el argumento) ²⁶¹.

Consideremos cuánta intuición e imaginación necesitan tener los creadores de nuestro arte verbal, para mantener la atención de un amplio y variado grupo de receptores, con recursos tan antiguos como el mundo. Recordemos el diverso destino de las películas *Batman* y *Batman regresa*: Si la primera fue un éxito comercial que dio la vuelta al mundo, la segunda fracasó estruendosamente —el recurso aparentemente más seguro puede fallar—. Mantener el equilibrio entre "fórmula" y originalidad es siempre complicado, y aún más en el caso del arte verbal 'dominante-no prestigiado'; y ése es su difícil "pan nuestro de cada día".

b) Peculiaridad de la apertura y de la estética; sensibilidad social.

Usualmente se considera que gran parte de la "literatura culta" está clausurada —puesto que suele ser producto de creación individual no

²⁶¹ *Apud* Ong (*op. cit.*, págs. 28-37), *apud* Arnold Hauser ("El rapsoda homérico [laboró] con fórmulas hechas, insertando éstas en las canciones de una manera más o menos mecánica", *op. cit.*, pág. 335); Milman Parry, "Studies in the epic technique of oral verse making; Homer and Homeric style"; *Harvard Studies In Classical Philology* 41 (1930); págs. 56-97; y en Adam Parry, ed.; *The Making of Homeric Verse: The collected papers of Milman Parry*; Oxford, Clarendon Press, 1970..

abierta a variaciones ni aún de su propio autor una vez difundida—; usualmente, también, se considera que es abierta una obra del arte verbal "tradicional" —por cuanto es obra generada por la re-creación, dado que se presta a variaciones en cada etapa de su difusión (difusión que está en manos de cualquier miembro de la comunidad)—. Una obra de nuestro arte verbal presenta peculiaridades de apertura en su creación, que la diferencian de sus contrapartes "cultas" y "tradicionales".

Para empezar, y pese a ser una obra de creador individualizable, su factura "formularia" se apoya en material que es propiedad de todos (es decir: emplea tópicos argumentales y culturales propiedad de una sociedad). Adicionalmente, su producción y difusión (que característicamente procura agradar a un amplio número de receptores), implica una sensibilidad notable, de los creadores, en cuanto a las filias, fobias, saber, opiniones y creencias de sus posibles receptores en un momento dado —es decir: una sensibilidad notable a lo que los receptores esperan "recibir"—. Esto significa que, al crearse la obra del arte verbal 'dominante-no prestigiado', los receptores participan indirectamente en su creación. Dado que la obra está siendo creada para ellos —para satisfacerlos— con tópicos propiedad de ellos (y no al mero gusto individual del creador), hablamos de una peculiaridad de apertura que caracteriza —en nuestra opinión— la creación de la obra de este arte verbal; peculiaridad que, en el arte verbal "culto", pocas veces se presenta (sólo en la obra "de

circunstancia", que no suele gozar del prestigio de que goza otro tipo de obras "cultas").

Son muchos los autores que han descubierto esta peculiaridad del arte verbal que estudiamos:

"The relationship between publisher and reader [is] not as one-sided and indoctrinating as Orwell maintained and feared. With the successful publisher, the relationship [is] a reciprocal one governed by commercial considerations"²⁶²

nos dice Cawelti, y Lacassin añade:

"Il pubblico interviene nella scelta dei temi e la composizione dell'eroe; l'autore tiene conto di queste aspirazioni più o meno formulate. [...] Dopo un certo tempo si produce un'identificazione collettiva dei lettori con l'eroe, la cui personalità —fissata una volta per tutte— s'impone all'autore: egli non può più trasformarla senza il consenso tacito del pubblico. Essendo il personaggio immutabile, l'autore diventa intercambiabile."²⁶³

Ahora bien, no hablamos de una apertura absoluta, como la del arte verbal tradicional, pues la obra de nuestro arte verbal no está abierta a ser re-creada —por ejemplo— en cada *performance*: Emplea tecnologías de transmisión más complejas y costosas que la mera voz humana —en muchos casos comparables con las del arte verbal "culto"—; y por ende, de un aparato de producción y distribución que no está al alcance de cualquiera. Un grado de apertura existe, sin embargo, por cuanto la obra está abierta a variaciones, aunque no sea más que por parte de quien cuente con los recursos necesarios.

²⁶² Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 245.

²⁶³ Francis Lacassin, "Studio comparativo degli archetipi..", *op. cit.*, pág. 164.

Si esto no fuera así, ¿cómo podríamos explicar los notables cambios que se han dado entre las distintas versiones de *Bodas de odio*? No olvidemos, sin embargo, que aún quien cuenta con los recursos necesarios, solamente puede variar las versiones, dentro de los parámetros funcionales de la "fórmula" que *resulten aceptables colectivamente para la sociedad* —requerimiento que comparte con el arte verbal "tradicional"—, si quiere mantenerse en el gusto de todos.

Se sigue en consecuencia afirmar que, la peculiar apertura del arte verbal que estudiamos, es prueba de que emplea una estética colectiva —como afirma Jesús Martín Barbero ²⁶⁴—; prueba que se ve confirmada por el hecho de que, hasta que los elementos culturales y argumentales de una "fórmula" no son familiares para la sociedad, no podemos hablar de "fórmula". Recordemos que:

"La creazione di un archetipo [un elemento cultural] —come quella di un simbolo— non è frutto di una decisione cosciente, ma di una elaborazione collettiva [...], il prodotto di un sistema socio-economico." ²⁶⁵

Monica Rector y Aluizio Ramos Trinta lo resumen con las siguientes palabras —que ellos dedican a la distinción entre libro y telenovela, y que nosotros tomamos como ejemplo de la distinción entre artes verbales

²⁶⁴ Jesús Martín Barbero; "Matrices culturales de la telenovela"; *Estudios sobre culturas contemporáneas*-Colima 2-4-5; (febrero de 1988); págs. 140 y subsiguientes.

También es la opinión de Julio Cid, *op. cit.*, pág. 366, § 11.

²⁶⁵ Francis Lacassin, "Studio comparativo degli archetipi...", *op. cit.*, pág. 160.

"culto" y 'dominante-no prestigiado': Si bien el primero "—el libro— es un producto, [el segundo] —la telenovela— es un proceso" ²⁶⁶. La propia Nattie Golubov afirma que "what is remembered with pleasure is the narrative contract of the subgenre, not individual manifestations of it" ²⁶⁷.

¿Cómo sabemos que un determinado elemento ha pasado a formar parte del acervo colectivo? Recordemos —como otra muestra de la peculiar apertura de nuestro arte verbal— lo que sucedió cuando Arthur Conan Doyle dio muerte a Sherlock Holmes: La indignación general lo obligó a resucitar al ya estereotípico detective.

"Conan Doyle estaba dispuesto a acabar con ese personaje [...]. Quiso hacer con Sherlock Holmes lo que Trollope había hecho con Mrs. Proudie, pero por razones completamente opuestas: no eran los lectores sino el autor el que se había cansado de él [corría 1893]. La reacción entre los asiduos lectores de Sherlock Holmes fue tan extraordinaria como inesperada: a la decepción inicial se unió la indignación [...]. En 1903 [Conan Doyle] cedió por fin a la presión de unos y otros [lectores y editores] y resucitó al héroe." ²⁶⁸

Tal reacción nos parece una muestra clara de la propiedad colectiva de un personaje dado, sobre todo porque no es el único caso que es posible citar: La revista *Memín pinguín* nació del éxito de un personaje, secundario y meramente

²⁶⁶ Rector y Ramos Trinta, *op. cit.*, pág. 196.

²⁶⁷ Golubov Figueroa, *op. cit.*, pág. 12.

²⁶⁸ María Elvira Bermúdez; prólogo a las obras de Arthur Conan Doyle; México, Porrúa, 1979 [Colección Sepan Cuantos... 341]; página XX.

eventual, de otra revista ²⁶⁹, que de manera totalmente inesperada arrobó al público lector. Esta misma atención a los deseos de los receptores —esto es: de la sociedad—, hicieron del *Pepín* una de las revistas más vendidas en México durante cerca de tres décadas. Merced a su notable sensibilidad a las opiniones de sus receptores ²⁷⁰, el *Pepín* —que incluía episodios de diez o doce obras "seriadas" simultáneamente—, compitió con notable éxito con historietas importadas de éxito mundial —como las de *Supermán*, o las de Disney— hasta el punto en que:

"At the height of its popularity, a few years later [esto es: alrededor de 1950], *Pepín* was published every day and twice on Sundays; it was certainly the best-selling publication of any kind in Mexico" ²⁷¹.

Valgan estos ejemplos como una muestra más de cómo los receptores pueden influir en la creación de obras del arte verbal que estudiamos, y de cómo los tópicos son propiedad de la sociedad, pese a nacer empleados dentro de obras de creación individual.

²⁶⁹ *Almas de niño* —la cual nació a su vez de otra revista previa: el *Pepín*—, apud Anne Rubenstein, de la Universidad Estatal de Nueva Jersey —Rutgers—, en entrevista del día 20 de junio de 1992.

²⁷⁰ Incluía, entre otras, una sección de correspondencia donde el público aireaba sus opiniones sobre lo que debía suceder a los personajes de una u otra de las obras.

²⁷¹ Anne Rubenstein; "Seduction of the Mexican innocent: Comicbook and censorship in Mexico"; inédito (1992); pág. 3.

No obstante que el uso de una estética colectiva facilita la aceptación general de una obra, no basta para lograr el máximo impacto buscado: es necesario además contar con una notable sensibilidad social —una sensibilidad, como ya dijimos, a las filias, las fobias, las creencias y las opiniones de los receptores finales—. Ejemplo por excelencia de creador con sensibilidad notable a las cambiantes circunstancias de la sociedad para la que escribe, es Corín Tellado. La portada de presentación de su nueva colección —aquella escrita a partir del proceso de democratización de España— anuncia:

"Con este libro presentamos a nuestros lectores una colección durante mucho tiempo esperada: las nuevas novelas de Corín Tellado. Después de un largo periodo en el que la autora más leída del género romántico no publicaba nuevas obras, aparece ahora una colección que recoge las últimas novelas de esta inimitable escritora. Estamos seguros de que estos títulos apasionarán a sus lectores por *el enfoque realista de los temas y situaciones tratados, que reflejan los incesantes cambios y evoluciones que configuran a la sociedad actual* [el subrayado es nuestro]" .²⁷²

Un vistazo rápido a su obra, nos permite descubrir marcadas diferencias entre su primera y su segunda épocas; cambios que —si redujeron su comunión con la sensibilidad de otros países hispánicos— aumentaron por el contrario su compenetración con los receptores españoles. Entre ellos, podemos listar:

²⁷² *Los Sentimientos de Kolda*; Barcelona, Libros y Publicaciones Periódicas-1984, 1986 [Nuevas Novelas # 1]; pág. 1.

- ▶ los cambios de registro léxico (como la reducción al mínimo y desaparición de los "tratamientos de respeto" —como la desaparición del "usted"—),
- ▶ los cambios en la selección de recursos retóricos (como la renuncia expresa de aquellos recursos del lenguaje que podrían aumentar el grado de emotividad de la obra, cual es la desaparición de momentos de humor),
- ▶ los cambios en la selección del habla retratada (desde la perspectiva de otras sociedades como pueden ser las hispanoamericanas, la segunda época se caracteriza por el empleo de un habla seca, directa, brutalmente franca —sin concesión alguna por razón de la convivencia pacífica con otras personas—),
- ▶ los cambios en la voz narrativa (uso casi exclusivo del monólogo, y por ende de una perspectiva subjetiva única —la del narrador-protagonista—, con renuncia expresa a considerar cualquier otra perspectiva como válida),
- ▶ los cambios morales contenutísticos (justificación y promoción de comportamientos rechazados en la primera época, como la infidelidad, la promiscuidad sexual, etc.),

Todos estos cambios, en nuestra opinión, parecen evidenciar la exaltación del derecho del individuo con respecto al derecho de la colectividad; estimación que se ve confirmada por el estudio de los cambios sufridos por la

²⁷³ La potenciación de los derechos del individuo que se ha dado en España en los últimos veinte años, se evidencia por la comparación de la nueva constitución (que data de 1978), con el *corpus* legal anterior —principalmente en las reformulaciones de las legislaciones forales (tanto regionales como estatales), así como en el paso de "democracia orgánica" a la democracia del individuo, pues ambas muestran el paso del derecho colectivo al derecho individual (esto es: de la primacía del bien común a la primacía del bien individual)—.

Veamos algunos ejemplos concretos:

- ▶ El anteproyecto de la constitución de 1978, incluía aún la noción de bien común, como había sido entendida hasta entonces: como objeto de la normativa jurídica. Su omisión como tal —omisión que privilegia ahora el bien individual— fue votada. El texto constitucional eliminó el segmento que rezaba "el respeto a la ley y al derecho de los demás" dejando solamente "los derechos inviolables de la persona humana, y el libre desarrollo de la personalidad", como "fundamento del orden político y social". Del mismo párrafo fue eliminada la procuración de la "paz social", dejándose tan solo la mención al orden político y social. Como Gregorio Peces-Barba sostiene, el objeto de estas omisiones era (a) "reconocer a la persona como centro del orden político y social", y (b) "eliminar la teoría jurídica del hombre malo [del que hay que defenderse]", puesto que "la democracia hunde sus raíces [en la teoría del hombre bueno]" (*La Constitución española de 1978; un estudio de derecho y política*; Gregorio Peces-Barba y Luis Prieto Sanchís; Valencia, Fernando Torres, 1981 [El Derecho y el Estado 3]; págs. 286-288).
- ▶ En *Lecturas sobre la constitución española - I* - (Tomás R. Fernández Rodríguez, coord.; Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1978), el equipo de estudio jurídico de la U. N. E. D., señala que "los derechos y libertades [...] un reconocimiento desigual en el [nuevo] texto constitucional" (pág. 42). De ahí que se pretendiera —sin éxito— modificar el anteproyecto para que la familia (como en el cuerpo legislativo anterior) fuera titular de derecho y no simple beneficiaria de protección (pág. 116). Y concluye: "No hay duda de que la consideración, por el proyecto de constitución, de la familia, es muy precaria por cuanto no se le reconoce como 'elemento fundamental de la sociedad', [...] ni se recogen directrices precisas para configurar una regulación posterior [...], pese a que antes de su aprobación [...así era]". "Tampoco el matrimonio, fuente natural ordinaria de la familia, tiene una regulación en consonancia con su incidencia en la estructura social: [...]"

acompañada de la consiguiente eliminación de todo tipo de restricciones colectivas, que caracteriza a una naciente democracia recién salida de un régimen opuesto—. Estas mismas diferencias que han permitido a Corín Tellado mantenerse vigente con respecto al gusto de sus receptores españoles, la han apartado sin embargo, de los hispanoamericanos —excepción sea hecha de los hispanoparlantes que habitan en los Estados Unidos de América— dado que la indiferencia hacia la pobreza, la violencia y la anarquía no puede ser bien vista en países necesitados de solidaridad, paz y concierto —valores esencialmente colectivos—. Corín Tellado posee, por lo mismo, un máximo grado de sensibilidad social en cuanto a la sociedad para la que escribe, y junto con la cual ha evolucionado —como lo evidencia su obra—.

Otra muestra de la alta sensibilidad social del arte verbal 'dominante-no prestigiado', la encontramos en el retrato de la ciudad vs el

no se encuentra sancionada suficientemente su estabilidad." (pág. 119).

El cambio de enfoque —de derecho colectivo a derecho individual—, permite comprender el manejo reciente en España de la "objección de conciencia" (la autorización de no participar en el servicio militar, anteriormente considerado como defensa propia social), la despenalización de la droga (puesto que el individuo es ahora dueño único de su cuerpo, y dado que, por haberse eliminado del texto constitucional la procuración del bien común, los posibles daños a terceros ya no son contemplados como igualmente prioritarios), y del aborto (legalmente, el niño es ahora un invasor del actualmente inviolable derecho individual de la madre sobre su cuerpo; y como invasor de un derecho ajeno, puede legalmente ser forzado a desalojar el cuerpo invadido), la despenalización del adulterio —por cuanto antes podía ser castigado con hasta seis años de prisión, y mientras que ahora, cuando más, puede conducir a la disolución del vínculo matrimonial—, etc. Todo, pues, apunta en la misma dirección que las obras de la segunda época de Corín Tellado, comparados —esto es, con respecto al *corpus* legal y a las obras de la época anterior—.

campo. Mientras que en los años cuarenta el cine mexicano retrata como idílica la vida en el campo —¿qué atractiva se pinta entonces la vida de hacienda!—, y mientras que en los años sesenta la ciudad se convierte en la meca de todas las aspiraciones y el escalón al éxito, en los años ochenta la ciudad se deshumaniza —con lo que se recupera la visión idílica de la vida de campo—: *Padre Gallo* (circa 1985), *Dulce desafío* (circa 1990) (en la que gran parte de la acción sucede en un internado, cerca de Valle de Bravo), *Bodas de odio* (1983-1984), *Clarisa*, *Yo compro a esa mujer*, *Los Curanderos*²⁷⁴, *La Gloria y el infierno* (circa 1989), *Corazón salvaje* (1993), *Topacio* (1984, en México), *Tieta* (1992, en México), *Roque Santeiro* (1993, en México) son sólo algunas de las muchas telenovelas de tono campirano transmitidas en nuestro país en la última década. Y cuando, por la difícil situación por la que atraviesa, no ha sido posible reivindicar la vida del campo mexicano, se ha rescatado cuando menos la apacible tranquilidad de la pequeña ciudad de provincia; éste es el caso de *La Traición* (1984), y *La Indomable* (1987), entre otras.

Y tal sensibilidad social se da, como ya mencionamos, no sólo en la selección del tema o el tono de las distintas obras, sino también en el desarrollo de las distintas versiones: Finalmente, si no hiciera falta refuncionalizar las obras con respecto a las cambiantes circunstancias, no habría por qué hacer versiones. El grado de erotismo en las obras de amor, creciente a partir

²⁷⁴ Después llamada *La Fuerza del amor*.

de 1915²⁷⁵ y hasta mediados de la década de los 1980, se hace evidente, por ejemplo, al estudiar las distintas versiones de *Bodas de odio*: Si en la 5ª la protagonista apenas si permite que el novio le bese las manos, en la 10ª le deja llegar algo más lejos.

Resumiendo lo dicho, en nuestro arte verbal —lo mismo que en el "tradicional"— es posible hablar de obras abiertas, siempre y cuando aclaremos que el grado de apertura se ve condicionado por (a) la "fórmula" —no puede perderse la relación funcional entre los elementos que la conforman—, (b) la sensibilidad social del momento —debido al empleo característico de una estética colectiva y a la búsqueda del mayor impacto—, y (c) siempre que no olvidemos que la modificación de las obras está restringida a quienes las producen y difunden —lo cual, en el caso del arte verbal que estudiamos, exige un aparato de producción y difusión, y tecnologías de transmisión más complejos que la mera voz humana—.

c) Restricciones del lenguaje; caracterización "formularia"; lenguaje estándar.

Una característica lingüística del arte verbal 'dominante-no prestigiado', es —además del uso de frases hechas— su interés en resultar aceptable y claro para la mayor parte de la gente. Esta búsqueda de la

²⁷⁵ Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 151.

aceptación general, lo lleva a restringir el léxico empleado. En más de dos mil obras fichadas en la preselección de un *corpus* de trabajo para la presente investigación, sólo fue posible encontrar términos altisonantes explícitamente expuestos en cuatro: en dos novelas del tipo policiaco "duro" —que las emplea "formulariamente"—, en la película *Batman regresa* (ésta constituyó otra más de las convenciones rotas por la película y que explican su fracaso), y en un episodio individual de *El Libro semanal*—historieta que en las primeras páginas incluye "Qué friega", "Mándala a la #©|/% (sic)" y algunas otras por el estilo ²⁷⁶.

Un porcentaje tan pequeño es un indicador claro de que este tipo de lenguaje es usualmente proscrito del arte verbal 'dominante-no prestigiado'. Excepción frecuente la constituyen aquellos casos en que se pretende llegar no a un público generalizado sino particular —como pueden ser estratos sociales específicos—, en cuyo caso se prefiere para facilitar la comprensión el sociolecto correspondiente: Éste sería el caso, por ejemplo, de las representaciones de carpa.

No debemos olvidar, desde luego, que los registros léxicos varían en cada grupo humano, por lo que términos que pueden ser rechazados en algunos países o clases sociales, pueden ser considerados apropiados en otros. Así y todo, la editorial Mills & Boon no acepta un lenguaje dialectal —que pueda

²⁷⁶ La narración de aquella semana fue *El Amigo de mi hijo y yo*; "Abril" (sic: autor); *El Libro semanal* 1818; México, Novedades, circa 1989.

resultar incomprensible para— o procaz —que pueda molestar a²⁷⁷ — un segmento de los receptores.

Esto, que ha sido considerado como una prueba de la inferior valía de este tipo de obras por algunos autores²⁷⁸, no es —para nosotros— sino condición *sine-qua-non* obtendrían el máximo impacto buscado. No es, por lo mismo, razón de crítica, sino característica distintiva. La British Broadcasting Corporation ha llevado las restricciones lingüísticas hasta el punto de que los americanismos —hablando del inglés de Estados Unidos— estén prohibidos en sus producciones, así como la jerga más informal. Como ellos mismos aclaran: "*We may not wish to be regarded as guardians of how the nation should speak, but many of our viewers and listeners regard us in that way.*"²⁷⁹

La caracterización "formularia" de los "tipos" por el habla que emplean, es otra de las restricciones léxicas características de estas obras. Esto significa que toda la gente de campo y con escasa instrucción escolar, que aparezca en estas obras, hablará de una manera estandarizada que en muchos casos no se apegará a la verdadera²⁸⁰. "Ansina fue, m'hija" —por

²⁷⁷ Mac Aler, *op. cit.*, págs. 114-115.

²⁷⁸ Golubov, *op. cit.*, pág. 9.

²⁷⁹ Tony Hall, director administrativo de asuntos de actualidad de la B.B.C., *apud U.S.A.-TODAY* (6 de julio, 1993).

²⁸⁰ Como en *María Isabel* (*op. cit.*), en la cual, para caracterizar a los personajes "del pueblo" —incluyendo a la propia protagonista durante los primeros 3 tomos— se emplea dicho "sociolecto" imaginario estandarizado.

ejemplo— puede resultar creíble en un campesino de algunas regiones del país, pero no en un mestizo yucateco. Sin embargo, y por claridad, es posible que también a él lo presenten hablando de esta manera —cuando más intercalando algunos "bomba" entre sus diálogos—. Un abusador, "castigador" de mujeres, se evidenciará en diálogos como "Mejor me dedico a la hija; la 'vieja' no suelta nada" —mostrando su calaña en el uso irrespetuoso de la palabra "vieja" y en la elección del verbo "suelta"—.

Por último, y en lo que se refiere al lenguaje, el afán de claridad conlleva el empleo de construcciones poco complejas; lo cual es puesto en evidencia por el detallado análisis sintáctico de una fotonovela realizado por Altamira Escuti y González González ²⁸¹. El estudio muestra que la obra estudiada:

- ▶ privilegia la voz activa;
- ▶ carece casi por completo de tiempos del subjuntivo, y presenta aún menos del imperativo;
- ▶ hace mayor uso del presente que de los tiempos de pretérito;
- ▶ privilegia el futuro perifrástico por encima del simple;
- ▶ prefiere el léxico de tres sílabas o menos de longitud;
- ▶ usa adjetivos y adverbios en número moderado;

²⁸¹ Raquel Altamira Escuti y Verónica González González; *Análisis del discurso de la imagen secuenciada en la fotonovela; un caso*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1984.

- ▶ privilegia el uso del diálogo por encima del de las demás modalidades discursivas; y
- ▶ emplea menos oraciones subordinadas que coordinadas.
- ▶ Adicionalmente, las construcciones oscuras o densas son escasas —la mayoría de las oraciones son breves y se ordenan por "sujeto-verbo-complemento" o simplemente por "verbo-complemento"—.

Es decir, este arte emplea lo que los lingüistas denominan "lenguaje estándar", variando el estándar en función del público particular o general al cual está dirigida la obra (leer una fotonovela cualquiera no exige un dominio notable de la lengua española; leer obras de Rafael Pérez y Pérez exige un mayor conocimiento léxico que leer las de Corín Tellado; leer a Barbara Cartland o una historieta de Disney exige un menor dominio de la lengua inglesa que leer a Agatha Christie o a Taylor Caldwell en su lengua original). El estándar empleado puede ser considerado un indicador en cuanto a qué tan cercana esté la obra, sea del núcleo del arte "culto", sea del núcleo 'dominante-no prestigiado'.

En resumen, podemos decir que el lenguaje del arte verbal que estudiamos, tiende a la estandarización, la simplificación y la restricción en sus versiones de éxito generalizado; todas ellas por razón de su mayor claridad.

- d) Elementos culturales; promoción del *statu-quo*; protagonistas *cum* héroes; éxito intercultural y elementos comunes de las culturas humanas.

Hemos afirmado a lo largo de este trabajo, que los elementos culturales que dan cuerpo a los elementos argumentales de una "fórmula", deben tener sentido para la cultura de los receptores; es decir: deben significar —para esos receptores— exactamente aquello que la "fórmula" exige. Dado que un final "feliz" se caracteriza por otorgar a cada personaje aquello que ha merecido por sus acciones, el "malo" debe ser castigado de manera que los receptores —por su cultura— sientan que realmente ha pagado lo que le correspondía por sus culpas. ¿Nos parecería "feliz" un final en el que los "buenos" terminaran en la cárcel, purgando —en soledad, enfermedad y penuria extremas— una condena por un crimen no cometido?; ¿nos parecería "feliz" un final en el que los "malos", saludables y sonrientes, se pasearan satisfechos por el mundo, respetados y admirados por los demás, en medio de riquezas materiales y el cariño de sus hijos? En ambos casos, los personajes habrían recibido bienes que, culturalmente, no les corresponderían; pues, de acuerdo con nuestra cultura, la soledad, la penuria económica, la enfermedad, sólo pueden ser considerados desgracias, y sólo pueden ser empleados —al final de una obra— para representar un castigo.

Los propios "crímenes" de los "malos", son crímenes a la luz de determinados parámetros culturales: Lo que podía ser considerado incorrecto

durante el siglo XIX, puede no ser considerado criminal en nuestro siglo —como el vestir pantalones las mujeres—. Igualmente, la esclavitud —legalizada por la mayor parte de las sociedades antiguas— conforme a los parámetros actuales del mundo occidental puede ser considerada un crimen de lesa humanidad. Aún más: la elección paterna del futuro cónyuge de los hijos —los cuales en muchos casos conocen al que será su compañero perpetuo el día de la boda—, que es rechazada terminantemente por la cultura occidental, constituye una práctica usual —y en muchos casos respetable y satisfactoria— en gran número de países del mundo, lo mismo que la poligamia en los países musulmanes.

Esto, desde luego, no pretende llevarnos a una discusión sobre filosofía ética o religiosa, sino solamente a mostrar que los elementos culturales de una obra, deben tener el sentido que la "fórmula" exige de ellos dentro de la cultura de los receptores. Como ya dijimos anteriormente:

"In order for these patterns [los *esquemas narrativos*] to work, they must be embodied in figures, settings and situations that have an appropriate meaning for the culture which produces them; one cannot write a successful adventure story about a social character a culture cannot conceive in heroic terms."²⁸²

Ahora bien, ¿cómo elegir entonces —de entre los muchos disponibles— los elementos culturales que emplearemos para dar cuerpo a una "fórmula"? ¿cómo saber cuáles elegir para estar ciertos de que tendrán el significado justo? Dado que los "buenos" deben recibir aquello que sea entendido como premio, debemos otorgarles algo apreciado por el *statu-quo* de

²⁸² Cawelti, *op. cit.*, pág. 6.

la cultura de nuestros receptores; a los "malos" —por el contrario— debemos otorgarles aquello que el *statu-quo* rechace.

Por esta causa, la última característica del arte verbal 'dominante-no prestigiado' que mencionaremos, es la promoción del *statu-quo* en sus receptores. Recordemos que Cawelti define cada una de sus "fórmulas", en función de una "fantasía moral" de la sociedad (el premio a las actitudes colectivamente aceptadas, el castigo a las actitudes colectivamente rechazadas, la promoción de actitudes momentáneamente convenientes, etc.). Es evidente que hay un mensaje ideológico en las obras del arte verbal 'dominante-no prestigiado', desde el momento en que hay un premio y un castigo finales; el "mensaje", por ende, es inseparable de las obras de nuestro arte verbal —particularmente de aquéllas creadas con base en estructuras de las que hemos llamado "de tensión creciente"—.

Muchos autores relacionan nuestro arte verbal con el mito, y un mito —por su esencia explicativa y justificadora del orden social— no puede ser anti-social. Si recordamos ambas cosas, no nos será difícil comprender por qué las obras de nuestro arte verbal no suelen atacar finalmente el *statu-quo* ²⁸³. Vittorio Brunori va más allá y las declara abiertamente demagógicas y conservadoras ²⁸⁴. La promoción del *statu-quo* presta sentido al hecho de que, en las

²⁸³ "La televisión [...] engendra [...] lealtad al *statu-quo*" (Muñoz Aguilar, *op. cit.*, pág. 154).

²⁸⁴ Vittorio Brunori, *op. cit.*, contraportada y pág. 181 —por mencionar algunas de las muchas afirmaciones que hace de esto—.

obras de tensión creciente, el protagonista, además, deba ser héroe. Como dicen los editores de Mills & Boon, los protagonistas "[embody] an ideal of social behaviour" ²⁸⁵ .

Son muchos los que así han opinado, y de ahí que, consciente del poder de las historietas, Mussolini haya prohibido su importación a la Italia fascista. No por nada —asimismo— los países comunistas prohibieron la producción de historietas anteriores a su régimen, y la importación de aquéllas provenientes de países capitalistas ²⁸⁶ .

Pero, de la misma manera como muchos han sostenido lo que exponemos, otros han apoyado las tesis contrarias: a la novela policiaca, por ejemplo, se le ha atribuido una contundente crítica anticapitalista. Con respecto a ella, María Elvira Bermúdez nos dice:

"Candy, criado de los Wade [en la novela *El Largo adiós* de Raymond Chandler, es un] sujeto insolente y rastroso a un tiempo, posible chantajista, entrometido, e intrigante. Este personaje, que pudo representar en la novela a un *oprimido* [el subrayado es textual] por ser miembro de la clase baja, es aún más negativo que los ricos. Esto desdice, a mi modo de ver, la 'crítica al capitalismo' que se atribuye a Chandler" ²⁸⁷ .

Igualmente Bermúdez, cita opiniones de John Le Carré, autor norteamericano, tales como "el fabuloso absurdo de renunciar al individuo por la masa", o "uno

²⁸⁵ Mac Aler, *op. cit.*, pág. 123.

²⁸⁶ María Pérez Yglesias; "¿Es la historieta comunicación y cultura de masas?"; *Ciencias sociales*-San José de Costa Rica 27-28 (1984); págs. 107-115.

²⁸⁷ Bermúdez, "Qué es lo policiaco en la narrativa?", *op. cit.*, pág. 141.

de esos edificadores del mundo que no hacen más que destruir" ²⁸⁸ —que alínean al creador con la ideología capitalista de mundo bipolar vigente entonces, y de la cual increíblemente se le ha supuesto crítico—.

Corroborando lo afirmado, Luis Vaisman encuentra también en las obras de ciencia ficción, intenciones moralizantes por la estructura de su contenido:

"El efecto que el autor de ciencia-ficción busca crear en el receptor, es el de la inminencia real de los hechos que relata (sea a corto, mediano o largo plazo). "En este efecto se apoya la frecuente función edificante que asume el género: si el mundo futuro —que se proyecta como consecuencia [verosímil] del actual— es valorado positivamente por el relato, se invita al lector a continuar por la misma vía que marca el presente para llegar a aquél; si el mundo futuro aparece en el relato como negativo, se advierte así al lector acerca de la necesidad de modificar el presente para evitar el advenimiento de aquél" ²⁸⁹.

Si lo expuesto no bastara para sostener el punto, nada más fácil que acercarnos a creadores, editores y productores de nuestro arte verbal, para conocer su opinión al respecto. Encontraremos así que ellos —en mayor o menor grado— se saben responsables de un cierto grado de influencia social, lo cual los lleva en ocasiones a modificar los planes que tienen sobre el desarrollo de sus propias obras: En la telenovela *La Traición* —dicho por una de sus creadoras: Carmen Daniels ²⁹⁰ — "el Indio Fernández encarnaba originalmente al gobernador del estado, y Sergio Jiménez al jefe de policía.

²⁸⁸ Bermúdez, *idem*, pág. 143.

²⁸⁹ Luis Vaisman, *op. cit.*, págs. 13-14.

²⁹⁰ Carmen Daniels, conferencia sobre telenovelas históricas citada.

Como esto atentaba contra el *statu-quo* (por mostrar la obra un largo período de corrupción nunca frenada ni castigada, y perpetrada por las propias autoridades), se decidió alterar el modelo planeado: El Indio Fernández terminó encarnando a un supuesto caudillo de la revolución —viejo, cansado y enfermo—, y Sergio Jiménez a un cacique respaldado por el prestigio —mas no por la venia— de dicho caudillo. El caudillo apoyaba ciertamente al cacique, pero solamente porque desconocía las ilegales actividades de su 'mano derecha'. Tal esquema funcionó aún mejor que el primero, dado que el cacique resultó un espúreo detentador del poder, respaldado por la imagen de la Revolución Mexicana —enferma ésta por causa de algunos de aquellos que han medrado bajo su sombra—. Resultó así una metáfora sobre la historia moderna de nuestro país con la que la gente se identificó más plenamente". Y sin necesidad de incitar a la gente en contra del *statu-quo*.

Y, como ya dijimos, no son éstas las únicas opiniones de este tipo; tenemos también las de Julio Cid ²⁹¹, Golubov ²⁹², y Serrano Poncela ²⁹³ —entre otros que señalan como característica esta promoción del *statu-quo* en el arte verbal 'dominante-no prestigiado'—.

²⁹¹ Julio Cid, *op. cit.*, pág. 366 —§ 4—.

²⁹² Golubov, *op. cit.*, pág. 118.

²⁹³ "[Vertiente de la literatura] que expresa [...] los ideales y valores del hombre común" (Serrano Poncela, *op. cit.*, pág. 36).

Ahora bien, aunque la estructura "formularia" tienda en general a favorecer el *statu-quo*, y aunque la gente se apasione más por las obras que lo favorezcan que por las que lo ataquen (comparando producciones equivalentes)²⁹⁴, no es posible ocultar que —dentro de nuestro arte verbal— el número de obras que lo atacan velada o abiertamente también es alto. ¿Por qué?

En primer lugar, no debemos olvidar que la particular apertura del arte verbal que estudiamos conlleva una sensibilidad tanto por lo apreciado, como por lo rechazado por los receptores finales. Tal sensibilidad pone en evidencia las áreas de neuralgia social, proveyéndolas de una válvula de escape (que no afecte la estabilidad social) a la tensión que muestran —a la vez que tiende un puente que permita la continuidad y la estabilidad en caso de sobre-

²⁹⁴ *Seducción, El Cristal empañado, El Rincón de los prodigios* son sólo algunas de las telenovelas transmitidas entre 1986 y 1988 en México, que fracasaron pese a contar con buenas producciones y actores reconocidos. ¿Razones?:

- ▶ *El Cristal empañado* presenta (a) un protagonista débil y psicópata —un violador de mujeres—, es decir: un protagonista que no puede ser considerado héroe, y (b) a la familia como la institución causante de todos los males;
- ▶ *El Rincón de los prodigios* presenta un curandero más poderoso y aceptable que el cura, el médico, las fuerzas del orden y el presidente municipal juntos, con todo y las instituciones que representan;
- ▶ *Seducción* —creada para competir con las series estadounidenses de "XHGC Canal 5"— presenta a una "protagonista" permanentemente en mínimos biquinis, y con una conducta sexual diversa a la colectivamente aceptada en México.

Por el contrario, *Cadenas de amargura* (1990-1991), *Quinceañera* (1987) y *Amor en silencio* (1988) exaltan comportamientos colectivamente aceptados, y constituyen ejemplos de que una producción no excesivamente costosa puede alcanzar un volumen extraordinario de público receptor.

venir un cambio—. El substancial aumento de ventas de obras de nuestro arte verbal durante épocas de crisis, es una prueba de esto ²⁹⁵.

¿Por qué, entonces, el éxito de la "mitología del crimen" (es decir: de las obras de gangsters, policiacas, etc.)? La respuesta a esta pregunta, es un buen ejemplo del funcionamiento de dichas válvulas de tensión:

"Covertly, the [*Enforcer*—el personaje que restablece la justicia a cualquier precio—] is engaged in a violent individualist revolution against an alienating and corrupting bureaucratic society. The attack on Syndicate bigwigs is a thinly disguised assault on the managerial élite who hold the reins of corporate power and use it for their own benefit.

To express such feelings openly would presumably require a drastic transformation of the political and social perspective of many readers. The disguised allegory of the 'Enforcer' story permits indulgence in a feeling of hatred against controlling organizations without requiring a new perception of society." ²⁹⁶

Lo cual, de nuevo, pone en evidencia que la dinámica del arte verbal 'dominante-no prestigiado'

"se centra en la adherencia a los modelos de valor interiorizados e institucionalizados [...puesto que.] atiende en primer lugar a la integración y mantenimiento del sistema" social vigente ²⁹⁷.

Esto explica —por prevalecer como hemos dicho los elementos de integración y mantenimiento del sistema— por qué se repite con cierta frecuencia el fenómeno de que los protagonistas de una obra lleguen, en su relación, a una

²⁹⁵ "The amount of 'light' fiction consumed was substancial, particularly during war time" (Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 244).

²⁹⁶ Cawelli, *op. cit.*, pág. 78.

²⁹⁷ Mauro Wolf (*La Investigación de la comunicación de masas*; Barcelona y Buenos Aires, Paidós [Instrumentos Paidós # 2], 1987; pág. 70) *apud* Blanca de Lizaur, *op. cit.*, pág. 210.

unión sexual antes de que medie entre ellos algún vínculo religioso o legal ²⁹⁸ ; pese a que, en general, en ningún país la ley sancione positivamente esto.

Ahora bien, como:

"la conducta del héroe es paradigmática, antes de verse 'premiado' al final de la historia con una serie de convenciones —como pueden serlo la riqueza y el amor mismo de la protagonista—, es necesario que él demuestre que ha luchado suficientemente por los valores que permiten la pervivencia de la sociedad" —valores como puede ser, en ocasiones, la voluntad de perpetuarla, de darle vida siquiera sea una generación más—. De ahí que no podamos concebir un héroe estéril, y si un villano —además de estéril— impotente ²⁹⁹ .

Es importante señalar esta tendencia, de los elementos culturales de las obras de éxito, de reforzar el *statu-quo*, por ser ésta, —además de la estética— la principal diferencia entre nuestro arte verbal y el "marginal" —pues este último, como señala García de Enterría y mencionamos al inicio de este trabajo, se caracteriza por su rechazo al *statu-quo*, por la connotación de transgresión que lo acompaña—. Si la saga cinematográfica *Star wars*, en lugar de mostrar como protagonistas amorosos a un hombre (Harrison Ford) y a una mujer (Cary Fisher), mostrara a una pareja homosexual femenina, ¿habría alcanzado el éxito global que obtuvo? Probablemente no; por la sencilla razón

²⁹⁸ Tan antiguo es este fenómeno, que ya Amadís de Gaula y su amada Oriana cayeron en él: El título del capítulo XIII (libro II) reza:

"De cómo Oriana se falló en gran cuita por la despedida de Amadís [...] e más de fallarse preñada [...]" (García Rodríguez o García-Ordóñez de Montalvo —regidor de Medina del Campo—; *Amadís de Gaula*; 5ª ed.; México, Porrúa, 1978 [Sepan Cuantos... # 131]; pág. 220).

²⁹⁹ Blanca de Lizaur, *op. cit.*, págs. 210-211. El "villano" al que se hace referencia, es el de la obra *De Pura sangre*.

—independiente de opiniones individuales— de que la mayor parte de la población mundial es heterosexual y —por lo mismo— espera ver en pantalla relaciones amorosas del mismo tipo con las que puede identificarse más fácilmente. Si tal variación de *Star wars* fuere producida, —en tanto no mudaren substancialmente las estadísticas sociales— difícilmente obtendríamos un éxito comercial equiparable. Y, pese a ser ésta —la diferente perspectiva ideológica de los elementos culturales— la única de consideración entre ambas versiones, habríamos de adscribir la segunda al arte verbal marginal.

Ahora bien, ¿cómo entonces explicar el éxito internacional o global de muchas obras del arte verbal objeto de nuestro estudio, si los elementos culturales pueden restringir la comprensión de la obra —su significatividad— en sociedades distintas a aquélla en la que es creada? La cierta existencia de obras cuyo éxito ha rebasado las fronteras de una nación o lengua, nos lleva a pensar que, de entre los elementos culturales, podemos distinguir aquellos más particulares de aquellos más universales. Así las cosas, es posible esperar que una obra con elementos culturales más particulares —y por lo mismo, de aceptación más restringida— tenga éxito con un menor grupo de gente, de igual manera que es posible esperar que una obra con elementos culturales más universales —y por lo mismo, de aceptación más general— tenga éxito con un mayor grupo de gente.

Dicho de otra manera, una obra de nuestro arte verbal, alcanza éxito internacional o global, cuando la visión del mundo que presenta es compartido por un determinado número de sociedades, o cuando las obras se limitan a presentar aquellas concepciones culturales que pueden ser consideradas humanas por cuanto cualquier sociedad puede identificarse con ellas. Ejemplo de este fenómeno, lo son la telenovela *Los Ricos también lloran* —de cuyo éxito global ya hemos hablado—, así como la mundialmente conocida y traducida colección de novelas de amor publicada por la editorial Mills & Boon —que, si ha alcanzado los dos mil millones de ejemplares publicados, es por el cuidado con que toda alusión a elementos culturales particulares (como pueden serlo las alusiones anti-religiosas, políticas, antisociales o procaces³⁰⁰) ha sido rigurosamente eliminada³⁰¹—.

Hemos hablado de cómo el éxito de una obra del arte verbal objeto de nuestro estudio se mide en función del máximo impacto causado en la sensibilidad del mayor número de gente. Aceptarlo, es aceptar también —tácitamente— su capacidad para conmovir a la gente en favor o en contra de determinados comportamientos —a los que la gente, por su cultura, se siente predispuesta—. Una vez establecido este tipo de relación, es posible suponer

³⁰⁰ Según el criterio de alguna de las naciones en las que son comercializadas sus obras.

³⁰¹ "Mills et Boon editors excise from manuscripts all smutty or political references" (Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 114).

—entre las características de nuestro arte verbal— la de ser escuela de comportamientos favorecidos por el *statu-quo*; característica que se ve reforzada (a) por la esencia reiterativa de la construcción "formularia", (b) por la esencia reiterativa de su recepción —cada persona tiende a "recibir" repetidamente un mismo tipo de "fórmula" que le es "favorita"—, (c) por el alcance social mayoritario y (d) por la más fácil "recepción" (por su estética colectiva, disponibilidad general y lenguaje restringido) de sus obras.

Dada la importancia de semejante impacto social, y siendo inevitable la exaltación de unos comportamientos por encima de otros (por la tónica e indispensable premiación de los "buenos" y el consiguiente castigo de los "malos"), es de alegrarse que, el arte verbal 'dominante-no prestigiado', tienda a rechazar comportamientos antisociales antes que los contrarios.

Así las cosas, y dada la —si se quiere— ingenuidad de su verosímil irrealidad, de su sencillez léxica, de su simplicidad formal y de sus tópicos finales felices, no es de extrañarse que un autor de la talla de Jean Tortel concluya:

"Si può rendere più agibile, attraverso i sentieri della paraletteratura [..el arte verbal objeto de nuestro estudio..] il ritorno verso una certa semplicità originale; purificarsi da ogni scienza, ritrovare un certo candore."³⁰²

³⁰² Jean Tortel, "Che cos'è la paraletteratura?", *op. cit.*, págs. 52 y 53.

CONCLUSIONES.

a) Lo hecho.

Resumiendo lo hecho hasta ahora, podemos decir que hay cuatro tipos de arte verbal, distinguiéndose cada uno por su particular estética y peso social:

ESTÉTICA	COLECTIVA	INDIVIDUAL
HEGEMONÍA		
DOMINANTE	ARTE VERBAL DOMINANTE- NO PRESTIGIADO (nuestro fenómeno de estudio)	ARTE VERBAL CULTO
NO DOMINANTE	ARTE VERBAL TRADICIONAL	ARTE VERBAL MARGINAL

Bajo la influencia de estos cuatro tipos de arte verbal se crean las distintas obras. Por lo difuso de la frontera que los separa, una obra puede ser creada bajo la influencia de más de un arte verbal. Las obras de un creador como Rafael Pérez y Pérez o Taylor Caldwell —por ejemplo—, deben ser consideradas bajo la influencia de dos artes verbales: el "culto" y el 'dominante-no prestigiado'. Las obras de un creador como Caridad Bravo Adams o Ian Fleming (junto con aquéllos que han colaborado, como John Gardner, a mantener vigente el personaje de "James Bond"), por el contrario, deben ser juzgadas a la luz de una mayor pertenencia al 'dominante-no prestigiado' que al "culto". Y las obras de un creador como Corín Tellado, Janet Dailey o Barbara Cartland deben ser adscritas exclusivamente al arte verbal que estudiamos, y del cual son reconocidas representantes.

El haber fijado la existencia de cuatro tipos de arte verbal, cada uno con características y estrategias diversas, nos obliga a estudiar la totalidad obras, no bajo un solo criterio artístico —el "culto", como en muchos casos hasta ahora se ha venido haciendo—, sino bajo los criterios que en cada caso correspondan.

Hemos intentado delimitar algunas características del arte verbal 'dominante-no prestigiado'; mismas que desglosadas son las siguientes:

- (1) Variabilidad de la forma final, y consiguiente

- (2) alto grado de transferibilidad del contenido;
- (3) empleo de esquemas narrativos y funciones recurrentes,
- (4) empleo característico de tópicos culturales, y consiguiente
- (5) empleo de acervos delimitables de tópicos argumentales y culturales relacionados ("Fórmulas") —lo que conlleva
- (6) un menor prurito de originalidad,
- (7) una mayor predecibilidad, y el
- (8) empleo de una estética colectiva, así como
- (9) un menor grado de prestigio cultural—;
- (10) clasificación de género en función de las distintas "fórmulas", con el consiguiente
- (11) juicio estético con respecto a una "fórmula", y
- (12) énfasis general en la trama y, el paralelo
- (13) énfasis en la funcionalidad del personaje antes que en su tridimensionalidad;
- (14) peculiaridad de la apertura, por su
- (15) creación en función del receptor y consiguientes
- (16) sensibilidad social, pese al
- (17) creador individualizable que la distingue del arte verbal "tradicional";
- (18) lenguaje característicamente restringido que facilita su comprensión general, lo mismo que la

- (19) disponibilidad general y fácil acceso, y la
- (20) rápida adaptación a las nuevas tecnologías de transmisión, que le permiten distinguirse por su
- (21) alcance social mayoritario, es decir: por su
- (22) gran variedad y volumen de público receptor, conservado merced a que logra el
- (23) agrado general —y el resultante alivio psicológico—,
- (24) apoyado en su irrealidad característicamente verosímil y totalizadora; para la
- (25) promoción del *statu-quo* (evidenciado por el
- (26) característico final feliz y la
- (27) equivalencia entre protagonista y héroe en las obras de tensión creciente) —y que le implican, por ende, medir su
- (28) éxito en función del máximo impacto logrado— y hablar de un cierto
- (29) peso social;
- (30) probable influencia, consiguiente, en el acervo de posibles comportamientos, medida característicamente en función de la frecuencia con que muestra las distintas opciones.

A lo largo de este trabajo, hemos intentado mostrar cómo, estos treinta criterios, explicaron satisfactoriamente los fenómenos observados en el

estudio de diversas obras del arte verbal 'dominante-no prestigiado'. Es posible que el uso que de ellos se haga en adelante, arroje luz sobre otras características de este mismo arte verbal.

b) Lo que falta por hacer.

Se impone por ahora la necesidad de definir aquellas "fórmulas" que aún no han sido estudiadas —como las de amor³⁰³—. Dado que sincronía precede a diacronía, no será posible relacionar históricamente distintas "fórmulas" sin antes haberlas descrito y fijado en el tiempo. La definición de los

³⁰³ Pese a no contarse con una descripción detallada de las "fórmulas" de amor, es posible mencionar algunos de sus elementos recurrentes, por las directrices que la editorial inglesa Mills & Boon (la principal editorial de novelas de amor del mundo) exige a sus creadores:

- ▶ "The [romantic] heroine is a virgin, aged between 18 and 27, a career-minded woman, often struggling, meets a dashing man aged 30-40, usually in a romantic setting. In the end, they marry or, if already husband and wife, settle their differences and make a new start" (pág. 113),
- ▶ "The female of any species will always be most strongly attracted to the strongest male of the species, the alpha. Translated in terms of fiction, the hero must be absolutely top-notch and unique. [...] In all cases, [...] the hero is recognized for his strength, integrity, and potential for providing a secure yet exciting future" (pág. 114),
- ▶ "[Mrs. Johnson] was the inventor [...] of a plot situation called M.I.N.O., which broadened story possibilities within the acceptable moral line: [...] a man and a woman could live together in a contrived but unconsummated kind of marriage, such as a shipwrecked on a desert island [o una pareja tan sólo temporal y aparentemente "casada" por alguna causa]; this was a Marriage In Name Only." (pág. 116), y
- ▶ "[romantic] fiction should be written from the heroine's point of view" (Mac Aleer, *op. cit.*, pág. 113).

esquemas narrativos y los acervos de elementos culturales de cada "fórmula" permitirá analizar su desenvolvimiento a lo largo de la historia literaria; y facilitará estudios posteriores a la luz de criterios artísticos verbales.

La total descripción de las "fórmulas" actualmente en uso, asimismo, facilitará aquellos estudios que —en los campos de la psicología, las comunicaciones, la sociología y la antropología— intentan fijar el grado de influencia que la literatura y la sociedad se ejercen mutuamente. En este trabajo hemos hablado de cuestiones principalmente literarias; corresponde ahora relacionarlas con los estudios de tipo no literario que de este arte verbal se han hecho.

La descripción total de las "fórmulas" permitirá, además, su clasificación y jerarquización debidas, (a) en subgéneros, géneros y *tipos de géneros*—o supragéneros—, (b) según el tipo de narrativa —de peripecias (o accidentada de tensión creciente) o cíclica (de no tensión)— que empleen.

Resulta sugerente la aplicación —de los criterios que hemos definido como característicos del tipo de arte *verbal* objeto de nuestro estudio— al estudio de artes no verbales (como pueden ser el arte pictórico (o icónico) y el musical). En nuestra opinión, un óleo, acuarela, o balada tópicos —como sería en México el manido y gustado cuadro de la buganvilla florida cayendo sobre una ventana rústica— pueden ser estudiados también a la luz de los criterios encontrados: muestran "fórmulas" de composición, elementos recurrentes, un menor grado de originalidad, y un juicio estético de diverso tipo —entre o-

tros— que los de sus respectivos artes "cultos". Esto solamente podrá calibrarse, sin embargo, por medio de la investigación de los especialistas semióticos.

Una vez fijadas las "fórmulas", y por lo extenso del campo de estudio del arte verbal 'dominante-no prestigiado', correspondería analizar de qué manera la tecnología empleada (tiras cómicas, películas olfativas, programas unitarios o seriados de radio o televisión, revistas periódicas, etc.) afectan el empleo de cada "fórmula". Conveniente sería también contar con un listado de "tecnologías" actualmente posibles. Como señalamos en la introducción, hemos definido lo que todas ellas presentan en común; es necesario definir ahora lo que las distingue entre sí.

Entre los elementos que las distinguen, falta estudiar cuestiones de:

- ▶ relación entre "fórmula" y longitud de la obra;
- ▶ adscripción de obras creadas bajo la influencia de más de una "fórmula" (cuando hay distintas líneas narrativas de igual importancia en una única obra);
- ▶ clasificación de las obras por el tono —cómico, trágico, épico, etc.—;
- ▶ y relación de nuestro arte verbal con el melodrama. Para Cawelti, por ejemplo, melodrama es la búsqueda del efecto emotivo intensificado³⁰⁴ —en cuyo caso su empleo equivaldría a una de sus características

³⁰⁴ Cawelti, *op. cit.*, pág. 272 (y también a lo largo de las págs. 261 y subsiguientes).

distintivas (la del máximo impacto)—; y esto es cierto para la casi totalidad de las obras de nuestro arte verbal —incluyendo las de tono cómico— (de ahí su relación con el gran guñol y su tendencia fársica³⁰⁵). Sin embargo —y en general—, se suele relacionar melodrama con obras distintas a las cómicas —en las que si bien se da un efecto emotivo intensificado, es un efecto de diverso tipo—: Consecuentemente, nos parece necesario redefinir el concepto de melodrama, y fijar su relación con —o la distinción entre— tono y melodrama.

En lo que se refiere a la definición de Contreras y Ruiz Lugo:

"Melodrama. Género [el subrayado es nuestro, por diferir de nuestra definición de género 'dominante-no prestigiado'] híbrido de tragedia y comedia que busca efectos emocionales por la violencia de las situaciones y la exageración de los sentimientos.³⁰⁶"

no nos es posible tampoco aceptarla sin un estudio más profundo, pues hay obras tradicionalmente consideradas melodramáticas, que sin embargo carecen de salidas de tono, situaciones violentas, o pasiones exageradas.

³⁰⁵ Como ejemplo de la tendencia fársica de este tipo de obras, tenemos *Noche de bodas* (2ª ed.; Barcelona, Bruguera, 1962 [Coral 74]) —y eso pese a no ser una de las obras mejor logradas de Corín Tellado—:

El protagonista se despeña al finalizar el capítulo IV, y los doctores se ven obligados a amputarle una pierna. Al inicio del capítulo V leemos:

"La cirugía moderna hace milagros, y la ortopedia crea maravillas. Milagro fue el que hicieron con Gary Leigh: Cierto que le faltaba una pierna, pero tenía otra tan semejante a la primera, que ni él mismo supo que le faltaba la suya." (pág. 106).

³⁰⁶ Ariel Contreras y Marcela Ruiz Lugo; *Glosario de términos del arte teatral*; México, Trillas-A.U.I.E.S., 1983 [Temas Básicos del Área de Lengua y Literatura 3]; bajo la voz *melodrama*.

El trabajo por hacer, resulta en consecuencia, extenso. Pero el reto mayor salido de este trabajo, toca a los creadores. Citando a Cawelti:

"One of the most important traditional functions of the poet, was to express the general sense of what [was] right, to be spokesman for the common wisdom about life. The twentieth-century separation between élite and popular culture tends to divide those serious writers who seek a unique excellence from those artists of the marketplace who necessarily depend to a large extent on the formulaic and the conventional. The modernist movement in all the arts has placed such emphasis on the uniqueness of anything worthy of being called serious art, that few of our greatest writers are widely read or understood by the great mass of their countrymen, let alone conceived of as important spokesmen for their values."³⁰⁷

Citando a Menéndez Pidal, y haciendo nuestras sus palabras, a los creadores toca desarrollar obras que tornen de nuevo atractivo al arte, no sólo para los eruditos, sino también para el público mayoritario:

"La excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista, compromete no sólo la universalidad del arte, sino su más elemental eficacia; [el arte verbal culto] cada vez más renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados [...]. Pero es indudable que [al] último se afirmará en definitiva el artista que, arrogante y sencillamente, afronte el peligro de ser entendido [por] todos; el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto."³⁰⁸

No olvidemos que Lope de Vega —en lengua española—, y

"Shakespeare [—en lengua inglesa— escribieron] sus obras teniendo en cuenta un público extraordinariamente amplio, y [goza-

³⁰⁷ Cawelti, *op. cit.*, pág. 287.

³⁰⁸ Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 35.

ron] de un asentimiento mucho más general que ningún otro dramaturgo antes o después" ³⁰⁹ .

Un reto que, esperamos, muchos terminen por aceptar.

³⁰⁹ Hauser, *op. cit.*, pág. 318.

APÉNDICE:
SINOPSIS DE DOS VERSIONES DE
UNA MISMA OBRA
DE CARIDAD BRAVO ADAMS.

a) *Bodas de odio*³¹⁰, 5ª versión³¹¹.

Alrededor del año 1861, Fedor —teniente de escasos recursos— decide pedir la mano de Lisaveta aprovechando la ausencia de su futura suegra (pues ésta nunca aprobaría un matrimonio desigual para su hija).

La petición de mano no puede llevarse a cabo porque el coronel, padre de Lisaveta, tiene una cita previa con el notario —el cual le confirma que está en la ruina—.

Mientras tanto, Lisaveta por descuido —y huyendo a caballo de su molesto hermano Dimitri— arremete contra las paredes de un invernadero y arruina los experimentos botánicos del príncipe Alejandro Karelíne. El príncipe está tan furioso, que en lugar de ayudarla a levantarse, ayuda al caballo —herido por los cristales— y da orden de que se procure salvar las plantas. Indignada por ello, Lisaveta se marcha después de prometer enviar a un criado a cubrir el costo de la reparación: Ella no sabe que su familia lo ha perdido todo.

Por otra parte, Paula —madre de Lisaveta— aprovecha la excusa del accidente para visitar a Alejandro. Paula sí se sabe en la ruina, y sabe a Alejandro millonario. Como ella no está dispuesta a vivir como pobre, maquina un estratégico matrimonio entre Alejandro y Lisaveta. Cuenta con la complicidad

³¹⁰ México, Diana, 1984; 316 págs.

³¹¹ Empleamos las designaciones de 5ª y 10ª por desconocer el número exacto de versiones producidas. Estamos ciertos de la existencia de cuando menos una versión previa a esta primera que reseñamos. Adicionalmente, es de suponerse la existencia de otras entre esta primera y la última producida en México —que también reseñamos—. Empleamos las designaciones de 5ª y 10ª para dejar margen a las versiones restantes.

de su hijo Dimitri —el cual, cínico y superficial, ha precipitado la ruina de la familia al perder fuertes cantidades en el juego—.

Dimitri pone sobre aviso a Paula en cuanto al amor que Lisaveta siente por el pobre teniente Fedor, y ofrece su ayuda incondicional para separarlos y lograr en su lugar un matrimonio "conveniente" para Lisaveta (con cualquier millonario).

Paula conoce a Alejandro desde hace muchos años, aunque esto no lo sabe ni siquiera su familia: Lo conoce desde que era un muchacho de 15 años —bastardo despreciado por su padre, que ignoraba hasta el nombre de su madre y que se ganaba la vida como podía—.

En el tiempo transcurrido desde aquel entonces, Alejandro se ha convertido en un hombre de bien, se ha visto legitimado por decreto del zar, recibido la bendición de su padre y también su herencia; aún ignora —no obstante— el nombre de su madre, la sierva que lo procreó.

Vive con sencillez, casi como un siervo (mújik) y trabaja sus tierras con orgullo y con acierto. No busca las atenciones de la nobleza que le fueron negadas en su juventud, y se rodea solamente de sus siervos —a los que trata con cariño y también con firmeza—.

Si hoy ha aceptado la visita de Paula, y el encontrarse con ella en la fiesta de los Kumiazine, es porque le interesa comprar a su marido ciertos terrenos que lindan con los suyos.

Paula parte feliz por la promesa de que se encontrarán en la fiesta: espera mucho de la suprema belleza y dulce carácter de su hija.

En la fiesta, sin embargo, Lisa —como llaman a Lisaveta sus amigos y familiares— se muestra fría con Alejandro; y si no se comporta con grosería es solamente porque su padre ha tenido un desvanecimiento y Alejandro lo ha socorrido.

Dimitri se finge aliado de los enamorados Fedor y Lisa, pero en realidad está decidido a separarlos: Como Paula, no quiere afrontar las consecuencias de su manera irresponsable de gastar.

A la hora a la que Fedor nuevamente intenta pedir la mano de Lisa, Dimitri la aleja de la casa. Se la lleva a pasear por el bosque para que no descubra cómo Paula —a la cual supone de viaje— ataja a Fedor a la entrada de la casa, impide que hable con el coronel, y lo convence de que —por amor— se aleje de su hija: Están en la ruina, la salud del coronel es delicada, y un sobresalto puede causarle la muerte; por eso Paula se ha tomado la libertad de hablar con él e impedir que hable con su esposo...

Dimitri revela a su hermana lo grave de su situación económica, lo precario de la salud del coronel —su padre—, y la posibilidad de que la angustia (por su situación económica) termine por matarlo.

Esta noticia anonada a Lisa, quien ama entrañablemente a su padre. De vuelta en casa, sus preocupaciones aumentan al saber que Fedor no se ha presentado —como prometió— a pedir su mano.

El coronel y Alejandro han simpatizado. Alejandro, que conoce la difícil situación económica del coronel, ofrece comprar las tierras que le interesan a un precio más que generoso: el monto total de sus deudas. El coronel no sabe cómo mostrar su agradecimiento ante tanta generosidad; quiere contárselo a todos, pero Alejandro se lo prohíbe terminantemente: Lo único que le pide a cambio de su generosidad es que calle el favor —particularmente ante Lisa—.

Lisa está terriblemente herida por la ausencia de Fedor, que ni ha acudido a pedir su mano, ni ha asistido a la fiesta: ¿acaso le habrá pasado algo? Por si esto no fuera bastante, Dimitri le avisa que su odiado príncipe Alejandro Kareline comerá con ellos pues ha sido invitado por su padre, el coronel.

Se suceden los días, y a los desaires de Lisa, Alejandro responde con interés. Fedor, mientras tanto, se ha confiado a su prima Nadia Kumiazine —la anfitriona de la fiesta— pues no sabe qué hacer. Ella promete sondear el corazón de Lisa.

Nadia, casada por salvar a los suyos con Federico Kumiazine, no es la más indicada para hablar con Lisa: Su característica falta de tacto y la equivocada creencia de que Lisa conoce cómo Fedor fue abordado y alejado por Paula (la madre de Lisa) cuando fue a pedir su mano, enredan todo hasta tal punto que Lisa llega a creer que Fedor ya no la quiere porque prefiere hacer un matrimonio de conveniencia por salvar a los suyos (¡en realidad Nadia habla de Lisa, no de Fedor!).

Cuando Fedor consigue finalmente visitar a Lisa, ésta no le cree. Un síncope del coronel —en ese mismo instante— impide cualquier nueva explicación pues Dimitri envía a Fedor a buscar al médico.

Alejandro llega en ese momento a la casa, pues justamente tenía cita para tratar lo de la venta de las tierras con el coronel y su notario. Su pronta y eficiente intervención salvan la vida del padre de Lisa. Cuando Fedor llega con el médico, Dimitri lo aleja prometiéndole una cita con Lisa.

Fedor, caballerosa y desprendidamente, ha decidido renunciar al ejército y marchar a sus posesiones de Ucrania llevándose con él a Lisa y a su familia: cuidando extremadamente los gastos, podrán con los años pagar la deuda y sobrevivir. No obstante lo generoso de sus propósitos, Lisa no llega a conocerlos puesto que nunca acude a la cita inventada por Dimitri y Paula para alejar a Fedor.

Lisa, influida por Dimitri, imagina que Fedor ha desaparecido al oír rumores sobre su ruina: Todo lo señala como un aventurero interesado tan solo en la dote que ella pudiera haberle aportado.

El coronel sigue grave, y Lisa llora a su lado. En trance de muerte, él expresa sus deseos de que se case con un hombre como él mismo —un hombre como Alejandro—.

Alejandro se debate entre el amor por Lisa que nace en su corazón, y el desprecio que siente por Paula —quien tanto daño le hizo cuando joven—. Katia, la fiel sierva que tanto lo quiere, recuerda los malos tiempos a su lado, y se pregunta si alguien en esa familia amerita recibir su amor. Alejandro cree en la nobleza de carácter del coronel y de Lisa, y decide salvar por ellos a los demás.

Temerosa de que Fedor busque de nuevo a su hija, Paula decide alejarlo de ahí algunas semanas. Aprovechándose de que su marido está enfermo, altera algunos despachos militares para que Fedor se vea obligado a partir —enviado a un cuartel lejano por una orden (creen todos) del coronel—.

Durante un juego de cartas, Dimitri pierde un dinero que no tiene; y en un arranque desesperado decide jugarse a su hermana. Alejandro lo presencia todo e interviene. Deseoso de impedir cualquier posible falta de respeto contra Lisa causado por la imprudencia de Dimitri, asume su defensa declarándose su prometido —su palabra está ya dada—. Ante el estupor de los demás, avienta un montón de billetes sobre la mesa, y saca a Dimitri de ahí a empellones.

Al día siguiente —cuando los vapores del alcohol se han disipado— Alejandro habla con Dimitri: le promete callarlo todo y perdonar la enorme suma con la que saldó a sus deudores, siempre y cuando se reforme. Dimitri —desde luego— promete todo aunque sin intenciones de cumplirlo.

Por Nadia Kumiazine, Lisa se entera de que Fedor ha sido comisionado a un cuartel lejano para entrenar reclutas. Esta partida sin despedida la hiere en lo más profundo: Ella no sabe que Fedor la cree responsable intelectual de su destierro.

Esa noche, mientras la escucha tocar al piano, Alejandro decide pedir su mano. Al día siguiente, Paula se la concede sin siquiera consultar con Lisa o con el coronel. Paula habla con Lisa y le dice que Alejandro no la quiere pero que desea casarse con ella porque él es hijo de una sierva, y sólo una noble arruinada como Lisa se casaría con él. Rompiendo la palabra empeñada por el coronel, Paula cuenta a Lisa que sólo gracias a la generosidad de

Alejandro han podido pagar sus deudas. Aún más: sin él, no podrán pagar al médico que atiende a su padre.

Llorando de despecho, Lisa acepta—probablemente creyendo que será un matrimonio sólo de nombre, e imaginando que Alejandro no ignora cuánto lo odia—.

Las cartas que le envía por Fedor, son interceptadas por Dimitri y por Paula.

El noviazgo transcurre veloz, y los prometidos jamás son dejados a solas para que no descubran que ambos se casan engañados—ambos parten de falsos supuestos: Alejandro el del amor de Lisa, y ella el del desamor de Alejandro (a quien cree interesado solamente en una esposa que vista bien a la cabecera de su mesa)—.

El día de la boda llega; y con él, llega Fedor—cuya comisión ha terminado felizmente—. Dimitri y Paula se interponen de nuevo entre él y Lisa hasta que la boda se ha celebrado: Sólo entonces avisan a Lisa para que se entreviste con Fedor—Lisa y Alejandro son ahora marido y mujer; y no está por demás cerrar definitivamente aquel capítulo de su vida—.

Lisa y Fedor se encuentran a espaldas de Alejandro. Hablando, desenredan la trama y descubren los equívocos que los han separado. Pero es "demasiado tarde" (pág. 97): por amor a su padre, Lisa se niega a solicitar de Alejandro una anulación.

Fedor parte anonadado, acabado; y Lisa queda desolada y llorando en la cabaña del jardín.

Durante la fiesta, el coronel sufre una nueva embolia, y Alejandro busca desesperado a Lisa para que acompañe a su padre en sus últimos momentos. Es así como descubre la figura de un hombre saliendo de la cabaña, y a Lisa llorando a mares adentro. Al acercarse silenciosa y extrañadamente a ella, Lisa le suplica: "Vete Fedor: no te acerques más" (pág. 98).

Furioso, Alejandro le pregunta quién es el hombre que salía de la cabaña, y por qué ella llora así en el día de sus bodas.

Paula, que lo ha seguido hasta ahí, llama con urgencia a Lisa—antes de que pueda confesar la verdad a "Álex"—, y la insta a que corra al lado de su padre—el cual se encuentra en agonía—. Lisa corre a la casa y Álex permanece ahí, clavado al suelo: Ahora comprende que todo fue una farsa, y que las lágrimas y la seriedad de Lisa no son parte de su carácter sino recuerdo de un amor previo—quizás todavía vigente—.

Cuando Lisa llega a la casa, el coronel ha muerto bajo el peso de los remordimientos, por no haber impedido un matrimonio que a su querida Lisa resultaba tan odioso.

Paula y Dimitri encuentran a Álex distinto: Ya no es el pacífico y crédulo enamorado de antes. En unas horas, sus planes han sufrido un giro total: Álex y Lisa marcharán a Ucrania al terminar los funerales; y Paula y Dimitri no recibirán de él sino el mínimo indispensable para subsistir. Paula está furiosa; Dimitri realmente arrepentido y temeroso por él y por Lisa: ¿qué será de ella ahora que el coronel ha muerto y que su sacrificio carece de sentido?; ¿qué será de ella al lado de un hombre que cree que lo engañó —y en un lugar tan apartado—?; ¿cómo podrá Dimitri vivir en adelante sabiendo que su padre murió despreciándolo? Dimitri decide reformarse, se aleja de Paula e ingresa en el ejército.

Álex se lleva a Lisa a Ucrania deseoso de alejarla de Paula, de Fedor y de Dimitri. Lisa lo desprecia por haber comprado una esposa, pues sigue creyendo que Álex conocía cuánto le repugnaba el casamiento. Es por esto que Lisa asegura a Álex que no lo perdonará porque "sin piedad trat[ó] con [su] madre la boda como se trata la venta de una propiedad" (pág. 109); y Dimitri predice a Paula que "Álex y Lisa están de acuerdo sólo en una cosa: en odiarnos [...] tanto como entre sí van a odiarse" (pág. 106).

El desprecio de ella excita el dolor de Álex —un hombre que se sabe burlado, manipulado—. Su pisoteado orgullo se niega a recibir más golpes sin devolver una por una todas las afrentas recibidas; y, cuando ella le exige que la deje en paz, él responde: "Por qué no he de acercarme?: Eres mi mujer; me casé contigo, te di mi nombre, pagué las deudas de los tuyos, libré de la cárcel a tu hermano, y a tu padre de morir en vergüenza. Te vendiste o te vendieron —igual me da—: ¡sé que te compré y que me perteneces aunque no sea más que para vengarme...!" (pág. 110). Esa noche el matrimonio se consuma por la fuerza, mientras los siervos se emborrachan, bailan y gritan de alegría por la salud del amo.

Al amanecer, Álex sale de caza, y Lisa planea huir. Una tormenta de nieve impide la fuga, como impide a Álex volver. Lisa conoce y trata en esos días de encierro a Natacha —la encargada de otra de las propiedades de Álex—, quien ha venido a festejar la boda del amo. Natacha es guapa y viste bien. Ha recibido una sólida instrucción, pues el aislamiento de la propiedad que dirige exige que el encargado tenga incluso estudios médicos. Pese a sus notables cualidades, Natacha y Lisa no simpatizan.

Álex llega a los tres días, y ordena a los siervos continuar celebrando. Lisa, deseosa de escapar aunque sea por unas horas, ordena un trineo y sale acompañada de un viejo y leal siervo. El caballo pierde una herradura, se encabrita y huye dejándolos tirados en la nieve.

Se hace pronto de noche, y los lobos los rodean en este crudo paraje invernal. Desfallecida, Lisa se deja caer, pero ordena al siervo seguir

adelante para que siquiera él alcance el refugio —para que siquiera él sí se salve—.

Es tarde cuando el caballo llega solo a la casa, y Álex comprende que Lisa está en peligro. Sale él mismo a buscarla; y, al encontrarla, la abraza y besa emocionado. Decidido, la levanta en brazos y no la suelta hasta ponerla a salvo.

No obstante su alegría por encontrarla, al día siguiente su herido orgullo lo atormenta de nuevo: no quiere mostrarse interesado en su salud, no quiere mostrarse débil ante ella —pero Lisa ha entrevisto el amor y el valor de su esposo cuando la víspera la ha salvado de los lobos—.

Camino a la aldea (a donde se dirigen a visitar al cura —al pope— como cumple a amos recién llegados), Lisa explica a Álex cómo fue engañada por Paula y Dimitri, y le pide disculpas porque ahora comprende que también a él lo engañaron.

El pope les platica sobre la situación de miseria en que viven los siervos en esta región, y a Lisa la extraña que Álex —usualmente tan generoso— no los socorra como socorre a los siervos que tiene fuera de Ucrania. Álex se defiende explicándole que ellos mataron a su madre por congraciarse con el amo (pues viva ella, nunca habría podido el amo legitimar a su hijo).

El pope devuelve la visita al día siguiente, y Lisa sorprende una conversación entre él y la fiel Katia. La conversación le revela que Katia es la madre que Álex cree muerta. Compadecida, Lisa se promete hacer todo lo posible por aliviar —con ayuda del pope— la situación de los siervos.

Álex decide partir a Nikolay —la propiedad que dirige Natacha—: El invierno arrecia, y aquella casa está mejor acondicionada que ésta. Lisa pelea por permanecer en Kareline, y Álex acepta dejarla después de un violento enfrentamiento —en el que por despecho —por Natacha— Lisa asegura a Álex que, como él, también ella ha tenido un amante—; enfrentamiento durante el cual casi la estrangula de coraje y celos.

Natacha conoce a Álex desde hace muchos años, y son buenos amigos. Ella, además, lo ama; y —creyendo que Lisa no lo hará feliz— decide luchar con todas las armas en su mano por separarlos y hacerse de su amor. La idea de partir a Nikolay, de hecho, es de Natacha, pues sabe que ahí Álex se apoyará en ella para todo.

Katia, contra su costumbre de seguir al amo como sombra silenciosa, ha suplicado a Álex que la deje en Kareline junto a la joven ama. Con ayuda de Katia, del intendente de Álex y del pope, Lisa renueva la aldea: Las casas más pobres son reconstruidas, el arruinado templo es pintado, la escuela es reparada —la propia Lisa funge como maestra—, y la pequeña enfermería —en la que también colabora— es puesta en funcionamiento de nuevo.

Durante ese tiempo, Lisa recupera la paz. Comprende que ha mentido gravemente al afirmar que ha tenido un amante. Culpándose de la separación, descubre en Álex —merced a algunos de los libros que él ha escrito y que ella ha encontrado en la biblioteca— al hombre de ideales y de acción que siempre ha buscado.

A los tres meses vuelve Álex, y se sorprende de los cambios que descubre —particularmente se asombra de que los siervos hayan dejado de consumir vodka sólo por complacer a Lisa—.

Natacha, molesta, viene con él: en tres meses no ha podido arrancarle ni una sonrisa a Álex; y hé aquí que éste se deshace en sonrisas para Katia —una sierva—, y para la esposa a la que quiso matar.

Álex y Lisa parecen al fin comprenderse, perdonarse, respetarse. Se inicia la siembra, y los dos participan en ella conforme manda la tradición local. Y cuando, naturalmente, surgen las explicaciones —y el equívoco promete descubrirse—, aparece Fedor —el antiguo enamorado de Lisa— herido y despojado hasta de sus ropas a la orilla de un camino.

Los siervos lo llevan a la casa, y Natacha lo atiende. Lisa, al verlo, se desmaya; pero Álex —afortunadamente— no lo recuerda pues el día de su boda apenas lo entrevió alejarse.

Lisa, por el reconocimiento de que la hace objeto Natacha, descubre que está embarazada; espera al hijo de aquella única noche en brazos de su marido.

Fedor, recupera el conocimiento. Al comprender dónde se encuentra —y deseoso de no comprometer a Lisa—, se finge comerciante y se oculta tras un nombre falso.

Lisa y Álex están felices: su relación nunca ha sido mejor y ahora esperan la llegada de un hijo. A la vez, Lisa teme que Álex descubra que le mintió en cuanto a lo del amante y en cuanto a la verdadera identidad del herido que alojan: teme lógicamente que desconozca la paternidad del hijo que esperan.

Lisa ruega por enésima ocasión a Fedor que se marche, y éste le asegura: "te juro que me iré aunque no pueda arrancarte de mi pensamiento y de mi corazón" (pág. 192).

Fedor comienza a mejorar, y aceptando que Lisa ya no lo ama, prepara la marcha. Es el médico, sin embargo, quien no lo deja partir preocupado por la gravedad de las heridas que sufrió.

A Álex simpatiza la hombría de bien de Fedor, y se lamenta de que no cultive tierras cercanas un hombre tan agradable y culto. Fedor no es tan generoso con Álex —quizás porque lo sabe rival—, y no pierde ocasión para señalarle a Lisa el tiempo que pasa con Natacha. Por su parte, Natacha

comienza a resultarle molesta a Álex porque se burla sutilmente de Lisa o del amor que él siente por ella. Patrón suyo al fin y al cabo, Álex le ordena que se vuelva a Nikolay tan pronto como terminen de revisar los asuntos pendientes.

En tanto parte para allá, Álex solicita a su huésped que sea atento con Natacha para así quitársela él de encima. Poco se da cuenta Álex de que la presencia de Fedor impide una lucha abierta entre Lisa y Natacha —en la cual su esposa caería feliz y finalmente en sus brazos como él desea—.

Natacha compra la lealtad de la bruja del pueblo —a quien ya nadie acude desde que ha venido el médico, y desde que la enfermería y la escuela funcionan regularmente—. La bruja culpa a Lisa y los maldice públicamente a ella y al hijo que espera. Álex, furioso, ordena sea castigada; y sólo la intervención de Lisa la salva de pagar la ofensa con la muerte.

Fedor prepara ahora sí la marcha, y decide imprudentemente subir a la recámara de Lisa —donde una indisposición la tiene recluida— a despedirse por última vez y para siempre. Natacha sorprende a Fedor saliendo sigilosamente de las habitaciones de Lisa, y concluye —dado que ésta lleva varias horas "indispuesta"— que Lisa engaña a Álex con el varonil huésped (el cual por fin parte). Algo detiene a Natacha de acudir a Álex: sabe que por ahora él creará antes a Lisa que a ella.

Es por esto que, en lugar de delatarla, hace notar a Álex el estado delicado de Lisa: Exagerando los peligros del embarazo, Natacha pretende posponer su marcha a Nikolay por lo menos hasta que el bebé nazca. No cuenta con la prudente intervención del médico quien insinúa a Álex la inconveniencia de tener dos gallos en un mismo corral..

Furiosa porque —pese a todo— recibe orden de partir de inmediato, Natacha insinúa que Lisa engaña a su marido. Molesto porque Natacha no respeta lo que le es más sagrado, Álex casi la mata. Esto encona el odio de Natacha quien, con ayuda de la bruja, emborracha al conductor de la carreta de Lisa el día en que ésta tiene planeado salir. Los caballos se desbocan y la carreta vuelca dejando a Lisa malherida y adelantándole el parto.

Aunque Lisa no muere, el delicado estado de salud de Lisa y del niño refuerza la vieja excusa de Natacha de no partir.

Natacha teme que el conductor hable y alguien comprenda que ella provocó el accidente de Lisa, por lo que lo convence de huir en lugar de esperar a que Álex "lo mate por haber asesinado a su esposa y a su hijo". El siervo roba un caballo y huye —y esto lo convierte en reo de muerte en cuanto alguien lo detenga—.

Natacha se apresura a hacer esto pues supone —y demuestra no equivocarse— que Lisa intercederá por él y obtendrá de Álex el indulto.

Así y todo, hay dos personas que conocen la participación de Natacha en el "accidente": Marfa, la bruja, y Magol, el vendedor de vodka a quien la prohibición de Lisa dejó sin negocio.

En San Petersburgo, Fedor se arrienda a sí mismo —bajo el nombre falso que usó como huésped en casa de Álex y Lisa— sus tierras ucranianas —las que lindan con Kareline— y vuelve. Teme que Natacha quiera matar a Lisa, y él está dispuesto a dar la vida por ella. El accidente de Lisa, de hecho, comprueba el acierto de esta suposición; su presencia, sin embargo, pone a Lisa en manos de Natacha puesto que ésta lo vio dejando su cuarto aquella noche en que fue a despedirse.

Fedor se hospeda en Kareline en tanto alista sus tierras y su casa. Lisa, postrada en cama, hace lo que puede por defenderse tanto de Fedor como de Natacha; y el único que comprende el predicamento en el que se encuentra es el médico —el doctor León Ílich—. Pese a que no comprende lo que sucede, también cuenta con el apoyo incondicional de Katia —la sierva madre de Álex—.

Álex, mientras tanto, es de nuevo juguete en manos de otros, pues no se da cuenta de nada de lo que sucede a su alrededor: para él no existen sino Lisa y su hijo (y mayorazgo). Evidentemente, cada vez que la ocasión se presta para hablar de amor y aclarar los malos entendidos, surgen o Fedor, o Natacha, o ambos para impedirlo.

Llega el día del bautizo, y con él los Kumiazine —Nadia, la prima de Fedor, y su esposo Federico—. Nadia se ha empeñado en venir, pues cuanto Fedor le contó sobre Natacha la dejó preocupada y deseosa de ayudar a su amiga Lisa. Natacha oye hablar a Nadia, Lisa y Fedor; y nota cómo lo llaman precisamente "Fedor" (y no "Iván" —el nombre falso por el que ella lo conoce—). Como además Lisa ruega a Nadia que no vuelva a llamarlo así, Natacha comprende que ha descubierto algo que puede utilizar en contra de Lisa.

Federico anuncia que al día siguiente Fedor y él continuarán hasta las tierras de éste, mientras que Nadia permanecerá con Lisa en Kareline. De nuevo Natacha, escondida, los escucha hacer planes; y de esta manera escucha el nombre completo de Fedor. No sin razón, ahora se cree en posesión de información suficiente como para acusar a Lisa con Álex. A todo galope sale a buscarlo y le cuenta lo que ha oído.

Avisados de esto por el médico, Federico Kumiazine noquea a Fedor —sólo inconsciente podrán alejarlo en este momento de Lisa— y junto con él y Nadia parte a toda prisa para evitar un enfrentamiento sangriento con Álex.

En Kareline sólo quedan Lisa y el doctor Ílich para recibir al enfurecido esposo y explicarle de la mejor manera la verdad. Éste —enceguecido por la furia— no cree nada de cuanto le dicen, la encierra junto con el niño en su recámara, y pone a su puerta siervos armados para impedir que nadie le dé —ni a ella ni al niño— ni tan siquiera agua.

Álex ordena que bajo su responsabilidad —y por una recompensa— se aprese a Fedor y a Kumiazine. Estando en el puesto militar, traen preso al siervo que huyó instigado por Natacha —el que con su embriaguez volcó la carreta en que viajaba Lisa—. Humilde y lloroso, cuenta a Álex cómo el accidente fue en realidad planeado y pagado por Natacha —la cual protege a Marfa, la bruja, pese a las órdenes expresas de Álex—.

Por un momento Álex comprende cómo Natacha ha jugado con él, pero la ira y los celos lo ciegan al punto: ha recordado que el niño —su mayorazgo— puede ser hijo del otro —engendrado quizás el mismo día de su boda en San Petersburgo—. Álex deja el puesto militar, vuelve furioso a la casa, toma al niño en brazos y parte. Ni Katia ni el pope han podido detenerlo.

Álex se dirige a las tierras de Fedor para mostrarle a su "bastardo" antes de matarlo. Como no lo encuentra —pese a que efectivamente se encuentran ahí escondidos los Kumiazine y él—, parte sin rumbo.

Cabalgando aún, se topa con Marfa —la bruja— y con Magol —el comerciante de vodka—, y les entrega al niño para que hagan de él un indeseable como ellos.

Cuando Álex se marcha, Magol ríe: Álex les ha entregado a su hijo (a su mayorazgo) en un momento de locura, y va a tener que pagar un alto precio para poder recuperarlo.

Cuando Álex vuelve a su casa y dice que se ha deshecho del niño, Katia, Lisa, el pope, el doctor, y los siervos lloran. Nadie se atreve a acercarse ya a él. El pope invoca la protección de la Virgen sobre aquellos desgraciados para que no caiga sobre Álex la maldición que por lo sucedido merecería. Natacha es la única feliz; pero de poco le sirve pues Álex —que ya conoce su participación en el intento de asesinato contra Lisa y el niño— la arroja de la casa sin importarle la lluvia, el aislamiento y la noche.

Esta noche fatídica termina con Álex emborrachándose al lado del siervo recapturado hasta perder ambos el conocimiento.

Fedor —aún débil— se le escapa a los Kumiazine: ha de confesar la verdad a Álex y salvar la vida de Lisa.

En Kareline, Lisa desesperada clama al Cielo pidiendo que Álex le devuelva a su hijo. Los siervos se han organizado para buscar al niño; y el médico, el pope y Katia no se apartan de Lisa temiendo el momento en que el amo despierte de su borrachera.

Lisa, a punto del colapso, grita: "¡Dios mío, [...] castígalo [a Álex]!: ¡Castígalo Tú que sabes que soy inocente!" (pág. 262).

Álex prende fuego a los campos sembrados con tanto esmero y dedicación, y prohíbe a los siervos apagarlo. El fuego avanza sin que nadie lo detenga, arrasándolo todo y dirigiéndose hacia la aldea.

Katia corre hacia él y lo conmina para que se detenga: ¿cómo se atrevió a juzgar a su difunto padre cuando él ha hecho lo mismo —arrancar su hijo de los brazos de Lisa, como a Katia Álex le fue arrancado—. Álex comprende de golpe que Katia es su madre, y se disculpa alegando que el hijo de Lisa es un bastardo: un hijo del pecado. Katia, sin aceptar, le recuerda que él también lo es.

Álex alega que Lisa le mintió —se burló de él—, y Katia le responde: "No lo creo. La he visto llorar por ti, la he visto morir de celos y sollozar a solas [...]: Te ama [...], pero ahora te odiará y con razón" (pág. 264).

Gracias a Katia, Álex acepta devolver el niño a Lisa (eso sí: repudiándolos a ambos), por lo que parte en su busca.

Después de que Álex parte, Fedor malherido llega hasta Lisa: él ha de morir pero antes ha de aclarar la verdad a su marido. Lisa le ruega que se marche para que su presencia no convierta a Álex, además, en asesino.

Los Kumiazine llegan en seguimiento de Fedor, por lo que —cuando Álex vuelve derrotado por no haber dado con el niño—, se encuentra ahí a todos reunidos. Y aunque todos defienden a Lisa y a Fedor, no les cree.

La ira se ha disipado desde su conversación con Katia, por lo que acepta esperar a que Fedor se recupere antes de batirse en duelo. Además, deja partir a la esposa repudiada.

Nadia y Federico Kumiazine llevan a Lisa a Kiev. Federico —príncipe también y además duque— decide presentar una acusación contra Álex ante el zar para que reciba el castigo que merece y le sean confiscados tierras, fortuna y privilegios.

Álex continúa buscando al niño. Tiene noticias de que un hombre, una mujer y un niño han sido vistos en dirección a Kiev; por lo que se dirige hacia allá —donde ya están los Kumiazine, Lisa, Dimitri y el zar (éste último en su recorrido de la provincia)—.

Dimitri ha sido llamado a presentarse en Kiev pues —por su heroico desempeño en combate— ha ganado rentas y condecoraciones que el propio zar le impondrá en persona.

Cada uno por su lado busca al niño: Fedor, empleando sus conexiones militares, da con Magol —el traficante de vodka— en una cárcel; casi a la vez, y emborrachándose en una taberna, Álex da con la bruja Marfa. Cuando Fedor llega a la guarida de Magol y Marfa, ésta y el niño han ya desaparecido, pues Marfa ha entregado el niño a su padre. Álex entrega a su hijo a Lisa; y, después —acompañado de Natacha que lo ha venido siguiendo desde sus tierras ucranianas—, se vuelve a Kareline. Ahí lo recibe la fiel Katia, quien pide a Álex no revele a nadie que ella es su madre. Natacha —una vez

más— se ve pospuesta en el cariño de Álex —para quien la opinión de su madre, evidentemente, es más importante que la de su amante—.

En Kiev, Dimitri pide al zar, como recompensa por sus servicios, no las rentas prometidas, sino la salvación de Lisa, su hermana.

En Kareline, Álex encuentra todo como el día de la desgracia, el día en que partieron todos: Todavía está en la recámara de Lisa la cuna del niño, y en la recámara de huéspedes el equipaje de Fedor. Y en el equipaje de Fedor, Álex encuentra las cartas de amor que Lisa le escribió a ese hombre antes de casarse. Álex las lee y comprende que nunca hubo nada censurable entre ellos, y que solamente el amor más ingenuo, más inocente, más infantil: entre ellos jamás hubo ni siquiera un beso.

Llega a Kareline un destacamento militar con la orden de escoltar a Álex y a Katia a Kiev —ante el zar—, donde han de hacer frente a las acusaciones que se les hacen.

Álex se declara culpable públicamente; y el zar declara libre del matrimonio que los unió a Lisa, declara legítimo al hijo de ambos, y —como pena— ordena sea traspasada a nombre del niño tanta parte de la propiedad de Álex como Lisa determine. Álex, además, recibe orden de no acercarse nunca más a Lisa y al niño —los cuales quedan a partir de ahora bajo la protección directa del zar—.

Natacha es acusada formalmente de intento de asesinato doble con todas las agravantes gracias al testimonio del siervo y de la bruja Marfa, y es encarcelada.

Álex intenta recuperar el cariño de Lisa, y se disculpa alegando su ignorancia. Lisa lo rechaza: él la supuso culpable pero ella lo sabe culpable, ¿por qué lo ha de perdonar? Y para que que conste que ella no se vendió por dinero —como él creyó—, no exige para su hijo —cumpliendo la sentencia del zar— sino las tierras de Kérloff —las que pertenecieron originalmente al padre de Lisa—. Además, no quiere tener nada que le recuerde a Álex o a su vida juntos.

Álex parte derrotado. Vuelve a Kareline acompañado por Katia y el doctor Ílich. Lisa retira los cargos contra Magol y Marfa; y Natacha parte hacia San Petersburgo para no enfrentar un proceso.

Álex reparte sus tierras y su fortuna entre todos sus siervos, y les otorga la libertad: no quiere la fortuna que Lisa ha rechazado como si estuviera maldita. Incluso las propiedades urbanas y el título de príncipe los ha cedido en favor de su hijo. Sólo se ha quedado con las tierras que lindan con las de Kérloff —aquéllas en las que se conocieron—: planea cultivarlas con los siervos que no han querido dejarlo.

No ha vuelto a probar el vodka pues si en la noche de su boda hubiera estado sobrio, se habría dado cuenta de que era el primer hombre en la vida de Lisa, y nada de cuanto ocurrió habría sucedido.

Dimitri solicita ser asignado al regimiento que comandó su padre para poder vivir cerca de Lisa y colaborar en la educación de su sobrino Alejandro.

Natacha vuelve a buscar a Álex y no lo deja en paz aunque él la arroja repetidas veces de su lado; pero —eso sí— cuando se entera de que ya no tiene nada, lo deja sin decir más.

Fedor corteja discretamente a Lisa, quien lo rechaza firmemente —todavía ama a Álex—.

Pasan dos años más, y Dimitri —convencido de que Lisa nunca amará sino a Álex—, busca a su ex-cuñado y cultiva su amistad. Álex siempre está feliz de recibir noticias de Lisa y de su hijo; por lo que Dimitri y él se ven semanalmente.

Cuando Fedor anuncia su regreso, Dimitri habla con Lisa y le dice que Álex nunca se ha alejado de ella: Por amor a ella —por no alejarse de su lado— cultiva las tierras vecinas. Lisa sabe que Fedor volverá a buscarla; pero antes —opina Dimitri— debe darle una última oportunidad a Álex.

Como todos los días, Álex observa, escondido tras los arbustos, el paseo de Lisa y su hijo. Lisa lo descubre, y se dirige hacia él. Álex suplica de rodillas su perdón y ella se lo otorga recibéndolo en sus brazos. Juntos se dirigen hacia la casa de Álex: justo es que Katia conozca a su nieto.

3.c) *Bodas de odio* , 10ª versión (2 transmisiones).

El argumento que resumimos a continuación no reseña una novela editada en formato de libro, sino una telenovela transmitida, ya en dos ocasiones, en México. La autora de la "adaptación" —es decir: de las modificaciones argumentales y de los libretos— fue María Zarattini. El director fue su esposo, José Rendón; el productor, Ernesto Alonso; la compañía productora, Televisa; y los siguientes actores encarnaron los papeles principales:

Cristian Bach	>	"Magdalena"
Frank Moro	>	"Teniente José Luis Álvarez",
Miguel Pálmer	>	"Alejandro Almonte",

María Montaña	>	"María",
Yolanda Mérida	>	"Rosario",
Rafael S ^z Navarro	>	"Dimitrio", y
Rosario Gálvez	>	"Paula".

- La primera ocasión fue transmitida por la XEW-TV —el "Canal 2" (red nacional)— del lunes 29 de agosto de 1983 al 4 de abril de 1984.

Los capítulos 1 al 25, fueron transmitidos de las 6 pm a las 6:30 pm. Debido al éxito que alcanzaron (en volumen de público captado), la obra fue trasladada al horario "estelar". Para no perder la continuidad pese a este cambio de horario, durante la semana del miércoles 5 al martes 11 de octubre se retransmitieron los capítulos 23 al 27. Esto significa que a partir de la segunda emisión del capítulo 23, la telenovela fue transmitida de las 9:00 a las 9:30 pm —con una variación de hasta cinco minutos (en el horario) causada por la proyección de noticias periódicas (adelantos del noticiero *24 horas*)—.

Dado que la telenovela fue transmitida solamente de lunes a viernes (con repetición de capítulos en días festivos), se colige que constó de 150 capítulos de media hora de duración en pantalla —si bien el tiempo de transmisión real por capítulo varió entre los 18 y los 24 minutos aproximadamente— cada uno.

El presente resumen se apoya en las sinopsis por capítulo publicadas entonces por la revista *Teleguía*-Edición nacional. Aquellos capítulos cuya sinopsis no fue localizada, fueron reseñados a partir de entrevistas con televidentes. En estos casos, el resumen aparece sangrado con respecto al margen izquierdo, para indicar la distinta procedencia y grado de fidelidad.

- La segunda transmisión fue difundida por el canal 27 del sistema de televisión "de paga" denominado Cablevisión. En esta segunda ocasión, la permanencia al aire fue mucho menor dado que fue transmitida (incluyendo sábados y domingos) en episodios diarios de una hora de duración en pantalla, y con un mínimo de "cortes de canal". Para que los suscriptores pudieran verla en el horario que les resultara más conveniente, cada episodio fue transmitido seis veces al día.

La fecha de inicio de esta segunda transmisión fue el 18 de enero de 1993, y captó al 89 % del total de suscriptores (siendo éste el más antiguo y extendido sistema de televisión por cable en México) según reporta Severo Mirón en "Triaca" (*El Sol de Mediodía*; México, 25 de febrero, 1993).

PRIMERA PARTE ³¹² :

A principios de este siglo, en la bella Puebla de los Ángeles, Magdalena ³¹³ —la hija del general Iván Mendoza— se enamora del teniente José Luis Álvarez —un subalterno de su padre—.

Magdalena desconoce que su padre está por hipotecar la casa de la ciudad para —con ese dinero— levantar la hacienda que tienen en provincia y que están a punto de perder.

Dimitrio Mendoza Lascurain —el hermano de Magdalena— es un muchacho irresponsable: Es el hijo favorito de Paula —una mujer ambiciosa y sin escrúpulos—, la cual solapa sus caprichos y ruindades. Magdalena, por el contrario, es la consentida de su padre —un hombre justo y de buen corazón, estimado incluso por el gobernador del estado—.

Dimitrio disfruta de los juegos de azar; y pierde a la baraja enormes cantidades de dinero que no tiene manera de pagar. Villarías —el tahúr a quien debe esta fortuna— le exige con amenazas una garantía de pago. Paula, la madre de Dimitrio y Magdalena, escamotea del despacho de su marido las escrituras de la casa para que Dimitrio —entregándoselas al tahúr— salga por ahora de líos.

La casa, sin embargo está hipotecada, y esas escrituras son la garantía del préstamo. El banco presiona al general para que las entregue pues él ha recibido oportunamente el dinero solicitado —dinero que ya ha gastado en el rescate de la hacienda—.

Desconocedor aún de que las escrituras han sido sustraídas por su esposa y puestas en manos de un tahúr, el general presiona a Dimitrio para que acepte el empleo que el gobernador le ofreció. Por consejo de Adolfo Echeverría —su compinche y amigo— Dimitrio dice a su padre que efectivamente aceptó el empleo. El problema amenaza estallar cuando el general manda al gobernador una carta de agradecimiento por su ayuda; y éste le responde que Dimitrio nunca se ha presentado. Dimitrio y Paula ponen en juego todas sus mañas para impedir que la respuesta del gobernador llegue a las manos de su padre.

Por su lado, Magdalena ha conocido a Alejandro Almonte por casualidad; y —sin intención— lo ha conquistado con su belleza.

³¹² Capítulos 1 a 98, aproximadamente.

³¹³ Inicialmente, se proyectó que la protagonista de esta versión se llamara "Lidia" —nombre que recuerda el "Lisaveta" empleado en la versión " 5ª"—, pero finalmente se optó por llamarla "Magdalena".

Alejandro es un hacendado —no rico sino riquísimo— al que Paula —la madre de Magdalena— conoce desde su juventud. Paula tiene un pasado que ocultar, y por eso sus hijos y marido ignoran que conoce a Alejandro desde antiguo.

En aquel entonces, Paula era joven y guapa, y vendía sus favores al entonces patrón de Alejandro. El propio Alejandro era en aquella época un criado más, un bastardo nunca reconocido por su padre y que ignoraba —como todavía ignora hoy— la identidad de su madre.

De su juventud guarda Alejandro recuerdos poco gratos de la ambiciosa Paula, que incluso quiso entonces convertirlo en su amante a espaldas del patrón. Pero a su época de pobreza debe también sus virtudes más sobresalientes: su llaneza, su respeto por la gente menos afortunada y la humanidad que constituye su rasgo más atractivo.

Alejandro debe su posición actual al padre Abundio, quien convenció al hacendado Benjamín Almonte en su lecho de muerte tanto de reconocer a su hijo Alejandro como legítimo, como de legarle su fortuna íntegra.

Magdalena se cita con José Luis; y, entre beso y beso, éste promete pedir su mano al general ese mismo día.

José Luis, temeroso —pues es consciente de que el abismo de las clases sociales lo separa de Magdalena— acude a casa del general. Éste, que no conoce el motivo de su visita, no lo recibe pues trata en ese momento con Alejandro Almonte la venta de unas tierras. Alejandro está interesado en las que colindan con su fábrica de hilados. El general quisiera cerrar el trato pues precisa dinero para la reparación de la hacienda, pero no puede hacerlo pues aquella huerta pertenece en realidad a su querida hija Magdalena. Alejandro duda de que una hija de Paula pueda ser maravillosa, pero se guarda su opinión ante el entusiasmado general —padre, incidentalmente, de tal maravilla—.

Magdalena llega a la casa, y Alejandro la reconoce como la belleza que lo cautivó, días antes, cuando por primera vez la vio paseando por la calle. Paula se percata del interés de Alejandro por su hija Magdalena, y —ambiciosa como siempre— decide casarlos: Alejandro es ahora un partido envidiable.

Magdalena no se interesa por Alejandro: Todo lo que ella quiere saber es si su padre habló con José Luis. Tan poco le interesa Alejandro que, en la fiesta de su amiga Nadia, lo desaira abiertamente.

Villarías presiona a Dimitrio para que le pague lo que le debe, y Dimitrio acude de nuevo a su madre. Entre los dos deciden forzar la situación para que el millonario Alejandro contraiga cuanto antes matrimonio con Magdalena. Ya como prueba de buena voluntad —y al expresar su interés por cortejar a Magdalena— Paula le ha sacado a Alejandro una fuerte suma con la que Dimitrio vuelve a jugar y vuelve a perder.

Iván, el general, se entera de que Dimitrio se ha dejado embaucar por tahúres, de que debe no una pequeña cantidad de dinero sino una fortuna, de que ha entregado las escrituras de la casa —las de la hipoteca— a sus acreedores y de que lo engañó al afirmar que estaba trabajando con el gobernador. Y por la desilusión y por el disgusto que todas estas revelaciones le causan, sufre un conato de infarto: Su situación económica ha pasado de la holganza a los apuros, y de los apuros —ahora gracias a Dimitrio— a las deudas angustiosas. Su orgullo de padre se ha derrumbado en cortos instantes.

José Luis insiste en ver al general para pedirle la mano de Magdalena, pero Paula y Dimitrio lo impiden. Paula acude al gobernador y le solicita que intervenga para alejar a José Luis —el cual "se obstina en cortejar a Magdalena pese al manifiesto desagrado de ella"—. El gobernador, creyendo a Paula, ordena la aprensión de José Luis y que sea enviado con la siguiente "cuerda de presos" a San Juan de Ulúa.

José Luis no comprende el por qué de su arresto, y —con ayuda de Rufino, su asistente y amigo— se escapa antes de llegar a San Juan de Ulúa. La vuelta a Puebla se eterniza por el peligro de que lo atrapen y el poco dinero que lleva encima.

Magdalena, por su parte, no cree en la culpabilidad de José Luis, y se niega a recibir las atenciones de Alejandro Almonte estando prometida a otro. Paula y Dimitrio contratan entonces a una actriz para que haga creer a Magdalena que José Luis está casado y que no es libre para amarla. Magdalena llora desesperada y acepta —aunque no felizmente— los galanteos de Alejandro.

Alejandro conoce a Villarías —el tahúr al que Dimitrio entregó las escrituras de la casa— pues trabajaba para él como administrador. Tuvo que despedirlo por ladrón, y todavía hoy le adeuda una respetable suma: mucho más de lo que el irresponsable Dimitrio le debe al tahúr. Alejandro tiene pruebas que lo refundirían en la cárcel pues es un tipo de cuidado; y gracias a ellas obtiene de él las escrituras y los pagarés de Dimitrio.

Magdalena —enterada de esto por Paula pese a que Alejandro exige que no le sea dicho— acepta casarse con él.

Como Alejandro no se deja "desplumar", Adolfo presenta a Dimitrio una nueva "fuente" de recursos: Josefina, una rica heredera enamorada de él desde la infancia, y de quien Dimitrio puede sonsacar algún dinero con poca atención que le preste.

Adolfo periódicamente comenta a Josefina que Dimitrio no se atreve a hablar "seriamente" con ella porque se sabe en desventaja económica y además tiene deudas. Josefina, ilusionada, da dinero a Adolfo para que Dimitrio salga de sus deudas y pueda acercarse a su hermano a pedir su mano.

Adolfo, como es de imaginarse, nunca entrega el "sablazo" completo a Dimitrio, sino que se queda con una parte respetable (\$ 1,500.- de cada \$ 5,000.-, por ejemplo).

Cuando Iván, el general, se entera de esta nueva fechoría de su hijo, sufre un infarto. Nuevamente, el que se hace cargo de los gastos es Alejandro.

La boda se acelera, pues el general desea dejar a Magdalena en buenas manos antes de morir —y le consta tristemente que Paula y Dimitrio no lo son—.

Llega el día de la boda, y —saliedo de la iglesia una vez consagrados marido y mujer— José Luis logra ver a Magdalena a solas y le explica que lo han tenido preso. Hablando comprenden que han sido separados por las intrigas de quienes la querían casada con Alejandro, puesto que la mujer que declaró ser esposa de José Luis no podía serlo realmente.

José Luis la invita a huir, pero a Magdalena la ata el agradecimiento. Ahora bien, como cree a Alejandro tan culpable como Paula y Dimitrio, y como no lo quiere como ama a José Luis, acepta fugarse con éste.

Alejandro se entera e impide la fuga; furioso, se lleva a Magdalena a su hacienda en lugar de quedarse, como anteriormente habían planeado en la casa de la ciudad.

Antes de partir, Magdalena y Nadia comentan lo sucedido. Nadia, además de amiga de Magdalena es hermana de Adolfo —el compinche de Dimitrio—, pero es una buena persona que —mientras hubo esperanzas— la ayudó a ponerse en contacto con José Luis. Ahora Magdalena es ya una mujer casada, y Nadia le da ánimos recordándole cómo ella también fue obligada a contraer matrimonio con Francisco, al que ahora ama verdaderamente. ¡Y qué viaje de bodas hicieron en su momento por Europa!

En la hacienda, Magdalena conoce a María —una mujer que ama apasionadamente a Alejandro desde que éste era menos que el último de los peones—, y que lleva la casa. Alejandro quiere a María como a una hermana, pues ella fue bondadosa con él cuando todas las puertas se le cerraron; de ahí que se tuteen.

Apenas llegar, Alejandro y Magdalena visitan al padre Abundio —al que debe su actual nombre y fortuna—, y éste se alegra sobremedera de que Alejandro se haya casado con una mujer tan linda y buena como ella.

Esa noche Alejandro exige a Magdalena que cumpla con sus deberes de esposa, y la fuerza. En la mañana ella intenta escapar, pero él de nuevo se lo impide.

Rosario va a ver al padre Abundio sin saber que Alejandro —el hijo que no conoce por haberla enviado su patrón y amante al presidio de Valle Nacional— está en la hacienda.

El padre le promete que guardará en secreto su identidad —de madre de Alejandro—, pero la invita a tomar un trabajo en la hacienda para que pueda conocer de cerca al hijo con el que nunca pudo convivir por culpa de Benjamín Almonte.

María se niega a servir a Magdalena, y le revela el misterio del nacimiento ilegítimo de Alejandro —el cual Magdalena desconocía—.

Magdalena pide a Alejandro que la deje ayudar a los peones pues muchos viven en condiciones insalubres. Temerosa de que Magdalena pueda con eso ganarse el respeto de Alejandro y de la gente que trabaja en la hacienda, y desplazarla, María se ofrece a ayudarla a escapar.

El padre Abundio pone a Alejandro sobre aviso de los celos de María, pero es demasiado tarde pues Magdalena ya escapó. Magdalena, sin embargo, no llega muy lejos pues su marido la encuentra y la lleva de regreso a la hacienda.

José Luis, acompañado de Rufino, emprende el camino hacia las tierras de Alejandro Almonte, decidido a salvar a Magdalena. En el camino se encuentran el cadáver de un hombre al que han dado muerte los forajidos (en connivencia con el jefe militar local). José Luis viste las ropas del muerto y le pone su uniforme militar pues se sabe todavía buscado por las autoridades.

Viste las ropas del muerto, y encuentra en ellas una carta que identifica —al portador— como el nuevo administrador solicitado por Alejandro Almonte, para sus propiedades rurales. Suplantarlo permitirá a José Luis llegar sin problemas hasta Magdalena.

Cuando Dimitrio ya no puede sacar más dinero de Josefina, Adolfo le propone fingir una boda para poder "desplumarla" una temporada más. Justo es reconocer que Dimitrio comienza a sentirse culpable, y a disgusto con la idea de seguirla engañando. Esto hace que, una vez "casados", se niegue a consumir el "matrimonio". Esto mismo, sin embargo, lleva a Josefina a recelar pues ¿acaso no están casados?

José Luis llega a la hacienda, y se entrevista con Alejandro. Éste lo invita a cenar con él y con su esposa esa noche. Magdalena sale a recibirlos y se desmaya al verlos.

Esa noche Magdalena se escapa de su recámara y busca a José Luis para rogarle que se marche. Éste le pide que huya con él, pero ella lo rechaza: Es demasiado tarde.

Juventino³¹⁴ —el tío de María— y Loreto —el anterior administrador de las propiedades rurales— resienten la llegada de José Luis. Como Villarías, ellos manejaron a Benjamín Almonte muchos años a su antojo, lo estafaron, e incluso esperaron heredarlo. Siempre se han sentido y han actuado como verdaderos y crueles amos. Por esto Alejandro se ha visto en la necesidad de substituirlos no bien ha tenido la seguridad de sus engaños. De hecho —y hasta la llegada de Alejandro y Magdalena a la hacienda— ellos han continuado explotando a la gente.

Por si esto no fuera bastante, han actuado en connivencia con el jefe militar local —el cual extorsiona, encarcela injustamente, abusa de sus prerrogativas, condena y cuelga a su antojo y conveniencia— permitiéndole actuar en tierras de Alejandro. Así que no sólo José Luis les estorba, también Alejandro —y su humanitario sentido de la justicia— es un obstáculo para ellos.

Cuando Alejandro y José Luis inspeccionan la hacienda, Juventino y Loreto emboscados disparan contra ellos a traición. Alejandro es herido, y salva la vida sólo gracias a José Luis —el cual se hace llamar Antonio Olivares—.

Rufino —el ayudante de José Luis— escucha a los asesinos discutir por el fracaso del atentado: ¿por qué no remató a Alejandro? —le pregunta uno al que disparó las balas—. Gracias a Rufino, José Luis sabe ahora quiénes buscan ultimarios.

José Luis insiste en huir con Magdalena, y más ahora que hay peligro —por él, acostumbrado a la vida militar, no le preocupa, sino por ella—. Él le recuerda cómo Alejandro pagó a aquella actriz para que fingiera ser su esposa, y con este argumento la convence; pero ella insiste en esperar a que su marido recupere la salud.

Cuando, gracias a los cuidados de su esposa, Alejandro se recupera, Magdalena le echa en cara los sucios subterfugios a los que recurrió para hacerse de ella. Discuten pero terminan con un beso. Alejandro le pide que se quede con él esa noche, pero Magdalena vuelve a su cuarto.

Tomás, el "cuñado" de Dimitrio, recela de éste cuando descubre que Adolfo ha sugerido a Josefina que venda sus propiedades y que ponga el dinero en manos del que ahora es su "esposo".

Alejandro encarga a Víctor —amigo de Puebla— que busque a la mujer que se hizo pasar por esposa del teniente José Luis Álvarez, y que la lleve a la hacienda: Quiere probarle a Magdalena que no tuvo nada que ver con ello.

³¹⁴ Capítulos 31 a 35.

Cuando éstos llegan, Magdalena —nada más verlos— imagina en peligro la falsa identidad de José Luis pues teme que puedan reconocerlo. A toda prisa —y supuestamente a solicitud de Alejandro— le envía orden de marchar de inmediato a Puebla a verificar la operación de la fábrica de hilados.

José Luis, creyendo que la orden la envía Alejandro, se esconde en la hacienda para que crean que verdaderamente obedeció; pero no parte pues sabe que el administrador de Puebla se daría cuenta de la suplantación dado que él trató al verdadero Antonio Olivares.

Alejandro no se explica por qué el administrador "no ha vuelto de la mina", y —temiendo un atentado como el anterior— envía gente a buscarlo. Magdalena llora pues no cree volverá a ver a José Luis nunca.

El hermano de Josefina descubre lo de la boda fingida, y visita a Iván —el general— para enterarlo de las fechorías de su hijo. Dimitrio y Adolfo huyen por la azotea, y deciden refugiarse en la hacienda de Alejandro.

Al llegar descubren a José Luis escondido, y aprovechan para chantajear a Magdalena amenazándola con enterar de todo a su marido. Ella corre a escondidas a avisar a José Luis de esto, y Alejandro cree que de nuevo se ha intentado escapar. Cuando vuelve, ella no puede decirle que se equivoca, pues esto equivaldría a descubrir el escondite de José Luis.

En su ira, Alejandro despierta a Rosario por no haber vigilado bien a Magdalena.

Hay un nuevo atentado contra la vida de Alejandro en el palenque del pueblo; atentado abortado por lo público del lugar.

La pugna entre María y Magdalena se encona cuando ésta última descubre que se está enamorando de su esposo.

Magdalena pide una gran cantidad de dinero a su esposo alegando que necesita ropa y ha de encargarla a Puebla. Él se sorprende de que la ropa de mujer cueste tanto, pero acepta dárselo. Magdalena quiere el dinero para comprar el silencio de Dimitrio y Adolfo.

Alejandro y ella pelean de nuevo, y él se niega ahora a darle el dinero. Magdalena se ve entonces obligada a vender sus joyas para pagar el precio que su hermano exige.

Intentando debilitar a Alejandro, Juventino y Loreto —los ya dos veces fallidos asesinos— incendian la troje con todas las provisiones para la siembra.

Adolfo propone a María abrir una casa de juego en el pueblo aprovechándose de la confianza y de la cava de su patrón. María, por despecho, y quizás halagada por las galanterías de Adolfo, acepta.

Alejandro recibe noticias de la capital, pues hace tiempo que —por rutina— mandó investigar a su nuevo administrador. Por este informe descubre que "Antonio Olivares" nunca trabajó en el ejército como tantas veces le aseguró.

Sospechando de la identidad del "desaparecido Olivares", y relacionándolo con el único militar que él imagina interesado en presentarse de incógnito en la hacienda —el antiguo pretendiente de Magdalena—, escribe a su administrador urbano (el de Puebla) solicitándole investigue las señas físicas que distinguen al teniente José Luis Álvarez: Quiere poder reconocerlo pese a que nunca lo ha visto.

Magdalena ³¹⁵ descubre que está embarazada de aquella primera y única noche, y Alejandro se siente el hombre más feliz de la tierra.

El padre Abundio observa alarmado cómo el garito de Adolfo y Dimitrio mina la paz de la región. Lo preocupan particularmente las mujeres y los niños que están pasando hambre porque los hombres se dejan los jornales sobre las mesas de juego. Por si no fuera bastante, Dimitrio y Adolfo contratan a una vicetiple de la capital con la que se enreda el hermano de Magdalena.

Por otra parte, Alejandro y Magdalena se enteran de cómo Dimitrio engañó a Josefina con la boda fingida, y lo corren de la hacienda amenazando con entregarlo a la justicia. En la hacienda queda Adolfo, así y todo, para manejar el garito que los está enriqueciendo a costa de la miseria de los pobres peones.

Cuando Alejandro se entera de la existencia del garito, y de todo lo que han causado en la región Dimitrio y Adolfo, acude personalmente a clausurarlo pues ya se sabe que no se puede confiar en el jefe militar local.

Angélica —de la familia que habita la hacienda más cercana— se enamora de José Luis.

Magdalena y Alejandro resuelven sus diferencias, se declaran su amor, y comparten, finalmente, la misma cama.

³¹⁵ Capítulos 60 a 84.

Cuando Alejandro recibe la información solicitada a Puebla sobre la apariencia del teniente José Luis Álvarez, supone que Magdalena lo ha estado engañando, y corre en busca del militar para vengar la afrenta. José Luis huye, y Angélica y su hermana lo ocultan en una granja. Alejandro da aviso a las autoridades militares pues, después de todo, José Luis es un desertor y un prófugo de la justicia.

Cuando el jefe militar local descubre el escondite de José Luis, Angélica compra su silencio con sus joyas. José Luis y ella huyen juntos a Querétaro, donde ella cuenta con la segura protección de su madrina —antigua amiga del general Porfirio Díaz, ahora presidente de la república— para defenderlos.

La madrina los recibe a disgusto, pero José Luis se gana poco a poco su cariño y su respeto. Como Angélica lo ama y tiene pocos meses de vida, la madrina intercede ante el presidente para que se investiguen las verdaderas causas por las que el militar es perseguido.

Una vez aclarado el caso, el general Díaz reivindica el buen nombre de José Luis, lo reinstala en su puesto, y —con el tiempo— lo asciende a capitán y luego a secretario. Una vez aclarado esto, José Luis y Angélica se casan. Él le debe tanto, y ella está tan enferma, que quiere hacerla feliz los pocos días que le queden de vida.

Dado que Alejandro supone que Magdalena le ha sido infiel, imagina que el hijo que espera no es suyo sino del militar; y furioso la corre de la hacienda sin ninguna consideración.

Despechado, y queriendo herir a Magdalena como ella —él cree— lo hirió, da a María el título de "señora de la casa", y la pone a dormir en la habitación de Magdalena como si realmente lo fuera.

Muere Iván, el general —padre de Dimitrio y Magdalena—, y su muerte enfrenta a su hijo por primera vez con lo inútil de su vida. Dimitrio decide cumplir con Josefina —cuya honra ha puesto en entredicho—: Se casa verdaderamente con ella, y se niega a hacer vida marital en tanto no lo merezca.

Magdalena, corrida de la hacienda, vuelve a casa de su madre. A las amistades dicen que ha venido a la ciudad a tener al niño, y que por eso ha llegado sola; pero el hijo nace, y Alejandro sigue sin presentarse a visitarla —no ha venido ni siquiera a conocer a su hijo—.

Cuando Alejandro llega por fin a Puebla, no se hospeda en casa de su suegra sino a la suya propia. Viene acompañado de María a tramitar con sus abogados el divorcio. Recorre la ciudad con María y en todas partes se presenta acompañado de ella. La ciudad arde y la inocente Magdalena es objeto de las murmuraciones.

De hecho, Alejandro tarda en descubrir el nacimiento de su hijo pues María esconde los telegramas y las cartas que Magdalena y los suyos le envían.

Angélica —la esposa de José Luis— y Magdalena se hacen buenas amigas. Angélica es dulce y encantadora como su nombre; y su bondad casi justifica su próxima subida al Cielo pues este mundo realmente no la merece. Pese a lo avanzado de su enfermedad, nunca se le escucha una palabra amarga o de queja.: Todo lo comprende, todo lo justifica. Poco a poco su marido, si no la ama, llega en cambio a adorarla.

En el corazón de José Luis, no obstante, Magdalena sigue reinando calladamente.

El cariño que siente por Angélica, hace que Magdalena busque a Alejandro para rogarle que no acuse penalmente a José Luis pues su esposa Angélica está mal del corazón.

Paula no perdona la poca ambición de Magdalena, y la presiona para que seduzca a su marido.

Alejandro descubre a Magdalena y a José Luis hablando, y lo reta a duelo.

Rosario busca a Alejandro para impedir el duelo, y María la corre con una cachetada. Llorando como sólo una madre que se cree despreciada por su hijo puede llorar, Rosario acude a Magdalena para rogarle —de rodillas si es necesario—, que impida el duelo.

Rosario y Magdalena llegan al lugar del encuentro cuando éste ya ha tenido lugar. José Luis resulta malherido, y en su agonía escucha cómo Alejandro le pregunta si alguna vez ha habido algo entre Magdalena y él. José Luis le asegura que Magdalena nunca fue suya.

El ver a Rosario llorando por su vida, hace comprender a Alejandro que ella es su madre. La invita a vivir con él, y le promete que no volverá a carecer de nada. Alejandro ruega a Magdalena que lo perdone, pero ella —herida— lo rechaza.

SEGUNDA PARTE ³¹⁶ :

Magdalena recibe la demanda de divorcio, y su amor por Alejandro —excitado por el temor de perderlo en el duelo— la lleva a buscarlo. Comparten un momento de pasión pero, como no habían de lo que los ha separado,

³¹⁶ Capítulos 98 a 150, aproximadamente.

tampoco lo resuelven. Magdalena vuelve esa noche a casa de su madre y Alejandro retira la demanda de divorcio; pero ninguno de los dos está seguro de por qué el otro aceptó compartir esa entrega.

Cuando Alejandro se encamina a casa de Magdalena para poner las cosas en claro, descubre a Rufino llevando un mensaje de José Luis —el cual, malherido, ruega a Magdalena se haga cargo de Angélica si él muere—. Alejandro, desilusionado, da la vuelta y se va.

Francisco Torres Quintero —el marido de Nadia y, por ende, cuñado de Adolfo— exige a Alejandro retirar las prestaciones que está dando a sus obreros.

Dimitrio se ha ido enamorando de Josefina, su esposa. Ahora que, no obstante quisiera por fin compartir una vida conyugal normal con ella, no sabe qué hacer para lograrlo pues fue él quien se empeñó en no compartir habitaciones.

Magdalena pide a Dimitrio y a Josefina que sean los padrinos de su hijo ahora que el padre Abundio ha venido a Puebla a bautizarlo, y ellos aceptan. En un nuevo intento de lograr un entendimiento, Alejandro y Magdalena acuerdan volverse a la hacienda después del bautizo; pero como las investigaciones sobre Armida —una suplantadora— y la situación de sus fábricas les impiden volver por ahora a la hacienda, el padre Abundio retorna solo.

Armida Almonte es una actriz peruana que se hace pasar por sobrina legítima de Benjamín Almonte, y que exige a Alejandro la herencia que le legó el "tío Benjamín". Alejandro —que apenas si conoció a su padre en su lecho de muerte— desconoce qué tan cierto pueda ser esto, por lo que invita a Armida a hospedarse en su casa en lo que lleva a cabo las averiguaciones necesarias.

Hay atentados contra los obreros de Alejandro en venganza de que su patrón se ha negado a retirar las prestaciones extraordinarias. Este y Manuel Calderón —un comerciante— se alían para mejorar las condiciones de la clase obrera.

José Luis se recupera, es reinstalado nuevamente en su puesto, y recibe orden de investigar supuestos lazos de Alejandro con grupos subversivos. Asimismo, un inspector policiaco recibe orden del gobierno de seguir a Alejandro e informar sobre sus actividades. Francisco prohíbe de nueva cuenta a Nadie volver a ver a Magdalena. Nadia visita a Magdalena para decirselo, y para ponerla sobre aviso pues quieren encarcelar a Alejandro como encarcelaron a Manuel Calderón —el comerciante—. Efectivamente, se presenta el inspector policiaco con una orden de aprehensión en su contra, y se lo lleva preso.

Francisco —el marido de Nadia— carece de pruebas contra Alejandro, y chantajea a Manuel Calderón ofreciéndole su libertad a cambio de un testimonio falso. Éste se niega a dárselo.

Magdalena acusa a José Luis de haber encarcelado a Alejandro. Éste no sólo niega ser el culpable, sino que además comenta a Magdalena que el gobierno no ha conseguido probar ninguna de sus acusaciones, y por lo mismo está en la obligación de dejarlo en libertad.

Francisco propone a Alejandro dejarlo libre si retira las concesiones que otorgó a sus obreros, pero éste se niega nuevamente a hacerlo.

Enterada de todo esto, Armida busca a Francisco y le propone declarar falso el testamento de Benjamín Almonte encarcelar a Alejandro por suplantación de personalidad y falsificación. Si lo hiciera, Francisco lograría que fueran acabar con las concesiones pues la nueva dueña de las fábricas —Armida— se compromete a retirarlas tan pronto como sean suyas.

María, insidiosa, informa a Alejandro de que Magdalena ha seguido viendo a José Luis, pero no le explica que lo ha hecho para ayudarlo. Cuando Rosario lo visita, Alejandro le anuncia que —cuando lo liberen— ella, Alejandrino y él se volverán a la hacienda sin Magdalena y sin María.

De los que firmaron como testigos en el testamento de Benjamín Almonte, sólo sobrevive el padre Abundio. El inspector de policía es enviado a asesinarlo, pero al verlo rezar se le cae la pistola de la mano. Como no se atreve a encarar el juicio divino por el asesinato de un sacerdote, en lugar de matarlo, lo encierra en una cárcel aislada. El padre Abundio no comprende por qué lo han apresado y le prohíben comunicarse con el mundo exterior.

Cuando —gracias a la vieja amistad que lo une a la familia de Magdalena— el gobernador descubre que tienen preso a Alejandro sin motivo, se gira orden a Francisco de liberar a Alejandro de inmediato.

La salud de Angélica se agrava, y ésta pide a José Luis que traiga a Magdalena pues quiere hablar con ella antes de morir. Alejandro llega —libre al fin— a su casa, para ver llegar al mismo tiempo a Magdalena acompañada de su rival.

Magdalena asegura a Alejandro que lo ama, pero él no sabe si creerle —después de todo ella no tuvo oportunidad de elegir al convertirse en su esposa—.

Angélica muere después de recibir el consuelo de los últimos sacramentos. José Luis queda desesperado, y Alejandro aún más pues su rival es libre de nuevo.

Adolfo declara a Josefina que la ama, y Dimitrio —celoso y justamente indignado— lo corre de su casa.

Paula —la madre de Magdalena y Dimitrio— sigue deseando obtener dinero de su yerno —Alejandro— y de su nuera —Josefina—; pero sus hijos se lo impiden.

Rosario es llevada ante el juez para que declare si Alejandro es —o no— hijo de Benjamín Almonte, y si ella es su madre. Francisco hace constar en actas que Rosario purgó una condena en Valle Nacional —acusada precisamente por Benjamín—, con lo que invalida su testimonio.

El juez —a quien dolosamente entregan un testamento falso— falla en favor de Armida. Alejandro lo pierde todo: hasta su nombre. Se siguen ahora los trámites para encarcelarlo. Gracias a Nadia, éste puede huir antes de que lleguen a aprehenderlo.

Siendo declarado suplantador, el matrimonio de Alejandro —lo mismo que todos los contratos y disposiciones firmadas por él— pierden validez. Magdalena es libre —ahora sí— de elegir al hombre que ame, pues la ley ya no la ata a Alejandro, y José Luis es libre de nuevo.

Armida toma posesión de todo, y trata a María como a una sirvienta de baja categoría.

Josefina ofrece dinero a Dimitrio para que ayude a su familia, pero éste —arrepentido de su comportamiento anterior— lo rechaza y se pone a trabajar.

Adolfo tiene el verdadero testamento de Benjamín Almonte, y con él extorsiona a Francisco y a Armida.

En su huida, Alejandro y Rosario son dados por muertos al hundirse el carruaje en el que viajan. Si bien se salvan del hundimiento, caen en manos de los revolucionarios. Con ellos está Manuel Calderón —aquel comerciante con el que se había aliado Alejandro para defender a los obreros—, quien lo reconoce y sale garante de ellos ante las tropas rebeldes.

Por medio de Víctor, Alejandro envía una carta a Magdalena para informarle de que está vivo. Paula —su ambiciosa madre— la intercepta y la devuelve sin abrir añadiendo un mensaje suyo: ahora que Alejandro lo ha perdido todo, no quiere verlo de nuevo cerca de su hija —"ya la ha hecho sufrir bastante"—.

María, como sirvienta en casa de Armida, descubre la falsa identidad de un compinche de Armida, y se lo cuenta a Víctor, el amigo de Alejandro.

José Luis —ascendido ahora a secretario del presidente— corteja a Magdalena. Evidentemente, ahora sí es considerado un pretendiente

adecuado por Paula. Magdalena, creyendo a Alejandro muerto, acepta a José Luis pues, además de creer que será un buen padre para su hijo, quiere alejarse de Puebla —donde las murmuraciones no la dejan vivir— y José Luis está por marchar a la ciudad de México para tomar posesión de su nuevo cargo.

Por un espía rebelde, Alejandro se entera de que Magdalena ha aceptado casarse con José Luis, y se presenta de sorpresa en la fiesta de compromiso. Con ayuda de los rebeldes, Alejandro se la roba.

Una vez a salvo en el convento en el que se cobijan, Alejandro y Magdalena se abrazan emocionados.

Dimitrio, al ver a Josefina cuidando a Alejandrino, le declara final y humildemente su amor.

Alejandrino, por accidente, se aleja y extravía.

José Luis recibe orden de atrapar a Alejandro, y organiza una batida en forma. Durante la operación, Rufino encuentra al padre Abundio vagando por el campo desorientado pues se ha escapado pero no sabe dónde está y lleva tiempo sin beber ni probar bocado.

El padre Abundio, de vuelta en Puebla, acude a visitar a la familia de Magdalena —lo mismo que al obispo— para contar lo que le ha sucedido. Asimismo, reitera la legitimidad de Alejandro como hijo y heredero de Benjamín Almonte. El obispo intercede ante el gobernador, y éste se interesa personalmente en el caso.

María y Víctor avisan a Dimitrio de lo que ha descubierto sobre Armida y su compinche, y sobre el testamento falsificado que fue entregado al juez —María incluso localiza un testigo que conoce la verdadera identidad de Armida—. Dimitrio deduce —por lo que le cuentan— que el canalla de Adolfo debe tener el verdadero testamento escondido, y va a verlo. Gracias a Nadia, Adolfo se lo entrega.

Francisco se entera de que Alejandrino ha desaparecido, y decide emplear esa información para atrapar a su padre —pues hace llegar a Alejandro un mensaje: o su vida o la de su hijo—.

El gobernador quiere hacer justicia contra Francisco, pero no puede levantar la orden de aprehensión contra Alejandro pues éste se ha unido a los rebeldes.

Francisco amenaza a Adolfo —su cuñado— con un arma y le exige el testamento. Forcejean y Francisco muere. Adolfo es dejado en libertad pues se comprueba que actuó en defensa propia.

Armida y su compinche son aprehendidos por la policía.

La mujer que encuentra a Alejandrito, descubre por fin la dirección de la familia de Magdalena, y les lleva al niño; pero es demasiado tarde pues Alejandro ya se ha entregado a las autoridades para salvar la vida de su hijo. Magdalena y él se han separado llorando: ambos saben que le costará la vida.

Llega el día en que Alejandro será ajusticiado como traidor, y se ve a un hombre morir ante el pelotón: Es José Luis Álvarez que ha dejado libre a Alejandro para hacerle este último regalo a la única mujer a la que verdaderamente amó.

BIBLIOGRAFÍA

a) DIVERSOS TIPOS DE OBRAS:

"Afectan a la juventud los embarazos indeseados, alcoholismo y tabaquismo"; *Gaceta UNAM* (4 de junio de 1992).

"Cartas de la familia Teleguía"; *Teleguía*-Edición nacional (6 de enero de 1983).

"*Corazón salvaje*, como siempre con buena salud"; *Teleguía*-Edición nacional (4 de septiembre de 1993); pág. 44.

"Definición de los personajes de *Eclipse*"; *Teleguía*-Edición nacional (12 de mayo de 1984); pág. 6.

"Distorted view" —estadísticas comparativas vida real-vida televisada— ; *U.S.A.-TODAY* (7 de julio de 1993).

"En Alemania la violencia brutaliza a la niñez y a la juventud" ; *El Heraldo de México* (23 de enero de 1993).

"Events"; *Femina*-Bombay (23 de junio de 1993); pág. 30.

Italia hoy, Presidencia del Consejo de Ministros; Roma, 1985.

"La Lectura en México —encuesta—"; *El Heraldo de México* (30 de septiembre de 1991).

"Los Niños de Brasil ante la masacre televisiva; violencia cada dos minutos"; E.F.E. —agencia informativa—; *El Heraldo de México* (4 de julio de 1993).

"Más de mil seiscientas escenas violentas al día"; E.F.E. —agencia informativa—; *El Heraldo de México* (4 de julio de 1993).

No basta el amor, México, Divina, 1992 [*Mujer, casos de la vida real*, álbum 4].

¿Por qué no me dices nunca "amor"?; Roma, Lancio, circa febrero de 1989 [*Olga gran color* 13-143].

"Reporte mensual 'los diez favoritos de la televisión' "; *Teleguía*-Edición nacional (circa 2 de agosto de 1986); pág. 72.

Tarifas y datos de los medios impresos 1991-2 (mayo-agosto de 1991).

"TV violenta: que si la de Estados Unidos se pasa, la de Brasil de desborda"; A.N.S.A. —agencia informativa—; *El Herald de México* (7 de julio de 1993).

Abril; *El Amigo de mi hijo y yo*; México, Novedades Editores, circa 1990 [*El Libro semanal* 1818].

Alemán Sáinz; *Las Literaturas de kiosko*; Barcelona, Planeta, 1975

Allen, Suzanne; "Reflessioni sull' infraletteratura"; *La Paraletteratura* (compilado por Noël Arnaud, Francis Lacassin y Jean Tortel); Nápoles, Liguori, 1977 [Le Forme del significato 20].

Altamira Escuti, Raquel y Verónica González González; *Análisis del discurso de la imagen secuenciada en la telenovela; un caso*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1984.

Amador de Gama, Luis; "Editorial"; *Teleguía*-Edición nacional (10 de marzo de 1983); pág. 9.

Amador de Gama, Luis; "Editorial"; *Teleguía*-Edición nacional (17 de febrero de 1983); pág. 11.

Ambrosetti, Rónald J.; *A Study of the spy genre in recent popular literature*; tesis de doctorado sustentada en la Universidad Estatal de Bówling Green, 1973.

Amorós, Andrés; *Subliteraturas*; Barcelona, Ariel, 1974.

Angenot, Marc; "Qu'est-ce que la paralittérature"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril de 1974); págs. 9-22.

Barbero, Jesús Martín; "Matrices culturales de la telenovela"; *Estudios sobre culturas contemporáneas*-Colima 2-4-5 (febrero de 1988); págs. 137-164.

Bennet, William, *apud* Agustín Barrios Gómez; "Comentarios"; *El Universal*; (27 de marzo de 1993).

Beristáin, Helena; *Diccionario de retórica y poética*; México, Porrúa, 1985.

Bermúdez, María Elvira; prólogo al primer tomo de las obras de Arthur Conan Doyle; México, Porrúa, 1979 [Sepan Cuantos... 341]; págs. IX-XXXVII.

- Bermúdez, María Elvira; "Qué es lo policiaco en la narrativa"; *Estudios* 10 (otoño de 1987); págs. 129-145.
- Boyer, Alain Michel; " 'Monsieur Poirot, qu'attendez vous pour abattre vos cartes?': Les fondements ludiques de la paralittérature"; *Littérature* 68 (1987); págs. 3-25.
- Bravo Adams, Caridad; *Bodas de odio*; México, Diana, 1984.
- Brito Batista, Raimunda de; "O Romance-folhetim em jornais de Sao Paulo na decada de 1920"; *Boletim Centro de Letras e Ciencias Humanas* 7 (diciembre de 1983); págs. 57-70.
- Brunori, Vittorio; *Sueños y mitos de la literatura de masas*; Barcelona, Gustavo Gili, 1980 [Gustavo Gili *Mass Media*].
- Cartland, Barbara; *Corazón cautivo*; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 48].
- Cartland, Barbara; *Corazón en venta*; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 75].
- Cartland, Barbara; *Corazón obsesionado*; México, Hármex, 1989 [Barbara Cartland 07/89].
- Cartland, Barbara; *Deuda de honor*; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 39 y 49].
- Cartland, Barbara; *Fugitiva del amor*; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 53 y 31].
- Cartland, Barbara; *Intrigas en la corte*; México, Hármex, 1982 [Barbara Cartland 42].
- Cawelti, John G.; *Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture*; Chicago, The University of Chicago Press, 1976 [Literary/Criticism].
- Cawelti, John G.; *The Six-gun mystique*; Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971.
- Cervantes, María Antonieta y Guillermina Yankelévich; "La Historieta: un camino para el pensamiento abstracto —estudio exploratorio—"; *Revista de la Educación Superior* 16-1, (enero-marzo de 1987); págs. 110-125.
- Cervantes, Miguel de; Gustavo Alcalde, adaptador, Cruz Delgado y José Romagosa, productores; Televisión Española; 1978.
- Cervantes, Miguel de; Gustavo Alcalde, adaptador; Barcelona, Brugera-Delgado y Romagosa, 1978.

- Cid, Julio; "La Telenovela seriada ; la Cuba pre-revolucionaria; algunas consideraciones"; *Universidad de la Habana* 227 (enero-junio de 1986); págs. 359-366.
- Clements, Williams M.; "Formula as a genre in popular horror literature" ; *Research Studies-Universidad Estatal de Arkansas* 49-2 (junio de 1981); págs. 116-123.
- Daniels, Carmen; *Cómo se escribe telenovela histórica*; conferencia dictada el 1º de octubre de 1992 en la Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras, México.
- Davison, Peter H.; "Popular literature"; *Encyclopædia Britannica*; 15ª ed.; 1980; págs. 804-807.
- Díaz Infante Méndez, Patricia Mirna; *Literatura y subliteratura*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Duhamel, Georges; *Refuges de la lecture*; París, Mercvre de France, 1954.
- Erzensberger, Hans Magnus; "El Medio de comunicación 'cero', o Por qué no tiene caso atacar la televisión" ; *Mediocridad y delirio*; Barcelona, Anagrama, 1991; págs. 9-94.
- Fernández Rodríguez, Tomás R. (coord.); *Lecturas sobre la constitución española* —tomo I—; Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1978.
- Flores Alcántar, Arturo; "Debemos tener modelos en el campo del amor"; *Magazine Dominical; Excelsior* (1º de junio de 1986).
- Frenzel, Elisabeth; *Diccionario de motivos de la literatura universal*; Madrid, Gredos 1980.
- Galindo, Jesús; "Lo cotidiano y lo social: La Telenovela como texto y pretexto"; *Estudios sobre Culturas Contemporáneas-Colima* 2-4-5 (febrero de 1988); págs. 95-135.
- García de Enterría, María de la Cruz; *Literatura marginada*; Madrid, Playor, 1983 [Lectura Crítica de la Literatura Española].
- García Rodríguez o García-Ordóñez de Montalvo; *Amadís de Gaula*; México, Porrúa, 1978 [Sepan Cuantos... 131].
- Gilbert, Jacqueline; *The Trodden paths*; Londres, Mills & Boon, 1982 [Romance 0382/1882].

- Gillett, Stephen; "On building an Earth-like planet"; *Analog: Science fiction* 109-7 (julio de 1989); págs. 90-107.
- Golubov Figueroa, Nattie; *The Romance of real life or Virtue still rewarded*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México; 1990.
- Gómez, Margarita; "Cartas de la familia Teleguía"; *Teleguía-Edición nacional* (24 de febrero de 1983); pág. 12.
- Gri, Gian Paolo y otros autores; *Trivialliteratur: Letteratura di massa e di consumo*; Trieste, Lint, 1979.
- Gubern, Roman; *Mensajes icónicos en la cultura de masas*; Barcelona, Lumen, 1974.
- Hall, Tony; opiniones sobre el lenguaje de la televisión citadas; "Distorted view"; *U.S.A. TODAY* (6 de julio de 1993).
- Halloran, James; *Los Efectos de la televisión*; Madrid, Editora Nacional, 1970.
- Hauser, Arnold; *Teorías del arte: Tendencias y métodos de la crítica contemporánea*; 5ª ed.; Barcelona, Guadarrama, 1982 [Punto Omega 53].
- Joly, Monique; reseña sobre *Literaturas marginadas* de García de Enterría; *Bulletin Hispanique* 86, 3-4 (1984).
- Kirby, Rowan; *La Vida es sueño*; México, Hármex, 1989 [Julia 30-89/17-07-89].
- Krauze, Helen; "La Semana con Helen Krauze"; *El Heraldo de México* (26 de junio de 1993).
- Lacassin, Francis; "Histoire de la litterature populaire" ; *Magazine Littéraire* 9 (1967); págs. 11-15.
- Lacassin, Francis; "Studio comparativo degli archetipi della letteratura popolare"; *La Paraletteratura* (compilado por Noël Arnaud, Jean Tortel, y él mismo); Nápoles, Liguori, 1977 [Le Forme del significato 20]; págs. 160-179.
- Lara, Graciela M.; "Cartas de la familia Teleguía"; *Teleguía-Edición nacional* (circa 1ª de marzo de 1984); pág. 41.
- Lechuga, Chucha; "Indiscreciones"; *Teleguía-Edición nacional* (circa 14 de enero de 1984); pág. 78.

- Linares Becerra, Concha; *Muchachas sin besos*; Buenos Aires, Juventud-Argentina, 1944 [Primor 111].
- Linares, Luisa María; *Sólo volaré contigo*; Barcelona, Juventud, 1952.
- Linares, Luisa María; *Un marido a precio fijo*; 11ª ed.; Barcelona, Juventud, 1990.
- Lizaur Guerra, María Blanca de; "La Literatura Marginada: Visión de una forma cultural"; *Oralidad y escritura*; Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992 [Memorias]; págs. 207-212.
- Luca M., Leticia y Georgina Ortiz H.; *El Chavo del ocho*; México, 1976.
- Mac Alear, Joseph; *Popular reading and publishing in Britain, 1914-1950*; Oxford, Clarendon Press, 1992 [Oxford Historical Monographs].
- Marta Susana; "Gabriela se casó con Carlos, ¡sí, señor!"; *Teleguía-Edición nacional* (24 de febrero de 1983); pág. 3.
- Martín Vigil, José Luis; *La Droga es joven*; Oviedo, Richard Grandío, 1979.
- Martín Vigil, José Luis; *Yo, Ignacio de Loyola*; México, Planeta [Memoria de la Historia], 1989.
- Maurier, Daphne Du; *Rebeca*; Barcelona, Plaza y Janés, 1976 [Grandes Éxitos 83].
- Menéndez Pidal, Ramón; *Poesía popular y poesía tradicional*; Oxford, Imprenta Clarendoniana, 1922.
- Menéndez Pidal, Ramón; "Poesía popular y poesía tradicional"; *Los Romances de América*; Madrid, Espasa Calpe, 1939 [Austral 55]; págs. 56 y subsiguientes.
- Métayer, Léon; "De la paralittérature a la paratélévision"; *Études Littéraires-Quebec* 7 (abril de 1974); págs. 127-141.
- Morales, Tommy; "Tv con humor"; *Teleguía-Edición nacional* (24 de febrero de 1983); pág. 72.
- Mota, Francisco; "La Literatura popular: un intento de clasificación"; *Revolución y cultura* 95 (julio de 1980); págs. 48-52.
- Mouralis, Bernard; *Las Contraliteraturas*; Buenos Aires, El Ateneo, 1978 [Sociología y Ciencias Políticas].

- Muñoz Aguilar, María de la Paz; *La Telenovela como reflejo de la ideología dominante: Análisis de Cuna de lobos*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- Nagourney, Peter; "Élite, popular and mass literature; what people really read"; *Journal of Popular Culture* 16-1 (1982); págs. 99-107.
- Ong, Walter; *Oralidad y escritura, tecnología, tecnologías de la palabra*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Otto, Wayne; "The Popular passion for pap"; *Journal of Reading* 35-3 (noviembre de 1991); págs. 246-250.
- Parry, Adam; *The Making of Homeric verse: The collected papers of Milman Parry*; Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Parry, Milman; "Studies in the epic technique of oral verse making; Homer and Homeric style"; *Harvard Studies in Classical Philology* 41 (1930); págs. 56-97.
- Peces-Barba, Gregorio y Luis Prieto Sanchís; *La Constitución española de 1978; un estudio de derecho y de política*; Valencia, Fernando Torres, 1981 [El Derecho y el Estado 3].
- Pérez Y., María; "¿Es la historietta comunicación y cultura de masas?"; *Ciencias sociales-San José de Costa Rica* 27-28-107-115 (1984); págs. 107-115.
- Pérez y Pérez, Rafael; *Cuento de invierno*; 8ª ed.; Barcelona, Juventud, 1980.
- Pérez y Pérez, Rafael; *Martinejo e Intrigas en la corte* (1ª y 2ª partes, respectivamente); 4ª ed.; Barcelona, Juventud, 1980.
- Pérez y Pérez, Rafael; *Por el honor del nombre*; Barcelona, Juventud, 1981.
- Pinal, Silvia; entrevista: "Horario estelar, reparto estelar: Eclipse"; *Teleguía-Edición nacional* (7 de abril de 1984); págs. 81-82.
- Pineda, Bárbara; "La Historia de Los Ricos también lloran"; *TVyNovelas-Edición mexicana* 15-16 (30 de julio de 1993); págs. 50-52.
- Propp, Vladimir; *Morfología del cuento maravilloso*; 7ª ed.; Madrid, Fundamentos, 1987 [Arte-serie Crítica 21].
- Ramos Trinta, Aluizio y Monica Rector; "Semiología de la telenovela"; *Diógenes* 13-14 (1991); págs. 193-202.

- Reportero Cor (*sic*); "Diccionario de la tv"; *Teleguía*-Edición nacional (31 de marzo de 1984); págs. 76-77.
- Ríos, Memo; "¡Aplausos!"; *Teleguía*-Edición nacional (24 de febrero de 1983); pág. 76.
- Rojas Zambrano, Alberto; "Televisión y educación"; *Televisa, el quinto poder*; Raúl Trejo Delabre, coord.; 5ª ed.; México, Claves Latinoamericanas, 1991 [Claves de Análisis]; págs. 125-149.
- Rubenstein, Anne; "Seduction of the Mexican innocent: Comicbook and censorship in Mexico", inédito, 1992.
- Ruelas Guillermo, Tere; "México invade el mundo con sus telenovelas"; *TVyNovelas*-Edición mexicana (*circa* 28 de septiembre de 1987):
- Ruiz Lugo, Marcela y Ariel Contreras; *Glosario de términos del arte teatral*; México, A.N.U.I.E.S., 1983 [Temas Básicos del Área de Lengua y Literatura 3].
- Sánchez Luna, Gerardo Emilio; *Sintaxis de la imagen del villano en la telenovela mexicana*; tesis de licenciatura sustentada en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.
- Saraiva, Arnaldo; *Literatura marginalizada*; Porto, Árvore, 1980.
- Serrano Poncela, Segundo; *Literatura y subliteratura*; Caracas, Universidad Central de Venezuela, *circa* 1966 [Temas].
- Shaw, D. L.; *Historia de la literatura española* —tomo V—; 8ª ed.; Barcelona, Ariel, 1983.
- Shaw, George Bernard; *Pigmalión; Los Premios Nobel de literatura*, tomo III; Barcelona, José Janés, 1956; págs. 1917-1998.
- Shipley, Joseph Twadell; *Diccionario de la literatura mundial: Crítica, formas y técnica*; Barcelona, Destino, 1962.
- Spera, F.; *Il Principio dell'antiletteratura*; Nápoles, Liguori, *circa* 1977 [Le Forme del Significato 17].
- Tellado, Corín; *Noche de bodas*; Barcelona, Bruguera [Coral 74], 1962.
- Tellado, Corín; *No estás sola*; Barcelona, Bruguera [Pimpinela 82 —u 821—], 1962.

- Tellado, Corín; *Los Sentimientos de Koldo*; Madrid, Libros y Publicaciones Periódicas, 1986 [Nuevas novelas 1].
- Tellado, Corín; *Timidez y amor*; Barcelona, Bruguera [Rosaura 332], 1956.
- Thibaudet, A.; *Physiologie de la critique*; París, 1930.
- Tortel, Jean; "Che cos'è la paraletteratura?"; *La Paraletteratura* (compilado por Noël Arnaud, Francis Lacassin, y él mismo); Nápoles, Liguori, 1977 [Le Forme del significato 20]; págs. 41-60.
- Trabulse Atala, Elías; "Pan y toros, o De la versatilidad de la literatura sediciosa"; *Diálogos* 20-1 [115] (enero-febrero de 1984); págs. 56-64.
- Un Rincón (*sic*); "Penthouse"; *Teleguía*-Edición nacional (17 de febrero de 1983); págs. 62-63.
- Vaisman, Luis; "En torno a la ciencia ficción: propuesta para la descripción de un género histórico"; *Revista Chilena de Literatura* 25 (abril de 1985); págs. 5-27.
- Vargas Dulché, Yolanda; *María Isabel, Clásicos de Lágrimas, risas y amor*; México, VID, 1985.
- Vargas Dulché, Yolanda; *Yesenia; Clásicos de Lágrimas, risas y amor*; México, VID, 1987.
- Varios autores; *Historia de la lectura en México*; México, El Colegio de México, 1988.
- Villeli, Fernanda; *Cómo se escribe telenovela*; conferencia dictada el 3 de septiembre de 1992 en la Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras, México.
- Warren, Austin y Rene Wellek; *Teoría literaria*; 4ª ed.; Madrid, Gredos, 1985 [Biblioteca Románica e Hispánica 2].
- Warshow, Robert; *The Immediate experience*; Gard; City, Nueva York, Doubleday-Anchor Books, 1964.
- Wolf, Mauro; *La Investigación de la comunicación de masas*; Barcelona y Buenos Aires, Paidós, 1987 [Instrumentos Paidós 2].
- Zepeda Reyes, Edith; *La Telenovela, factor para la adopción de modos de vida*; tesis de licenciatura ; ciencias de la comunicación sustentada ; la Universidad Nacional Autónoma de México; 1986.

b) TELENOVELAS (clasificadas por su título):

Acompáñame; Televisa; 1977.

Al filo de la muerte; original de Fernanda Villeli, adaptación de Marcia Yance, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1990-1991.

Amor en silencio; original de Liliana Abud y Éric Vonn, producción de Carla Estrada; Televisa; 1988.

Amor prohibido, segunda versión de *Senda prohibida*; original y adaptación de Fernanda Villeli; Televisa; *circa* 1982.

Andrea Celeste; original de Abel Santacruz —su 2ª versión se llamó *Chispita*—; *circa* 1980 [argentina].

Angélica; Televisa; *circa* 1985.

Benito Juárez; Televisa; 1967.

Bodas de odio; original de Caridad Bravo Adams, adaptación de María Zarattini, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1983-1984.

Cadenas de amargura; original de Cuauhtémoc Blanco, adaptación de María del Carmen Peña, producción de Carlos Sotomayor; Televisa; 1990-1991.

Caminemos; original de Carlos Olmos; Televisa; *circa* 1980.

Carlota y Maximiliano; Televisa; 1965.

Carrusel; producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1990.

Clarisa; original de Lupita, Pilar y Ramón Obón, y María Teresa García, dirección de Antulio Jiménez Pons, producción de Juan Osorio; Televisa; 1993.

Colorina; Televisa; *circa* 1980.

Corazón salvaje; original de Caridad Bravo Adams, adaptación de María Zarattini, producción de José Rendón; Televisa; 1993 (mencionamos varias versiones: la de 1963, la de 1974 —llamada *El Amor nunca muere*—, y ésta).

- Cuna de lobos*; original de Carlos Olmos, producción de Carlos Téllez; Televisa; *circa* 1985.
- Chispita* —*Andrea Celeste* fue el nombre de su 1ª versión—; original de Abel Santacruz, adaptación de Carlos Romero, producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1982-1983 .
- De corpo e alma*; 1992-1993 [brasileña].
- De Pura sangre*; original de María Zarattini, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1985.
- Destino*; Televisa; *circa* 1990.
- Dulce desafío*; original de Jorge Patiño y José A. Olvera, producción de Julissa y Eugenio Cobo; Televisa; 1986.
- Eclipse*; producción de Silvia Pinal; Televisa; 1984.
- El Amor nunca muere*; segunda versión de *Corazón salvaje* de Caridad Bravo Adams; Televisa; 1974.
- El Camino secreto*; original de José Rendón, producción de Emilio Larrosa; Televisa; 1986.
- El Cristal empañado*; original de Héctor Iglesias, producción de José Rendón; Televisa; 1989.
- El Derecho de nacer*; original de Félix B. Cagnet, adaptación de Fernanda Villeli, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1982.
- El Maleficio*; original de Fernanda Villeli, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1982-1984.
- El Rincón de los prodigios*; original de Salvador García Doreste —2º lugar del concurso nacional de escritores de telenovela organizado por Televisa en 1985—; Televisa; *circa* 1987.
- En carne propia*; producción de Carlos Téllez; Televisa; *circa* 1991.
- Gabriel y Gabriela*; original de Yolanda Vargas Dulché, producción de Pati Lozano; Televisa; 1982.

- La Fuerza del amor* —*Los Curanderos*, título original de esta obra, 1º lugar del concurso nacional de escritores de telenovela convocado por Televisa en 1985—; original de Rafael Olivera Figueroa, adaptación de Carlos Olmos y producción de Guillermo Díaz Sales; Televisa; 1989-1990.
- La Gloria y el infierno*; original de Antonio Monsell y producción de Juan Osorio; Televisa; 1986.
- La Indomable*; original de Inés Rodena, adaptación de Kary Fájér, Lei Quintana y Carlos Romero, producción de Luis de Llano y Julissa; Televisa; 1987.
- La Pícaro soñadora*; producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1991.
- La Traición*; original de Fernanda Villeli y Carmen Daniels, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1985.
- Los Ricos también lloran*; original de Inés Rodena; adaptación de María Zarattini y Carlos Romero; Televisa; *circa* 1978.
- María Isabel*; original de Yolanda Vargas Dulché, Televisa.
- Martín Garatuza*; Televisa; *circa* 1985.
- Muchacha italiana viene a casarse*; Televisa; *circa* 1974.
- Mundo de juguete*; original de Abel Santacruz, adaptación de Luis Reyes de la Maza, producción de Valentín Pimstein; Televisa; *circa* 1977.
- O Direito de nascer*, original de Félix B. Caignet, producción de Radio Tupí de Sao Paulo; 1964 [brasileña].
- Padre Gallo*; original de María de Jesús Reyes Rubio (Luis Reyes de la Maza), producción de Juan Osorio; Televisa; *circa* 1985.
- Quinceañera*; original de Jorge Durán, adaptación de René Muñoz y Edmundo Báez, producción de Carla Estrada; Televisa; 1987-1988.
- Rina* —se hizo una 2ª versión bajo el título de *María Mercedes*—; producción de Valentín Pimstein; Televisa; *circa* 1977.
- Roque Santeiro*; telenovela brasileña.
- Rosa salvaje*; adaptación de Carlos Romero, producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1987

- San Martín de Porres*; Colgate-Palmolive; *circa* 1978 [La Novela Colgate].
- Seducción*; original de Ramiro Castañeda, Televisa; 1986.
- Senda de Gloria*; original de Carlos Enrique Taboada y Carmen Daniels; Televisa; *circa* 1990.
- Senda prohibida*—su 2ª versión se llamó *Amor prohibido*—; original de Fernanda Villeli; Colgate-Palmolive; 1958.
- Simplemente María*; original de Inés Rodena, adaptación de Kary Fajer y Gaby Ortigosa, producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1990.
- Tieta*; original de Jorge Amado; *circa* 1990 [brasileña].
- Topacio* [venezolana].
- Tú o nadie*; original de María Zarattini, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1984.
- Un rostro en mi pasado*; original de Josefina Palos y Marcia Yance, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1989-1990.
- Vamos juntos*; Televisa; 1979.
- Ven conmigo*; original de Carlos Olmos; Televisa; 1975-1976.
- Vida robada*; original de Marissa Garrido, producción de Carlos Sotomayor; Televisa; 1992.
- Vivir un poco*; original de Abel Santacruz, adaptación de Carlos Romero, producción de Valentín Pimstein; Televisa; 1985.
- Yesenia* —2ª versión—; original de Yolanda Vargas Dulché, Televisa; *circa* 1988.
- Yo compro esa mujer*; original de Olga Ruiz López, adaptación de Liliana Abud, producción de Ernesto Alonso; Televisa; 1989-1990.

© *Copy-right!*

Derechos reservados conforme a la ley.

La presente obra
no puede ser reproducida
de ninguna manera
ni total ni parcialmente
sin permiso por escrito del titular de los derechos.