



ARROYO REDONDO, Susana. "La estructura de la telenovela como relato tradicional". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 2 (mayo-agosto 2006), 20pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>

ISSN: 1886-5623

LA ESTRUCTURA DE LA TELENVELA COMO RELATO TRADICIONAL

SUSANA ARROYO REDONDO

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

*La vida de la telenovela es una telenovela.
Hija bastarda del melodrama, nunca consiguió reconstruir totalmente su identidad.
Como buena heroína ocultó sus tristezas y esperó pacientemente las decisiones del destino.
Hasta que apareció su galán, "el campo intelectual".
Como buena telenovela, el romance que está viviendo no es fácil¹.*

Resumen

La telenovela, representante contemporánea del cuento maravilloso tradicional, conjuga en su peculiar estilo la técnica de la expectativa grupal aprendida del folletín decimonónico con una estructura narrativa propia de la literatura oral. De hecho, la raíz del éxito popular de la telenovela se halla en el uso de una técnica narrativa similar a la del cuento folclórico, que surge de la tensión entre la repetición continua de motivos funcionales y la innovación constante de aspectos formales.

Palabras clave

Telenovela. Cuento tradicional. Cultura popular. Teoría del don. Teoría del bien limitado. Otredad.

Abstract

The soap opera, which is the modern expression of traditional folk tales, merges in its peculiar style, the technique of group expectation, -learned from the XIX century newspaper serials-, with a narrative structure inherited from oral literature. In fact, soap operas owe their audience success to the use of folk tale's narrative technique, which arises from the tension between the repetition of a few functional motifs and the constant innovation of formal aspects.

Key words

Soap Opera. Folk Tale. Popular Culture. Gift Theory. Limited Good Theory. Alterity.

Introducción

La telenovela ha sido descalificada por los críticos y considerada como irreal, estereotipada, reiterativa, barata y poseedora de otras características que comparten todas las manifestaciones de la llamada "cultura popular". La novela rosa, el relato de ciencia-ficción, el cine de serie

ínfima, los cómics... han sido considerados géneros infantiles o de jovencitas y relegados a un segundo plano (el plano al que habitualmente también se relega a los niños y a las jovencitas). Sin embargo, en las últimas décadas se ha vivido una revalorización de los géneros de consumo masivo, ya que estas manifestaciones culturales, aunque no promuevan renovaciones artísticas, sí son unas estables continuadoras de la cultura tradicional. En este sentido, la telenovela puede considerarse como la perfecta heredera contemporánea del cuento maravilloso popular, tanto por lo similar de su estructura como por lo numeroso del público que llega a captar. Así, hoy en día el género de la telenovela ha conseguido despertar cierta admiración entre los críticos y estudiosos de los círculos académicos, aunque los resultados obtenidos son todavía escasos².

Los cuentos tradicionales suelen situarse en una dinámica de monotonía y cambio como la que señaló Vladimir Propp³ al insistir en la repetición constante de ciertas funciones. En este equilibrio entre anquilosamiento y novedad se sitúa también el género de la telenovela, incluso de forma aún más evidente, pues su carácter serial celebra la repetición de unos esquemas constantes que se dan una y otra vez a lo largo de numerosos capítulos —y de unas telenovelas a otras— con variaciones temáticas. Sin embargo, si en el cuento tradicional la repetición era una estrategia necesaria dada la naturaleza oral de la cultura popular, en la telenovela se insiste en estas estructuras con el mero fin de que el público permanezca pasivo y hechizado ante la televisión⁴, así como para que nuevos espectadores puedan “engancharse” al serial y entender la historia a pesar de que ésta esté ya avanzada.

Además, las telenovelas son herederas de la literatura popular no sólo por su gusto por la repetición de funciones sino también por mostrar con perfecta nitidez el funcionamiento de las lógicas de la narración. Efectivamente, la imaginación se rige por ciertas normas presentes en todas las literaturas mundiales y que toda comunidad entiende. Estas normas son

¹ José Luis Petris: «Despreciada por simple, respetada por compleja», *Telenovela/Telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Marita Soto (coord.), Buenos Aires: Atuel, pp. 159-199, p. 159.

² Tomás López-Pumarejo: *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*, Madrid: Cátedra, 1987; Michèle y Armand Mattelart: *El carnaval de las imágenes: la ficción brasileña*, Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal, 1988; Renato Ortiz, Silvia Helena Simões Borelli y José Mário Ortiz Ramos: *Telenovela: história e produção*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991; Cristina Peñarín y Pilar López Díez (coords.): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer: Instituto de Investigaciones Feministas, 1995; Marita Soto (coord.): *Telenovela/telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel, 1996; Ana Isabel Zermeño Flores: *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela*, Bellaterra (Barcelona): Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1997; Eliseo Verón y Lucrecia Escudero (comps.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa, 1997; Hugh O'Donnell: *Good times, bad times: soap operas and society in Western Europe*, Londres: Leicester University Press, 1999; Ibrahim Guerra: *Telenovela y consumo comercial en América Latina: desde "El derecho de nacer" hasta "Betty, la fea"*, Caracas: Edición X Demanda, 2001.

³ Vladimir Propp: *Morfología del cuento* [San Petersburgo, 1928], Madrid: Akal, 2001.

⁴ Según Domingo Hernández Sánchez (“Estrategias seriales”, *ABC de las Artes y las Letras*, 739, abril 2006), esta tendencia a la repetición está relacionada con el actual cúmulo de secuelas, remakes y montajes que nos hablan de

especialmente evidentes en las manifestaciones culturales populares, pues los autores individuales suelen luchar contra aquéllas para obtener productos originales. Así, la telenovela, máximo exponente actual de la cultura de masas, es un medio perfecto para analizar las reglas de la narración.

En estas páginas se recopilarán primero las convenciones que estructuran los relatos tradicionales: las claves que identifican al héroe y lo oponen al villano, el papel de los auxiliares, los detalles que califican moralmente a los personajes, etc. Luego se repasarán brevemente las características fundamentales del género de la telenovela y, finalmente, se realizará un estudio de la lógica narrativa que rige una telenovela concreta para demostrar así la fuerte formalización de las narraciones populares.

La lógica del relato tradicional

Los héroes tradicionales de los cuentos, mitos y epopeyas aparentan ser muy diferentes entre sí: unos son jóvenes y fuertes, otras son doncellas guapas e inteligentes, a veces son animales escurridizos, puede ser una pareja de amantes, etc. Sin embargo, todo protagonista de una narración debe cumplir varios requisitos para que el oyente o el lector pueda calificarlo moralmente y clasificarlo como héroe. Estas condiciones tienen un carácter antropológico y están presentes en los cuentos de todas las culturas tradicionales.

Los requisitos que debe cumplir un personaje para aumentar su carisma heroico son los siguientes⁵:

1. Tal y como se deduce de la “teoría del bien limitado” formulada por George M. Foster⁶, en las tradiciones literarias orales el héroe suele partir de una situación de bienes limitados, es decir, de “carencia” (según los términos en los que Vladimir Propp también formuló este principio). Esta limitación puede ser de varios tipos: material (el protagonista vive en la pobreza o tiene vetado un bien), cultural (el héroe desconoce algo) o de falta de una persona (normalmente un compañero del género opuesto, aunque también puede ser un pariente). Ante esta carencia, el protagonista comienza una serie de aventuras que lo llevarán a obtener el bien que le estaba vedado y, por lo tanto, a una situación de bienes ilimitados.

una cultura en que la originalidad es apenas una ligera excusa para los elementos de reconocimiento estables, es lo que él llama, siguiendo una metáfora informática, “cultura del guardar-como”.

⁵ Clasificación según José Manuel Pedrosa: «La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte...», *Los mitos, los héroes*, Uruña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003, pp. 37-63.

⁶ «Limited Good or Limited Goods: Observations on Acheson», *American Anthropologist*, 76 (1974), pp. 53-57.

Sin embargo, en la cultura escrita o la literatura producida por un autor individual se da el caso de que, voluntariamente, se subvierte la evolución normal de la trama. Así, las novelas presentan a veces la caída de una persona o una familia desde una situación de bienes ilimitados a una de bienes limitados (*Cien años de soledad*). Y más extremo es aún el caso de la literatura posmoderna, que ha experimentado con tramas horizontales, en las que no hay ascenso ni caída (*Esperando a Godot*).

Pero en lo que concierne a los géneros populares, la estructura favorita sigue siendo la ascendente: desde la carencia hasta la riqueza. Así, al igual que las huérfanas o los campesinos que en los relatos tradicionales deben trabajar con esfuerzo para conseguir grandes riquezas o casarse con su amado o descubrir un secreto, en las telenovelas la protagonista suele partir de una pobreza o soledad total para alcanzar una situación de plena riqueza material y emocional.

2. A partir de la obra *Essai sur le don*⁷, del francés Marcel Mauss, se han elaborado múltiples teorías antropológicas sobre el concepto de donación como base de toda cultura. Efectivamente, según los seguidores de esta teoría, la sociedad humana se basa en un intercambio constante de dones culturales, económicos y de personas cuyo reparto más o menos equitativo origina alianzas, conflictos y relaciones de jerarquía. Por lo que respecta a la literatura, esta teoría es fundamental para explicar el funcionamiento de la lógica cuentística y épica. Así, según Vladimir Propp el personaje caracterizado como “donante” en los cuentos populares es el auxiliar que ofrece al héroe algún don con el que poder realizar su gesta. Pero, en realidad, el acto de donación define preferentemente al héroe, pues todas sus acciones están dirigidas a la restauración de un bien robado a la comunidad, a la recuperación de un don que está en manos ilegítimas y a desposeer al villano egoísta de los bienes que no le pertenecen. Aunque durante su gesta necesite aceptar la ayuda de sus auxiliares, una vez que el héroe alcanza una situación de bienes ilimitados necesita (para conservar su carisma heroico) donar todo lo que ha logrado con suma generosidad, repartiéndolo justamente entre sus dueños por derecho.

De este modo, en el género de las telenovelas, si la generosidad del protagonista es ya patente en su pobreza inicial, aún irá aumentando según vaya alcanzando una situación de bienes ilimitados. El héroe contradonará todos los bienes que haya conseguido a quienes debieran ser sus propietarios. Además, durante su gesta, recuperará también el reconocimiento social que normalmente le fue arrebatado durante la infancia (por un cambio de bebés recién nacidos, una

⁷ «Essai sur le don: forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques», *Année Sociologique*, seconde série, 1923-1924.

confusión de identidades, etc.). Y, por supuesto, rescatará a su pareja de las manos de su ilegítimo prometido o esposo.

3. Otra teoría antropológica sugerida por Levi-Strauss⁸ y que también es susceptible de ser aplicada a la literatura está relacionada con la capacidad del héroe para moverse por espacios prohibidos para todos los demás. En este sentido, se podría hablar de la capacidad “penetradora” del héroe, pues éste suele reafirmar su carisma heroico al atravesar espacios muy estrechos, en forma de tubo, en los que los villanos no pueden penetrar o si lo hacen, no pueden salir: pasadizos, escondrijos, desfiladeros, grietas, puertas cerradas, selvas espesas, etc. Por supuesto, esta penetración también puede tener un carácter sexual, pues una vagina es, al fin y al cabo, un tubo estrecho. De forma similar, a veces el héroe tiene también la capacidad de moverse por espacios muy anchos y salir indemne de ellos mientras que su oponente perece: el aire, los desiertos, los mares, el espacio exterior, etc. En todo caso, estos espacios especialmente anchos o estrechos tienen un simbolismo mágico, de entrada a otro mundo, y el héroe no puede quedarse en ellos porque permanecer allí significaría morir.

En el caso de las telenovelas, los héroes se someten a pruebas de penetración de lo más variopintas por el amor de sus parejas: cruzan mares, escalan montañas, se esconden en grietas o se abren paso por la selva. Pero en la telenovela el caso de penetración más evidente tiene normalmente un significado sexual relacionado con la pareja de héroes protagonista. Y es que la heroína suele tener una sexualidad reprimida, sea porque todavía es virgen, sea porque está decidida a no consumir su matrimonio; sólo su galán, su héroe, podrá tener relaciones sexuales consentidas con ella a lo largo del serial.

4. Relacionada con la teoría del don, del tubo y con las teorías de Mijail Bajtin⁹ sobre el Carnaval está la tesis sobre “los cuerpos abiertos y cerrados”, que enuncia que la apertura simbólica del cuerpo aparece tradicionalmente ligada al pecado y su cierre a la virtud. Es decir, si el cuerpo humano se entiende como un tubo abierto por arriba (boca) y por abajo (genitales) se observará que los héroes y santos tienden a ser austeros en el habla, en la comida y en lo sexual; por el contrario, los villanos suelen ser lujuriosos, comilones, bebedores, charlatanes y bravucones. Efectivamente, los héroes ofrecen a la comunidad un gran beneficio a cambio de un gasto de dones mínimo por lo que la sociedad los recompensa rodeándolos de un aura de heroísmo o santidad.

⁸ Claude Levi-Strauss: *La alfarera celosa*, Barcelona: Paidós, 1986.

⁹ Mijail Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1987.

Por lo que respecta a las telenovelas, este juicio moral es siempre fundamental. Así, mientras que los villanos serán siempre lujuriosos e infieles, bebedores, glotones y vocingleros, la pareja de héroes, incluso si están casados o prometidos con otros, sólo tendrá relaciones sexuales entre sí y serán austeros en sus costumbres.

5. El secreto es otro núcleo argumental importante en muchos relatos pues suele ser uno de los motores de la acción y porque su desentrañamiento desencadena habitualmente el fin del cuento. Según las teorías desarrolladas por Jacques Derrida en *Dar la muerte*¹⁰, la importancia del secreto en las narraciones radica en que el poseedor de ese silencio establece una relación de dominio sobre quienes sufren esa discontinuidad del conocimiento. Es decir, el héroe es austero en sus palabras porque así puede administrar mejor sus secretos —sea su identidad secreta, sus poderes, su origen o la fuerza capaz de derrotarlo— y guardarlos de sus enemigos. Pero si el secreto ha sido impuesto al héroe por parte del villano, que se niega a revelar dónde está la princesa o cómo derrotar al dragón, entonces aquél deberá ser capaz de revelar estos misterios para llevar a cabo su gesta.

La importancia del silencio puede observarse claramente en las telenovelas, donde los héroes suelen tener un secreto que a veces ni ellos mismos conocen. Así, lo habitual es que el héroe o la heroína de la telenovela tenga un origen familiar misterioso que no es revelado hasta el final: fue secuestrado de bebé, cree ser huérfano pero sus ricos padres lo han buscado siempre, tiene un hermano que no conocía, etc. También los villanos tienen secretos que quieren ocultar y que suponen su ruina cuando al final son descubiertos por el héroe: son infieles a sus esposos, fingen estar enfermos, paráliticos o embarazadas para retener a sus parejas.

6. Otra de las teorías que Jacques Derrida desarrolló en torno al silencio está relacionada con la necesidad de que exista un cierto número de secretos entre el “Yo” y los “Otros” para que se pueda categorizar la personalidad y se construyan relaciones de don y contradon. Es decir, la “otredad” se crea a partir del desconocimiento que tenemos de los demás; si se parecieran demasiado a nosotros y conocieran todos nuestros secretos, tendríamos un “doble” con el que sería problemático establecer relaciones de donación pues necesitaríamos y ofreceríamos lo mismo. En los cuentos tradicionales se ha explorado mucho el tema del doble, que es siempre presentado como un Otro problemático que se parece demasiado a

¹⁰ *Dar la muerte*, Barcelona: Paidós, 2000.

nosotros; así ocurre por ejemplo en los relatos sobre gemelos, incesto, fantasmas, muñecas, marionetas, etcétera.

En el caso de la telenovela, este tema no es capital aunque a veces también aparece desarrollado en historias sobre incesto, fantasmas y gemelos.

En las siguientes páginas se propone una aplicación de estas teorías de análisis antropológico y literario al género de la telenovela para observar cómo los principios del cuento tradicional maravilloso siguen presentes bajo una nueva forma televisiva.

El género telenovela.

La telenovela latinoamericana tiene su origen directo en la emigración de locutores de radionovela cubanos a mitad del siglo XX; estos profesionales se especializaron en la escritura de guiones de melodramas televisivos y crearon escuela en todo el continente. Pero la telenovela no sólo es heredera de la radionovela, sino que hunde sus raíces en el folletín decimonónico, en las novelas sentimentales del XVIII y en toda una tradición de cuentos maravillosos populares al estilo de *La cenicienta*. Su doble naturaleza, a medio camino entre lo popular y lo literario, queda ya explícita en el mismo nombre de “tele-novela”.

En todo caso, la característica que define el género nació con el folletín, cuando escritores como Dickens inventaron el gran recurso de la “expectativa grupal”: conseguir la atención de un amplio público gracias al suspense creado por la entrega serial de las aventuras melodramáticas de un personaje muy carismático¹¹. Tras pasar por el libro y la radio, este tipo de narración serial encontró su medio de difusión ideal en la televisión, que, como el cine y el teatro, permite ver a los personajes sin esfuerzos de imaginación pero que, a diferencia de estos últimos medios, no exige salir de casa. ¿Quién sabe si su futuro estará en Internet?

Además de por su forma serial, la telenovela se identifica también por una retórica ligada a la exageración, por unos personajes arquetípicos, por una estética muy codificada y por tener como tema central las relaciones amorosas. A todo esto se le ha añadido recientemente una nueva característica: su internacionalismo; pues si antes las telenovelas presentaban grandes diferencias según el país en que se hubieran producido, actualmente se tiende a crear

¹¹ Es precisamente su carácter serial, de producto, lo que priva de valor artístico a la telenovela y lo que la convierte en tema privilegiado del estudio de la narrativa en los medios según el concepto de “serialidad” desarrollado por Umberto Eco en *Il superuomo di massa*, Milán: Bompiani, 1985.

una estética y sobre todo un lenguaje neutro que permita exportar la serie a cualquier país hispanohablante¹².

La telenovela es un género narrativo que funciona a través de un equilibrio entre lo inmutable y lo nuevo. Así, todos los espectadores reconocen rápidamente un número de tramas fundamentales en toda telenovela y pueden predecir sin error que habrá un final feliz sellado con una boda. Pero esta monotonía aparece cada vez bajo un aspecto diferente gracias a la variación de las tramas secundarias y de ciertos elementos argumentales.

Es decir, igual que en los cuentos maravillosos analizados por Propp, en toda telenovela hay un juego entre lo “nuclear” y lo “catalítico”¹³: las funciones nucleares son predecibles y forman las señas de identidad del género; los hechos catalíticos son imprevisibles y ayudan a crear la ilusión de originalidad. Así, al igual que en los cuentos tradicionales, no importa que sea Aura María quien descubra que su amiga Rosa es en realidad su hermanastra o que sea Juan quien averigüe que al nacer fue cambiado por otro bebé y que pertenece a una rica familia, lo importante es que se produzca una situación de reencuentro (o anagnórisis) que venga a desvelar un secreto que pesaba sobre el héroe. En la telenovela, lo único que no puede faltar es la reiteración de motivos tradicionales: situación inicial, alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría, etcétera¹⁴.

Esta combinación entre lo conocido y lo nuevo, que era fundamental en la literatura tradicional por su carácter oral, ayuda en la telenovela actual a que el buen conocedor del género pueda seguir las múltiples tramas paralelas a lo largo de cientos de capítulos sin perder el hilo de la narración y a que nuevos telespectadores puedan engancharse a la serie aunque se incorporen a mitad de la historia¹⁵.

La telenovela también se desarrolla en la tensión entre lo verídico real y lo verídico según las convenciones de género. Es decir, los diálogos coloquiales costumbristas, la

¹² En este sentido, destaca el éxito inesperado que las telenovelas latinoamericanas están teniendo en la actualidad en Israel (<http://www.fundeu.es/Noticias.aspx?frmOpcion=NOTICIA&frmFontSize=2&frmIdNoticia=86>) o Rumanía (<http://www.fundeu.es/Articulos.aspx?frmOpcion=ARTICULO&frmFontSize=2&frmIdArticulo=112>) como forma de difusión de la lengua castellana. Véase la obra de Gregorio Salvador: *Un vehículo para la cohesión lingüística: el español hablado en los culebrones*, Burgos: Caja de Burgos, Área de Cultura, Obra social, 1994.

¹³ Gustavo Aprea y Rolando C. Martínez Mendoza: “Hacia una definición del género telenovela”, *Telenovela/Telenovela: los relatos de una historia de amor*, ed. cit., pp. 17-30, p. 22.

¹⁴ Vladimir Propp, ob. cit., pp. 37-85.

¹⁵ Las partes secundarias en que el guión de la telenovela puede variar son las mismas partes del cuento tradicional maravilloso señaladas por Propp como libres: el narrador elige qué funciones omite, el medio por el cual se lleva a cabo la función, y la nomenclatura y los atributos de los personajes. Otra elección libre y propia del narrador de cuentos tiene que ver con los medios que la lengua le ofrece, lo cual, en el caso de la telenovela, tendría que ver con la elección de los medios visuales que la técnica pone a disposición del guionista. Propp, *Ibidem*, pp. 190, 191.

ubicación espaciotemporal y las reconstrucciones históricas veristas se combinan con decorados tópicos (mansiones, ranchos, selvas paradisiacas), estéticas exageradas, personajes alocados o incluso tintes mágicos. De hecho, las repeticiones constantes de ciertas funciones a lo largo de los capítulos, es también una convención aceptada por el público como verosímil. A medida que el final de la historia se va acercando, los motivos propios del género se intensifican, porque todo lo relacionado con el mundo exagerado y pasional en el que vive la pareja se va imponiendo a la lógica social. Y así, en el momento final de la boda, todos los aspectos realistas quedan suspendidos por la verosimilitud propia de los cuentos maravillosos.

Por lo que respecta a la temática, es evidente que el ingrediente fundamental es siempre la felicidad de una pareja monógama y heterosexual. Estos enamorados sufrirán numerosas adversidades hasta que la ceremonia religiosa de la boda venga a poner fin a sus avatares y cierre su ciclo heroico. Pero aún siendo éste el motivo indispensable de toda telenovela, pueden aparecer otros muchos temas a partir de cuya importancia se puede establecer una clasificación temática del género¹⁶:

- telenovelas de romance: en las que prepondera una historia de amor apasionado pero obstaculizado,
- telenovelas de filiación: la historia más importante es la de la búsqueda de hijos extraviados, robados, confundidos,
- telenovelas épicas: predomina la gesta colectiva, generalmente de una o dos familias a lo largo de varias generaciones,
- telenovelas de suspense: con carácter policial o esotérico.

Los personajes de la telenovela son sin duda lo más característico de este género pues, al ser el reclamo fundamental para un público deseoso de iconos, están siempre caracterizados como seres muy carismáticos y arquetípicos. De hecho, como si de tipos de la comedia del Siglo de Oro se tratara, cada categoría de personaje (el galán, la chica, el villano...) está ya definida por las convenciones de la telenovela e incluso sus rasgos físicos (vestuario, gestos, miradas) están fuertemente codificados para permitir que el telespectador comprenda rápidamente el arquetipo de personaje que tiene delante.

¹⁶ Eduardo Adrianzén: *Telenovelas: cómo son, cómo se escriben*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001, pp. 44-52.

Para clasificar a este tipo de personajes, se empleará a continuación la lista que el guionista de telenovelas peruano Eduardo Adrianzén considera fundamental para toda emisión de este tipo¹⁷:

- La chica: «... están en la plenitud de su belleza y fertilidad, dos condiciones básicas. Puede que empiece fea, pero no se preocupen: pronto se volverá linda. Y si no sale embarazada durante la trama, pierdan cuidado que ya lo planificó para la noche de bodas. Si es virgen, el dejar de serlo será un *plot point* muy importante. [...]. Quizá uno de los grandes avances para la TN [telenovela] del futuro sea liberar a sus heroínas de esta culpa judeocristiana, aunque será difícil que ocurra mientras la virginidad y la templanza sigan siendo valores muy apreciados por la mayor parte de las mujeres»¹⁸.

- El galán: «Ella sufre, pelea, enloquece, intriga, chilla y hasta mata por él. Él es principio y fin de cada uno de sus pensamientos. Gracias a él se puede acceder al erotismo, la maternidad y el reconocimiento social. [...] No existen galanes de TN que sean suicidas por amor —Werther y Romeo son criaturas nacidas en otros géneros—, y tampoco existen galanes feos. La belleza en un galán es tan imprescindible como la fertilidad en una chica»¹⁹.
- Malvados: «Por más refinados que parezcan, por más que hayan sufrido en la vida y por más que su objetivo sea obtener amor, un verdadero malvado siempre ha hecho un pequeño pacto con Satán. Es un inconforme nato que empeña su alma para satisfacer su ambición»²⁰.
- La madre: no es tan arquetípica, porque puede ser una madre abnegada o castradora, uterinas o, cada vez más, feministas²¹.
- Amigos: «... personajes coadyuvantes cuya función es apoyar y ayudar a cumplir objetivos a los personajes protagónicos que confían ciegamente en ellos. Son los típicos compañeros inseparables, paños de lágrimas, consejeros, mensajeros y cómplices de sus aventuras»²².

Análisis: *Pasión de gavilanes*

¹⁷ Adrianzén, *Ibidem*, pp. 91-122.

¹⁸ Adrianzén, *Ibidem*, p. 91.

¹⁹ Adrianzén, *Ibidem*, pp. 100, 101.

²⁰ Adrianzén, *Ibidem*, p. 108.

²¹ Adrianzén, *Ibidem*, pp. 115-119.

A continuación se observará el funcionamiento de las teorías antropológicas y literarias que se han explicado más arriba poniéndolas en relación con una telenovela concreta: *Pasión de gavilanes*. Esta producción colombiana emitida recientemente²³ en España, donde ha desencadenado un inusitado fervor popular, es una adaptación de otra exitosa emisión colombiana: *Las aguas mansas* (1994).



Aunque es difícil resumir la complicadísima trama que desarrolla esta telenovela, aquí se relatarán las historias de los personajes principales. Es necesario tener en cuenta que el argumento las telenovelas pueden analizarse en dos niveles: por un lado, cada capítulo desarrolla una pequeña historia en cuya microestructura están ya presentes la mayoría de las funciones propias de los cuentos tradicionales; y por otro lado, en el argumento general de toda la serie también están presentes las mismas funciones pero ya en el nivel de la macroestructura. En esta monografía se ha optado por analizar la trama general, es decir, la macroestructura, en vez de escoger sólo uno o dos capítulos.

Antes de empezar, hay que tener en cuenta que *Pasión de gavilanes* está protagonizado por tres hermanos que son en realidad tres caras del mismo héroe. Como ya se aclaró más arriba, el hecho de que la historia tenga tres protagonistas o uno es indiferente, lo importante es que hay un único motivo temático, pues esta tríada de seres actúan como uno sólo en lo que a las funciones argumentales se refiere. Es decir, da igual que sea el hermano mediano o el menor quien averigüe el secreto que ayudará a que se produzca la anagnórisis final, lo importante es que este hecho se produce. Aún así, se debe señalar que, por más que estos tres seres representen al mismo personaje, será el hermano mayor quien posea en su más alto grado todos los valores heroicos, mientras que los hermanos menores (que están en proceso de aprendizaje) serán susceptibles de cometer errores que traicionen la lógica del héroe.

²² Adrianzén, *Ibidem*, p. 121.

²³ Desde el 20 de junio del 2005 al 25 de diciembre del 2005.

Argumento:

Tras abandonar su país natal, donde no han tenido mucha suerte, llegan a una nueva tierra los hermanos Reyes: Juan, Óscar, Franco y Libia. Se instalan en una pequeña ciudad llena de ranchos y haciendas en la que también vive la poderosa familia Elizondo, compuesta por Bernardo, Gabriela y sus tres hijas: Norma, Jimena y Sara.

Pronto Bernardo comienza una relación extramatrimonial con la joven Libia y ella queda embarazada sin saber que él está casado. Cuando Bernardo muere en un accidente, Libia descubre toda la verdad, es ridiculizada por Gabriela y se suicida. Entonces sus hermanos, dispuestos a vengar a Libia, deciden trabajar como peones en la hacienda de los Elizondo para enamorar a las tres hermanas y romperles luego el corazón.

Sin embargo, sus planes se truncan cuando Juan y Norma se enamoran a primera vista y Franco cae rendido ante Rosario, la cantante del bar de la ciudad. Por supuesto, todo no es tan fácil como parecía, pues en realidad Rosario es una mujer avariciosa que se acuesta con su manager, Armando, y Norma está casada (para ocultar que fue violada, su madre la obligó a casarse con Fernando, un hombre al que no ama y con el que se ha negado siempre a consumir el matrimonio). Pero los héroes también consiguen algunos aliados como Eva, la criada de los Elizondo, quien odia a Gabriela porque la obligó a entregar a su bebé recién nacido a una pareja de ricos amigos suyos. Ese bebé es hoy en día una jovencita llamada Ruth a la que los Reyes también ganarán para su causa.

El despiadado Fernando arroja a los héroes fuera de la casa de los Elizondo cuando se entera de que Norma está embarazada de Juan y de que Óscar se ha enamorado de Jimena y se ha casado con ella. Por su parte, Franco queda destrozado cuando finalmente Rosario se casa con Armando, por lo que acepta las proposiciones de matrimonio de una vieja viuda lujuriosa que muere en la noche de bodas legándole una fortuna.

Así, los Reyes se hacen ricos justo en el momento en el que las Elizondo descubren que intentaron enamorarlas por venganza y comienzan a desconfiar de ellos. Desde entonces se sucederán una serie de peripecias a lo largo de las cuales los Reyes tendrán que recuperar el amor de sus mujeres. Finalmente, Norma da luz a un hijo, se divorcia de su odioso marido y se casa con Juan; Óscar y Jimena se reconcilian; Franco se enamorará de Sara a pesar de que Rosario intenta reconquistarlo; y Ruth descubre que Eva es su verdadera madre (y que es prima de los hermanos Reyes).

Cuando todo parece ir bien para las tres parejas, Fernando decide vengarse de su ex mujer con la ayuda de una nueva villana: Dínora, una violenta mujer que no soporta haber sido rechazada por Juan. Así, Fernando engañará a Gabriela hasta conseguir casarse con ella y

quedarse con sus riquezas, mientras que Dínora atentará varias veces contra la vida de los héroes. La tensión llega al límite cuando los villanos secuestran a Gabriela y también a Juan, que había acudido a la hacienda de los Elizondo en ayuda de su suegra. Los malhechores son perseguidos por la policía hasta un pantano y allí tiene lugar la lucha final en la que sólo los héroes sobreviven mientras que Dínora y Fernando perecen.

Y así, con los villanos muertos y Gabriela arrepentida, se celebra la boda de la última pareja de hermanos, Franco y Sara, que cierra por fin el ciclo de estas aventuras.



1. Teoría del bien limitado.

Como si de un cuento popular se tratara, los hermanos Reyes siguen exactamente la evolución que es propia a los héroes populares: de una situación de bienes limitados a una de bienes ilimitados. Tal y como anuncia la teoría de George M. Foster, los personajes parten de una situación desesperada: llegan a una nueva ciudad sin trabajo, sin dinero, huérfanos. Es decir, al principio están en una situación de bienes limitados socialmente (no conocen a nadie ni son conocidos por nadie en la nueva ciudad), económicamente (no tienen trabajo ni dinero) y personalmente (son huérfanos, solteros y perderán a su única hermana al principio de la trama).

En sus peripecias irán consiguiendo todos los bienes de los que carecen gracias a su esfuerzo y a la ayuda de sus auxiliares. Franco, el hermano menor, conseguirá bienes económicos ilimitados al casarse con la vieja rica lujuriosa que morirá en la noche de bodas legando a los Reyes una riqueza inagotable. Óscar, el mediano, encontrará los bienes humanos que les faltan pues es el que propone seducir a las hermanas Elizondo y el que descubrirá que Ruth es la hija secreta de Eva y prima suya. Y Juan, el mayor, aportará a la familia el reconocimiento social al ser el que venza al villano, Fernando, en combate.

De este modo, los hermanos acaban en una situación de bienes ilimitados, pues se han hecho ricos, han formado una familia (Juan incluso tendrá ya un hijo) y gozan de un gran prestigio heroico en su comunidad.

2. Teoría del don.

Los Reyes demuestran desde el principio una innata generosidad que va aumentando al mismo tiempo que su situación económica mejora. Y es que gracias a la donación de sus bienes, los hermanos conseguirán aplacar las envidias que su nueva situación social pueda producir. Así, a pesar de que en determinado momento se convierten en poseedores de muchos bienes, siguen inyectando muchos dones en el circuito social y toman de éste sólo lo que necesitan.

Franco obtiene muchos bienes económicos a raíz de su primer matrimonio fallido con la vieja libidinosa, pero inmediatamente los pone a disposición de sus hermanos y de sus amigos, de modo que incluso se ofrece a pagar la residencia en que dos de sus peones deben ingresar a su madre. También pone la enorme casa que hereda a disposición de todo el que lo necesite, por lo que su hacienda se irá convirtiendo en refugio para Norma, Jimena y Sara, para Eva, para Ruth y para todos los trabajadores que huyan de los malos tratos a los que Fernando les somete en la hacienda de los Elizondo (que se irá quedando poco a poco vacía). Incluso donará las joyas que heredó de su primera mujer para ofrecerlas a organizaciones de caridad por consejo de su nueva mujer, Sara.

Óscar, por su parte, usará también los bienes económicos que ha recibido para ayudar a Leandro, uno de sus auxiliares, a organizar un negocio. Incluso rescatará a Ruth (un don de persona) de las manos de sus padres adoptivos, que la poseían ilegítimamente, para entregársela a su verdadera madre, Eva.

Juan no sólo donará generosamente sus bienes sino que, además, ganará en carisma heroico al ser también un hombre austero, que no renuncia a trabajar, ni a su viejo coche, ni a sus viejas ropas, ni gusta de acudir a fiestas a pesar de haberse convertido en un hombre rico. Él también rescatará a Norma de las manos de su ilegítimo marido, Fernando, con el que ésta no podía tener hijos, para entregársela a su verdadero marido (él mismo) con el que sí podrá formar una familia.

Por el contrario, el villano Fernando, queda caracterizado como antihéroe porque consume muchos bienes de la comunidad sin aportar ninguno. Por un lado, gasta el dinero de los Elizondo, malversa sus cuentas y es un tahúr que no paga sus deudas de juego. Por otro lado, acapara a muchas mujeres arrebatándolas del circuito de intercambio común: primero está casado con Norma, luego seduce a Gabriela casándose con su propia suegra de forma ilegítima, y por último engaña a su nueva mujer con Dínora. Además, también acapara cierto prestigio social porque pertenece a una noble familia pero no contradona con ningún bien el reconocimiento social que la comunidad le brinda.

Pero la diferencia más evidente entre Juan y Fernando radica en que, mientras que este último se había casado de forma ilegítima con Norma y a lo largo de los años no había conseguido formar con ella una familia, a Juan le bastarán apenas unas semanas para enamorar y dejar embarazada a Norma.

Y así se cumple también en *Pasión de gavilanes* una constante muy típica de las telenovelas: a pesar de que los villanos mantengan más relaciones sexuales que los héroes, sólo estos últimos procrean hijos a lo largo de la telenovela. Y es que los malvados toman a muchas mujeres de la comunidad pero no devuelven nada a cambio, son estériles; por el contrario, los héroes sólo establecen relaciones conyugales con una persona pero a cambio ofrecen a la comunidad un gran número de hijos.

En lo que respecta a las mujeres de las telenovelas, las heroínas son siempre excepcionalmente fértiles y suelen quedar embarazadas tras su primera relación sexual. Por el contrario, las villanas suelen ser incapaces de procrear y para retener a sus maridos deben fingir un embarazo²⁴. Así, se muestra la capacidad de los héroes para aportar nuevos vástagos a la comunidad a partir de un mínimo de relaciones sexuales, es decir, aportan muchos dones al circuito social tomando de él sólo lo imprescindible.

3. Teoría sobre lo ancho y lo estrecho.

Los hermanos Reyes son hombres fuertes y hábiles jinetes que recorren los enormes terrenos de sus haciendas a caballo. Cuando los personajes como Sara, Norma y Jimena tienen accidentes en estas llanuras al caerse de sus caballos, los Reyes siempre están allí para atravesar la ancha planicie y salvar a sus damas. De hecho, Óscar consigue que Jimena se enamore de él y se prometan en matrimonio cuando, tras perderse en el desierto la pareja, consigue devolverla a casa sana y salva.

Por otra parte, el desenlace de la telenovela tiene que ver claramente con la capacidad penetradora de espacios estrechos que tienen los héroes. Así, cuando los villanos Fernando y Dínora secuestran a Gabriela y a Juan, se ven obligados a huir y a refugiarse en un pantano selvático donde acabarán por perderse. En determinado momento, una serpiente pica a Dínora, y el villano la mata para no cargar con ella. A raíz de este acontecimiento, Juan lucha con

²⁴ “En ciertos momentos se registra un tratamiento clásico enlazado con su tradición dentro del género [de los cuerpos asexuados y sexuados]: aquel en el que el embarazo de la protagonista o la villana constituye una de las fuerzas motoras del relato, sea éste fingido o no. El embarazo se relaciona directamente con la fertilidad de la pareja protagónica, ya que de un exceso de amor verdadero sólo puede devenir un hijo”. Marita Soto y Mónica Kichheimer: “Los cuerpos de Antonella”, *Telenovela/Telenovelas*, ed. cit., pp. 53-72, p. 61.

Fernando hasta hacerlo huir. Finalmente, el antihéroe vuelve a enfrentarse con el protagonista y morirá al caer en unas arenas movedizas. Así, Juan no sólo conseguirá penetrar la espesa jungla y salir de allí con vida, sino que también logrará que la atraviese con vida su suegra. Este doble acto heroico pone fin a las desventuras de los Reyes y permitirá celebrar la boda que cierra su ciclo heroico.

En otro sentido, la penetración de índole sexual tiene mucha importancia en esta telenovela, que precisamente ha marcado un hito por las exhibiciones constantes de cuerpos semidesnudos y lo explícito de ciertas escenas sexuales. El caso más evidente es el de Juan, que es el primer hombre que consigue acostarse con Norma e incluso dejarla embarazada después de que ella hubiera sido violada y luego casada con un hombre con el que se negaba a consumir su matrimonio. Como se verá en el siguiente punto, la capacidad penetradora de los héroes puesta al servicio del matrimonio, de la familia y de la procreación es también una fuente de carisma, pues servirá para aportar nuevos bienes a la comunidad.

4. Cuerpos abiertos y cerrados.

La telenovela defiende unos valores muy tradicionales, por eso *Pasión de gavilanes* ha roto moldes al proponer unas conductas sexuales mucho más liberales de lo acostumbrado. Los héroes de los cuentos tradicionales mantenían sus cuerpos cerrados hasta el matrimonio final y también en muchas telenovelas de los años setenta y ochenta, sobre todo las protagonistas femeninas. En los últimos tiempos se ha aceptado una moral sexual más abierta, especialmente para los personajes secundarios, que pueden tener relaciones extraconyugales u homosexuales sin problemas. Los héroes, por su parte, están todavía sometidos a una fuerte austeridad sexual, sobre todo las mujeres; y aunque éstas ya no deben permanecer vírgenes hasta el matrimonio, siguen teniendo reglas muy precisas sobre cómo y cuándo pueden abrir sus cuerpos²⁵.

Así, las heroínas pueden abrir sus cuerpos pero sólo para su pareja, con la que deben mantener una relación monógama estricta encaminada al matrimonio. De este modo, en *Pasión de gavilanes* las protagonistas femeninas, las Elizondo, no llegan vírgenes al matrimonio sino

²⁵ “Si bien es cierto que muchos textos abordan otro tipo de relaciones amorosas, como pueden ser matrimonios que no son frutos de un amor único y verdadero o a los cuales no se ha llegado con ‘las cuentas saldadas’, relaciones extraconyugales y hasta parejas homosexuales, este tipo de vínculos nunca recae sobre la pareja protagónica, que es depositaria y constructora de ese amor heterosexual, monogámico y con miras a la formación de una familia constituida a través del matrimonio religioso. Sin embargo, aún en las ocasiones en que la telenovela habla de otro tipo de relaciones amorosas —más allá de que no tomen cuerpo en la pareja protagónica— el respeto a la institución matrimonial no deja de estar presente en el género”. Rosa Gómez: “Temas articuladores en el género telenovela”, *Telenovela/Telenovelas*, ed. cit., pp. 37-50, p. 47.

que mantienen abundantes relaciones sexuales, pero, eso sí, siempre con sus respectivos galanes.

En cambio los protagonistas masculinos suelen tener más libertad para tener relaciones sexuales pero, por supuesto, una vez que conozcan a sus respectivas heroínas, también deben someterse a la monogamia y al matrimonio. De este modo, en *Pasión de gavilanes*, Juan reconoce a primera vista a su verdadero amor y cierra completamente su cuerpo ante los embistes de otras mujeres, y también Óscar permanece fiel a Jimena. Sólo Franco, trata de conquistar a Jimena al poco de conocer a las hermanas e incluso tiene relaciones sexuales con otra mujer que no es su verdadero amor, Rosario; y la lógica narrativa exige que pague este error siendo engañado y abandonado por su amante. Únicamente la aparición de su futura mujer, Sara, lo redimirá de sus errores pasados.

Por su parte, los villanos de telenovela suelen caracterizarse por abrir sus cuerpos desmesuradamente, especialmente por abajo. Así, en *Pasión de gavilanes*, Fernando se gana definitivamente el carisma de antihéroe al engañar a su esposa Gabriela con Dínora. Pero serán las villanas las que sufran los peores castigos por su libidinosidad, por ejemplo, la primera mujer de Franco era una vieja viuda con un gran apetito por los jovencitos que muere justo después de las bodas al emborracharse en la celebración. Otro caso evidente es el de Dínora, que se enamorará perdidamente de Juan, lo acosará, lo secuestrará, lo torturará y acabará por intentar matarlo y muriendo por él, todo porque el galán se negaba en rotundo a acostarse con ella.

5. El secreto.

Entre los elementos fundamentales de las telenovelas destaca como estrategia narrativa productora de suspense la dosificación de ciertas verdades ocultas, de ciertos secretos. El secreto es, además, una forma interactiva de construir una narración, porque no sólo afecta a los personajes sino también a los propios espectadores, que adelantes hipótesis, confirman sus sospechas y se sorprenden con los personajes de ficción²⁶.

En cada episodio se desencadena una continua red de secretos que mueve la trama, procura encuentros entre los personajes y favorece el suspense.

²⁶ Lucrecia Escudero Chauvel (“El secreto como motor narrativo”, *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales* [Verón y Escudero, eds.], Barcelona: Gedisa, 1997) propone una triple tipología del secreto a raíz de su carácter interactivo en las telenovelas. En primer lugar estaría “el secreto intertextual o interdiegético” es conocido por algunos personajes, que se lo revelan a otros, y el espectador asiste como cómplice del autor, conoce la verdad y sólo espera la revelación. En segundo lugar, “el secreto intratextual o intradiegético” ajeno a la trama de los personajes, quienes deben descifrarlo y también el espectador. Por último, “el secreto extratextual o extradiegético” que se produce tras una revelación que los personajes y los telespectadores pueden creer o no.

En lo que concierne al carisma épico de los héroes, el secreto juega un papel fundamental. En primer lugar, el mayor de los Reyes, Juan, el hermano que condensa todos los valores heroicos al más alto grado, se caracteriza por su parquedad de palabras. Sus otros hermanos, que sí son más parlanchines, acaban a menudo involucrados en situaciones cómicas y ridículas por hablar demasiado.

Además, los Reyes comienzan su historia con un secreto: su intento de seducir a las hermanas Elizondo para luego abandonarlas y así vengar la muerte de su hermana. Pero en determinado momento pierden su secreto y las Elizondo averiguan la verdad; esto supone una disminución del carisma heroico de los héroes, quienes pagarán caro su error: las hermanas ya no creerán en ellos y deberán volver a conquistarlas desde el principio.

Pero el gran secreto de la serie estará relacionado con el origen de Ruth, uno de los personajes auxiliares de los Reyes. La verdadera madre de esta joven es Eva, la asistente de los Elizondo, quien cuando dio a luz fue obligada por Gabriela a entregar a su bebé a una pareja de amigos suyos que no podían tener hijos. Este secreto estará en poder de Gabriela durante toda la telenovela hasta que los Reyes descubran la verdad y favorezcan el reencuentro entre Ruth y su verdadera madre. Cuando este secreto es revelado y la verdad vuelve a circular públicamente los héroes ganan a dos importantes auxiliares, Ruth y Eva, para su causa.

6. El Otro y el Doble.

Los problemas de otredad suelen manifestarse en las telenovelas en forma de conflictos de doble, pues son comunes los casos de fantasmas que vuelven del pasado para vengarse, seres con doble personalidad, personajes muy parecidos físicamente que resultan ser familiares, etc.

En el caso de *Pasión de gavilanes* los problemas de doble surgen principalmente cuando los Reyes conocen a la joven Ruth y descubren que es físicamente idéntica a su fallecida hermana Libia. Muchos personajes secundarios dirán que parece que la muerta hubiera vuelto como un fantasma y, de hecho, en los momentos en que la vida de los Reyes peligra, Libia se aparece en sueños a Ruth para prevenirla. Al final de la telenovela, la joven se habrá asimilado tanto a la hermana muerta de los Reyes que acabará por ocupar su puesto en la familia.

Otro problema de doble se produce cuando Norma se divorcia del villano Fernando y éste, para vengarse, seduce y se casa con Gabriela, su suegra. Este nuevo matrimonio incestuoso supone un problema de doble porque implica la unión de dos seres demasiado parecidos, que en este caso son una madre y una hija que comparten marido. Esta situación es insostenible en la narración y Gabriela acaba por darse cuenta del error que ha cometido

cuando descubre la naturaleza egoísta de Fernando. Este problema de incesto sólo puede solucionarse de una manera radical: con la muerte del hombre compartido por madre e hija.

Conclusiones.

La telenovela constituye un género a medio camino entre lo narrativo, lo dramático y el espectáculo masivo de televisión. Hoy en día se está convirtiendo en un campo de estudio académico de reconocida actualidad y aunque todavía tiene muchos detractores, por fin se empieza a reconocer la misma calidad que puedan tener los folletines decimonónicos o los cuentos novelescos populares.

Como cualquier otra manifestación cultural, la telenovela está sometida a las reglas de la imaginación, como las leyes de la donación, de los cuerpos cerrados y abiertos, y del secreto. Incluso la literatura posmoderna, que trata de superar esta lógica, no puede sino contradecirla y, por lo tanto, reafirmarla aunque sea por negación.

Además, las telenovelas también pueden ser consideradas herederas directas de los cuentos maravillosos tradicionales. Pues, como se ha demostrado en este estudio, ese género televisivo no sólo recupera motivos argumentales propios de los relatos orales populares sino que, formalmente, surge en una dialéctica entre la variedad de los motivos secundarios y la monotonía de los motivos estructurales²⁷.

En este sentido, la aplicación de las teorías antropológicas a las telenovelas como si de cuentos se trataran, puede ayudar a restaurar este género y también a entender sus motivos recurrentes, y su perfectamente la mezcla de reiteraciones e innovaciones temáticas. Pues si las leyes de la imaginación se manifiestan claramente en todos los géneros populares, lo hacen aún más evidentemente en la telenovela a causa de su maniquea codificación de usos morales. Además, el estudio de las estrategias recursivas en las telenovelas ofrece la ventaja de que estas repeticiones se dan tanto en cada uno de los capítulos como en la trama general, por lo que se pueden plantear estudios a nivel micro y macrotectual.

En conclusión, la telenovela es fiel seguidora de las estructuras narrativas tradicionales. La diferencia entre el cuento y la telenovela hay que buscarla más bien en que, si antes el cuento suponía una forma de despertar la imaginación, ahora la cuentacuentos es una pantalla de televisión con un poder de persuasión que roza el lavado de cerebro.

²⁷ “Desde el punto de vista morfológico puede llamarse cuento fantástico a todo el desarrollo narrativo que parta de un daño (A) o de una carencia (a) y pase por funciones intermedias para concluir en un casamiento (W) o en otras funciones utilizadas como desenlace. La función terminal puede ser la recompensa (F), el apoderamiento del objeto de las búsquedas o, en forma general, la reparación del daño (K)...” Vladimir Propp, ed. cit., p. 121.

Bibliografía

- ADRIANZÉN, Eduardo: *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo: «Estrategias seriales», *ABC de las Artes y las Letras*, 739 (abril 2006), p. 4.
- LÓPEZ PUMAREJO, Tomás: *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*, Madrid: Cátedra, 1987.
- PEDROSA, José Manuel: «La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte...», *Los mitos, los héroes*, Uruña: Centro Etnográfico de Castilla y León, 2003, pp. 37-63.
- PEÑAMARÍN, Cristina y Pilar López: *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Comunidad de Madrid, Instituto de Investigaciones Feministas, 1995.
- PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Madrid: Akal, 2001.
- SOTO, Marita (coord.): *Telenovela/Telenovelas: los relatos de una historia de amor*, Buenos Aires: Atuel, 1996.
- VERÓN, Eliseo y Lucrecia Escudero (comps.): *Telenovela: ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa, 1997.
- ZERMEÑO Flores, Ana Isabel: *La previsibilidad como estrategia narrativa en la telenovela*, Barcelona: Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1997.