



# *Betty, la fea: la historia continua*

HIBRIDACIÓN DE LA TELENOVELA LATINOAMERICANA



*Sofia Casasola Hernández*



---

# Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DPTO. COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD

MÁSTER EN CINE, COMUNICACIÓN E INDUSTRIA AUDIOVISUAL

TRABAJO FIN DE MÁSTER

***BETTY, LA FEA: LA HISTORIA CONTINÚA.***

**HIBRIDACIÓN DE LA TELENOVELA LATINOAMERICANA**

AUTORA: SOFÍA CASASOLA HERNÁNDEZ

TUTORA: NEREIDA LÓPEZ VIDALES

VALLADOLID, A 15 DE JULIO DE 2025



*“Lo único serio al final en la vida es ser serio”*

*M. Rajoy (anónimo), 2015*

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

### Preámbulo

<b>1. Introducción.....</b>	<b>12</b>
1.1 Justificación e interés del tema.....	12
1.2 Relevancia del estudio .....	17
1.3 Objetivos e hipótesis .....	18
1.4 Metodología .....	19
<b>2. Estado de la cuestión. Antecedentes del estudio .....</b>	<b>23</b>
2.1 Aproximación a los géneros y formatos televisivos .....	23
2.2 Orígenes de la telenovela: el cuento clásico, el folletín y la radionovela .....	33
2.3 Evolución del formato y tipología: rosa o de evasión, postmoderna y social .....	36
2.4 <i>Betty, la brújula colombiana</i> del formato .....	47
2.4.1 Personajes principales .....	51
2.4.2 Personajes secundarios .....	52
2.4.3 Puesta en escena.....	55
2.4.4 Hibridación.....	56
<b>3. Análisis.....</b>	<b>58</b>
<b>4. Resultados .....</b>	<b>68</b>
4.1 Estructura narrativa por capítulos .....	69
4.2 Estructura de los formatos. Estilo y modo de narración .....	71
<b>5. Discusión y Conclusiones.....</b>	<b>77</b>
<b>6. Referencias.....</b>	<b>80</b>

### ANEXO

## ÍNDICE DE FIGURAS

### Figura 1

Diagrama de arcos. Estructura narrativa Yo soy Betty, la fea (1999). Arcos argumentales ..... 57

### Figura 2

Diagrama de arcos. Estructura narrativa Yo soy Betty, la fea (1999). Arcos argumentales principales ..... 58

### Figura 3

Diagrama de arcos. Estructura narrativa Yo soy Betty, la fea (1999). Arcos argumentales secundarios. ..... 59

### Figura 4

Diagrama de arcos. Estructura narrativa Betty, la fea: la historia continúa (2024). Arcos argumentales principales. ..... 61

### Figura 5

Figura 5. Diagrama de arcos. Estructura narrativa Betty, la fea: la historia continúa (2024). Arcos argumentales secundarios. ..... 62

## ÍNDICE DE IMÁGENES

### Imagen 1

Nicolás Mora y Beatriz Pinzón posando para la foto de sus currículums ..... 50

### Imagen 2

Los empleados de Ecomoda observan a Patricia Fernández ..... 71

### Imagen 3

Daniel Valencia en la sala de juntas ..... 72

### Imagen 4

Recepción de presidencia en Ecomoda ..... 73

### Imagen 5

Lectura de últimas voluntades de Roberto Mendoza ..... 74

## **ÍNDICE DE ANEXOS**

### **Anexo 1**

Tabla 1. Diagrama de arcos, versión 1999 ..... 87

Tabla 2. Diagrama de arcos, versión 2024 ..... 91

### **Anexo 2**

Tabla 3. Análisis estructural por capítulos. Versión 1999 ..... 94

Tabla 4. Análisis estructural por capítulos. Versión 2024 ..... 100

### **Anexo 3**

Tabla 5. Análisis estructural de los formatos. Versión 1999 ..... 105

Tabla 6. Análisis estructural de los formatos. Versión 2024 ..... 105

## ***Betty, la fea: la historia continúa. Hibridación de la telenovela latinoamericana***

### **RESUMEN**

La telenovela latinoamericana ha experimentado un proceso de hibridación derivado de la irrupción de servicios de Video on Demand (VoD) y los cambios en los hábitos de consumo audiovisual. A partir del estudio de caso de *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-) y su versión original, este trabajo ha analizado mediante una metodología cuantitativa y comparativa, cómo ha evolucionado el formato y qué innovaciones se han incorporado respecto al modelo de 1999. Los resultados indican que se ha producido una evolución tan significativa que no solo supone un punto de inflexión, sino también podría suponer una ruptura dentro del formato.

### **PALABRAS CLAVE**

Telenovela, Latinoamérica, televisión, ficción, formatos audiovisuales, hibridación

## ***Betty, la fea: la historia continúa. Hybridization of the Latin American telenovela***

### **ABSTRACT**

The Latin American telenovela has undergone a process of hybridization as a result of the emergence of Video on Demand (VoD) services and changes in audiovisual consumption habits. This paper sets out to analyse the evolution of the format of the 2024 television series *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-) and its original version, using a quantitative and comparative methodology. The paper examines the format evolution and the innovations that have been incorporated in comparison to the 1999 model. The results suggest that such significant developments have occurred that not only do they represent a turning point, but they may also represent a break within the format.

### **KEY WORDS**

Telenovela, Latin America, television, fiction, audiovisual formats, tv hybridization

## Preámbulo

“Las cosas son lo que son  
y lo que nuestra percepción les añade o resta”  
José Luis Cuerda, X (Twitter), 25/06/2017, 10:09 a.m.

José Luis Cuerda fue un director que nació a una muy temprana edad, se mantuvo despierto incluso cuando dormía y nunca dudó que el cine fuera “un haz de luz en la oscuridad”. De humor inteligente, surrealista e incisivo, supo concentrar no solo el paisanaje español desde la Castilla-La Mancha de su infancia, sino también el alma humana. Antes de poder dedicarse al cine, estuvo unos cuantos años en TVE, llegando a dirigir la segunda temporada de *Makinavaja* (1995-1997).

Según Babelia (2025), suya es la sexta mejor película de la historia del cine español, que no es poco. Por ello, no debe resultar raro pensar que un hombre que supo ver y representar al ser humano de forma tan única, pudiera tener una opinión sobre la telenovela —la hipérbole audiovisual de los sentimientos!— más que esclarecedora y aportar nuevas formas de comprensión sobre este formato alumbrado en América Latina, pero de propiedad global.

Por cosas de la vida, José Luis Cuerda no nos puede atender, pero esta investigación debe seguir adelante, aunque solo sea con su guía espiritual. Con este último trabajo académico, culmino mi paso por el Máster de Cine, comunicación e Industria audiovisual que junto con el TFG del Grado en Periodismo (ambos realizados en la Universidad de Valladolid), son mi carta de presentación ante la cola del paro que ya me espera con los brazos abiertos. No sé si “*Sapienta aedificavit sibi domum*”, pero al albañil se le ha pagado.

Otro al que nunca se le terminó la tinta hasta que se le terminó, fue a Aldous Huxley que en su novela *Un mundo feliz* (1932) escribió lo siguiente:

Una dictadura perfecta tendría la apariencia de una democracia, pero sería básicamente una prisión sin muros de la que los presos ni siquiera soñarían con escapar. Sería esencialmente un sistema de esclavitud, en el que, gracias al consumo y el entretenimiento, los esclavos amarían su servidumbre.

Desde hace décadas parece que ese “mundo feliz” es una realidad, aunque el inconsciente colectivo nos neguemos a aceptarlo. La sociedad está dentro de un Ford Fiesta inhalando monóxido de carbono a bocanadas como si fuera gas de la risa. El viaje va a ser corto, pero la muerte dulce, así que disfrutemos lo que nos queda.

## 1. Introducción

### 1.1 Justificación e interés del tema

“Tengo mis dudas y algunas tuyas también”  
José Luis Cuerda, X (Twitter), 16/04/2018, 5:09 p.m.

Fernando Gaitán (Bogotá, 1960), periodista y libretista de algunas de las telenovelas colombianas más exitosas de los últimos 30 años —*Café con aroma de mujer* (1994), *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001), *A corazón abierto* (2010-2011)— dijo en una entrevista que “mientras la televisión norteamericana y europea se dedican a narrar las historias de grandes personajes, la telenovela se encarga de contar y trascender a los seres anónimos. Eso es, en el fondo, una telenovela” (Revista Diners, 2024).

A pesar del gran impacto cultural que la telenovela ha tenido y tiene como vehículo de unión, identidad y reflejo del sentir latino — logrando adelantarse a los objetivos expansionistas de la revolución cubana (Izaguirre citado en Soler, 2015, p.25)—, desde sus inicios ha estado cargado de prejuicios y estereotipos como producto audiovisual destinado a mujer, en concreto al ama de casa (Gordillo, 2009), prejuicios impuestos y reforzados por el mundo académico y periodístico, así como la opinión pública de los países que las producen y los que las importan y adaptan. El dramaturgo Rodolfo Sirera defiende la legitimidad del formato argumentando que “con ellas se pueden defender posiciones reaccionarias o progresistas, se puede engañar o enseñar, divertir o aburrir” (citado en Soler, 2015, p.23). Poniendo de ejemplo *Yo soy Betty, la fea*, de la que se hablará en profundidad en este trabajo, Iván Ulchur, catedrático afincado en Ecuador escribía en el año 2000 (cuando la telenovela todavía estaba en emisión) lo siguiente:

Miraba con indiferente desdén a estos productos llamados “subliterarios” que consideraba triviales o cursis, poco aptos e indignos para entender nuestras “trascendentales”

realidades. Pero, poco a poco fui dejando atrás el prejuicio y me fui acercando con curiosidad a este fenómeno tan raizalmente latinoamericano. (p.27)

Valorando positivamente las innovaciones temáticas que lleva a cabo Gaitán al romper con la imagen violenta y alienante que persiguió a Colombia durante décadas, tanto la guerrilla como el narcotráfico, el autor trata de “salvar” a esta telenovela de sí misma al ascenderle de categoría: “prefiero llamar(la) comedia telenovelesca” (Ulchur, 2000). Aludiendo a los cánones occidentales, también revaloriza a la protagonista Beatriz Pinzón Solano al disponer que en realidad, Betty es “el hombre” ya que, siguiendo los arquetipos de las telenovelas rosas herederas del cuento tradicional, ella adopta el rol de príncipe de brillante armadura al salvar a Eco Moda (compañía de modas donde transcurre la acción) de la quiebra (Ulchur, 2000). Otro ejemplo más reciente de la vara de medir aplicada a las telenovelas la encontramos en la secuela sobre la que versará este trabajo: *Betty, la fea: la historia continúa* (2024).

El 19 de julio se estrenaron los dos primeros capítulos por la plataforma de *streaming* Amazon Prime Video. El periódico digital *Artículo14* publicó un artículo a las pocas horas en el que se criticaba que la secuela seguía “prolongando los estereotipos femeninos por los que el éxito de una mujer consiste en alcanzar una belleza canónica” (2024).

En contraposición a estas críticas negativas, *Betty la fea* también es visto como un producto audiovisual que, en la década de las grandes supermodelos, supo enfrentarse a los cánones de belleza y ganar. Porque, aunque la promesa de transformación de patito feo a cisne fuera lo que mantenía enganchado al espectador en un comienzo, durante toda la historia la bondad compite contra la belleza (belleza interior versus belleza exterior) (Ossandón, 2014). Si bien el cisne noquea al patito feo en el tercer *round*, la imagen que ha quedado para la posteridad es de la Beatriz Pinzón del comienzo, la auténtica y en todo su esplendor de fealdad. Porque frente a la belleza de pasarela, en una sociedad siliconada donde falta para comida, pero los ahorros van a operaciones estéticas, el “cuartel de las feas” representa a la mujer real, la que se tiene que contentar con su imagen y solo se tiene a sí misma para salir adelante (Hernández, 2001).

Pese a su vigente y reforzada popularidad con motivo del estreno de la secuela, algunos aspectos de *Yo soy Betty, la fea* no han envejecido del todo bien. La nueva versión no solo se enfrenta a los errores y debilidades de la original, sino también a los fracasos sociales del movimiento 8-M que como el *body positive*, han caído en saco roto gracias, en parte, a unos cánones de belleza impuestos por las industrias farmacéutica y cosmética que siguen atacando impunemente la autoestima y el salario de las mujeres (Ossandón, 2024). Por ello, uno de los principales retos de *Betty, la fea: la historia continúa* (cuya segunda temporada está en proceso de producción a fecha de este trabajo) será no solo volver a captar la atención del público original, sino también retratar la mentalidad “glocalizada” actual que, aunque sigue siendo machista, ya no tolera (tanto) la normalización de la violencia hacia la mujer (Ossandón, 2024).

Debido al formato serial de 10 capítulos semanales por temporada, uno de los retos de este trabajo no está solo en ver si la nueva versión se consigue adaptar a los nuevos tiempos y al público, sino cómo lo hace. La limitación de capítulos por temporada obliga a una dinamización de las tramas argumentales y a cambios en el modo de crear los diálogos, la puestas en escena y los minutos de pantalla por personajes, entre otras cosas, una estructura híbrida entre telenovela y otros formatos de ficción.

Aunque no es la primera producción de estas características, el fenómeno sí es relativamente reciente, por lo que resulta de interés académico ahondar en los cambios que se están produciendo en el formato para poder predecir su futuro. Los resultados que arrojen esta investigación inductiva pueden servir para entender mejor el marco general actual de producciones latinoamericanas de telenovelas.

Dentro del abanico de especialización que ofrece el Máster de Cine, Comunicación e Industria Audiovisual de la Universidad de Valladolid (UVa), esta investigación académica se ubica en la rama de Nuevos Formatos. Más concretamente en el principal producto audiovisual exportado por los países latinoamericanos, la telenovela, y su actual proceso de hibridación impuesto por las tendencias de ficción en las plataformas *streaming*.

La tesis doctoral de Laura Soler Azorín, *Teoría y evolución de la telenovela Latinoamericana* (2015), en especial los capítulos relativos a *Yo soy Betty, la fea* han sido una fuente bibliográfica fundamental y motor para la elección del tema de investigación. Este Trabajo Fin de Máster sigue la estela marcada por Azorín, pero con la necesaria actualización que requiere la academia —al haber transcurrido 10 años desde su publicación— de revisar teorías, determinar cuáles son los desafíos actuales y nuevas variantes temáticas de investigación.

Dado que no existe unanimidad en la nomenclatura televisiva, la terminología empleada será la fijada por varios autores en *Intermedia. Procesos de innovación mediática en televisión y otras pantallas* (2019). Una fuente esencial para fijar los conceptos de la televisión y la telenovela sobre los que se ha trabajado. En concreto el capítulo escrito por Gloria Saló *Formatos y géneros en televisión. Evolución, hibridación y estrategias*, ha sido de gran utilidad.

Para la planificación del trabajo y elección de metodología se ha consultado el libro *Investigar en comunicación. Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en Comunicación* (2005) coordinado por M.ª Rosa Berganza Conde y José A. Ruiz San Román.

Respecto a la motivación que ha impulsado este trabajo, el poema *Los Nadies*, del escritor uruguayo Eduardo Galeano, ha sido una fuente de inspiración durante el proceso de documentación. El texto (probablemente interpretado de forma incorrecta) incluido en *El libro de los abrazos* (1989) resulta extremadamente emocionante: hace una reivindicación de América Latina y en un sentido más amplio, de la desigualdad y la marginación a nivel global ya sea por razones sociales, étnicas o económicas.

Por destacar un par de datos, en 2023 la pobreza en América Latina todavía afectaba a 172 millones de latinos, de los cuales 66 millones vivían bajo pobreza extrema, de acuerdo con la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL, 2024). Fernando Gaitán, que antes de ser libretista se dedicó al periodismo, comentó en una entrevista lo siguiente sobre los protagonistas de sus telenovelas: “son marginales, héroes anónimos sumidos en ambientes muy difíciles. Nunca nacen con la vida hecha. Lo que yo entiendo por protagonista es una criatura que

lucha contra la adversidad social y contra un país que no brinda oportunidades” (2024). Los arquetipos empleados por la telenovela siguen el mismo perfil del que habla Galeano.

Este trabajo, a riesgo de parecer pretencioso, se aleja del audiovisual occidental y de las grandes pantallas, para poner el foco en el formato rosa de la pantalla chica de una América que no es país, sino región de un continente, “una sub América, una América de segunda clase, de nebulosa identificación” (Galeano, 1971).

Pese a las nuevas tendencias y formatos televisivos, la telenovela sigue contando con un público fiel, cuya lealtad histórico-generacional lo coloca en horario de *prime time* de algunas cadenas (Herrera, 2019). Por ello y desde el respeto y el cariño hacia ese formato conservador, rosa tirando a rojo y de pura evasión que es la telenovela, esta investigación estudia el momento actual de un formato que resiste como el juncos que se dobla, pero siempre sigue en pie.

### LOS NADIES

Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba. Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata. (Galeano, 1989, p.52)

## 1.2 Relevancia del estudio

“En 2024, por primera vez en la historia, el número de suscriptores de servicios de video vía *streaming* duplicó el número de suscriptores de la televisión paga, alcanzando una cifra de 110 millones de usuarios” (Statista, 2024). Este dato refleja lo que durante casi 15 años ha sido el progresivo trasvase de audiencias de la televisión lineal a los servicios OTT. Un cambio en los hábitos de consumo que parece poner en peligro a la telenovela, que durante un tiempo ha vivido un estancamiento temático (Krauze, 2014).

Hasta hace 20 años, los espectadores no tenían que darle muchas vueltas para poder encontrar algo que ver por las tardes. Simplemente encendían el televisor y hacían *zapping* hasta encontrar algo que inmediatamente después saltaba a publicidad. Dependiendo de su poder adquisitivo e interés, si las cadenas en abierto se les quedaban en poca cosa, existía la posibilidad de contratar paquetes de pago y hacer que ‘zapear’ pasara de ser una actividad de 5 minutos a media hora. Famoso es el slogan de 2009 “Paz y amor... ¡Y el plus pal’ salón!”. Eran tiempos de consumo más sencillos.

Ahora, dentro del confuso panorama audiovisual, un espectador promedio tiene acceso a su publicidad favorita desde la televisión lineal tradicional (*offline*), la *smart tv* y los dispositivos personales (ordenador, *tablets* y móviles). Es en los dispositivos conectados a internet donde se ha complicado el tema en los últimos años y han aparecido siglas que, si se dicen de corrido y no se tiene cuidado, pueden provocar atragantamientos: OTT, AVoD, SVoD, BVoD, PVoD, o TVoD entre otros modelos de distribución.

El cine murió el día que llegó el sonido, volvió a morir cuando se introdujo el color y periódicamente se publican esquelas anunciando el fallecimiento del familiar medio de masas que

por mucho que lo entierren sigue presente, ya sea en la oscuridad de las salas de cine o en las aislantes plataformas digitales. La radio ha escuchado esa misma misa fúnebre en repetidas ocasiones y a la televisión, como cantaba Mercedes Sosa “tantas veces me mataron, tantas veces me morí. Sin embargo, estoy aquí, resucitando”, también le han tocado las campanas varias veces. Pese a todos los obituarios, en este cementerio todavía no hay ningún muerto.

Los soportes desaparecen, pero las tecnologías permanecen. La cultura de masas es cambiante, adaptativa, mutante. Puede que los modos de ver cambien, pero tanto el cine, como la radio y la televisión, sobreviven (Alabarces, 2021, p. 155). A esta nueva relación entre la televisión del siglo XXI y el público Castells la denomina “convergencia tecnológica”. Un proceso que ha reconfigurado las relaciones sociales, económicas y culturales de la ‘sociedad red’ que todavía está en desarrollo y lleva siendo visible desde los años 90, con la llegada de Internet (Maglieri, 2023). En este contexto de transformaciones rápidas y profundas, resulta de gran interés académico y cultural analizar en qué está mutando, o más bien hibridando, el ocio audiovisual que hoy se consume.

### **1.3 Objetivos e hipótesis**

Con el ánimo de analizar la hibridación en la telenovela latinoamericana se han marcado una serie de objetivos generales y específicos que junto con sus respectivas hipótesis responderán al estudio de un caso concreto: *Betty, la fea: la historia continúa* (2024). Mediante su análisis, estos serán confirmados o refutados en el apartado de resultados y discutidos en las conclusiones. OG.1: Analizar *Betty, la fea: la historia continúa* como ejemplo de hibridación en la telenovela latinoamericana.

- HG.1: El declive del formato, el aumento de penetración de los servicios OTT y la popularidad de otros formatos de ficción lleva a una hibridación de la telenovela latina con elementos de la ficción estadounidense. *Betty, la fea: la historia continúa* hará una hibridación entre la estructura de la telenovela postmoderna —con una temática,

estructura y estética más característica de otros formatos de ficción como el drama, la *sitcom* o la miniserie— hacia la ‘super serie’.

OE.1: Identificar las innovaciones introducidas en *Betty, la fea: la historia continúa* respecto a *Yo soy Betty, la fea*, en el marco evolutivo del formato.

- HE.1: Ambas introducirán innovaciones temáticas y narrativas, pero solamente *Yo soy Betty, la fea* supone un punto de inflexión. *Betty, la fea: la historia continúa* incluye técnicas de *storytelling* dinámicas y adaptadas a las tendencias impuestas por el *streaming*.

OE. 2: Estudiar cómo ha hibridado *Betty, la fea: la historia continúa* respecto del modelo tradicional de telenovela: elementos narrativos, estilísticos y estructurales.

- HE.2: Las narrativas clásicas de la telenovela se combinarán con la estructura del drama estadounidense, lo que será evidencia de la influencia extranjera y la evolución del formato en la era de las plataformas digitales.

#### **1.4 Metodología**

Siguiendo a Berganza y García Galera (2005) y buscando responder los objetivos establecidos para este trabajo, se ha llevado a cabo una metodología inductiva, es decir, que a partir del estudio concreto de *Yo soy Betty, la fea* y *Betty, la fea: la historia continúa* se pueda hacer una lectura general de la situación y modos de producción del formato en Colombia y América Latina (pp.19-38).

Desde las vías de acceso a la realidad social que señala Beltrán: perspectiva histórica, perspectiva comparativa, perspectiva crítico-racional, perspectiva cualitativa y perspectiva cuantitativa, se ha considerado más acertado realizar un acercamiento por la vía comparativa y cuantitativa (citado en Berganza & Galera, 2005, pp. 19-38). Para ello se han empleado técnicas cuantitativas y comparativas. La perspectiva comparativa, concluye Galera, permite ver la evolución de los hábitos de consumo televisivos, lo cual sumado a la metodología cuantitativa,

que Berelson define como una “técnica de investigación para describir de forma objetiva, sistemática y cuantitativa el contenido manifiesto de la comunicación” (citado en Sánchez, 2005, pp. 207-227) encaja y permite cumplir con los objetivos de esta investigación.

Para lograr los objetivos específicos 1 y 2 (qué innovaciones aporta el *revival* respecto al original y cómo ha hibridado) se ha llevado a cabo una tabla de contenido para hacer un análisis comparativo en base al modelo *Serialised Televisual Narrative Analysis* (STNA) desarrollado por el Dr. Orçun Can en la investigación de un caso de estudio muy similar a este: *The Bingeable Ms Gilmore: A Comparative Analysis of Narrative Structure in Broadcast TV Show Gilmore Girls and Netflix Original Show Gilmore Girls: A Year in the Life*.

Los objetos de estudio de Can son la serie original producida por *The CW* (cadena de televisión tradicional) empezada a transmitir en el 2000 y su *revival* producido por Netflix (un servicio SVoD), estrenado en 2016. Empleando la ‘*binge-scale*’ creada por Netflix para diferenciar entre dos tipos de *shows* en el espectro televisivo: los que se ‘devoran’ y los que se ‘saborean’ —maratonear o no matonear, esa es la cuestión—, Orçun Can observa en su artículo cómo afecta la forma narrativa a la experiencia visual, y por qué dos *shows* aparentemente iguales (o por lo menos con la misma matriz) se “sienten diferentes” (2021, pp. 236-237).

El universo de estudio de este trabajo lo conforman la producción del Canal RCN, *Yo soy Betty, la fea* —emitida en abierto entre 1999 y 2001 (de lunes a viernes)— y la primera temporada de su *revival*, *Betty, la fea: la historia continúa*, coproducido por Estudios RCN y Amazon MGM Studios —con estreno exclusivo en Prime Video, se subieron dos capítulos semanales entre el 19 de julio y el 16 de agosto de 2024. El número total de capítulos que conforman este universo es de 345 capítulos, 335 de la original y 10 de la primera temporada del *revival*. A fecha de este trabajo, la segunda temporada todavía no se ha estrenado, pero su renovación se confirmó una semana después del estreno de la primera (Solà Gimferrer, 2024).

Dado el gran volumen de contenido analizable y el limitado tiempo para ser analizado, la muestra de estudio se va a condensar de manera lo más simétrica posible en 15 capítulos de la

telenovela original y 10 capítulos de la secuela, siendo respectivamente 361 y 379 minutos analizados de cada versión. 12 horas y 19 minutos en total.

Dado que las características que definen y diferencian a una telenovela de otros formatos de ficción residen en su estructura narrativa, la forma de analizar si ha habido una hibridación en el formato es estudiando su esqueleto narrativo. Por ello, y en base al modelo de Orçun Can y la ficha de análisis empleada por Elena Quintanilla en su análisis de la *webserie, Malviviendo* (2008-2014) (2011, pp. 73-76), se ha diseñado una plantilla propia para analizar de forma cuantitativa los capítulos de las versiones de 1999 y 2024. Los datos recopilados se han sintetizado en gráficos que se muestran en el apartado de Análisis y son discutidos en Resultados.

**Tabla 1. Plantilla de análisis textual (capítulo)**

N.º Ud. Análisis	0
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	Yo soy Betty, la fea (1999, original) / Betty, la fea: la historia continua (2024, adaptación)
N.º de capítulo	0
Título	[escribir título]/ no tiene
Duración (horas:minutos:segundos)	0:00:00
Fecha de emisión	01/01/1999
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	1-20
- Secundarias (B)	1-20
<b>Personajes</b>	
- Principales	1-3
- Secundarios	1-20
Escenarios ( <i>settings</i> )	1-20
<b>Actos</b>	3-5

Fuente: elaboración propia.

**Tabla 2. Plantilla de análisis textual (formato)**

<b>Aspectos técnicos</b>	
<b>Cámara</b>	
Planos (de mayor a menor uso)	Primer plano/medio/general/de conjunto, Ángulo normal/sub/picado/ contrapicado, Movimiento: fijo/en mano, <i>travelling</i>
Angulación	Textura filmica/natural, colores fríos/cálidos, saturados, aspecto 4:3 o 16:9, estudio o espacios reales
Movimiento de cámara	Siglas flotantes añadidas en postproducción
Fotografía, color y textura	Textura, iluminación, colores, saturación, aspecto 4:3/16:9, estudio/espacios reales, baja/alta resolución
Banda sonora	Hay narrador extradiegético/no hay, efectos sonoros sincronizados con acciones para generar efecto cómico
Montaje y ritmo	Entrada de plano por corte/barridos/ <i>flashes</i> /otros, planos secuencia, música sincronizada con la acción
Referencias a la versión de 1999 (solo para episodios de 2024)	Armando se viste de <i>drag queen</i>

Fuente: elaboración propia.

## 2. Estado de la cuestión. Antecedentes del estudio

*“Y, por supuesto, también, en la medida que sea posible, hay que tener en cuenta todo lo demás”*

José Luis Cuerda, X (Twitter), 23/09/2017, 5:29 p.m.

Hablar de la telenovela es referirse a un formato tradicional, tanto en sus orígenes como en su carga moral. Un fenómeno de masas con un profundo impacto cultural, social y político que ha logrado resistir el paso del tiempo con relativamente pocas transformaciones, logrando llegar a un amplio mercado internacional. Con marcado tono adoctrinante y de evasión, como instrumento de *soft power* cumple una función de atracción e influencia en aquellos países extranjeros donde es exportada.

No hay univocidad, tanto entre los profesionales de la industria audiovisual como en el ámbito académico de la comunicación (más concretamente el hispanohablante), en torno a la terminología empleada para referirse a los fenómenos audiovisuales y las tipologías en la televisión, por lo que el significado de ciertos conceptos varía dependiendo del autor. Por tanto, antes de profundizar en la telenovela, es conveniente fijar algunos conceptos que aparecen en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo.

### 2.1 Aproximación a los géneros y formatos televisivos

El presente apartado está directamente relacionado con la asignatura del Máster en Cine, comunicación e Industria Audiovisual de la Universidad de Valladolid, *Formatos audiovisuales y nuevas narrativas: transmedialidad, innovación, creatividad* que, dentro del plan de estudios, se enfoca en “pensar el cine” desde el contexto digital. A continuación, se definen los conceptos de género y formato, y dónde se ubica la telenovela dentro de la clasificación de macrogéneros y formatos de ficción de acuerdo con diversos autores.

En ocasiones, los términos género y formato se emplean de forma indistinta, como sinónimos, pero existe una jerarquía esquemática que los coloca en categorías diferentes, siendo el ‘programa’ la unidad básica de la parrilla televisiva y la materialización audiovisual del proyecto, seguido por el ‘formato’ y el género que es el marco donde entra todo y que se encarga de subdividir la programación televisiva de acuerdo con su función de formar, informar y/o entretenir.

La Real Academia Española (RAE), fuente normativa principal y de obligada consulta, define en su diccionario el término ‘género’, en su acepción más cercana al audiovisual, como “cada una de las distintas categorías o clases en que se pueden ordenar las obras según rasgos comunes de forma y de contenido”. Mientras que ‘formato’ es definido como “un conjunto de características técnicas y de presentación de una publicación periódica o de un programa de televisión o radio”.

Si bien estas definiciones no son incorrectas, carecen de la profundidad de las elaboradas por otros autores. En Saló (2021) se recogen una serie de definiciones y clasificaciones que no son cerradas, pero dan una idea más concreta respecto al ámbito televisivo. Para Bignell (2008, citado en 2021, p. 165), el género son todas las características y convenciones que distinguen a un programa de otro y permiten identificarlo desde la óptica del espectador. Hernández (2008) lo define como “un conjunto de programas que se organizan según un conjunto de criterios de orden temático y expresivo, cultural y comunicacional” (citado en Suing, A., González, V., & Aguaded, 2015, p. 32) sin mencionar el rol del espectador.

La diferencia entre género y formato radica en que el primero indica el tipo de historia que se va a contar: el tono, el estilo narrativo y los temas, mientras que el formato se refiere a la estructura, al modelo productivo. Los formatos, de mayor o menor caducidad, se crean a partir de uno o varios géneros y se destruyen de acuerdo con el éxito de sus emisiones. Su uso está más relacionado con el negocio y la franquicia (Morán, 2006, citado en Saló, 2021, p. 156).

Los géneros son susceptibles a la hibridación en la parrilla –desde la aparición de la telerrealidad a finales de los 90–, que suaviza las fronteras que los divide favoreciendo la aparición de nuevos formatos. Murillo Rincón hace un apunte muy interesante al señalar que, pese a la diferencia jerárquica, a la hora de hacer un programa se producen relaciones horizontales entre: género-género, formato-formato y/o género-formato (2023, p. 177).

Diego Guebel, socio fundador de la productora Cuatro Cabezas, define formato como “el concepto o idea de un programa que tiene una combinación única de elementos (escenografía, reglas, dinámica, temática, conductores...) que lo hace único y lo diferencia claramente de los demás. Debe poder adaptarse y aplicarse a distintos territorios y culturas sin perder su esencia y fin” (citado en Saló, 2021). Desde la academia, pero sin perder el sentido industrial inherente al término, Ángel Carrasco en *Teleserie: géneros y formatos. Ensayo de definiciones* lo define como un “conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación” (2010, p.180).

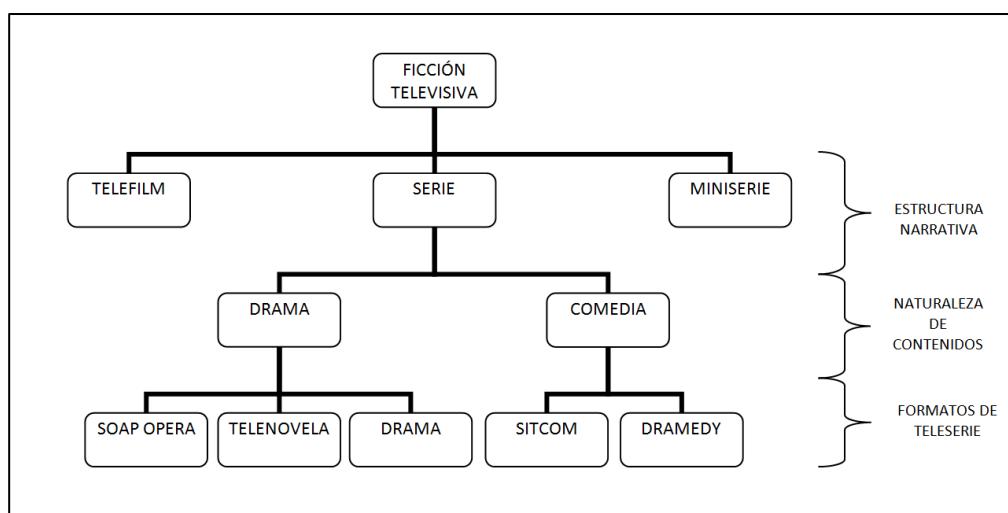
Desde el punto de vista comercial, un formato es una lista de elementos que deben estar presentes durante toda la producción y responden a unas estrategias de distribución, diseño de producción y procesos de realización (Murillo, 2023, pp.176-177). Unas reglas que definen las líneas de juego y ayudan a evaluar las posibilidades de éxito en un mercado concreto y de adaptación en otros países.

Ante los rápidos cambios de la sociedad de hiperconsumo, las investigadoras Fernández y Aguado (2010) defienden que lo que parece una ruptura entre las viejas y nuevas formas de hacer televisión y el desinterés de las generaciones más jóvenes hacia la pantalla pequeña, en realidad se trata de una sinergia, de un diálogo en curso. Las nuevas realidades necesitan nuevas formas discursivas y ante la máxima de “renovarse o morir”, se facilita que los géneros se difuminen y traspasen (citado en Murillo, 2023, p.177). De esta hibridación surgen en la ficción

latinoamericana programas difíciles de categorizar como: *La Casa de las Flores*, *La Reina del Sur*, *El Señor de los Cielos* o el caso de estudio de este trabajo, *Betty, la fea: la historia continúa*.

Respecto a la clasificación de los géneros televisivos, el observatorio Euromonitor (bajo la dirección del Emili Prado y el Grupo de Investigación en Imagen, Sonido y Síntesis (GRISS) de la Universitat Autònoma de Barcelona) contempla un triple nivel dentro de lo que Martín-Barbero llama las lógicas de producción: macrogéneros, géneros y microgéneros. Los macrogéneros se dividen según la naturaleza del programa en: Información, Ficción, *Info-show*, *Show*, Concurso, Infantiles, Jóvenes, Deporte, Educación y Otros (2020, p.3). Otra clasificación, y más reducida, es por la que opta Saló (2021) que limita los macrogéneros a 3: Entretenimiento, Informativos y Ficción. Dentro de este último macrogénero, en el que se ubica esta investigación, se encuentran los siguientes formatos: Serie o Drama, *Sitcom*, Serial (aquí se incluyen *soap opera* y telenovela), Miniserie y *TV Movie* (pp. 167-168). Carrasco diseña el siguiente esquema para ilustrar la jerarquía de formatos dentro de la ficción televisiva:

**Gráfico 1. Formatos de ficción en televisión**

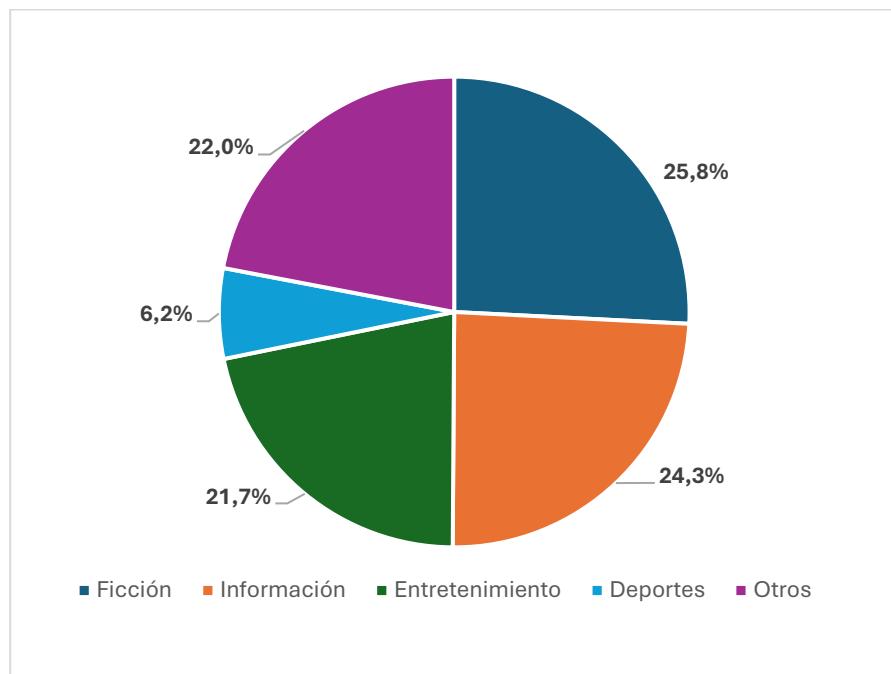


Fuente: Carrasco, 2010, p. 12

De acuerdo con el informe realizado por la Entidad de Gestión de Derechos de los Productores Audiovisuales (EGEDA) —creadores y organizadores junto con la Federación Iberoamericana de Producción Cinematográfica y Audiovisual (FIPCA) de los Premios Platino—

sobre el *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2024*, los macrogéneros de ficción, información y entretenimiento suponen más del 70% del tiempo total de televisión en abierto, siendo la ficción el que tuvo más presencia durante el periodo 2018-2022 con casi el 26% en los canales iberoamericanos. En este mismo periodo y dentro de la ficción de estreno, el género con mayor cantidad de producciones emitidas en la televisión en abierto fueron las telenovelas (51,9%), seguidas por las series (34,6%) y muy por delante de las miniseries (7,1%) y otros (6,4%) (2024, p.180).

**Gráfico 1. Aportación media de cada género al tiempo de programación de los canales de televisión. Periodo 2018-2022. Países OBITEL**



Fuente: Panorama Audiovisual Iberoamericano (EGEDA, 2024).

Respecto a la televisión híbrida, la *smart tv* y las plataformas digitales, el término que lo engloba todo es el servicio *Over The Top* (OTT). De libre transmisión, abarca todas las plataformas a las que puede acceder un usuario que tenga dispositivos con acceso a internet. *Video on Demand* (VoD), término anglosajón para referirse a los contenidos bajo demanda, es un sistema de video a la carta que, frente a la programación lineal de la televisión tradicional, permite

al usuario mayor flexibilidad al elegir cuándo, cómo (son contenidos multiplataforma) y qué contenido ve.

Dependiendo de si tiene muros de pago y el tipo, estos servicios a la carta se pueden dividir en las siguientes subcategorías: *Advertising Video on Demand* (AVoD) son gratuitos para el consumidor, pero se mantienen con anuncios (p. ej. PlutoTV, YouTube, Instagram, Spotify). *Subscription/Streaming Video on Demand* (SVoD) es el servicio más popular. Mediante una cuota mensual o anual el usuario tiene acceso a los contenidos sin publicidad, aunque eso último está cambiando ya que las plataformas que ofrecer esos servicios están creando nuevos muros de pago al incluir publicidad en sus planes de suscripción básicos (p. ej. Netflix, Prime Video, Disney+).

*Premium Video on Demand* (PVoD) es muy similar al anterior y es el modelo hacia el que se está transformando. Supone acceder a contenido exclusivo mediante un pago adicional a la suscripción (p. ej. ViX Premium, Prime Video, iTunes). *Broadcaster Video on Demand* (BVoD) hace referencia al servicio a la carta de los canales que se emiten en la televisión tradicional (p. ej. Movistar+, RTVE Play, atresplayer) en el caso de las televisiones públicas como BBC o RTVE, el contenido es gratuito, pero está limitado a una zona geográfica.

Y, por último, *Transactional Video on Demand* (TVoD) son aquellas plataformas o servicios con modelos *pay-per-view* (pago por visita). El acceso a sus plataformas es gratuito y no requiere suscripción. Funcionan como los antiguos videoclubs, el usuario paga una tarifa única para disfrutar un contenido específico durante un periodo limitado (p. ej. iTunes, Prime Video, Apple TV).

Ya sea en televisión tradicional o en plataformas VoD, los formatos de ficción (serie/dramas, miniseries, *soap opera* y telenovelas) se pueden dividir en dos tipos: de tipo serial y episódico. Los programas de ficción de tipo serial les caracteriza una trama argumental principal continua que se desarrolla durante toda la serie o temporada, los capítulos pueden resolver conflictos, pero dejar otros pendientes, entrelazando así varias narrativas secundarias con la

principal. Mientras tanto, en los programas de tipo episódico la mayoría de los conflictos surgidos al comienzo del episodio se resuelven (por norma general) al final.

Son auto conclusivos y tienen un reparto más reducido que el formato serial (Newman, 2006, p. 16). La hibridación de estos dos formatos ha dado lugar en la televisión tradicional al *Prime Time Serial* (PTS), un híbrido entre formatos seriales y episódicos, condicionado todavía por las franjas horarias (y sus restricciones de contenido por la protección de menores), y los cortes publicitarios, que le obliga a no salirse de unos principios básicos de *storytelling* empleado durante décadas. Los PTS mezclan narrativas seriales y cierres episódicos, buscando atraer a espectadores ocasionales y dando continuidad a seguidores fieles (Newman, 2006).

La hibridación de los formatos de ficción se acentúa tanto con la llegada de las plataformas VoD que ha dificultado poner etiquetas o categorizar lo que se está viendo. En el caso concreto de la telenovela, James Dettleff valora el efecto positivo que estos límites difusos pueden tener en una audiencia reacia a ver telenovelas por el rechazo y los prejuicio existentes, poniendo el caso concreto de la telenovela brasileña *Avenida Brasil* (2012, TV Globo): “*he insisted that he was going to watch his “series,” never acknowledging he was actually watching a telenovela*”, que sin alejarse del melodrama característico de las telenovelas aborda esta historia de venganza familiar desde el suspense y con una protagonista de clase media, algo inusual en estas historias (2017, p. 44).

Los sospechosos habituales de que la telenovela latinoamericana esté llena de ‘refritos’ son el *remake* y el *reboot*. Extranjerismos que aluden a dos tipos diferentes de adaptación. El *remake*, — término al cual la RAE no tiene en muy buena consideración (antes de desarrollar su definición, aclaran que es un “anglicismo evitable”)— es una recreación, una nueva versión de una historia a la cual cambiando aspectos no esenciales de los personajes, elementos de la narración (como la localización geográfica si se adapta en otro país) e introduciendo mejoras técnicas, es fiel a la versión original. Es el tipo de adaptación más común y los ejemplos exitosos son múltiples.

Algunas telenovelas *made in Colombia* con múltiples adaptaciones son: *Café con aroma de mujer* (la original de 1994 y su popular versión de 2021 han generado un efecto eco), *Pedro el Escamoso* (2001) cuyo *remake* mexicano se llamó *Yo amo a Juan Querendón* (2007), y una telenovela que ha causado controversia en casi todas sus adaptaciones: *Señora Isabel* (1993, Coestrellas) cuyos *remakes* han sido adaptados bajo otro nombre: *Mirada de mujer* (1997, TV Azteca), *Victoria* (2007, Telemundo), *Si nos dejan* (2021, Televisa y Univision) y recientemente *Con esa misma mirada* (2025-), estrenada en ViX en formato super serie ha causado revuelo en México al estar protagonizada por Angélica Rivera, exesposa de Enrique Peña Nieto y por tanto, ex primera dama del país (y las escenas candentes que interpreta junto a Diego Klein). *Ana de Nadie* (2023, Estudios RCN) también es una adaptación de esta novela, pero los cambios narrativos la sitúan más cerca del *reboot*.

*Reboot* proviene del argot informático y en comunicación audiovisual tiene el mismo significado: reiniciar. Es una nueva versión que ignora la historia original o la reinterpreta. La idea original se toma como inspiración, pero el rumbo que difiere entre versiones, no siendo necesario que se mantenga el concepto base de la historia original. Son menos comunes que los *remakes* y en ocasiones resulta fácil confundirlos, ya que los cambios respecto a la versión original en un *reboot* pueden parecer sutiles. Ejemplos de este tipo de adaptación son: *Cuna de lobos* (1986, Televisa) y su versión homónima serializada de 2019 (Prime Video); o *Las aguas mansas* (1994, RTI Televisión), cuyas versiones más famosas han opacado a la original: *Pasión de Gavilanes* (2003-2004, Telemundo) y *Fuego en la sangre* (2008, Televisa).

A estos dos tipos de adaptaciones se les une un tercero que parece haber logrado desbancarlos como tipo de adaptación más empleada. Se trata del *revival*. El *revival* que el diccionario panhispánico de dudas lo define como “retorno de gustos, modas o tendencias propios de otras épocas” y acompaña de una serie de sinónimos en español para evitar su uso: “resurgimiento, recuperación, resucitación, renacimiento, retorno, regreso, evocación o repetición” (RAE, s.f.) es en términos televisivos una continuación de una obra desde donde esta

terminó. Es muy común que el *revival* comience con un salto temporal, dado que los intérpretes suelen ser los mismos. En cine, algunos ejemplos recientes de este tipo de adaptaciones son: *Blade Runner 2049* (2017), *Indiana Jones and the Dial of Destiny* (2023) o *Star Wars: The Force Awakens* (2021), por mencionar algunas sagas que ha resucitado Harrison Ford. En televisión también hay variados ejemplos: *That '90s show* (2023-2024) (*revival* de *That '70s show* (1998-2006)), *The X Files* (2016-2018) y *Twin Peaks: The Return* (2017). En España además, existe el ejemplo reciente de series que han vuelto en formato película, como *Aída y vuelta* (2026) y *Camera Café, la película* (2022).

La “franquicia” *Betty, la fea* es un ejemplo de los 3 tipos de adaptaciones recién mencionados. Cuenta con más de 20 remakes, como el mexicano *La fea más bella* (2006-2007) y el español, *Yo soy Bea* (2006-2009). Reboots como las dos adaptaciones producidas en Estados Unidos, *Betty en NY* (2019) y *Ugly Betty* (2006-2010) —esta última no solo altera la historia, sino que también cambia de formato, al tratarse de una *dramedy* romántica. Y, por último, los dos revivals. *Ecomoda* (2001-2002) que se estrenó a los pocos meses de que finalizara la original (aprovechando el impulso de audiencia que aun generaba), pero fue cancelada a los 30 capítulos. Con tintes más cercanos a la telenovela rosa que la original, continúa la historia unos meses después de que Betty haya dado a luz a su hija. Muestra cómo se desarrolla el “fueron felices y comieron perdices”. El *revival* más reciente es *Betty la fea, la historia continúa* (2024-), que sitúa la historia 20 años después y de la que se hablará con mayor profundidad más adelante.

Los éxitos alcanzados con las grandes telenovelas internacionales de los años 80 provocaron un estancamiento temático en el formato en la década siguiente. Desde entonces, se produjo un anquilosamiento de sistema de los estudios y canales que decidió pelearse “a muerte con la imaginación” (Krauze, 2014). La ausencia de competitividad interna facilitaba la falta de diversidad de contenidos. De forma sistemática, se apostó por productos de poco riesgo y gran rentabilidad: los refritos, que los guionistas encargados de adaptarlos —apodados “costureras”—

se encargaban de maquillar y ponerles cuatro parches para volver a lanzar, una y otra vez la misma historia al público.

Por ello, la crisis del audiovisual y publicitaria en la década de 2010, en realidad fue un golpe de suerte para la creatividad en la industria. Los canales privados, pero especialmente la llegada de las plataformas, un público sin capacidad de atención, la agonía de la televisión abierta y el auge de telenovelas producidas en Turquía o Corea del Sur y los países asiáticos (denominadas doramas) (Royo, 2025), obligaba a los estudios a adaptarse a las técnicas más cinematográficas de la ficción moderna, a hibridar con otros géneros y formatos para competir con telenovelas que siguen bebiendo de los textos clásicos del melodrama, pero cuya forma es mucho más líquida y permite introducir temas, situaciones y estéticas visuales nunca antes vistas en este formato.

Pese a la crisis de identidad de la televisión abierta, esta sigue siendo esencial en el ecosistema mediático actual, teniendo una penetración en los hogares de América Latina del 93,5% según un informe reciente de la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) (Monroy, 2025). El mercado se ha abierto, dando pie a un *boom* de contenido —no solo de ficción, sino también de entretenimiento, información y deporte— coproducido por televisiones y plataformas. De los más de 2.500 nuevos títulos de ficción producidos a nivel global en 2024, 47 fueron estrenos mexicanos, consolidando al país azteca como centro clave de producción en la región (produccionaudiovisual.com, 2025).

El 10 de junio de 2025, con motivo del 10º aniversario de la llegada de Netflix a España, el CEO de Netflix, Ted Sarandos anunciaba que la plataforma invertiría 1.000 millones de euros entre 2025 y 2028 (Romero, 2025), lo que demuestra la buena acogida y rentabilidad internacional de las películas y series españolas, así como la buena salud que goza la industria audiovisual en la península, que representa el 2,3% del PIB.

## 2.2 Orígenes de la telenovela: el cuento clásico, el folletín y la radionovela

*"Lo de dar guantazos es un esquema muy sintético que conviene utilizar poco, y utilizarlo bien.*

*Casi en plan poético, diría yo. iZas-zas! Como algo prodigioso. ¿Tú me entiendes?"*

*Amanece que no es poco* (1989) José Luis Cuerda

La telenovela es el espectáculo del sentimiento, un formato tradicionalmente considerado menor entre la crítica, pero con gran aceptación popular. No pretende derivar en conclusiones realistas y nunca puede ser tomado como un análisis de la realidad porque ese no es su objetivo (Cabrujas, 1993, p.44). Es una representación de los sentimientos magnificados en una realidad mitificada. Una válvula de presión que libera emociones con la intensidad de una olla.

Consolidada desde los años 80 como el formato local con mayor éxito comercial de América Latina, sus historias pueden pecar de histriónicas y disparatadas, pero sin desvincularse del mundo real. Como dijo Umberto Eco (1979) es imposible crear un mundo completamente autónomo del real porque “no podría caracterizar un estado de cosas máximo y consistente a través de la estipulación *ex nihilo* de todo su ‘mobiliario’ de individuos y propiedades” (p.221). Es decir, toda ficción apela a un conflicto o contexto real con el que el espectador pueda identificarse. Siempre existe un nexo con la realidad.

De origen cubano pero internacionalizado desde Venezuela, las raíces de la telenovela derivan del melodrama, género que surge en Italia durante el siglo XVII. Un periodo marcado por el declive político y social, así como por una recesión económica en la península itálica, derivada en parte por las rebeliones y procesos de independencia republicanos que culminaron en el siglo XIX con el *Risorgimento*, y la unificación de Italia bajo el reinado de Víctor Manuel II. El melodrama se identificaba con un drama teatral en el que los parlamentos y las canciones se intercalaban durante la representación (Herrera, 2019, p.168). Sin embargo, no es hasta el siglo

XVIII, en Francia, donde aparece el primer melodrama *stricto sensu*, *Pigmalion* (1770), con texto de Jean-Jacques Rousseau (Fundación Juan March, 2021). Este género híbrido tiene como ejes temáticos: la persecución, el reconocimiento y el honor, pero con la influencia del romanticismo este último eje pasó a un segundo plano por detrás del amor. Martín-Barbero propone además cuatro sentimientos básicos que conforman las tramas del melodrama y hacen de él un “espectáculo total” junto con la puesta en escena: lástima, risa, miedo y entusiasmo (1987, pp. 125-128). El dramaturgo francés Pixérécourt diría de sus melodramas: “escribo para los que no saben leer”. Se busca una complicidad con el público a través de las acciones y pasiones desarrolladas en la escena, no mediante la palabra. Sus personajes suponen una hibridación entre la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia (Martín-Barbero, 1987, p.125-128).

Con raíz en la tradición oral, la telenovela también es heredera de otros géneros no considerados de alta cultura, como el folletín, la radionovela y el cuento popular. Este último, de origen remoto y anónimo, pero de gran arraigo cultural, ha servido de molde para los géneros de ficción desde los orígenes de la televisión por su influencia en el teatro y la novela. El cuento popular y la telenovela comparten un lenguaje sencillo que permite llegar a un público amplio y una estructura muy similar de introducción, nudo y desenlace que siempre inicia con la “Caída del Paraíso” del protagonista.

El ejemplo más claro de la influencia del cuento tradicional es *La Cenicienta*, cuya historia modernizada es la base de todas las telenovelas tradicionales o ‘rosas’ (Soler, 2015), entre otras, la “trilogía de las Marías”. Tres telenovelas de los años 90 protagonizadas por la cantante mexicana Thalía que siguen el principio de: “mujer pobre se enamora de hombre rico”, que, pese a las trabas del destino y los obstáculos impuestos por sus familias, terminan juntos gracias a la determinación y superación personal de la protagonista femenina, demostrando que el amor todo lo puede y que el ascenso social (en su mayoría, mediante el matrimonio) mejora el vestuario y amplia significativamente el fondo de armario.

Otra característica intrínseca a la telenovela heredada del cuento tradicional es la boda, máxima expresión del triunfo del bien sobre el mal (Carrasco, 2010). Como recompensa por sus logros y haber desenmascarado al antagonista, los protagonistas pasan por la vicaría para preservar y reforzar los roles tradicionales impuestos por Occidente desde el siglo XIX y llevados a las colonias, mostrando la unión católica como la meta vital a la que aspirar.

El rasgo episódico o contado por capítulos de forma consecutiva que termina con un *cliffhanger*, la telenovela lo hereda del folletín, logrando crear una expectativa grupal que se alimenta de la ansiedad del público (Soler, 2015, pp. 74-75). Género de ficción que surgió con la industrialización y democratización de la prensa en el siglo XIX. Ubicado en sus comienzos en el ‘sótano’ de la portada y más tarde en cuadernillos o folletos que se incluían en periódicos y revistas del hogar, también se caracteriza por su temática ajena a los asuntos actualidad. En su mayoría eran ensayos o novelas de carácter melodramático y de gusto popular publicadas por entregas (RAE, s.f.). El primer folletín en contener la fórmula que dará grandes éxitos (*Los misterios de París* (1843) y *El Conde de Montecristo* (1844)) se publica en 1836, en el *Journal des Debats*, escrito por Frédéric Soulié, *Las memorias del Diablo* mezcla novela negra y romanticismo social (Martín-Barbero, 1987, pp. 137-138).

La telenovela aportó a la radionovela el único elemento del que no podía disponer, la imagen, pero el “estilo telenovelesco” (Adrianzén, 2001 citado en Soler, 2015, p. 75) se configuró en la radio. Su periodo de auge fue entre las décadas de 1940 y 1960, posteriormente y como augura la canción: “*video killed the radio star*”. La telenovela desbancó a la radionovela, pero solo en popularidad, en alcance, la radio abarcaba todos los puntos del continente, llegando hasta las poblaciones más remotas donde el acceso a un televisor era imposible (Herrera Guerra, 2019, p. 172).

*El derecho de nacer* es un ejemplo de la proximidad entre el folletín, la radionovela y la telenovela. Escrito originalmente para radio por Félix B. Caignet y transmitida desde Cuba entre 1948 y 1949, su popularidad fue tal que la revista *Radio-Guía* la publicó en estilo novelado por

entregas (Rodríguez, 2023). Se llevó al cine en dos ocasiones: en 1952 y en 1966, ambas de producción mexicana. En televisión ha sido adaptada más de 10 veces bajo el mismo nombre, siendo considerada una de las telenovelas más influyentes de Latinoamérica. He aquí la clave de la internacionalidad que tendrá la telenovela, se consiguen crear productos atemporales glocalizados.

La radionovela, siguiendo el esquema y adaptando la literatura folletinesca, es el referente más cercano que tiene la telenovela latinoamericana, sentando la base de la oralidad como pilar fundamental de la narración telenovelera. Como lo definió Orson Welles, una “película para ciegos”. Las narraciones radiofónicas de los años 40 y 50 fueron adaptadas a guiones televisivos y son el origen del refrito sistémico del formato, siendo los autores más prolíficos y adaptados los cubanos Félix B. Caignet, Delia Fiallo e Inés Rodena, que aparecen acreditados desde las primeras telenovelas hasta las más recientes, manteniéndose vigentes en el tiempo y siendo garantía de éxito seguro.

Los guiones de las radionovelas, en especial de la emisora cubana CMQ, que tras la victoria de la Revolución vio una fuga de talento a Miami y los países latinos, sirven de modelo para los melodramas televisivos: “se pensaba que mientras más se acercaran al formato cubano más cerca estaban de la perfección” (Ordóñez, 2001). Perfección que en consonancia con la línea marcada en el siglo XIX, reforzaba una visión conservadora del modelo de familia y el rol de la mujer en la sociedad. Pese al decoro cristiano que exhibían sus protagonistas, eso no le quitaba para ser una cabalgata de “adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes que, desde la isla antillana, se esparcía por América Latina” (Vargas Llosa, 1999 citado en Ordóñez, 2001).

## **2.3 Evolución del formato y tipología: rosa o de evasión, postmoderna y social**

Los antecedentes directos de la telenovela permiten comprender con mayor claridad el origen del modelo narrativo y los recursos empleados para explotar las emociones en favor de

mantener la atención del público. Con el objetivo de tocar la fibra sensible del espectador se tratan temas como la injusticia, el maltrato a niños o ancianos, la situación de una vecindad o un barrio y la conservación de las tradiciones (Román, 2000, citado en Herrera, 2019, p. 180).

La telenovela latinoamericana es según Fernando Gaitán “el principal medio de expresión del continente, con más penetración que el cine, la novela o el teatro” (citado en Ulchur, 2000). En 1982, Ien Ang publica *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Más tarde traducido al inglés, no es el primer estudio sobre *soap operas* (el primero fue *Aproximación a la telenovela* (1987) de Tomás López Pumarejo), pero sí uno de los que tuvo mayor repercusión. Dentro de la tradición investigadora, sirvió para redefinir los estudios sobre la audiencia de medios de masas (Soukup, 2018, p.55). La investigación de Ang ponía el enfoque en la recepción de *Dallas* por la audiencia europea, es decir, aleja del foco del medio como emisor del contenido para centrarse en cómo el público recibe el mensaje. Como diría Martín Barbero, se produce un cambio de perspectiva de “los medios a las mediaciones”.

La primera telenovela de Latinoamérica fue la brasileña *Sua vida me pertenece* que comenzó sus emisiones en diciembre de 1951 (Lanchin, 2016), marcando el inicio de un fenómeno de masas con sello identitario que pervive hasta la actualidad. De origen común con las *soap operas* —ambos comenzaron adaptando radionovelas y heredaron los patrocinadores, en general, empresas jaboneras, de productos de limpieza (como Colgate y Palmolive), de refrescos, alimentos y productos para el hogar— los seriales latinos se diferencian de los estadounidenses en la duración y estructura. Una *soap opera* podía durar varios años, mientras que la telenovela es un *closed serial*, es decir, no son infinitos (Saló, 2021, pp. 181-186). Desde la preproducción, el guion ya fija un final en el que convergen la trama principal y las secundarias (aunque de acuerdo con la buena o mala recepción del público, el número de capítulos previstos puede reducirse). Final con mayor carga melodramática al reivindicarse la recompensa a los protagonistas por todo el sufrimiento que han padecido durante la historia.

La historia de la telenovela latinoamericana, como no puede ser de otra forma, está estrechamente ligada a la evolución de la televisión y a los cambios políticos y sociales del continente. Si bien en cada país la televisión se ha desarrollado de formas diferentes, sí se puede hacer una división por etapas, comunes a todos los países latinos (Ministerio de Educación, s.f):

- **Inicios de la televisión en abierto (1951 - 1960s).** En estas décadas tienen lugar las primeras transmisiones comerciales de televisión y el paso al color. Influenciados por la ficción estadounidense, pero sin el músculo empresarial suficiente surgen las primeras telenovelas que junto con el teleteatro y las producciones norteamericanas (*NBC, ABC* y *CBS*), conformaron los espacios de ficción de una televisión todavía incipiente. En esta época los guiones se situaban en lugares ‘desterritorializados’, para que la experiencia audiovisual fuera más internacional. Se evitaba marcar algunos rasgos lingüísticos y culturales propios del país. Las grabaciones se realizaron en vivo hasta 1965, cuando llegaron las cintas de video. Esto redujo los costes y facilitó las primeras exportaciones de telenovelas (Zarza, 2017).

La desigualdad entre ricos y pobres convierte a la televisión en un signo de estatus y de modernidad. La radio sigue siendo el medio con mayor penetración en los hogares. Según cuenta Cabrujas, un ejemplo del impacto que tuvieron las radionovelas es que el dictador Trujillo, queriendo saber cómo terminaba *El derecho de nacer* —durante su emisión el Congreso se paralizaba y las calles quedaban desiertas— mandó que secuestraran los libretos para enterarse del final antes que nadie (1993, p. 148).

Es en esta época cuando se surgen las primeras redes de televisión comercial en abierto. En Brasil, por ejemplo, comienzan a transmitir TV Globo y TV Tupi, en México se crea Telesistemas Mexicanos (que más tarde pasaría a ser Televisa) y en Venezuela se lanzan Venevisión y RCTV.

- **Consolidación y expansión internacional (1970 – 1980s).** En Colombia se realiza la primera narconovela *La mala hierba* (1988). Se asientan los grandes imperios

televisivos en México y Brasil, Televisa y Rede Globo, convirtiéndose también en una de las industrias más potentes de sus países y del continente. En concreto, Televisa marcará la línea a seguir por los demás países y monopolizará el modelo de producir televisión hasta los 2000s (Herrera, 2019, p. 178).

En Estados Unidos, *Spanish International Network* (SIN) se renombra como Univision, luego de que la cadena KMEX-DT pasara a ser de propiedad mixta entre Hallmark y la empresa mexicana Televisa (propiedad de los Azcárraga).

Desde que finalizó la Segunda Guerra Mundial, y con el apoyo e impulso de Estados Unidos, las sedes centrales de gobierno de varios países latinoamericanos fueron ocupadas por militares. Es en este periodo cuando se acumula el mayor número de instauraciones dictatoriales y que llevó a los medios a establecer vínculos estrechos con sus respectivos gobiernos para poder seguir haciendo negocio. La posterior llegada de la democracia se tradujo en el nacimiento de nuevos medios, mayor pluralidad y el fin de la hegemonía política y social de ciertas empresas. Algunas de las telenovelas más internacionales de esta época se producen en Venezuela —*Cristal* (1985), *Topacio* (1984)— y México —*Los ricos también lloran* (1979), *Cuna de lobos* (1986).

- **Ruptura y continuismo (1990 – 2000s).** La aparición de la televisión por cable incrementa una respuesta competitiva de los canales que produce una ruptura respecto a los modos de producción que Umberto Eco denomina “neotelevisión” (y a la etapa anterior “paleotelevisión”) por el nuevo rol participativo que adquiere el espectador, iniciada con los *talk shows* de los 80s y potenciado con los *reality shows* de los 90. El desarrollo de la banda ancha mejora los sistemas de compresión y reproducción de video online, reconfigurando la idea de ‘ver televisión’ (Maglieri, 2023). El contexto en el que esto sucede es en el giro neoliberal que se produce en los años 90. Los gobiernos buscan atraer inversión extranjera y privatizar las telecomunicaciones. A la televisión en abierto se le une la televisión de pago.

En México, Televisa se mantiene invicta, pero a finales de los 2000s irá perdiendo gradualmente el monopolio de la televisión en abierto con la llegada en 1993 de TV Azteca y otras cadenas privadas. El Grupo Televisa funcionaba como un ministerio de propaganda del gobierno que el mismo Azcárraga Milmo definió como un “soldado del PRI y del presidente”. Frente a los refritos, TV Azteca —propiedad de otra acaudalada saga familiar mexicana, los Salinas, que no tienen relación (directa) con el presidente Carlos Salinas a quien Paquita la del Barrio le dedicó su famosa *Rata de dos patas*— parecía querer ofrecer historias nuevas y originales en un principio, aunque terminó redirigiendo sus producciones a los mismos refritos de siempre.

En Colombia, cuando el país estaba tratando de salir de la crisis económica de finales de los 90, libretistas como Fernando Gaitán, Marta Bossio Martínez y Mauricio Navas Talero entre otros, dan un nuevo rumbo a la televisión del país —cuando a Caracol Televisión y RCN Televisión les fue otorgada la licitación para funcionar como canales privados (El Espectador, 2008, citado en Pérez Ballén, 2015, p. 13)— al hacer de la comedia la seña de identidad de la telenovela colombiana, como se observa en las exitosas *Vuelo secreto* (1992), *Yo soy Betty, la fea* (1999) y *Pedro el escamoso* (2001). En los 2000 se instala con *La viuda de la mafia* (2004) lo que sería una tendencia en la televisión latina los años posteriores, la narconovela, cuyo existo rápidamente fue adoptado por la industria hispana de Estados Unidos (Univision y Telemundo), dando lugar a un nuevo formato, las super series (Piñón, 2019, p. 205).

- **Hibridación y plataformas streaming (2010 -actualidad).** En los últimos 15 años se ha producido una gradual migración de audiencias de la televisión tradicional a las plataformas *streaming*. Aunque el desembarco de plataformas OTT como Netflix, HBO ('Max', dependiendo del año...), Disney+, Prime Video, etc. provocara que los oráculos predijeran el fin de la telenovela, lo cierto que este formato es el que más éxitos está generando (Newsroom Infobae, 2022). Es cierto que la televisión tradicional se ha vuelto

una ciudad dormitorio para las audiencias que, frente a la programación lineal prefieren un menú a la carta.

En esta década aparece en Estados Unidos y Latinoamérica los primeros grandes éxitos de este nuevo formato de 'super series', que combina las estructuras lógicas de las series con el estilo narrativos tradicional de las telenovelas (Piñón, 2019, p. 205), pero representan solo a una minoría de la producción. Las narconovelas son las primeras en generar híbridos, algunos ejemplos son: *Narcos* (2015-2017) de producción estadounidense, *El Señor de los Cielos* (2013-2024) o *La Reina del Sur* (2011-2023). Super series que blanquean, justifican y romantizan la cultura del narcotráfico.

Un ejemplo del buen envejecer es *Yo soy Betty, la fea*, que pese a su longevidad en 2024 era la telenovela más vista en 14 países de Prime Video (Cifuentes, 2024). En televisión la repetición de sus 335 capítulos también ha sido frecuente años después de su finalización. En 2016, un medio publicaba lo siguiente: "Caracol TV supera a RCN en todas las franjas menos a las 6pm contra repetición de *Yo soy Betty la fea*". Pese a no estar en horario de *prime time*, *Betty* alcanzó 6,7 puntos de *rating* y 28,2% de *share* en Colombia, superando a los resultados obtenidos por otros programas en mejor horario (Albornoz, 2016).

En 2021, TelevisaUnivision se constituye como resultado de la fusión de ambas compañías fundadas en su origen por Emilio Azcárraga Vidaurreta. Esta fusión (cuyas idas y venidas desde 1973 es digna de una telenovela) les convierte en el mayor conglomerado de medios de habla hispana del momento, pero dentro del nuevo mercado global su dominio ya no es el de décadas pasadas. De ahí que en 2022 relanzaran ViX, "el mayor servicio *streaming* de habla hispana del mundo". Entre sus reclamos publicitarios destacaban la incorporación de telenovelas clásicas como *Teresa* (1989), *La Usurpadora* (1998) o *Chispita* (1982), deportes en directo, noticias y series originales.

Como es evidente, resulta imposible condensar más de 70 años de historia en un par de párrafos dado el volumen de información que se está omitiendo. No obstante, no está de más mencionarlo, aunque sea de manera sucinta, para ofrecer una referencia general.

Respecto a las distintas tipologías de telenovela, sí existe un consenso mínimo en torno a dos grandes tendencias, aunque la denominación cambie según el autor y cada cual añada sus propias subcategorías. Por un lado, está la corriente de telenovelas de evasión —desde los inicios la vertiente mayoritaria, popularizada por las producciones mexicanas y venezolanas— y por otro, aquellas más comprometidas con la sociedad —más común en Brasil que en el resto de los países latinos.

Uno de los grandes autores de referencia en las teorías de la comunicación Jesús Martín-Barbero analizó la telenovela como una forma cultural más allá del producto industrial en el que la encasillo Tomás López-Pumarejo en 1987. Martín-Barbero considera el melodrama como el elemento arquetípico del formato (1992, citado en Piñón, 2019, p.208). Junto con el estilo visual, la construcción narrativa y el desarrollo de personajes, la telenovela ha seguido históricamente modelos de producción muy distintivos. Modelos mencionados anteriormente y que Martín-Barbero describe de la siguiente forma: por un lado, el ‘modelo tradicional’, basado en la radionovela cubana, predomina el sufrimiento desgarrador y trágico. El país donde ha tenido mayor acogida es México. Por otro lado, el modelo impulsado por la telenovela brasileña *Beto Rockefeller* (1968), es un modelo más realista que “sin romper completamente con el modelo melodramático, incorpora un realismo que permite ‘situar’ la narrativa tanto en la vida cotidiana como en una realidad nacional concreta” (1995, citado en Piñón, 2019). Otros autores sí opinan que esta producción de TV Tupi, principal competidor de Globo, supone la transición definitiva de la ‘brasileñarización’ del género, configurándolo como un producto diferenciado que se consolida en los años 70 (do Carmo Fonseca & Miranda-Ribeiro, 1999, p. 97).

La telenovela de evasión, rosa o blanda representa el modelo tradicional de producción de telenovelas. De estructura simple y repetitiva, permite al espectador seguir el hilo de la trama

incluso si se omiten algunos capítulos. El uso del *cliffhanger* al final de cada capítulo logra mantener el interés de los espectadores hasta el siguiente, lo que asegura su fidelidad y seguimiento (Herrera, 2019, p 180). Soler (2015) añade a la definición que la única y última pretensión de la telenovela de evasión es entretenir en su forma más pura, aunque desde un enfoque conservador y tradicional (p. 113). Hernández (2002) que la denomina “novela blanda”, habla de la influencia extranjera (Estados Unidos) en la cultura mexicana que contribuye a una hibridación del formato y de un producto menos sustancial que las producidas por Brasil, Colombia y Venezuela (citado en Paxman, 2004). El autor y guionista venezolano Alberto Barrera Tyszka, asocia directamente las telenovelas de evasión con el modelo de producción de Televisa: “historias conservadoras, rosas, sin ningún tipo de riesgo, poco humor y un libreto muy casado con la reconstrucción de la familia y el proyecto amoroso” (Krauze, 2014). Debido a la sobreexplotación de la gallina de los huevos de oro —que había logrado conquistar todos los mercados internacionales —, llega un momento en que deja de poner huevos y se vuelve clueca. Este estancamiento del modelo rosa a partir de los años 90 favorece el impulso en México de otras formas de hacer televisión que son revitalizan momentáneamente el formato.

Frente al modelo “blando” de cenicientas mexicanas está la telenovela “dura” o moderna, caracterizada por el realismo social (Hernández, 2001 citado en Paxman, 2004). Un modelo que no rompe con el blando, sino que surge de él. *Beto Rockefeller* marcó en 1968 el cambió de rumbo de la telenovela brasileña. Con un protagonista de clase media y distintivamente brasileño pese a su apellido, la telenovela hacía uso de la ironía para tratar problemas de la realidad nacional. También destacan sus diálogos coloquiales y empleo de jerga típica de Rio de Janeiro. Supuso una reconfiguración en el modelo de adaptaciones: se redujeron las importaciones de guiones y se impulsó, en especial desde TV Globo, el contenido nacional en temas, tramas y caracterizaciones (Porto e Silva, 1979, citado en Straubhaar, 2013, p. 45).

En la telenovela moderna algunos rasgos que la diferencian de la tradicional son la innovación y la experimentación técnica, temática y narrativa, y una mayor permisividad y

liberalidad moral (en contraste con la rígida moral católica del modelo tradicional) (Mazziotti, 2009, p. 139). Un ejemplo del modelo duro es *Avenida Brasil* (2012) que, solo por detrás de *Yo soy Betty, la fea*, es considerada una de las telenovelas más exitosas de la historia habiendo sido exportada a más de 180 países.

Otro rasgo que diferencia a este modelo es la búsqueda de una participación activa de la audiencia ya sea mediante encuestas o investigaciones de las preferencias y reacciones de las audiencias. Tienen un enfoque más aperturista (en especial después de la dictadura), con la visibilización de parejas LGTB. No se condena explícitamente la sexualidad. La vertiente “blanda” brasileña quedó consolidada con la modernización que Globo promovió al contratar escritores, novelistas y guionistas brasileños para producir los textos de las telenovelas y que en una campaña publicitaria dejaron registrada como el “*Padrão Globo de Qualidade*” (Estándar de Calidad Globo), buscando diferenciarse de otros países (Straubhaar, 2013, p.47). Es un modelo que apuesta por una estética cuidada en el plano visual y que represente a las clases medias, siendo su principal *target* (Mazziotti, 2009).

La combinación del modelo blando y el duro, así como la experimentación hecha en cada país dio lugar a una variedad compleja de narraciones cuya diversidad radica en la incorporación de expresiones idiosincráticas nacionales y en la evolución del formato en el tiempo. A partir de estas dos tendencias, algunos autores han desarrollado categorías nuevas de acuerdo con la evolución e hibridación del formato que, pese a los cambios, siguen siendo fieles a las raíces melodramáticas del formato. Steingberg (1997), por ejemplo, habla de la telenovela “postmoderna o barroca” surgida en los años 90 caracterizada por una combinación de géneros (comedia, acción, *thriller*, etc.) y la multiplicación de tramas en paralelo que en ocasiones dificulta establecer cuál es la principal y cuáles son las secundarias (citado en Piñón, 2019, p. 208).

Dentro de esta categoría también denominada “abierta a la sociedad” o “de vanguardia”, es donde se encuentra *Yo soy Betty, la fea*. Un modelo que rompe con los estereotipos del culebrón, pero sin salirse demasiado del molde. Partiendo del cuento del patito feo, trata temas

más acordes a la sociedad del momento como la incorporación de la mujer a la dinámica social y laboral, y su alejamiento del tradicional rol pasivo y sumiso. Se promueve una mentalidad más progresista, pero aun así los protagonistas deben terminar casándose para lograr su final feliz. En este modelo se mezclan y reciclan todas las tendencias (policial, farsa, aventuras, comic, sexo sin tapujos, comedia de enredos y melodrama lacrimógeno) (Soler, 2015, p.114, 208). Algunos rasgos característicos de la telenovela de vanguardia son el humor, la sensualidad y la picardía. Rasgos que se pueden observar en otra novela de Fernando Gaitán, *Café con aroma de mujer* (1994) en la que el galán sufre de impotencia (Mazziotti, 2009, p. 141).

Una subcategoría que se encuentra dentro del modelo clásico es la telenovela histórica o de época (Mazziotti, 2009). Ubicado especialmente en México, en las obras de Televisa, estas producciones se favorecen de un universo patriarcal mitificado por la cadena para ubicar sus historias en un pasado lejano que hace más verosímil su anacronismo. Tres ejemplos exitosos de telenovelas de época son: *Pasión* (2007), *Amor real* (2003) y *Alborada* (2005), todas protagonizadas por Fernando Colunga, cuya carrera está repleta de protagónicos en producciones de gran éxito gracias al *star system* de la televisión mexicana al que todavía hoy le cuesta introducir nuevos rostros.

Otro modelo surgido de la evolución del formato es la telenovela musical. La primera obra de este estilo es *El gallo de oro* (1982) adaptación de la novela corta homónima de Juan Rulfo (autor de las obras maestras *Pedro Páramo* y *Macario*) que ya había sido adaptada en dos ocasiones al cine y que en 2023 ViX volvió a adaptar, pero en formato de super serie. Este modelo ha producido varios éxitos desde los 80, pero las dificultades de su producción han hecho que tampoco sea un modelo numeroso. Algunos ejemplos de telenovela musical en televisión en abierto son: *Gallito Ramírez* (1986, Colombia), *Margarita* (2024, Argentina) o *Rebelde* (2004, México). El éxito de remakes en plataformas streaming confirma la vigencia del modelo como se observa con la versión de *Café con aroma de mujer* producido por Netflix en 2021 que convirtió a sus protagonistas William Levy y Laura Londoño en estrellas. Respecto a ideas originales

estrenadas directamente en plataformas cabe destacar otra producción de Netflix, *La reina del Flow* (2018-) que además incorpora géneros musicales urbanos (rap y reggaetón) para la creación de su banda sonora.

Uno de los modelos más alejados del canon clásico es la telenovela sociologizante o comprometida con la sociedad. Se caracteriza por abordar desde la ficción preocupaciones sociales como la corrupción, la delincuencia o la inseguridad ciudadana, acercándose al activismo político, pero también problemas de clase como la telenovela intelectual de los años 70 que introdujo temas como el divorcio, el alcoholismo o el abuso de la autoridad (Tremonti, 1995, citado en Soler, 2015). Más allá de tener una función educadora, también busca concienciar sobre conflictividades específicas de un país sin dejar de lado la trama amorosa. El primer exponente de este tipo fue la venezolana *Por estas calles* (1992, Venezuela), pero Soler (2015) destaca *Montecristo, un amor, una venganza* (2006) por reivindicar la memoria histórica y el impacto que tuvo en la promoción de búsqueda e investigación de los desaparecidos de la dictadura de Videla, llegando a proyectarse su último capítulo en una pantalla gigante con la presencia en el acto de Estela de Carlotto, presidenta de las Abuelas de la Plaza de Mayo (p. 117-119). Dado que esta no es una problemática exclusiva de Argentina, la telenovela fue adaptada a otros países afectados por las desapariciones logrando cosechar buenos resultados.

Por último, la tendencia más reciente son las telenovelas híbridas del siglo XXI, cuyas mutaciones respecto al canon original han puesto en duda la muerte del formato desde los años 90, pero los cambios en los hábitos de consumo han hecho más palpable esta ruptura con la llegada de las *webseries* y los servicios OTT. Las ‘super series’, este modelo mencionado unos párrafos atrás, son para Steinberg (1997) y otros autores un desafío para el concepto mismo de telenovela porque se difuminan las diferencias con otros formatos de ficción como los dramas o las miniseries (citado en Piñón, 2019, p. 210-211).

La estructura de la telenovela hasta el momento había seguido el esquema de introducción, nudo y desenlace. La historia se desarrollaba en capítulos cuya duración (en función de su éxito)

podía oscilar entre los 90 y 300 capítulos y los finales siempre eran cerrados (una de las principales diferencias con las *soap operas*).

Las super series siguen una estrategia diferente: el número de capítulos se reduce drásticamente y oscilan entre los 20 y los 100 episodios, no son narraciones cerradas, sino que se dividen en temporadas. A nivel técnico optan por un estilo visual más cinematográfico, alejado de los interiores de la novela de evasión que además contaba con pocos escenarios. El reducido número de capítulos permite que los rodajes se puedan hacer en exteriores porque el presupuesto de las producciones es mayor y en algunos casos las cadenas ceden parte de sus derechos a las plataformas *streaming* a cambio de patrocinio, de forma que primero se estrena *online* y después en abierto. Es un formato con raíz en la telenovela pero que se aleja de esta al imitar lógicas de producción más propias las series anglosajonas.

Aunque el romance sigue siendo el hilo conductor en este formato híbrido y dado que las nuevas franjas de emisión en ocasiones no requieren protección infantil, se introducen temas más fuertes ya sean de acción, thriller o suspense (TV Latina, 2015 citado en Piñón, 2019). Ejemplos de esta hibridación del formato son *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-, Colombia), *La casa de las flores* (2018-2020, México) o *El señor de los cielos* (2013-2014, Estados Unidos) en cuya campaña de lanzamiento el lema era ‘*Telemundo super series: not your average telenovela*’.

## **2.4 *Betty, la brújula colombiana del formato***

Existe en Internet el cílico comentario con sorna que Beatriz Pinzón Solano, la protagonista de *Yo soy Betty, la fea* ha salvado a más de una empresa de la bancarrota. Y es que, más de 25 años después, esta telenovela colombiana sigue siendo un imán de audiencias. Realizada con un bajo presupuesto debido a la situación financiera que atravesaba la cadena RCN y al no menos complicado estado del país, *Betty* no solo consiguió salvar a la cadena privada de la quiebra, sino también crear un producto que rompió récords de audiencia en Latinoamérica. Fue exportada a más de 100 países, doblada a 15 idiomas y adaptada en 22 ocasiones (Pérez Ballén et

al., 2015), reproduciendo la historia de este particular patito feo con gafas, flequillo y brackets. Gracias a estas cifras, en 2010 entró en el *Libro Guinness de los récords* como la novela más exitosa de todos los tiempos (Mercado, 2021). Actualmente, es la segunda telenovela más vista en Prime Video a pesar de su longevidad, siendo número 1 en 14 países, como México, Perú y Venezuela (Cifuentes, 2024) y cuando se estrenó, como dijo la actriz protagonista en una entrevista, fue todo un parteaguas:

En Colombia, un país azotado por las luchas internas, esta telenovela representa un escape de la realidad en una nación abrumada. En *Betty* no se habla de guerrillas ni de narcotráfico. Es un mundo paralelo a todo lo demás que sucede en el país. Creo que esta es una forma para que la gente se olvide de la realidad, a la vez que reímos un poco durante media hora o una hora al día. (El Universal, 2005, citado en Murillo, 2013, p. 100)

Heredera del folletín, la radionovela, el cuento clásico y una larga estela literaria de dramas y tragedias, *Yo soy Betty, la fea* supuso una ruptura con la forma de hacer telenovelas sin alterar drásticamente la receta. Sentó precedente de otra forma de contar historias cercanas sin abusar de la lágrima fácil. Sus personajes, de clase media, verosímiles, aunque paródicos, no pierden la naturalidad. Un patrón que ha sido imitado hasta quedar desdibujado, animado<sup>1</sup> y pixelado<sup>2</sup>. En 2024, cuando la telenovela latinoamericana parece estar metida en otro periodo de crisis, vuelve con su secuela *Betty, la fea: la historia continúa*.

En 1843, Hans Christian Andersen publicaba *Den grimme ælling* (El patito feo) y 130 años después nacía Ana María Orozco, la actriz que volvería a popularizar esta fábula sobre las apariencias, la intolerancia y el crecimiento personal. Aunque contaba con el *leitmotiv* perfecto para ser adaptado como una telenovela rosa, su creador, Fernando Gaitán —de formación periodística— prefirió apelar a la realidad de las clases medias y populares. Cambió el estanque

---

<sup>1</sup> El Canal RCN emitió en 2002 una versión animada de 60 episodios llama *Betty Toons*.

<sup>2</sup> En 2025 el internauta y desarrollador de videojuegos, Dave XP, lanzó un juego para móvil llamado *Dr. Frentoza*, con estilo pixel art. Disponible en la App Store y en Google Play.

europeo por la ciudad de los espejos, que sumergida en un valle tras la cordillera de Los Andes, servía de telón gris donde reimaginar el cuento de hadas. A los personajes les quitó las alas y les dio 500 pesos para llegar a Ecomoda y cobrar un sueldo que a duras penas les daba para llegar a fin de mes.

*Betty* junto con otras telenovelas de comedia realizadas en los años 90, suponen un viraje de tendencias en la telenovela dentro del mercado televisivo, y abre la puerta a una mayor diversidad temática con el cambio de siglo: “En esta época, si uno quería salir en televisión, tenía que escribir comedias, (...) era el termómetro para ingresar. (...) La televisión colombiana tiene tanto humor porque la mayoría de los libretistas colombianos empezaron haciendo comedias” (Gaitán en Pérez Ballén, 2015, p. 176), lo cual no quita el elemento de evasión intrínseco a toda ficción:

Todas las noches, millones de colombianos escapan a la rutina diaria de la guerra, los secuestros y el narcotráfico y encienden sus televisores para ver *Yo soy Betty, la fea*. La telenovela es tan popular que el presidente Andrés Pastrana a menudo programa sus mensajes televisados al país para que coincidan con el intermedio de Betty y aprovechar así un mayor número de espectadores (Galindo, 2014, p. 62).

En la telenovela rosa los personajes arquetípicos se dividen en dos categorías: los buenos buenísimos y los malos malísimos. Blanco y negro. La bondad virginal e inocente versus la maldad sin escrúpulos y lasciva. *Yo soy Betty, la fea* (1999) no inventa nada nuevo, parte de esa misma premisa, pero al querer situar la historia en una sociedad contemporánea, urbanita y más realista, se difuminan las diferencias entre bien y mal actualizando así el cuento del patito feo y convirtiéndolo en ídolo de barrio. La bella es fea, la villana no es tan mala y el protagonista es un cretino. Fernando Gaitán achaca el éxito a tres elementos: el humor, la capacidad de identificación con los personajes, y la excepcionalidad de la belleza normativa:

La vanidad femenina es universal en cualquier cultura. La fealdad es un hecho común y la belleza una excepcional. Betty cuenta la historia de muchas mujeres, no sólo por la fealdad

sino por la marginalidad, por la pobreza y por la marginalidad amorosa. Mujeres que son rechazadas, no son tenidas en cuenta y les cuesta mucho trabajo ascender, social y laboralmente (BBC citado en Soler, 2015, p. 60).

**Imagen 1. Nicolás Mora y Beatriz Pinzón posando para la foto de sus currículums**



Fuente: fotograma capítulo 1, *Yo soy Betty, la fea* (1999)

El gran cambio que introduce *Betty* es que por primera vez la protagonista era fea, algo que parecía ir en contra de la mismísima esencia del formato, ya que tradicionalmente, las jóvenes de origen humilde que salían de la pobreza después de conocer al protagonista masculino lo conseguían gracias a su belleza. Betty no puede ni necesita salir de la pobreza. Ella proviene de una familia de clase media, ha tenido acceso a una educación superior y todos los diplomas que ha conseguido cuelgan en el salón familiar como si fuera el medallero de un general. Es el orgullo de sus padres. Este contexto permite una crítica social al mostrar a una clase alta superficial, obsesionada con el “qué dirán” y sin dotes administrativos ni financieros frente a una clase media poco agraciada, pero trabajadora y con una ética incorruptible (Galindo, 2014, p. 63). Soler (2015) hace una clasificación de los personajes principales de acuerdo con los arquetipos tradicionales de la telenovela.

## 2.4.1 Personajes principales

Conformado por el clásico triángulo amoroso, los personajes principales son los que generan y hacen avanzar la trama principal. Tradicionalmente, el triángulo lo forman un hombre y una mujer que, como un flechazo, sienten una inmediata atracción romántica y la tercera en discordia se convierte en el principal obstáculo para poder estar juntos. En el caso de *Betty*, el flechazo no es instantáneo ni recíproco, ya que no es hasta muy avanzada la trama que Armando comienza a sentirse atraído por la protagonista. Como es un mujeriego, su novia y tercera en discordia, no solo les pone obstáculos a los protagonistas, sino a cualquier intento de relación casual que el protagonista masculino tiene con las modelos de la empresa y otras mujeres de la industria.

### - Beatriz “Betty” Pinzón. El patito feo.

Profundamente enamorada del protagonista masculino desde el minuto cero. Es inteligente y con una vida laboral previa al inicio de la narración. Como mujer moderna, no es (tan) inocente ni virginal como las protagonistas de las telenovelas rosas. Siguiendo la historia del patito feo, el personaje tiene dos fases: cuando llega por primera vez a Ecomoda y se deja manipular por su jefe para intentar conseguir un amor no correspondido, y una segunda fase en la que el pato se transforma en cisne.

Después de descubrir que ha sido usada para evitar que la empresa quiebre, destapa todas las negligencias y negocios sucios de su jefe (en ese momento, pareja en secreto) y gracias a su “hada madrina” huye de la empresa y comienza su transformación. Lo importante de esta transformación es que no la convierte en un maniquí de pasarela y que el primer cambio no es físico, sino mental. Catalina Ángel, la empresaria que ejerce de hada madrina, la hace valorarse a sí misma y hacerse respetar antes de ponerle “los zapatos de cristal”. En la película *My Big Fat Greek Wedding* (2002), comedia romántica estrenada un año después de que finalizara *Betty*, se ve el mismo tipo de transformación, el de una mujer que cambia no para agradar la vista de ningún hombre, sino para sentirse

bien consigo misma. En ambos casos se le pueden poner muchos “peros” a ese cambio, pero este no es ese trabajo.

- **Armando Mendoza, el protagonista antagonista.**

Galán arquetípico: atractivo, rico, mujeriego (aunque fiel cuando se enamora de Betty) y de buen corazón. Sus ambiciones empresariales y querer demostrarle su valía a su padre son su ruina: provocan que hunda la empresa ante su ineptitud administrativa y hace daño a su prometida y a Betty cuando se destapa la verdad. Su falta de conocimiento financiero es lo que le acerca a ella, pero el plan que pone en marcha junto con Mario Calderón, su mano derecha, les convierte en los mayores antagonistas de la historia y los que más harán sufrir a la protagonista. Calderón termina expulsado de la empresa, pero Armando, después de pasar por una penitencia autoinfligida, consigue redimirse y obtener el perdón de Betty.

- **Marcela Valencia. La aparente villana.**

De clase alta, también es una mujer independiente y laboralmente activa siendo accionista y jefa del departamento de ventas en Ecomoda. Novia formal de Armando desde hace años, su rol durante toda la telenovela es de antagonista, pero no una villana de manual, porque pese a las malas relaciones con la protagonista, también se muestra como un personaje con ética laboral, llegando a evitar que despidan a algunas amigas de Betty por motivos injustos (acoso de otros jefes de departamento o llegar tarde puntualmente). Su objetivo durante la historia es lograr que Armando le sea fiel y casarse para evitar deslices. Pese a la mala relación con la protagonista, cuando Armando amenaza con irse de la empresa, le pide ayuda a esta aun sabiendo que eso juega sentimentalmente en su contra.

#### **2.4.2 Personajes secundarios**

- **Patricia Fernández. La villana cómica.**

Amiga íntima de Marcela, tiene menos evolución de personajes que los principales. Odiará a Betty y Armando de principio a fin, siendo su única preocupación el estado de su cuenta bancaria y lo que digan sus amigos de la alta sociedad. Representa la frivolidad y las apariencias. Recién divorciada cuando comienza la historia, lucha por mantener una imagen de clase y riqueza que no tiene. Su personalidad histriónica y las situaciones por las que pasa (le embargan el coche, se queda sin móvil, y no tiene ni agua ni luz en su casa) la convierten en uno de los principales personajes cómicos y una villana sin maldad e incluso cercana. Un personaje que el público puede ver en su día a día o incluso con el que se puede identificar. Algunas de sus frases más recurrentes son: “Yo hice 6 semestres de finanzas en la San Marino”, “¡Desgraciadas!” o “Tú sabes muy bien que a mí no me gusta meterme en chismes...”, entre otras.

- **Mario Calderón. Antagonista cliché.**

Mejor amigo de Armando. Conforma junto con Patricia, los Mendoza y los Valencia, los personajes de clase alta y los principales accionistas de Ecomoda. Es el personaje menos gris. Abiertamente mujeriego y frívolo, no tiene problemas e idear un plan que le impondrá al protagonista para enamorar a Betty y así proteger su posición en la empresa. Su personaje no tiene evolución, lo que provoca que eventualmente rompa la amistad con Armando cuando este se burla del diario de Betty. Pese a ser el personaje más cercano a la telenovela rosa, la comicidad que impregna a todos los personajes le diferencia del típico antagonista.

- **Nicolás Mora. El mejor amigo.**

La versión masculina de Betty. Los dos han crecido en el mismo barrio, les han hecho *bullying* por feos y tienen múltiples logros académicos. Leal como un perro, ayuda a la protagonista cuando crean la empresa pantalla y la defiende frente a la junta de accionistas cuando ella está en Cartagena. Al igual que Betty, él también se enamora de alguien de una clase social superior, Patricia Fernández, la “eliteñida”, y al igual que

Betty, dejará sus ideales a un lado con tal de ayudarla. Terminará con el corazón roto y borracho en la boda de Betty y Armando.

- **Hugo Lombardi. El gay no (tan) estereotipado.**

De los personajes más cercanos a Marcela en Ecomoda, es el diseñador de la empresa y el *hater* número 1 de Betty, a la que desprecia e insulta por su “fealdad” incluso antes de conocerla y después de su cambio de apariencia. Pese a su rol antagonista, las situaciones cómicas en las que se suele ver involucrado y los latiguillos, lo convierten en un personaje más paródico que malvado. Al igual que Patricia Fernández, es un personaje un tanto histriónico y tiene frases que usa en repetidas ocasiones: “¡Llegó la luz, llegó la magia, llegó la vida, llegó Hugo Lombardi!”, “moscorrofio (refiriéndose a Betty)” y “¡Flu, flu, voló!”. Su punto débil y el que le da más humanidad es Inesita, su asistente en el taller y en cierto modo también, su maestra (que ya debería estar jubilada)@.

- **Catalina Ángel. El hada madrina.**

Empresaria que suele colaborar puntualmente con Ecomoda en calidad de relaciones públicas para los lanzamientos de las nuevas colecciones. Es una mujer alegremente divorciada, independiente y con gran carisma que al contrario que Betty, cuenta con la simpatía de todos los personajes (jefes y subalternos). Cuando Betty descubre el plan de Armando y Mario Calderón, ella se ofrecerá a sacarla de la empresa, ofrecerle trabajo y encargarse de su transformación personal.

- **Daniel Valencia. El villano de libro.**

El único de los personajes secundarios que se aleja de la comedia —los padres de Armando (Margarita y Roberto) también son personajes más dramáticos que cómicos, pero su rol es pasivo y menos frecuente en la historia—, y por tanto, las escenas en las que aparece están cargadas de dramatismo y momentos clave para la trama. Es accionista de Ecomoda, funcionario, hermano de Marcela y enemigo de Armando, al que odia por haber sustituido a Don Roberto como presidente de la empresa familiar que también fundaron

sus padres. Es machista, clasista y desacomplejado. Trata de hundir a Betty y Armando durante toda la telenovela. Su objetivo no es presidir la empresa, sino venderla para pagar deudas que ha contraído en otras inversiones.

- **El “cuartel de las feas”. Todas para una y una para todas.**

Acompañadas siempre por Freddy, el mensajero de Ecomoda, las del “cuartel” trabajan en el Área de Presidencia de la empresa como secretarias o telefonistas, excepto Inesita que trabaja con Hugo Lombardi en el taller. De variados perfiles, lo que las une a todas y por lo que incluyen también a Betty es que no poseen una belleza canónica ni una cuenta corriente con suficientes ceros, según el criterio de Mario Calderón que es quien las pone el mote: Aura María es madre soltera, Bertha está gorda, Inesita es mayor, Mariana es negra, Sandra es alta y Sofía está divorciada. Son personajes que representan estereotipos mal vistos por una sociedad machista y racista. Las del cuartel se ríen de ellos se estos prejuicios, pero también luchan contra ellos y exigen el respeto que se merecen.

#### **2.4.3 Puesta en escena**

Al igual que otras producciones televisivas de la época, todos los espacios de la telenovela son recreados en un estudio, siendo los principales: Ecomoda (con las oficinas individuales, el taller, la dos recepciones y el pasillo con las mesas de las secretarias) y la casa de Betty. De manera menos recurrente, otros interiores son la casa de Armando, de Marcela, de Patricia, así como los restaurantes donde almuerzan los personajes: *Le Noir* y *El Corrientazo*. Dado que es una telenovela que gira en torno a la vida laboral de los personajes, otras localizaciones empleadas son bares y discotecas a los van cuando finaliza la jornada laboral.

Algunos exteriores grabados fuera de estudio son: el exterior de la casa de Betty (que con los años se ha vuelto un punto turístico en Bogotá), la fachada de Ecomoda, y cuando Betty viaja a Cartagena: la recepción del hotel, así como puntos turísticos de la ciudad costera.

La duración de la serie en televisión fue de dos años (1999-2001) y el tiempo transcurrido en la ficción es muy parecido. La historia comienza poco después de que, en una junta de accionistas Armando sea elegido nuevo presidente de Ecomoda. Al igual que don Roberto, su secretaria también se marcha, de ahí que Betty vaya buscando un empleo para el que está sobrecualificada. Una vez en el cargo, la junta le concede a Armando un año para poner en marcha su plan de empresa y demostrar que merece el puesto, plazo que termina en septiembre y coincide con la fecha del compromiso entre él y Marcela, anunciado en el primer capítulo. Un año después, en la reunión de la junta para analizar el balance de cuentas, todo salta por los aires: Betty dimite y se marcha a Cartagena, Roberto vuelve como presidente temporal y exige la renuncia de Mario y Armando, mientras piensan como recuperar la empresa que tiene embargada Terramoda. Marcela y la familia de Armando se quedan en *shock* por el comportamiento de este. Desde que Betty deja la empresa hasta que vuelve a Bogotá y se casa con Armando transcurren algo más de tres meses, habiendo un salto temporal de un mes cuando Armando viaja a Venezuela.

#### **2.4.4 Hibridación**

Tradicionalmente, las telenovelas se rodaban prácticamente a la vez que se emitían, lo que permitía calibrar el rumbo de la historia en función de la recepción del público: prolongar su duración, rescatar o matar a personajes secundarios según el favor de la audiencia y aumentar o reducir (y cancelar) el presupuesto de la producción. La flexibilidad de las producciones terminó con la era de las plataformas que, para evitar pérdidas, el número de capítulos se ha visto reducido drásticamente en los últimos años.

Muchas compañías optan por estrenar todos los capítulos a la vez, favoreciendo el consumo maratoniano. No obstante, como señala María de Médicis (pero no la mecenas del siglo XVII, sino la directora brasileña de culebrones), “en el *streaming* aún estamos inventando una manera de hacer las cosas” (citada en Royo, 2025), lo que pone de manifiesto que, a largo plazo, la forma de programar los estrenos ya sea de manera escalonada o de golpe, incide en el impacto,

la perdurabilidad del producto audiovisual en el ecosistema mediático y su capacidad de generar conversación en redes. Un consumo menos reposado homogeniza los contenidos de las plataformas convirtiéndolo en “comida rápida” que debe ser devorada antes de que el público sea víctima de *spoilers* (Tones, 2020), pero lo cierto es que compañías como Telemundo sí usan el término telenovela para referirse a productos audiovisuales más cercanos a las super series. En 2013 (antes de la llegada de Netflix a España) Telemundo Studios anunciaba el estreno de una “segunda temporada” de *El Señor de los Cielos*, rompiendo con la estructura tradicional telenovelera de una temporada (larga, pero) única (Maglio, 2013).

Frente a los cambios y movimientos de audiencias entre la televisión generalista (que mengua) y las plataformas (cuyos precios suben cada año), de Médicis considera que “los dos formatos coexistirán durante mucho tiempo. La televisión con la telenovela como ruidito de fondo siempre tendrá su sitio, aunque eso sí, se acabó el monopolio” (citada en Royo, 2025). Igual que *Betty* supuso un punto de inflexión a final de siglo, la irrupción de nuevas tecnologías en la era digital constituye un momento decisivo para el futuro del formato.

### 3. Análisis

Para estudiar cómo ha hibridado la telenovela latinoamericana en la era digital se ha seleccionado como caso representativo del formato la colombiana *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-), por ser un ejemplo de éxito de audiencias y adaptabilidad a mercados extranjeros, así como por su impacto cultural e influencia en posteriores producciones. Mediante un análisis cuantitativo y comparativo (Berganza & Galera, 2005, pp. 19-38) con la versión original, *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001), de la que se ha hablado en profundidad con anterioridad, se ha buscado identificar las innovaciones temáticas, estructurales y otros elementos narrativos que permitan observar una hibridación hacia otros formatos de ficción (drama, miniseries, *soap opera*, *sitcom*). El objetivo no es determinar si se ha producido un cambio, ya que la evolución es evidente, sino en qué aspectos específicos ha cambiado.

A continuación, se muestran los capítulos o unidades de análisis seleccionadas, la duración de cada capítulo y el total de horas analizadas de las obras audiovisuales seleccionadas. El modelo del que se ha partido es el *Serialised Televisual Narrative Analysis* (STNA) desarrollado por el Dr. Orçun Can, cuya investigación, se centra en las formas narrativas en televisión en la era del *streaming*. En su artículo comparativo entre *Gilmore Girls* (2000-2007) y *Gilmore Girls: A Year in Life* (2016), conceptualiza la narrativa en un nivel micro a partir del análisis estructural de Barthes y la categorización de estructuras narrativas de Seymour Chatman (1978, p. 26, citado en 2021, p. 236).

Para reflejar las muestras de análisis, en la Tabla 1 se ha indicado el número de capítulo (y temporada en el caso de la versión híbrida). En la versión original de 1999, los capítulos no tienen títulos nominativos por lo que se ha descrito entre paréntesis la acción general que mejor lo resume, mientras que para la secuela de 2024 no ha sido necesario ya que todos los capítulos cuentan con un título nominal.

**Tabla 3. Unidades de análisis de la versión original y su revival**

Ud. de análisis	Yo soy Betty, la fea (1999-)	Duración	Betty, la fea: la historia continúa (2024-)	Duración2
1	c1 (Betty llega a Ecomoda)	46'	1x01 – “La reconciliación”	48'
2	c48 (Betty rechaza el soborno)	24'	1x02 – “Betty al poder”	37'
3	c67 (Embargan Ecomoda)	22'	1x03 – “Betty, presidenta”	38'
4	c79 (Armando en <i>drag</i> )	21'	1x04 – “Des-Armando”	38'
5	c119 (Mario y Armando ponen en marcha su plan)	20'	1x05 – “Tu cárcel”	35'
6	c142 (1er Cambio <i>look</i> Betty)	22'	1x06 – “Sueño de una larga noche de verano”	37'
7	c176 (Betty lee la carta)	22'	1x07 – “La caja de los sueños rotos”	34'
8	c177 (Llega catalina ángel)	20'	1x08 – La noche menos pensada”	40'
9	c234 (Balance real)	20'	1x09 – “Borró cassette”	36'
10	c243 (Comienza el cambio)	21'	1x10 – “No culpes a la playa”	36'
11	c271 (Betty llega renovada)	20'	---	---
12	c308 (Reconocimiento laboral)	19'	---	---
13	c317 (El francés visita Ecomoda)	18'	---	---
14	c321 (Armando lee el diario)	21'	---	---
15	c335 (Boda)	45'	---	---
<b>Total: 25 (12h 19')</b>		15	361'	10 379'

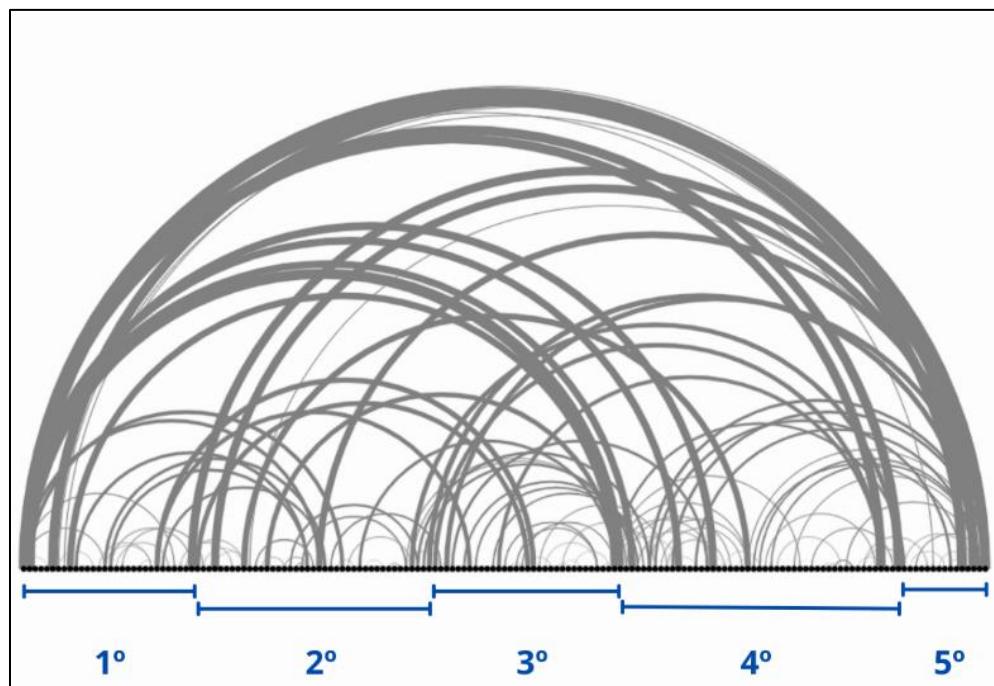
Fuente: elaboración propia.

Aunque de la versión original solo se han analizado 15 capítulos, sí se ha realizado un diagrama de arco con las tramas narrativas principales y secundarias para darle una representación visual a los datos extraídos y a la macroestructura tradicional de una telenovela de larga duración. Debido al elevado número de capítulos y arcos narrativos (201) que tiene la versión de 1999, también se incluyen tres diagramas complementarios que desgranan el contenido de la primera. La tabla de datos con los arcos argumentales de ambas versiones se encuentra completa en el [Anexo](#). Para la recopilación y clasificación de datos se ha empleado el programa Microsoft Excel y para crear los diagramas de arcos se ha hecho uso de la herramienta de visualización de datos, RAWGraphs 2.0.

El valor aplicado a los nodos *source* y *target* corresponde al número del capítulo en el que comienza el arco narrativo y al número de capítulo en el que finaliza, respectivamente. El valor de *size* o tamaño equivale al número de capítulos que abarca el arco narrativo, de modo que los arcos

cuya duración es igual a la duración total de la telenovela tienen un diámetro mayor a los arcos que solo duran un par de capítulos.

**Figura 1. Diagrama de arcos. Estructura narrativa *Yo soy Betty, la fea* (1999).**  
**Actos y arcos argumentales**



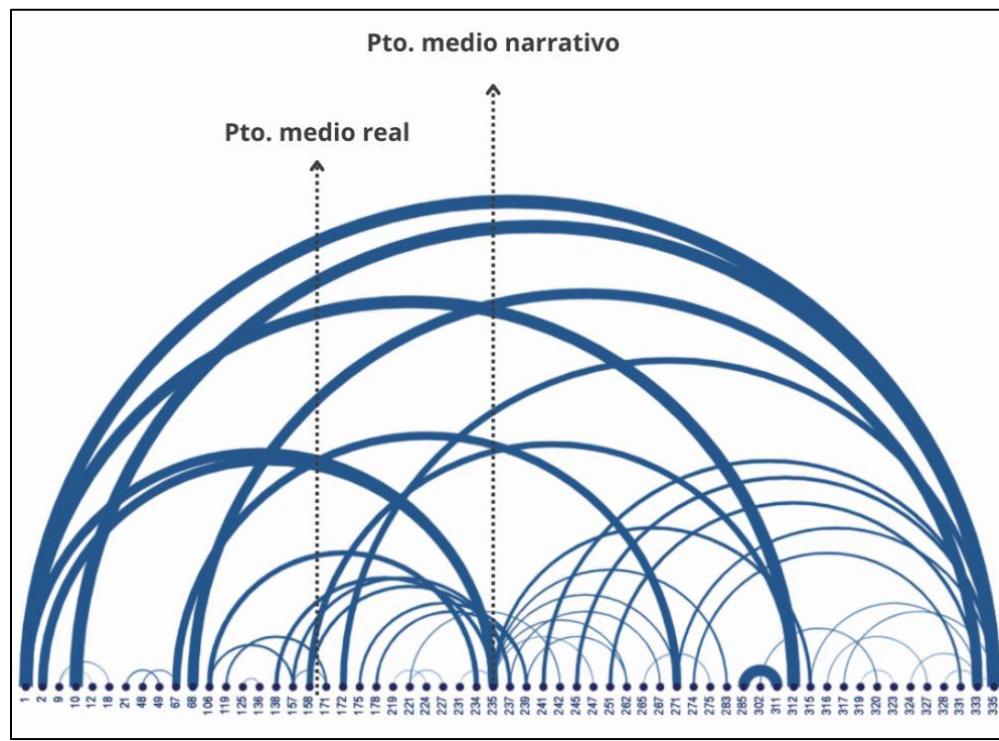
Fuente: elaboración propia.

Por la cantidad de nodos que se aglutan en ciertos capítulos se puede observar que el punto de inflexión de la telenovela no se haya en el centro, variando de acuerdo con el tipo de arcos representados: principales o secundarios, pero mejor verlo desglosado.

La versión original de 1999 está dividida en 5 actos que están marcados en la Figura 1: exposición, acción en aumento, clímax, acción en descenso y desenlace. En la introducción se presentan a los personajes y los principales conflictos. En el caso de *Betty*, los arcos dramáticos de Ecomoda tienen tanto peso como la historia del romance entre Betty y Armando. Están entrelazadas y el desarrollo de una afecta a la otra, teniendo ambas historias ramificaciones en los arcos secundarios. Ejemplo de ello es el acto 2. Los malos resultados de la primera colección de

ropa llevan a Armando y Mario a tomar una serie de decisiones que dan un impulso dramático a la trama amorosa: Armando tiene que enamorar a Betty para salvar la empresa.

**Figura 2. Diagrama de arcos. Estructura narrativa *Yo soy Betty, la fea* (1999).**  
**Arcos argumentales principales**



El acto 3 comienza cuando este plan macabro se descubre. Junto con el desenlace final, este acto es el que posee mayor carga emocional. Su clímax coincide con el punto medio narrativo señalado en la Figura 2. Para el personaje de Armando supone un periodo de penitencia en el que debe pagar por sus “crímenes” hacia la protagonista femenina y hacia la empresa. Sin embargo, para el personaje de Betty este arco supone una metamorfosis —de patito feo a cisne—. Después de sufrir el desengaño amoroso, decide transformarse en una mujer nueva. El viaje a Cartagena es para ella, una recompensa por el sufrimiento vivido y una oportunidad de cambio —se le presenta un nuevo interés amoroso y nuevas oportunidades laborales.

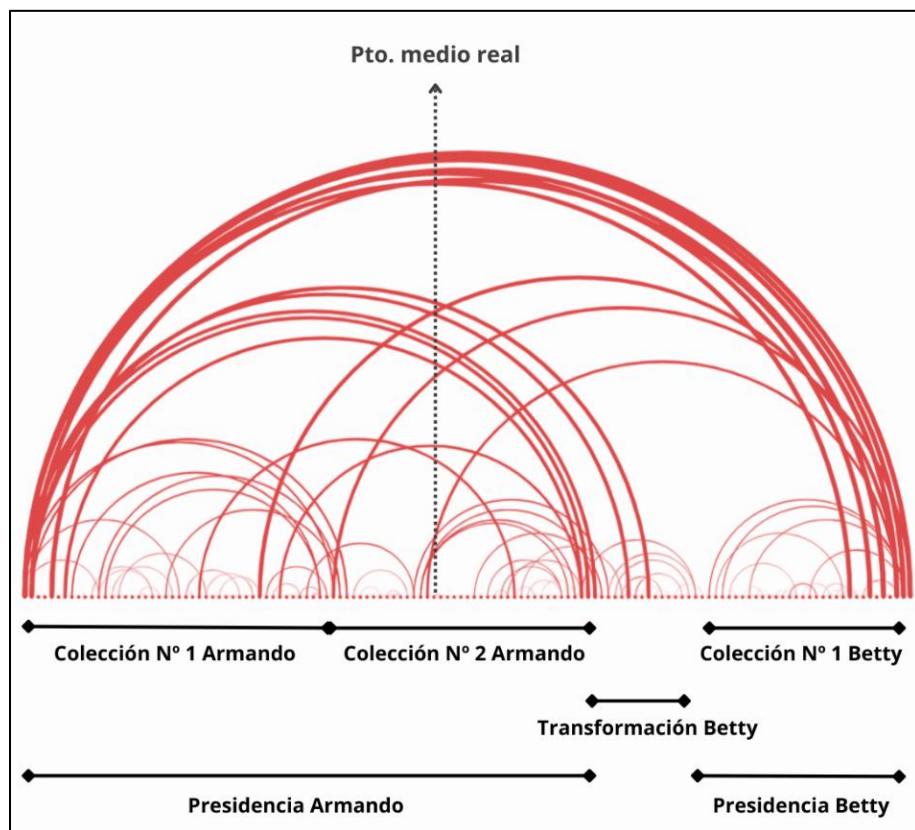
Una vez transformada, tiene lugar el acto 4. Betty vuelve a Ecomoda para enfrentarse a sus demonios y enmendar sus errores. Armando por su parte, después de recibir su castigo y darse

cuenta de que su amor por la protagonista va más allá del plan maquiavélico del acto 2, busca redimirse y recuperar el favor de Betty. Una vez que la empresa ya no está en riesgo de quiebra y todos los malentendidos entre los protagonistas están resueltos, la historia se resuelve en un último acto con la reconciliación de los personajes principales y por supuesto, con una boda, a la que no llegan ni castos ni puros, pero sí con Armando Manzanero interpretando “Somos novios” a piano —acompañado por la voz de Olga Tañón— en la Iglesia del barrio, así que los pecados quedan en un segundo plano.

Como se observa en el siguiente diagrama con los arcos argumentales secundarios, las subtramas empresariales (colecciones y presidencias), también ayudan a perfilar otros momentos clave de la historia y generar subdivisiones diferentes de la trama.

**Figura 3. Diagrama de arcos. Estructura narrativa *Yo soy Betty, la fea* (1999).**

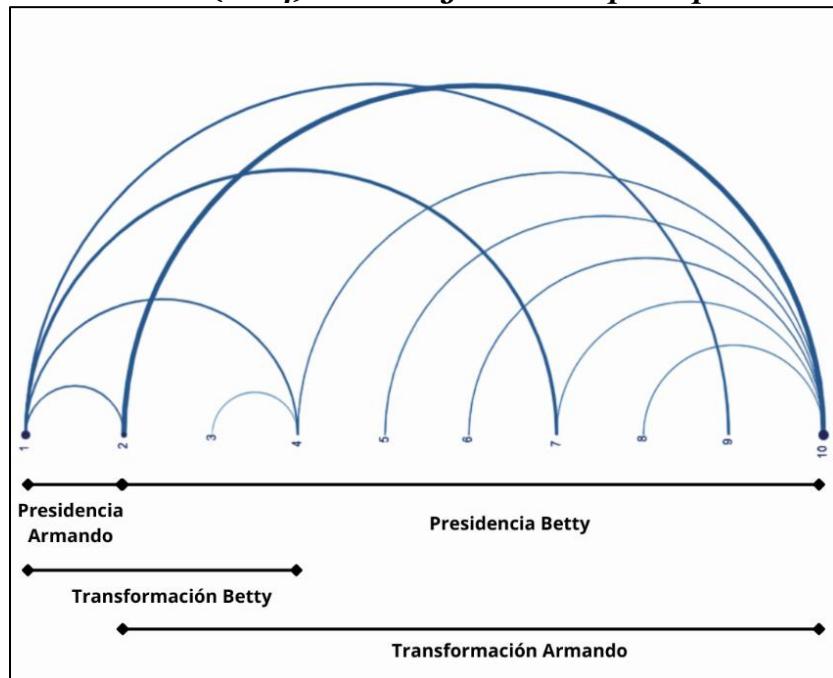
**Arcos argumentales secundarios**



Fuente: elaboración propia

En el caso de *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-) y como queda reflejado en la Figura 4, la estructura narrativa de la secuela híbrida, tiene una representación visual de su menos caótica gracias al significativamente menor número de capítulos en su primera temporada. El elenco, por fallecimiento de los actores y por decisiones de guion, cambia visiblemente. El papel de villano que quiere acabar con Ecomoda y que encarnaba Daniel Valencia (Luis Mesa) es sustituido por Ignacio Ortiz Valencia (Sebastián Osorio). Zharick León se une como antagonista interpretando a la abogada María José 'Majo' Arriaga, que junto a Rodrigo Candamil quien interpreta al otro abogado que se encargará del divorcio entre Armando y Betty, Esteban Ruiz, son los potenciales intereses amorosos de los protagonistas. La nueva generación de personajes está representada por el cuadrado amoroso de: Camila Mendoza Pinzón, Jefferson 'Jeff' Muriel Ramírez, Carmen Jiménez y el anteriormente mencionado, Ignacio Valencia. Estos tres primeros interpretados por: Juanita Molina, Jerónimo Castillo y Valentina Lagarejo.

**Figura 4. Diagrama de arcos. Estructura narrativa *Betty, la fea: la historia continúa* (2024). Arcos argumentales principales**



Fuente: elaboración propia

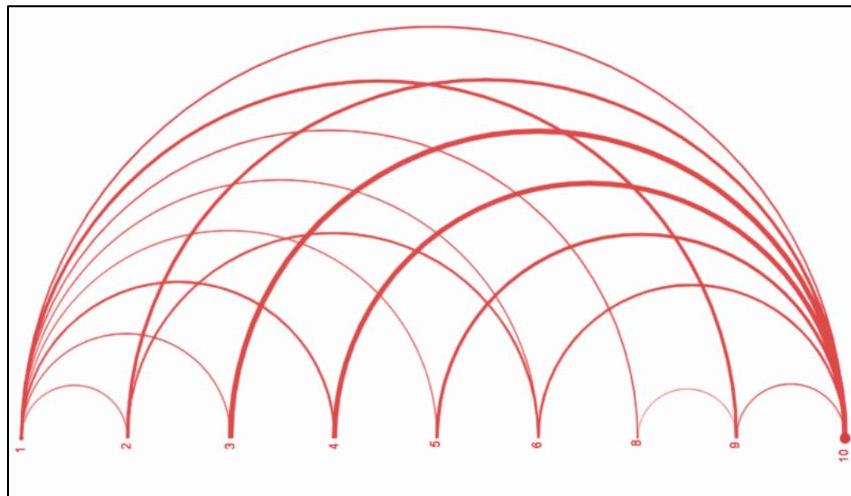
Del cuartel de las feas en esta temporada solo aparecen Sandra y Bertha, más una brevísima aparición a última hora de Aura María (que ya se ha desvelado que será un personaje recurrente en la siguiente temporada). Los actores que interpretaban a Catalina Ángel, Efraín “el cheque” e Inesita fallecieron hace unos años y (a algunos) se les hace un breve homenaje en la secuela. Kepa Amuchastegui, que sí aparece y cuyo funeral es el punto de partida de la primera temporada, falleció en mayo de 2025.

Fernando Gaitán que aparece citado en los créditos, fue el creador y único libretista de la telenovela entre 1999-2001, así como de la secuela *Ecomoda* (2001) y la obra de teatro homónima de 2017. Su repentina muerte en 2019 compromete la fidelidad a la esencia original de la telenovela. El trabajo que realizó una sola persona se ha dividido entre 6 guionistas en la nueva versión de *Betty*: Valeria Gómez, César Betancour, Luis Carlos Ávila, Marta Betoldi, Alejandra Escobar y Juan Carlos Pérez. 3 hombres y 3 mujeres conforman el equipo de guionistas encargado de llenar los zapatos de Gaitán.

Volviendo a la estructura, la versión de 2025 está dividida en 5 actos al igual que la versión original. El primer acto abarca los capítulos 1 y 2, comienza con el funeral de don Roberto Mendoza y la lectura de sus últimas voluntades, y termina con Betty obteniendo la presidencia para salvar (una vez más) a Ecomoda. Los paralelismos narrativos en esta secuela no son solo múltiples sino también intencionados. Ecomoda está metida de nuevo en problemas económicos que el segundo acto explora (capítulos 2 y 3) y termina cuando el secreto de las finanzas de la empresa es revelado a sus trabajadores. A nivel romance, en este acto se sobreponen las crisis identitarias de Betty y Armando y comienza su proceso de divorcio. El tercer acto abarca los capítulos 4, 5, 6 y 7, aunque este último es el más independiente de toda la temporada. Todo el capítulo es un flashback en el que se explica cómo se ha llegado a la situación actual y hace de nexo con el cuarto acto. Acto que termina en el episodio 9 cuando se produce un nuevo clímax al descubrirse la identidad de Ignacio ‘Nacho’ Ortiz Valencia, el principal antagonista de la temporada y con Hermes entregando a Camila el diario de su madre. El acto de desenlace cierra

(aparentemente) la trama del divorcio, resuelve asuntos sin cerrar de la telenovela original (Hermes descubre la verdad 20 años después) y cierra subtramas nuevas, como la alianza entre Marcela y Nacho, la huelga de los trabajadores de Ecomoda y el desfile de la nueva colección.

**Figura 5. Diagrama de arcos. Estructura narrativa *Betty, la fea: la historia continua* (2024). Arcos argumentales secundarios**



Fuente: elaboración propia

En la Figura 5 se observa como las subtramas no generan subgrupos identificables, pero sí se pueden apreciar otras tendencias. Primero: todos los capítulos están menos interconectados. Esto se debe a la mayor independencia argumental que tiene cada uno. Cada nodo representa un capítulo, pero los arcos solo aparecen dibujados si hay conexiones con otros nodos, por lo que hay una mayor presencia de tramas episódicas. Como píldoras metidas en un mismo frasco, cada capítulo cuenta una historia.

Por otro lado, en el diagrama se manifiesta que la mayoría de los arcos comienzan en el capítulo 1 y se van cerrando de manera progresiva, pero a la vez que se cierran se crean nuevos arcos que van a parar al capítulo 10. Pese a que no es un error, esto no significa que esas tramas terminen ahí. Al ser una telenovela híbrida, el último capítulo está repleto de finales abiertos y *cliffhangers* que generan en el espectador un sentimiento de anticipación. Un ejemplo de subtrama cuya resolución queda pendiente para la siguiente temporada es la relación entre Freddy y Aura María. Después de estar toda la temporada con la esperanza de que vuelva, él se da

por vencido y decide marcharse de Bogotá. En esa misma escena, con Freddy fuera de plano y como si se tratara de una broma del destino, aparece Aura María y se reencuentra con el cuartel de las feas. Queda en el aire si se produce un reencuentro entre ellos dos y si Aura María vuelve para quedarse. Una trama que queda en el aire y no se menciona en el último capítulo es la de Marcela. En el capítulo 9, toma un avión rumbo a Miami, pero no se vuelve a saber nada más sobre ella.

De los arcos argumentales, las tramas principales que quedan pendientes de resolver en la nueva temporada son: la relación entre Armando y Betty, cómo continuará el plan de Ignacio Ortiz Valencia para destruir Ecomoda, cómo fue realmente la muerte de Daniel Valencia y qué implicación tienen Armando y Betty en que él haya terminado en la cárcel.

Respecto a las tramas secundarias, más allá de la relación entre Aura María y Freddy, otras incógnitas que se deben resolver en la segunda temporada son: si/cómo recuperarán las bodegas que Ecomoda vendió a Pascual “el papero”, qué sucederá en el viaje de Armando y Betty en Cartagena, si se debilitará la alianza entre Ignacio y Pascual, así como qué sucederá con las prestaciones de los empleados de Ecomoda.

A nivel de estructura por capítulos. En el análisis de los 16 capítulos mencionados con anterioridad de *Yo soy Betty, la fea* (1999), siendo su duración media por capítulo 24 minutos (siendo el de menor de 18 y el de mayor duración de 45), la media de número de escenas por capítulo es de 17'4. Por otro lado, en el revival *Betty, la fea: la historia continúa* (2024) las medias son: de 34,9 escenas, en capítulos de 37'9 minutos.

En base a los capítulos analizados y dado que el número de escenas es proporcionalmente bastante similar, también se ha analizado el número de planos por capítulo. En la versión de 1999 se detecta una media de 238 cambios de plano por capítulo, mientras que en la versión de 2024 la media es de 490. Es decir que, en 10 minutos de contenido, la versión original tendría unos 99'2 cambios de planos, mientras que la secuela tendría 132.

Un elemento que no se puede observar en los diagramas de arcos es la cronología. En ambas obras hay saltos temporales, tanto *flashback* como *flashforward*. *Yo soy Betty, la fea* (1999) tiene 7 *flashforwards*, en los capítulos: 24 (de “unos meses”), 51 (de “varios días”), 59 (de “días después”), 146 (de “unos días”), 300 (de “un mes después”) y 335 (de “nueve meses después”), así como múltiples *flashbacks* a lo largo toda la telenovela. Muy útiles para mantener al espectador al día de la historia y recordar momentos clave. En *Betty, la fea: la historia continúa* (2024) todo el capítulo 7 es un *flashback* de “hace 5 años” con los recuerdos de Betty al mirar el álbum de fotos de la fiesta de 15 de Camila. En ese mismo episodio también hay un salto temporal de un año antes al punto de partida de la historia, de modo que el capítulo 7 sirve para explicar a la audiencia cómo se ha llegado hasta ahí. El resto de *flashbacks* son escenas extraídas de la telenovela original, ya que las tramas están muy entrelazadas.

#### 4. Resultados

La trama principal de una telenovela siempre es el amor, más concretamente el amor romántico. Cuanto más se aleja la historia de este principio más posible es que no se trate de una telenovela rosa o de evasión. *Chispita* (1982, Canal de las Estrellas) cuenta una historia de amor maternofilial, una hija que busca a su madre y viceversa. ¿Es rosa? Sí, pero ya entraría en la categoría de telenovela infantil. En *Montecristo* (2006, Telefe) la búsqueda de venganza tiene un gran peso, pero ¿el amor romántico sigue siendo uno de los ejes centrales? Sí, pero al incluir temas sociales como los desaparecidos por la dictadura de Videla no se la puede clasificar de evasión.

*Yo soy Betty la fea* (1999, RCN) es una historia de amor romántico, pero ni la protagonista es una muchacha pobre de buenos atributos físicos que deba ser salvada de la precariedad por un rico y esbelto joven de la clase alta del país, ni la trama amorosa es la más importante. En esta obra de Fernando Gaitán el romance está finamente entrelazado con la situación económica de la empresa donde todos los personajes trabajan. Pese a la ruptura con el formato tradicional, esta telenovela colombiana no dejar de ser un romance de oficina que sigue el patrón básico del melodrama. Chico conoce chica, el destino les une y Dios les casa.

Por otro lado, *Betty, la fea: la historia continúa* (2024, Prime Video) más allá de explorar cómo ha cambiado, dos décadas más tarde, el matrimonio de sus protagonistas es, sobre todo, una historia de reconciliación. Reconciliación entre los personajes cuyas experiencias vitales y asuntos sin terminar de arreglar, parece haberles separado. Reconciliación con un público que sigue viendo a *Betty* para desconectar de su día a día, pero cuyos comportamientos y situaciones machistas no han envejecido bien con el tiempo y dificultan disfrutar de la telenovela. Es completamente anecdotico, pero en el capítulo final, en la boda, cuando el cura está a punto de casarlos, Armando le quita las gafas a Betty (para completar al 100% su transformación en cisne). Conclusión lógica: Betty no vio su boda y peor aún, no vio a Armando Manzanero. Y por último, también hay una reconciliación de los personajes con ellos mismos. Después de que su mujer y luego su hija abandonen la casa, Armando comprende que a lo mejor el problema es él. Betty se

da cuenta, que para algunos ella siempre será “la fea”, pero que lo verdaderamente importante no es lo que piensen los demás, sino ser fiel a sí misma. Camila, el nuevo personaje principal, cuyo recorrido todavía está por descubrir, en esta temporada se reconcilia con su madre.

En 20 años, no solo ha cambiado la mentalidad de la sociedad, sino que la telenovela, como formato, ha sufrido tantos cambios para adaptarse y mantenerse vigente que algunas de las producciones denominadas por productores y estudios como tal, son en realidad un nuevo formato que desde la década de 2010 parece tener más peso que la fórmula original. Ese formato híbrido, mencionado con anterioridad en este trabajo es la super serie. A continuación, se muestran los resultados de esta investigación.

#### **4.1 Estructura narrativa por capítulos**

En la telenovela original, los datos extraídos (que se pueden ver con más detalle en las Tablas 3 y 4 del Anexo) de los capítulos registraban una media de 6,7 tramas principales y 4,9 tramas secundarias desarrolladas por capítulo. Frente a eso, el *revival* de 2024 contaba con 7 tramas principales y 8,4 secundarias de media.

En cuanto a personajes, los resultados son los siguientes: la versión original tiene una media de 11 personajes secundarios por capítulo, siendo el mínimo 5 y el máximo 17. La versión nueva tiene un máximo de 17 y un mínimo de 9 personajes en un solo capítulo y una media de 14,5. En la versión de 2024 los 3 personajes principales (Betty, Armando y Camila) están presentes en todos los capítulos, mientras que, en la versión de 1999, donde el tercer personaje principal es Marcela (la antagonista), no siempre aparece. La versión híbrida de Betty tiene una limitación de capítulos que obliga a condensar las tramas y personajes en menos espacio, de ahí que la media en 2024 sea mayor, pero lo cierto es que el número total de personajes secundarios en 1999 es mucho mayor, ascendiendo a 26 personajes secundarios recurrentes, mientras que en la otra versión el número total es de 19.

Respecto a los escenarios (reales y de estudio) donde transcurre la acción, la media por capítulos de es 6,53 para la versión de 1999 y 16,4 en 2024, una diferencia notable y claramente diferenciadora entre ambas versiones.

Antes de escribir un guion se debe saber qué historia se quiere contar, cómo empieza y cómo termina, para ello es fundamental establecer una estructura que organice las ideas. Los actos permiten organizar esas ideas y clasificar la historia en tramas principales y secundarias. La división por actos se aplica tanto al producto completo como a los capítulos individuales. En el apartado de Análisis se encuentran los diagramas de arcos de las dos versiones de *Betty*. En ambos casos el resultado es el mismo, dos historias fragmentadas en 5 actos: exposición, acción en aumento, clímax, acción en descenso y desenlace.

**Tabla 4. Actos narrativos. 1999 vs 2024**

Acto	Versión 1999	Versión 2024
1	Betty llega a Ecomoda y se gana la confianza de Armando (a nivel personal y profesional)	Reencuentro y crisis existencial para ambos
2	Armando le "entrega" Ecomoda	La junta le entrega a Betty la presidencia de Ecomoda
3	Todos los secretos se revelan	Se releva la situación de Ecomoda. Armando va a la cárcel
4	Periodo de penitencia para Armando y de sanación para Betty	Crisis familiar(es). Hermes y Camila leen EL diario y se descubre la identidad de Ignacio
5	Reconciliación y boda	Divorcio y viaje a Cartagena

Fuente: elaboración propia.

En la división por actos dentro de los capítulos la situación cambia. Por un lado, *Yo soy Betty, la fea* (1999) mantiene durante todos los capítulos un esquema de 3 actos (introducción, nudo y desenlace), excepto el capítulo final, que al tercer acto le sigue un epílogo nueve meses después de la boda, con el nacimiento de Camila. Por otro lado, *Betty, la fea: la historia continúa* (2024) rompiendo con el formato de la telenovela, no tiene un esquema fijo: el capítulo 2 tiene 4 actos, los capítulos 4 y 6 tienen 3 actos y el resto coinciden en 5 actos. En el caso del último capítulo, el final es además abierto, al contrario que la telenovela original. Esto demuestra una

narrativa más compleja que la empleada en el formato de telenovela. La historia no se adapta al un esquema, sino que el esquema se adapta a la historia.

#### **4.2 Estructura de los formatos. Estilo y modo de narración**

Después de observar y estudiar los 25 capítulos que conforman la muestra de estudio de esta investigación, se identifican rasgos técnicos (ver Tabla 5 en Anexos) similares y diferenciados entre ambas versiones, así como paralelismos en las temáticas.

Por un lado, se corrobora un plano técnico menos complejo en la versión original frente a la híbrida. El juego de cámara en la versión híbrida emplea una variedad más amplia de tipo de planos, angulaciones y, sobre todo, el movimiento de cámara se aleja de las formas propias de la telenovela tradicional. *Betty, la fea: la historia continúa* (2024) tiene una puesta en escena mucho más experimental. No hay planos 100% fijos, porque la cámara siempre está en movimiento, ya sea haciendo un movimiento circular para ver a todos los personajes en una conversación, con los diferentes tipos travelling o siguiendo los gestos y rostros de los personajes en un plano medio corto, rasgos que le acercan más a la serie o la miniserie. Crea sensación de dinamismo, no hay un momento de pausa (ni de relleno narrativo).

**Imagen 2. Los empleados de Ecomoda observan a Patricia Fernández**



Fuente: fotograma capítulo 6, *Betty, la fea: la historia continúa* (2024).

En la Imagen 2 se identifican los rasgos mencionados: primerísimo primer plano (PPP) subjetivo grupal (por tanto, con reducida profundidad de campo) y angulación picada. Con Patricia Fernández como receptora de las miradas, todos los personajes en el plano rompen con la cuarta pared.

Respecto a la fotografía, el color y la textura, la telenovela de 1999 tiene una relación de aspecto de 4:3, la mayoría de sus localizaciones han sido recreadas en estudio y los espacios reales y exteriores son muy limitados, reservándose casi en exclusiva para capítulos con gran carga dramática, aunque no en todos los casos. Pese a la estridente elección de colores para la oficina, la paleta de colores es principalmente neutra y cálida con una saturación moderada. Como se puede observar en la Imagen 3, la luz empleada es difusa y suave (resaltando especialmente el efecto que crea la sombra de las persianas en el personaje). En comparación con la versión de 2024, la textura de la *Betty* original es rugosa y de peor resolución.

**Imagen 3. Daniel Valencia en la sala de juntas**



Fuente: fotograma, capítulo 48 de *Yo soy Betty, la fea* (1999). La relación de aspecto no es la original.

La versión híbrida de 2024 juega con la nostalgia al elegir una paleta de colores, que, pese a parecerse vagamente a la versión original y estar más cerca del arte 'pop' que de una ambientación de oficina real, resulta familiar. Recuperando una cita empleada al comienzo de este trabajo, "es un mundo paralelo a todo lo demás que sucede en el país" (El Universal, 2005, citado en Murillo, 2013, p. 100). El único espacio con colores neutros es la casa de Armando (pudiendo interpretarse que sigue anclado en el pasado), el resto de los espacios tienen colores vibrantes y muy saturados, en los espacios donde el fondo es más apagado, es el vestuario de los personajes el que aporta la fuerza. Un escenario fundamental es la oficina.

#### **Imagen 4. Recepción de presidencia en Ecomoda**



Fuente: fotograma capítulo 1. *Betty, la fea: la historia continúa* (2024)

Llena de estampados y motivos florales, la recepción es uno de los escenarios donde más veces transcurre la acción y donde más personajes se congregan. El tono violáceo de las paredes junto con el naranja de las gafas de Betty, son los colores predominantes en la serie, siendo también utilizado en el poster y en las imágenes de promoción. Podría interpretarse que Betty es Ecomoda y Ecomoda es Betty. En la casa de Armando, que solía ser también donde vivían Betty y Camila, los colores sepia, sin personalidad, muestran un lugar aséptico, impoluto, sin vida, como sacado de *Architectural Digest*. El único personaje que habita ahí es Armando y se está

consumiendo. Ese escenario es el opuesto a la oficina, donde tanto Camila como Betty florecen como los estampados de las paredes. Si se observa el vestuario de los demás personajes en el primer capítulo, el juego de contrastes: como se diluyen o destacan las figuras con el entorno, permiten hacerse una idea del rol de cada personaje.

**Imagen 5. Lectura de últimas voluntades de Roberto Mendoza**



Fuente: fotograma capítulo 1 de *Betty, la fea: la historia continúa* (2024)

En la Imagen 5, que corresponde al primer capítulo, se aprecia una clara referencia a la pintura de Leonardo da Vinci, *La última cena*. Aunque el número de apóstoles aquí es menor, el número de Judas Iscariote se incrementa. La escena tiene como punto de fuga a María Beatriz (personaje vestido de rojo coral) que divide la imagen en dos mitades, siendo ella el centro neutral que se complementa con el amarillo de Marcela y el rosa magenta apagado de Betty. Esto refleja la lucha real que tiene lugar en esta escena: los Valencia y los Mendoza (una vez más) se pelean por el control de Ecomoda. Mientras que los colores de Betty y Marcela actúan como opuestos, los demás personajes tienen colores neutros que les coloca en un segundo plano.

La banda sonora también sufre grandes cambios. Ambas tienen narradores intradiegéticos —en su mayoría Betty o alguien que le ha robado el diario— y pese a que efectos de sonidos (como

el timbre del ascensor) que se emplean con función cómica, este elemento está más desarrollado en la versión de 2024. Los *leitmotiv* son similares para personajes y situaciones en ambas versiones, aunque la original tiende a un estilo más cercano al tango y la versión moderna se acerca más pop, especialmente con los personajes jóvenes.

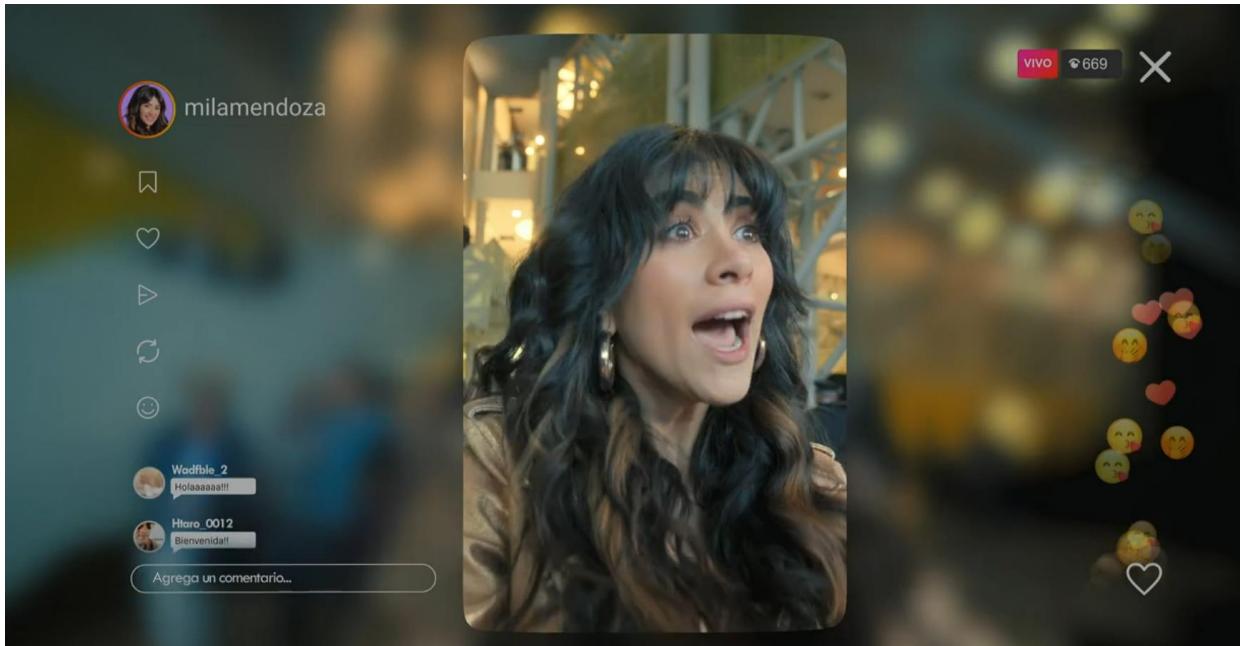
Respecto al montaje y el ritmo, un cambio muy significativo entre versiones es la cabecera. En las telenovelas tradicionales, incluso las producciones actuales, la cabecera tiene una duración aproximada de 1 minuto, mientras que en los otros formatos de ficción desde los años 2000s el tiempo de la cabecera musical se ha ido reduciendo hasta prácticamente eliminarse. Aunque en ambas versiones la cabecera se usa para separar actos, la diferencia de duración es considerable. En la original dura 1 minuto y 15 segundos, mientras que en la secuela escasamente llega a los 5 segundos. El ritmo, como se ha mencionado al hablar del tipo de planos, es mucho más acelerado en la nueva versión que en la original porque el número de capítulos así lo configura. Posiblemente para mantener alerta al espectador y evitar que su atención se vaya a segundas pantallas, el montaje fomenta esa narración acelerada al montar varias escenas a la vez dividiendo la pantalla en 2, 3 y hasta en 4 partes.

Otros elementos nuevos de montaje que la versión de 1999 no tenía son los elementos gráficos superpuestos sobre la imagen. Esto se emplea casi en exclusiva en las escenas donde aparecen Jeff y Camila. Suelen ser gráficos con formas de etiquetas de ropa en el que aparece un *hashtag* que explica una sigla “joven”, moderna y fresca que dicen estos personajes y los más adultos no comprenden. Otro elemento gráfico es el que simula la pantalla del móvil y el ordenador. Esto es más común a todos los personajes. Un ejemplo son los mensajes instantáneos. En vez de hacer un plano detalle del personaje escribiendo, se opta por un plano medio viendo como escribe y el mensaje aparece en un lateral de la pantalla.

Simulando la pantalla del móvil también está el ejemplo más visual, el de las redes sociales. El personaje de Camila hace varios *live* en una red social similar a Instagram y como se observa

en la siguiente imagen, los elementos gráficos del móvil se imitan y expanden para que ocupe toda la imagen.

**Imagen 6. Camila retransmite en directo su llegada a Colombia en una red social**



Fuente: fotograma capítulo 1 de *Betty, la fea: la historia continúa* (2024).

## 5. Discusión y Conclusiones

Antes de pasar a valorar los resultados obtenidos, es pertinente señalar algunas limitaciones del estudio y destacar futuras líneas de investigación que abre este trabajo. Por un lado, debido al tiempo establecido por la guía docente para la realización de Trabajos Fin de Máster, se planteó desde un inicio una reducción de la muestra del universo, siendo analizados 15 capítulos de *Yo soy Betty, la fea* (1999) del un total de 335. Pese a que la elección de los capítulos no ha sido aleatoria, ya que responden a puntos clave de la narración, un análisis completo podría dar resultados más precisos.

Por limitación y gestión de tiempo, el objetivo específico 3 destinado a comparar su impacto y resultados de audiencias, no se ha podido llevar a cabo, lo cual abre una vía de investigación para futuros proyectos. Puesto que se va a estrenar una nueva temporada de *Betty, la fea: la historia continúa* (2024-), también sería interesante incluirla en una continuación de este análisis y observar que correcciones y cambios se aplican respecto a la primera temporada. Ver cómo la acogida del público a los personajes nuevos y la interacción en redes tienen efecto en la historia.

Por último y haciendo un repaso a los objetivos e hipótesis planteados al inicio de esta investigación y en base a los resultados obtenidos, se puede confirmar que la hipótesis general 1 y la específica 1 se cumplen.

- HG.1: El declive del formato, el aumento de penetración de los servicios OTT y la popularidad de otros formatos de ficción lleva a una hibridación de la telenovela latina con elementos de la ficción estadounidense. *Betty, la fea: la historia continúa* hará una hibridación entre la estructura de la telenovela postmoderna —con una temática, estructura y estética más característica de otros formatos de ficción como el drama, la *sitcom* o la miniserie— hacia la ‘super serie’.
- HE.1: Ambas introducirán innovaciones temáticas y narrativas, pero solamente *Yo soy Betty, la fea* supone un punto de inflexión. *Betty, la fea: la historia continúa* incluye

técnicas de *storytelling* dinámicas y adaptadas a las tendencias impuestas por el *streaming*.

*Betty, la fea la historia continúa* hace una hibridación entre la estructura de la telenovela postmoderna (historia dividida en 5 actos, similar número de personajes, tramas y temas) y otros formatos de ficción: estructura temporalizada, incorporación de temas alejados del romance (y no presentes en la telenovela tradicional o la posmoderna), número reducido de capítulos, juego de planos, movimiento de cámara y efectos gráficos para dinamizar el *storytelling* más propios de super series producidas para plataformas *streaming*. Respecto a los elementos narrativos propuestos para el objetivo específico 2.

HE.2: Las narrativas clásicas de la telenovela se combinarán con la estructura del drama estadounidense, lo que será evidencia de la influencia extranjera y la evolución del formato en la era de las plataformas digitales.

El resultado se confirma, pero al igual que las hipótesis anteriores, los hallazgos son ambiguos. *Yo soy Betty, la fea* (1999) supuso un claro ejemplo de ruptura respecto a sus predecesoras por el tipo de protagonistas escogidos, el giro que le dio a las historias basadas en cuentos clásicos y sobre todo por el éxito e impacto que tuvo. El panorama audiovisual actual está plagado de super producciones que se hunden en el olvido, pese a la calidad de estas.

Desde 2013 la historia de la telenovela se ha ramificado. Por un lado, están las producciones tradicionales, ya sean de evasión, postmodernas o sociales, que pese a su evolución tienen una marcada estructura y estilo y por otro lado, están las telenovelas (en especial las destinadas a su consumo en servicios VoD) cuya hibridación con otros formatos de ficción hace cada vez más difícil incluirlas en el grupo de telenovelas. Ni la industria ni los académicos parecen ponerse de acuerdo.

Por tanto, si se parte de la idea de esta secuela como una hibridación de la telenovela postmoderna con otros formatos, entonces sí se puede hablar de una ruptura que formaría parte del punto de inflexión de la historia del formato. Pero si se considera *Betty, la fea: la historia*

continua como una super serie, entonces solo se puede decir que introduce cambios, pero no es rompedora, porque la propia concepción de super serie ya es la ruptura. Como se citó en el apartado 2.4.4, “en el *streaming* aún estamos inventando una manera de hacer las cosas” (Médicis en Royo, 2025), la cuestión es si de cara al futuro la relación entre estos dos formatos va a poder coexistir en pacífica familiaridad o, por el contrario, si uno de los dos (más que probablemente las super series) va a ofrecer una reinterpretación contemporánea de *Saturno devorando a su hijo*.

## 6. Referencias

Alabarces, P. (2021). *Pospopulares: las culturas populares después de la hibridación*. Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales. Bielefeld University Press. Extraído de:  
[library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/48356/1/9783839456422.pdf](https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/48356/1/9783839456422.pdf)

Albornoz, M. (2016, September 16). Caracol TV Supera a RCN en todas las franjas menos a las 6pm Contra repetición de Yo soy Betty La Fea. *PRODU*.  
<https://www.produ.com/television/noticias/caracol-tv-supera-a-rcn-en-todas-las-franjas-menos-a-las-6pm-contra-repeticion-de-yo-soy-betty-lafea/>

Babelia. (2025, May 10). Las 50 Mejores Películas Españolas del último Medio Siglo. *El País*.  
<https://elpais.com/babelia/2025-05-10/las-50-mejores-peliculas-espanolas-del-ultimo-medio-siglo.html>

Berganza Conde, M. R., Ruiz San Román, J. A. et al. (Coor.) (2005). *Investigar en comunicación: Guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*. McGraw-Hill. ISBN: 84-481-9825-5.

Bethell, L. (1995). *The Cambridge History of Latin America. volume 10. Latin America since 1930: Ideas, culture, and Society* (Vol. X). Cambridge University Press. ISBN 0 521 49594 6.

Cabrujas, J.I. (1993). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Taller: El libreto de la telenovela. Editado por Vicencio González-Azuaje. Escuela de escritores ECREA. Caracas, Venezuela.

Can, O. (2021). The Bingeable Ms Gilmore: A Comparative Analysis of Narrative Structure in Broadcast TV Show 'Gilmore Girls' and Netflix Original Show 'Gilmore Girls: A Year in the Life'. *Binge-Watching and Contemporary Television Studies* (Edinburgh, 2021; online edn, Edinburgh Scholarship Online, 19 May 2022). Pp. 236–249.  
<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474461986.003.0016>

do Carmo Fonseca, M., & Miranda-Ribeiro, P. (1999). Novelas y telenovelas: el caso brasileño en el contexto latinoamericano. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (23), 0093-103.

Carrasco Campos, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones| Tv series: genres and formats. *Miguel Hernández Communication Journal*. pp. 174-200.

CEPAL (2024). La Tasa de Pobreza Regional, que aumentó con la pandemia, Se ha reducido a un nivel similar al del 2014 y, en 2023, Alcanzó La Cifra Más Baja Registrada, Pero la desigualdad de ingresos se mantiene alta. *Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Naciones Unidas*. <https://www.cepal.org/es/comunicados/cepal-la-tasa-pobreza-regional-que-aumento-la-pandemia-se-ha-reducido-un-nivel-similar>

Cifuentes, C. (2024, October 18). Siete de las 10 series más vistas de prime video en Colombia son Producciones de Estudios RCN. *PRODU*.  
<https://www.produ.com/television/noticias/siete-de-las-10-series-mas-vistas-de-prime-video-en-colombia-son-producciones-de-estudios-rcn/>

Dettleff, J. A. (2017). Hybrid Fiction in Latin America. Telenovelas Find Ways to Engage New Audiences. *ReVista*. David Rockefeller Center for Latin American Studies. Harvard University, 17(1), 44.

Eco, U. (1979). *The role of the reader: Explorations in the semiotics of texts* (Vol. 318). Indiana University Press. p.221

EGEDA. (2024). Capítulo II. La producción de ficción en Iberoamérica.v En *Panorama Audiovisual Iberoamericano 2024*. pp. 177–255.

Fundación Juan March (2021). *Rousseau, El Origen del Melodrama*.  
<https://canal.march.es/es/colección/rousseau-origen-melodrama-36909>

Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Editorial Moro. Uruguay. P.52.  
<https://www.colegioemaus.edu.ar/assets/el-libro-de-los-abrazos.pdf>

Galeano, E. (1971). *Las venas abiertas de América Latina*. siglo veintiuno editores. ISBN: 978-84-323-2069-9

Galindo, M. A. (2014). *Cuando la telenovela se convierte en el retrato de la sociedad: Caso*

*Betty, la fea* [Ponencia]. Universidad Autónoma del Caribe. Disponible en:

<http://repositorio.uac.edu.co/handle/11619/1790>

Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Ediciones ciespal.

Hernández, S. (15 de julio de 2001). Betty, un fenómeno nada feo. *CRÓNICA. El Mundo*.

<https://www.elmundo.es/cronica/2001/CR300/CR300-13.html>

Herrera Guerra, S. (2019). Orígenes, desarrollo y actualidad de la telenovela mexicana. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 21(1), 163-191.

Krauze, D. (2014, February 9). Pasado, presente y futuro de la telenovela. *Letras Libres*.

<https://letraslibres.com/cine-tv/pasado-presente-y-futuro-de-la-telenovela/>

Lanchin, M. (2016, December 31). “Tu vida me pertenece”, La Primera telenovela de la historia

que hace 60 años encendió nuestra pasión. *BBC News Mundo*.

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-38380715#:~:text=%22Tu%20vida%20me%20pertenece%22%C2,nuestra%20pasi%C3>

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-38380715#:~:text=%22Tu%20vida%20me%20pertenece%22%C2,nuestra%20pasi%C3>

Maglieri, A. S. (2023). *Televisión Pública y convergencia digital* (2da. Editorial Autores de Argentina.

Maglio, T. (2013) Telemundo orders second season of Novella, in big break from tradition. *The Wrap*. Available at: <https://www.thewrap.com/first-time-ever-telemundo-orders-novela-second-season/>

Martín-Barbero, J. (1987). *De los Medios a las Mediaciones, Comunicación, Cultura y Hegemonía*. (2<sup>a</sup>ed.) Barcelona: Editora Gustavo Grili. ISBN: 968-887-024-2

Ministerio de Educación, Formación Profesional y Deportes. (n.d.). Historia mundial de la TV.

*La televisión en Latinoamérica. Servicios educarm, CNICE*.

<https://servicios.educarm.es/cnice/media/datos/television/bloque1/pag6.html>

Monroy, É. (2025, February 24). La TV Abierta en Iberoamérica: Más Viva que nunca en la era del streaming. *PRODU*. <https://www.produ.com/especiales/natpe2025/noticias/la-tv-abierta-en-iberoamerica-mas-viva-que-nunca-en-la-era-del-streaming/>

Murillo Rincón, Y. A. (2023). Hibridación de formatos y géneros televisivos: análisis crítico de la serie La Casa de las Flores. *Leteo* (ISSN 2954-3517): *Revista De Investigación Y Producción En Humanidades*, 4(8), 175–183. Recuperado a partir de <https://revistascientificas.uach.mx/index.php/leteo/article/view/1302>

Newman, M. Z. (2006). From beats to arcs: Toward a poetics of television narrative. *The velvet light trap*, 58(1), 16-28. DOI: <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0033>

Newsroom Infobae. (2022, February 14). Las telenovelas se roban el show en las plataformas de “streaming” de vídeo. *Infobae*. <https://www.infobae.com/america/agencias/2022/02/14/las-telenovelas-se-roban-el-show-en-las-plataformas-de-streaming-de-video/>

Ordóñez Andrade, F. J. (2001, octubre). *La telenovela como instrumento de poder en Latinoamerica*. II Congreso Internacional de la Lengua Española, «El español en la sociedad de información». Valladolid, España. Extraído de: [https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/el\\_espanol\\_en\\_la\\_sociedad/2\\_la\\_radio\\_en\\_espanol/ordonez\\_f.htm](https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/el_espanol_en_la_sociedad/2_la_radio_en_espanol/ordonez_f.htm)

Ossandón, C. (20 de julio de 2024). “Betty, La Fea” regresa 20 años después y todo sigue igual: Por qué el body positive no Logró Vencer el juicio a la Belleza Física de las Mujeres. *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2024/07/20/betty-lafea-no-logro-vencer-el-juicio-hacia-la-belleza-fisica/>

Paxman, A. (2004). Híbridos, glocalizados y hecho en México: influencias extranjeras en la programación televisiva mexicana desde los cincuentas. *Global Media Journal México*, 1(2), pp. 1-31.

Pérez Ballén, H. E., et al. (2015). *Historia de una Pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*. (Libro) Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Facultad de Ciencias Sociales. ISBN: 978-958-725-170-8

Pérez Bastidas, A. (2021). La nueva televisión y las tendencias de consumo. *Centro Gumilla Comunicacion. Estudios venezolanos de comunicación*. 1º trimester 2021. N°193, (105–117). ISSN: 2542-3312

Piñón, J. (2019). Disruption and continuity on telenovela with the surge of a new hybrid prime-time fictional serial: The super series. *Critical Studies in Television*, 14(2), 204-22. DOI: 10.1177/1749602019838885

Prado, E., Delgado, M., García-Muñoz, N., et al. (2020). “General-television programming in Europe (UE5): Public versus commercial channels”. *El profesional de la información*, v. 29, n. 2, *International Journal of Information and Communication*. <https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.04>

Produccionaudiovisual.com. (2025, January 17). Tendencias actuales en producción audiovisual: Lo que necesitas saber. *Producción Audiovisual*. Redacción. <https://produccionaudiovisual.com/produccion-cine/tendencias-actuales-en-produccion-audiovisual-lo-que-necesitas-saber/#:~:text=Seg%C3%BAn%20el%20estudio%2C%20la%20producci%C3%B3n,que%20entra%20en%20el%20ranking>.

Quintanilla Montenegro, E. (2011). *Webseries y narrativa audiovisual : análisis de "Malviviendo"*. Universitat Oberta de Catalunya. <http://hdl.handle.net/10609/8629>

Real Academia Española (RAE). (n.d.). Revival. *Diccionario panhispánico de dudas*. <https://www.rae.es/dpd/revival>

Real Academia Española (RAE). (s.f.). Folletín. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en 20 de mayo de 2025, <https://dle.rae.es/follet%C3%ADn>

Revista Diners (9 de noviembre de 2024) Fernando Gaitán: “Un escritor debe nacer con un natural deleite por el Chisme”. *Revista Diners*.

[https://revistadiners.com.co/cultura/63794\\_fernando-gaitan-creador-betty-lafea/](https://revistadiners.com.co/cultura/63794_fernando-gaitan-creador-betty-lafea/)

Rodríguez González, R. (2023, July 16). Las versiones de “el derecho de nacer.” *iahora!*

<https://www.ahora.cu/es/cultura/19250-las-versiones-de-el-derecho-de-nacer>

Royo Gual, J. (2025, January 27). Las telenovelas brasileñas se abren paso en el ‘streaming’ para sobrevivir. *El País América*. <https://elpais.com/america/2025-01-27/las-telenovelas-brasileñas-se-abren-paso-en-el-streaming-para-sobrevivir.html>

Saló, G. (2021). Formatos y géneros en televisión. Evolución, hibridación y estrategias.

In *Intermedia. Procesos de innovación mediática en televisión y otras pantallas*.

Capítulo 5 (pp. 155-196). Editorial Fragua. ISBN: 978-84-7074-930-8

Serrano, M. (20 de julio de 2024). El Retorno de “Betty La Fea” y El Pernicioso Estereotipo de la Mujer ‘Patito feo.’ *Artículo 14*. <https://www.articulo14.es/cultura/betty-lafea-20240720.html>

Solà Gimferrer, P. (2024, July 30). La Historia de “Betty La Fea, La Historia continúa”

Continuará con una segunda temporada. *La Vanguardia*. Series. Extraído de:

<https://www.lavanguardia.com/series/20240730/9841064/betty-lafea-la-historia-continua-renovada-temporada-2-prime-video.html>

Soukup, P. A. (2018). Estudiando las telenovelas. *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*, (181), 55-70.

Suing, A., González, V., & Aguaded, I. (2015). Géneros y formatos para la televisión digital. Análisis en los países andinos. *Anagramas-Rumbos y sentidos de la comunicación*, 14(27), 29-47.

Soler, L. (2015). *Teoría y evolución de la telenovela Latinoamericana*. [Tesis de doctorado. Universidad de Alicante, Facultad de Filosofía y Letras].

[https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/51772/1/tesis\\_soler\\_azorin.pdf](https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/51772/1/tesis_soler_azorin.pdf)

Straubhaar, J. (2013). Telenovelas in Brazil: From traveling scripts to a genre and proto-format both national and transnational. In *Global Television Formats*. Routledge. Disponible en: [https://www.researchgate.net/profile/Sonia-Moreira-4/publication/327161489\\_Communication\\_Media\\_Culture/links/5b7d90ac92851c1e1227c17c/Communication-Media-Culture.pdf#page=35](https://www.researchgate.net/profile/Sonia-Moreira-4/publication/327161489_Communication_Media_Culture/links/5b7d90ac92851c1e1227c17c/Communication-Media-Culture.pdf#page=35)

Tones, J. (2020, August 12). Atracón de temporadas completas o estrenos escalonados de episodios: por qué cada plataforma de streaming emite sus series de forma distinta. *Xataka*. <https://www.xataka.com/streaming/atracon-temporadas-completas-estrenos-escalonados-episodios-que-cada-plataforma-streaming-emite-sus-series-forma-distinta>

Ulchur, I. (2000). Betty La Fea: La suerte de la inteligencia. *CIESPAL. Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui*. No 71 septiembre. ISSN 13901079. Pp 26-33. <http://hdl.handle.net/10469/11222>.

Zarza Rondón, G. D., (2017). Entre la ficción y la pasión. Dos siglos de historia mexicana a través de la telenovela. *Procesos Históricos*, (31), 47-63. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=20049680006>

## ANEXO 1

**Tabla 1. Diagrama de arcos, versión 1999**

Tipo A: arcos principales

Tipo B: arcos secundarios

Nombre	Tipo	Source	Target	Value
Periodo prueba Betty	B	1	6	5
Betty secretaria	B	1	20	19
Hermes tiene empleo (pero no Ecomoda)	B	1	43	42
Armando no siente atracción por Betty	B	1	116	115
Presidencia Armando	A	1	235	234
Marcela sospecha de Armando	B	1	238	237
Armando y Marcela juntos	B	1	247	246
Enemistad Betty y Hugo	B	1	309	308
Compromiso entre Armando y Marcela	A	1	312	311
Mario Calderón en Ecomoda	B	1	323	322
Daniel en Ecomoda	B	1	333	332
Patricia y Marcela en Ecomoda	B	1	334	333
Relación Betty y el cuartel de las feas	B	1	335	334
Historia Betty y Armando	A	1	335	334
Quien maneja mi agenda quien	B	2	126	124
Rivalidad Marcela vs Betty	B	2	331	329
Betty en Ecomoda I	A	2	235	233
Betty oficina mugrosa	B	2	236	234
Betty miente a sus padres sobre su situación en la empresa	B	2	262	260
Colección moda N°1. Última de don Roberto	B	3	27	24
Betty tiene problemas con Román	B	7	10	3
Informe Junta I. Plan de negocios	A	9	18	9
Patricia y Marcela intentan echar a Betty. Plan I	B	9	331	322
Reunión Junta I. Despedida de don Roberto	A	9	12	3
Amistad entre Betty y el cuartel	A	10	335	325
Don Roberto Mendoza fuera de Ecomoda	B	12	235	223
Patricia y Mario “relación bancario-amorosa”	B	13	114	101
Armando despide a Betty	B	16	17	1
Rivalidad entre Betty y Olarte	B	19	36	17
Primer ascenso de Betty. Asistente financiera	B	20	25	5
Alianza Patricia y Olarte	B	20	36	16
Alianza Olarte y Daniel Valencia	B	20	117	97
Aura María invita a Betty a salir con unos amigos	B	21	23	2
Soborno comisiones RAG-TELA a Betty	A	21	49	28

Patricia y Daniel Valencia “casi algo”	B	21	114	93
Armando delega en Betty las relaciones con los bancos	B	23	41	18
Negocios con RAG-TELA	B	25	55	30
Segundo ascenso de Betty. Asistenta de Presidencia	B	25	27	2
Primera trifulca entre Marcela y el cuartel	B	26	27	1
Intento hackeo PC Betty	B	28	33	5
Informe Junta II. Metas maquilladas	B	28	37	9
Sofía y Efraín conflicto	B	37	177	140
Alianza Patricia y Daniel Valencia	B	38	117	79
Betty es tentada por el dinero	B	43	48	5
Intentan echar a Betty II. Olarte y Daniel	B	44	48	4
Aura María y Mario “casi algo”	B	44	62	18
Tercer ascenso Betty. Armando le da una empresa y le sube el sueldo	B	48	67	19
Betty contrata a Nicolás en Terramoda	B	50	207	157
Hugo renuncia a Ecomoda I	B	55	57	2
Armando le pide un préstamo a Betty para sufragar la Colección 2	B	55	67	12
El cuartel de las feas se va de fiesta	B	56	58	2
Armando y Hugo Lombardo hacen una apuesta	B	57	68	11
Armando, Marcela y Mario se van de viaje. Betty queda al mando	B	58	60	2
Mario despide a Aura María	B	62	64	2
Terramoda embarga Ecomoda	A	67	271	204
Colección moda N°3. Endeudados y embargados	A	68	333	265
Hugo contrata a la impulsadora como modelo de tallaje	B	68	333	265
El cuartel le propone a Freddy que seduzca a la impulsadora	B	73	115	42
Negocio empresa de Panamá	B	74	89	15
Armando y Betty piden un nuevo préstamo al banco	B	77	235	158
Armando se viste de <i>drag queen</i>	B	78	81	3
Patricia finge estar embarazada	B	89	114	25
Catalina Ángel acepta ayudarles con la colección III	B	90	303	213
Bertha se gasta 5M de pesos en una liposucción	B	92	159	67
El cuartel sospecha del embarazo de Patricia	B	98	114	16
Junta extraordinaria por los malos resultados de la colección 3	B	100	303	203
Armando se interesa por Betty	A	106	157	51
Mario sugiere a Armando que enamore a Betty para quitar a Nicolás	A	106	234	128
Freddy y Aura María situationship	B	116	335	219
Amor no correspondido B&A	A	119	171	52
Sofía y “la impulsadora” se pelean II	B	123	208	85
Betty empiezan a salir con Armando, fingiendo estar con Nicolás	A	125	136	11
Marcela cree que Armando tiene una amante	B	135	158	23

Betty y Armando empiezan a salir (como parte del plan de Mario Calderón)	B	138	235	97
Betty decide cambiar por Armando	B	139	145	6
Gutiérrez despide a Aura María	B	140	142	2
Betty, obedeciendo a Armando, finge ante el cuartel estar saliendo con Nicolás	B	143	234	91
Sofía tiene una reunión de conciliación con Efraín	B	147	149	2
Cumpleaños de Betty	B	147	156	9
Patricia y Marcela siguen/vigilan a Armando	B	149	156	7
Armando siente algo por Betty	B	157	171	14
Armando comienza a sentir cosas por Betty	A	157	237	80
Reunión Junta III. Maquillaje balance real	A	158	237	79
Marcela cree que está perdiendo a Armando	B	158	312	154
Pillan a Bertha comiendo	B	159	241	82
Patricia busca conquistar a Nicolás	B	161	233	72
El cuartel avisa a Betty de las intenciones de Patricia con Nicolás	B	161	234	73
Armando y Marcela comienzan los preparativos de boda	B	161	238	77
Daniel quiere que se divida la empresa	B	162	333	171
Betty y Marcela sospechan de la fidelidad de Armando por la visita de Adriana Arboleda	B	165	172	7
Armando se enamora de Betty	A	172	335	163
Armando y Marcela se pelean	B	173	312	139
Marcela le pregunta a Betty si su relación con Armando tiene futuro	B	174	175	1
Todo sale a la luz. Betty encuentra la carta con las instrucciones	A	175	239	64
Betty decide irse de Ecomoda	A	178	239	61
Betty le cuenta a Nicolás el engaño que ha sufrido	B	179	181	2
Lanzamiento de Adriana Arboleda	B	183	185	2
Patricia Fernández pierde su coche	B	183	240	57
Nicolás y Betty fingen ser novios en frente de Armando	B	184	234	50
Nicolás y Betty se gastan el dinero de Terramoda	B	186	230	44
Armando y Mario sospechan del nuevo comportamiento de Betty	B	187	196	9
Patricia trata de seducir a Nicolás para que le de dinero	B	189	230	41
Armando y Mario creen que Betty se está vengando	B	196	235	39
Armando le monta varias escenas de celos a Betty	B	207	218	11
Catalina descubre la verdadera relación entre Betty y Armando	B	215	244	29
Inesita se reencuentra con su marido	B	217	230	13
Armando busca el perdón de Betty	B	219	224	5
Armando y Mario insisten a Betty para que les entregue el informe maquillado	B	221	227	6
Catalina Ángel le ofrece trabajo a Betty	B	221	242	21
Daniel descubre y expone que Ecomoda está endeudada	B	226	234	8

Betty le dice a su familia que va a dejar Ecomoda	B	228	229	1
Betty decide entregar el balance real al descubrir una última traición de Armando	A	231	235	4
Marcela descubre la relación entre Betty y Armando	A	235	247	12
Penitencia de Armando	A	235	262	27
Betty intenta devolver la empresa	A	235	271	36
Roberto lida con la empresa hasta que vuelve Betty	B	235	271	36
Armando quiere recuperar a Betty	A	235	283	48
Distanciamiento Betty y Armando	A	235	315	80
Transformación en Cartagena	A	237	267	30
Armando se autoflagela por Betty	A	239	262	23
Bertha embarazada	B	241	271	30
Betty y Michel son amigos	A	241	335	94
Betty se queda definitivamente trabajando para Catalina	B	243	270	27
Roberto se reúne con Nicolás y los abogados de Betty	B	244	265	21
Cambio físico de Betty	A	245	335	90
Julia descubre la relación de Betty y la situación de la empresa	B	249	269	20
Marcela intenta reconquistar a Armando	A	251	333	82
Roberto quiere demandar penalmente a Betty	B	259	265	6
Hermes decide intervenir	B	263	267	4
Junta IV. Futuro de Ecomoda	A	265	275	10
Por decisión colectiva Betty debe seguir al mando de Ecomoda	B	268	274	6
Betty en Ecomoda II	A	271	335	64
Betty y Marcela rivalidad amorosa por Armando	A	274	331	57
Hermes trabaja como contador en Ecomoda	B	275	334	59
Vuelven a contratar a Jenny "la impulsadora" como modelo	B	276	305	29
Betty y el cuartel se van de fiesta	B	277	280	3
Betty nombra a Nicolás VP financiero	B	277	334	57
El cuartel trata de averiguar qué ha sucedido	B	278	294	16
Betty debe amonestar al cuartel y a Patricia	B	281	284	3
Hermes ocupa la antigua oficina de Betty	B	282	334	52
Junta V. Betty propone cambios estratégicos en Ecomoda	B	283	286	3
Colección moda Nº4. Betty presidenta temporal	A	285	311	26
Betty se deshace de la bolsa con los recuerdos de Armando	B	287	292	5
Daniel se acerca a Betty	B	292	298	6
Comité de Ecomoda	B	294	296	2
Marcela enfrenta a Catalina por ayudar a Betty	B	294	296	2
Armando se va y vuelve del viaje	B	295	301	6
Patricia vuelve a depender de Nicolás	B	297	334	37
Betty le cuenta al cuartel su viaje a Cartagena	B	288	294	6
Cambio de look del cuartel	B	299	309	10
El cuartel y Patricia investigan el viaje de Armando en Caracas	B	301	305	4
Betty y Armando tienen celos	A	302	320	18

Desfile colección IV Betty	B	304	310	6
Betty y el cuartel obtienen reconocimiento	B	305	310	5
Hugo renuncia a Ecomoda II	B	307	309	2
Armando busca el perdón de Betty II	A	315	333	18
Michel aparece en Ecomoda buscando a Betty	A	316	327	11
Reconciliación. Armando recupera a Betty	A	317	335	18
Armando encuentra y lee el diario de Betty	A	319	323	4
Betty se plantea marcharse de Ecomoda	B	319	333	14
Armando promete al cuartel no permitir que Betty se vaya de Ecomoda	B	324	333	9
Armando y Betty se van de Ecomoda para no molestar al otro	B	328	333	5
Daniel quiere liquidar Ecomoda	B	330	332	2
Reconciliación de Aura María y Freddy	B	333	335	2
Armando y Betty vuelven juntos y se casan	A	333	335	2

**Tabla 2. Diagrama de arcos, versión 2024**

Nombre	Source	Target	Value	Type
Situación Financiera Ecomoda escondida	1	4	4	A
Presidencia Armando	1	2	2	A
Crisis identidad Betty	1	4	4	A
<b>Junta I. Testamento</b>	1	2	2	A
Testamento y voluntad de Don Roberto	1	2	2	A
Mala relación Camila y Betty	1	3	3	B
Buena relación Camila y Armando	1	2	2	B
Marcela cree que Nacho es su sobrino	1	9	9	B
Freddy tiene esperanzas de volver con Aura María	1	10	10	B
Camila vive con Armando	1	2	2	B
Transformación Betty	1	4	4	B
Armando esconde info de la empresa a Betty	1	4	4	B
Nacho vigila Ecomoda	1	9	9	B
Betty investiga los problemas de Ecomoda	1	3	3	B
Mario Calderón empleado de Ecomoda	1	8	8	B
<b>Patricia se queda sin casa</b>	1	6	6	B
Funeral y lectura testamento Roberto	1	2	2	A
Identidad encubierta Ignacio (Nacho)	1	9	9	A
Detonante y continuación separación Armando y Betty	1	7	7	A
Detonante y continuación plan Marcela y Nacho	1	7	7	A
Proceso divorcio Armando y Betty	2	10	9	A
Crisis identidad/Transformación Armando	2	10	9	A
<b>Junta II. Betty presidenta</b>	2	3	2	A
Engaño Financiero Armando oculto	1	5	5	B

Desfile homenaje <b>Inesita</b>	2	3	2	B
Gutiérrez regresa a Ecomoda	2	6	5	B
Camila vive con Marcela	2	6	5	B
Betty contrata a Esteban para su divorcio	2	10	9	B
Presidencia Betty	2	10	9	A
Camila intenta convencer a Betty de que sea presidenta	2	3	2	B
Todos descubren el problema de las prestaciones sociales	3	5	3	A
Betty y Camila trabajan en Ecomoda	2	10	9	B
Nacho trabaja en Ecomoda	3	10	8	B
Betty le da un ultimátum a Armando	3	4	2	A
Esteban trabaja para Ecomoda	3	10	8	B
Ascenso laboral Freddy	3	10	8	B
Armando en terapia	4	9	6	B
Nacho busca una alianza con Majo	4	10	7	A
Buena relación Camila y Betty	4	10	7	B
Armando y Freddy en drag	4	4	1	B
Camila y Betty se van de compras	4	4	1	B
Armando y Guti en la cárcel	4	6	3	A
Situación Financiera Ecomoda revelada	5	10	6	A
<b>Junta III. Secretos revelados. Armando cárcel</b>	5	5	1	A
Redención Armando	5	10	6	A
Celos Carmen hacia Jeff y Camila	4	10	7	B
En Ecomoda piensan que Armando les vigila	5	9	5	B
Nicolás empieza a trabajar en Ecomoda	5	10	6	B
Camila investiga quien vigila Ecomoda	5	9	5	B
Camila sale a escondidas con Nacho	6	9	4	B
Camila vive con Nacho	6	9	4	B
Beatriz decide separarse "definitivamente"	7	10	4	A
<b>Junta IV. Sindicato y altos ejecutivos</b>	8	8	1	A
<b>Hermes</b> descubre la verdad y se lo muestra a Camila	8	10	3	A
<b>Sindicato</b> Ecomoda	6	8	3	B
El papero quiere conquistar a Marcela	6	10	5	B
<b>Junta V. Nacho al descubierto</b>	9	9	1	A
Patricia empieza a vivir en Ecomoda y en hoteles	6	10	5	B
Nacho y el papero negocian para quedarse Ecomoda	6	9	4	B
Fiesta 15 años Camila	7	7	1	B
Camila vive con Nacho	7	9	3	B
Encuentros casuales Patricia y Nicolás	8	9	2	B
Mala relación Camila y Armando	9	10	2	B
Preparación y desfile Eco-Lección	9	10	2	B
Patricia le pide a Nicolás que le pida matrimonio	9	10	2	B
Tratan de recuperar las bodegas	8	...	...	B

Betty y Armando en Cartagena	10	...	...	B
Alianza Nacho y el Papero	1	...	...	B
Armando trata de reconciliarse con Betty	1	...	...	B
Prestaciones de empleados	1	...	...	B
Relación Betty y Armando	1	...	...	A
Plan de Nacho para destruir Ecomoda	1	...	...	A
Misterio muerte Daniel	7	...	...	A

## ANEXO 2

**Tabla 3. Análisis estructural por capítulos. Versión 1999**

Nº Ud. Análisis	1
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	1
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:46:05
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	3
- Subtramas (B)	11
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	17
<b>Escenarios (settings)</b>	
<b>Actos</b>	
	3

Nº Ud. Análisis	2
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	48
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:23:53
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	4
- Subtramas (B)	6
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	6
<b>Escenarios (settings)</b>	
<b>Actos</b>	
	3

Nº Ud. Análisis	3
<b>Aspectos formales</b>	

Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	67
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:21:48
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	5
- Subtramas (B)	2
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	11
<b>Escenarios (settings)</b>	7
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	4
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	79
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:20:10
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	1
- Subtramas (B)	4
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	7
<b>Escenarios (settings)</b>	7
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	5
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	119
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:20:42
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	

<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	3
- Subtramas (B)	3
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	13
<b>Escenarios (settings)</b>	7
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	6
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	142
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:21:34
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	8
- Subtramas (B)	5
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	11
Escenarios (settings)	6
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	7
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	176
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:22:02
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	12
- Subtramas (B)	2
<b>Personajes</b>	
- Principales	2
- Secundarios	9

Escenarios ( <i>settings</i> )	4
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	8
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999)
Nº de capítulo	177
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	12
- Subtramas (B)	3
<b>Personajes</b>	
- Principales	2
- Secundarios	11
Escenarios ( <i>settings</i> )	9
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	9
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999)
Nº de capítulo	234
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	11
- Subtramas (B)	10
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	11
Escenarios ( <i>settings</i> )	2
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	10
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999)

Nº de capítulo	243
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	10
- Subtramas (B)	4
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	1
Escenarios ( <i>settings</i> )	9
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	11
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	271
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	7
- Subtramas (B)	4
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	12
Escenarios ( <i>settings</i> )	1
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	12
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	308
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	

- Principales (A)	8
- Subtramas (B)	7
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	14
Escenarios ( <i>settings</i> )	4
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	13
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999)
Nº de capítulo	317
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	3
- Subtramas (B)	2
<b>Personajes</b>	
- Principales	2
- Secundarios	9
Escenarios ( <i>settings</i> )	3
<b>Actos</b>	3

Nº Ud. Análisis	14
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea</i> (1999)
Nº de capítulo	321
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	6
- Subtramas (B)	3
<b>Personajes</b>	
- Principales	2
- Secundarios	5
Escenarios ( <i>settings</i> )	3

<b>Actos</b>	3
--------------	---

<b>Nº Ud. Análisis</b>	15
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Yo soy Betty, la fea (1999)</i>
Nº de capítulo	335
Título	(No tiene)
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	8
- Subtramas (B)	7
<b>Personajes</b>	
- Principales	2
- Secundarios	16
Escenarios ( <i>settings</i> )	13
<b>Actos</b>	3 (+epílogo)

**Tabla 4. Análisis estructural por capítulos. Versión 2024**

<b>Nº Ud. Análisis</b>	16
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua (2024)</i>
Nº de capítulo	1
Título	"La reconciliación"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
<b>Tramas</b>	
- Principales (A)	9
- Subtramas (B)	12
<b>Personajes</b>	
- Principales	3
- Secundarios	12
Escenarios ( <i>settings</i> )	19
<b>Actos</b>	5
<b>Nº Ud. Análisis</b>	17

<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	2
Título	"Betty al poder"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	6
- Subtramas (B)	8
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	15
Escenarios ( <i>settings</i> )	13
Actos	4

Nº Ud. Análisis	18
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	3
Título	"Betty, presidenta"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	3
- Subtramas (B)	6
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	14
Escenarios ( <i>settings</i> )	11
Actos	5

Nº Ud. Análisis	19
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	4
Título	"Des-Armando"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024

<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	5
- Subtramas (B)	7
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	9
Escenarios ( <i>settings</i> )	13
Actos	3

Nº Ud. Análisis	20
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	5
Título	"Tu cárcel"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	4
- Subtramas (B)	4
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	14
Escenarios ( <i>settings</i> )	16
Actos	5

Nº Ud. Análisis	21
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	6
Título	"Sueño de una larga noche de verano"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	4
- Subtramas (B)	5
Personajes	
- Principales	3

- Secundarios	16
Escenarios ( <i>settings</i> )	22
Actos	3

Nº Ud. Análisis	22
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	7
Título	"La caja de los sueños rotos"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	9
- Subtramas (B)	12
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	17
Escenarios ( <i>settings</i> )	1
Actos	5

Nº Ud. Análisis	23
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua</i> (2024)
Nº de capítulo	8
Título	"La noche menos pensada"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	10
- Subtramas (B)	7
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	16
Escenarios ( <i>settings</i> )	18
Actos	5

Nº Ud. Análisis	24
<b>Aspectos formales</b>	

Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua (2024)</i>
Nº de capítulo	9
Título	"Borró cassette"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	10
- Subtramas (B)	10
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	15
Escenarios ( <i>settings</i> )	18
Actos	5

Nº Ud. Análisis	25
<b>Aspectos formales</b>	
Versión	<i>Betty, la fea: la historia continua (2024)</i>
Nº de capítulo	10
Título	"No culpes a la playa"
Duración (horas:minutos:segundos)	0:48:00
Fecha de emisión	19/07/2024
<b>Aspectos narrativos</b>	
Tramas	
- Principales (A)	10
- Subtramas (B)	13
Personajes	
- Principales	3
- Secundarios	17
Escenarios ( <i>settings</i> )	17
Actos	5 (final abierto)

### ANEXO 3

**Tabla 5. Análisis estructural de los formatos. Versión 1999**

Aspectos técnicos: <i>Yo soy, Betty la fea (1999)</i>	
Cámara	
Planos (de mayor a menor uso)	Plano medio corto/medio largo/primer plano/ americano/detalle/general/de conjunto/PPP/GPG/indirecto
Angulación	Normal/picado/contrapicado
Movimiento de cámara	Fijo/en mano/travelling/zoom (in&out)/panorámico. Rígido
Fotografía, color y textura	Luz difusa iluminación suave, paleta color neutra y cálida, Textura rugosa/natural, colores fríos/cálidos, saturación moderada, aspecto 4:3, grabado en estudio, pocos espacios reales
Banda sonora	Hay narrador intradiegético/apenas efectos sonoros (sincronizados con acciones para generar efecto cómico), música de tango en la cabecera y como leit motif de personajes y situaciones concretas
Montaje y ritmo	Cabecera (1'15"), Entrada de plano por: L-cut/J-cut/fundido a negro/hard cut, planos secuencia en cap importantes, música efecto narrativo y expresivo

**Tabla 6. Análisis estructural de los formatos. Versión 2024**

Aspectos técnicos: <i>Betty, la fea: la historia continúa (2024)</i>	
Cámara	
Planos (de mayor a menor uso)	Plano medio corto/medio largo/primer plano/ americano/detalle/PPP/general/de conjunto/GPG/perfil/escorzo/indirecto/aberrante
Angulación	Normal/picado/ contrapicado/Cenital
Movimiento de cámara	Fijo (pero no 100%)/en mano/zoom (in&out)/travelling/grúa o dron/arco. Flexible
Fotografía, color y textura	Textura suave, iluminación natural, colores cálidos, saturación alta, aspecto 16:9, estudio pero más presencia de espacios reales, imagen en alta resolución
Banda sonora	Hay narrador intradiegético, efectos sonoros sincronizados con acciones para generar efecto cómico

Montaje y ritmo	Cabecera (5"), Entrada de plano por: L-cut/J-cut/smash cut/flash/fundido/hard cut/match cut/planos secuencia, música sincronizada con la acción y gráfico sobrepuertos
<b>Referencias a la versión de 1999</b> (solo para episodios de 2024)	
1x04 -Armando se viste de <i>drag queen</i> (C78-81)	
1x07 Armando y Betty hablan del plan de M&A en un escenario similar en el que M&A planearon engañarla	
1x08 Patricia pronuncia "¡Y llegué yo! En referencia al C234 "¡Y llegaron los meseros!".	
1x01 Betty dice "pretenden que regrese sin objetar" en referencia a los C273-274 en el que la obligan a ser presidenta	
1x01 Patricia reconoce el carro de Nicolás como el que perdió ella en la versión de 1999,	
1x10 Betty viaja a Cartagena, lugar al que huyó después de ser despedida en el C234	

