



HAL
open science

The Venezuelan telenovela: Cartography of Intimate and Social Life (1970-1992)

Yessika Gonzalez Castro

► **To cite this version:**

Yessika Gonzalez Castro. The Venezuelan telenovela: Cartography of Intimate and Social Life (1970-1992). Literature. Université de Lille, 2023. Español. NNT: 2023ULILH039 . tel-04351576

HAL Id: tel-04351576

<https://theses.hal.science/tel-04351576>

Submitted on 18 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Lille

**École doctorale Sciences de l'homme et de la société
Centre d'études en Civilisation, Langues et Lettres Étrangères,
(CECILLE-ULR 4074)**

Thèse pour l'obtention du diplôme de
Doctorat en langues et littératures romanes

Présentée et soutenue par :

Yessika GONZALEZ CASTRO

Le 24 novembre 2023

**La telenovela vénézuélienne: Cartographie de la vie
intime et sociale (1970-1992)**

Thèse dirigée par

Mme. Véronique HEBRARD- Professeure des Universités, Université de Lille

Membres du jury :

Mme. Pascale GOETSCHÉL. Professeure des Universités-Université Paris 1-
Panthéon Sorbonne (Présidente du jury)

M. Nicolas BALUTET- Professeur des Universités- Université Polytechnique
Hauts-de-France -Valenciennes. (Rapporteur)

M. Emmanuel VINCENOT- Professeur des Universités- Université Gustave Eiffel.
(Rapporteur)

Mme. Marianne BLOCH-ROBIN. Maîtresse de conférences-Sorbonne Université
Mme. Delphine CHÉDALEUX, Maîtresse de conférences-Université de Technologie
de Compiègne

M. Antoine RODRIGUEZ. Maître de conférences- Université de Lille

La telenovela vénézuélienne : Cartographie de la vie intime et sociale (1970-1992)

Résumé

Au Venezuela, le principal produit culturel consommé par l'immense majorité de population est la *telenovela*. Lorsque la télévision arrive au pays en 1952, de célèbres mélodrames radiophoniques ont été adaptés pour ce nouveau média. Au fil des décennies, ces productions ont évolué, passant d'un produit artisanal à des programmes qui sont devenus les plus emblématiques de l'industrie culturelle latino-américaine. Centrés sur l'amour romantique, ces mélodrames sont immergés dans un tourbillon de passions, de mésaventures et de larmes, et ils ont été adaptés à de nombreuses reprises. En observant l'évolution de ces productions vers des formats industriels et des contenus apparemment dépolitisés, nous nous interrogeons sur la possibilité que ces productions puissent nous renseigner sur les sociétés qui les produisent et les regardent. Cela nous a amené à réfléchir à la possibilité que, tout comme les séries télévisées peuvent servir de passerelle vers le tissu social, les *telenovelas*, en tant que produits culturels de fiction et médiatiques, puissent également jouer ce rôle. Nos interrogations ont ainsi abouti à l'adoption d'une méthodologie dans le champ des études de séries, permettant d'établir des liens et des distinctions entre le « monde de la fiction » et le « monde social ». Nous nous sommes particulièrement appuyés sur les travaux de la chercheuse Sabine Chalvon-Demersay qui considère ce type de fiction comme des observatoires privilégiés des évolutions de la société. Les personnages, quant à eux, ne sont pas analysés comme de simples stéréotypes, mais comme des « acteurs sociaux » qui nous fournissent des données d'importance à travers leurs expériences et leurs désirs. Pour enrichir notre approche, nous avons décidé de la compléter avec la méthodologie proposée par Sarah Lécossais. Cela nous permet d'entrer dans le monde « fictif », tout en nous en éloignant pour observer les personnages en tant que participants à des discours et des politiques de représentations plus vastes. Cependant, notre démarche est interdisciplinaire, car il a été essentiel de croiser notre corpus avec des domaines tels que la sociologie de la famille, les études culturelles et de genre afin de comprendre les discours qui se déploient tout au long de ces *telenovelas*. Il s'agit donc d'un va-et-vient entre la fiction et la réalité pour observer les changements des relations intimes et du contexte dans lequel elles se déploient. Notre corpus est constitué des cinq *telenovelas* suivantes : *La señora de Cardenas* (1977), *Natalia de 8 a 9* (1980), *Las Amazonas* (1985), *Rubí Rebelde* (1989), *Por estas calles* (1992).

Mots clés : *feuilletons télévisés, industries culturelles, produits culturels, Venezuela.*

The Venezuelan telenovela: Cartography of Intimate and Social Life (1970-1992)

Abstract

In Venezuela, the primary cultural product consumed by the population is the telenovela. When television arrived in the country in 1952, famous radio melodramas were adapted for this new medium. Over the decades, these productions evolved from being artisanal products to becoming some of the most iconic in the Latin American cultural industry. Centered around romantic love, these melodramas are immersed in a whirlwind of passions, obstacles, and tears, and they have been adapted numerous times. Observing the trend towards industrial formats and seemingly depoliticized content, we question whether these productions can provide us with insights into the societies that produce them. This leads us to consider the possibility that, just as television series can serve as a gateway to the social fabric, telenovelas, as fictional and media-based cultural products, may also play this role. Our inquiries have thus led to the adoption of a methodology in the field of series studies, enabling us to establish connections and distinctions between the "world of fiction" and the "social world." We draw particularly from the work of researcher Sabine Chalvon-Demersay, who views these fictional productions as privileged observatories of societal developments. Characters, in turn, are not analyzed as mere stereotypes but as "social actors" who provide us with insights through their experiences and desires. To enrich our approach, we have decided to complement it with the methodology proposed by Sarah Lécossais. This allows us to delve into the fictional world while also stepping back to observe characters as participants in broader discourses and policies. However, our approach is interdisciplinary, as it is essential to intersect our corpus with fields such as family sociology, cultural studies, and gender studies to comprehend the unfolding discourses. Thus, it involves a back-and-forth between fiction and reality to observe the changes in intimate relationships and the surrounding context. Our corpus consists of the following five telenovelas: *La señora de Cárdenas* (1977), *Natalia de 8 a 9* (1980), *Las Amazonas* (1985), *Rubí rebelde* (1989), *Por estas calles* (1992)

Keywords: *Soap opera, television, Venezuela, Cultural Industry, melodramas.*

Université de Lille

École doctorale Sciences de l'homme et de la société.

Centre d'Études en Civilisations, Langues et Lettres étrangères.

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera agradecer a la profesora Véronique Hébrard por su inigualable guía, por su paciencia y por las incontables palabras de aliento que tanto me ayudaron a llegar al final de este camino. A las profesoras Marianne Bloch-Robin y Pascale Goetschel por su valiosa colaboración y orientación durante los comités anuales de tesis organizados por la escuela doctoral. También quisiera extender mi sincero agradecimiento a la profesora Delphine Chedaleux, al profesor Antoine Rodríguez, al profesor Emmanuel Vincenot y al profesor Nicolas Balutet por haber aceptado ser miembros del jurado.

A pesar de que la escritura de una tesis es un trabajo solitario, en su concreción interviene la solidaridad y la generosidad de otras personas. Por esta razón, quiero darles las gracias a José Antequera y Charles Antoine quienes revisaron y editaron estas páginas, brindándome sus acertadas observaciones y correcciones. A mi compañero de doctorado Alexandre Weiss quien desde el primer día me apoyó con su confianza y entusiasmo. Infinitas gracias a mis amigas Laura Vidal, Fabiola Velasco, Marcela Allheimen y Elizabeth Manjarrés por las enriquecedoras conversaciones que dieron forma a muchas de las reflexiones que componen este trabajo.

Asimismo, agradezco a mi familia por el cariño y el incentivo que me ofrecieron desde la distancia. Y, por último, quiero expresar un reconocimiento muy especial a Jad Hawi, cuya compañía y apoyo fueron esenciales para superar los desafíos de estos años.

Muchísimas gracias

Tabla de contenidos

Agradecimientos	5
Tabla de contenidos.....	6
Índice de figuras.....	9
Índice de tablas	11
Introducción	12
Capítulo 1: Notas para una cartografía necesaria.....	32
1.1 La telenovela latinoamericana:	32
1.2 Los orígenes:.....	44
1.3 Detrás de las historias:	60
1.4 El melodrama:	67
Capítulo 2: La construcción de un objeto de investigación.....	80
2.1 Un objeto malquerido:	80
2.2 Los estudios de TV:.....	95
2.3 Aproximaciones metodológicas	111
Capítulo 3: Sobre el des-orden de los años setenta	118
3.1 Del norte al sur lo personal es político.....	118
3.1.1 El telón de fondo.....	127
3.2 La eclosión de nuevos libretistas.....	138
3.2.1 Del teatro a la televisión	145
3.2.2 Cabrujas y la telenovela cultural	149
3.3 Algunas consideraciones teóricas	154
3.4 El corpus: Los años setenta	160
3.4.1 Los setenta: Una televisión para educar	164
3.4.2 ¿Emancipación y libertad sexual?	176
3.4.3 ¿La deconstrucción del macho criollo?	189

Capítulo 4: Del desamor y los cambios en la domesticidad	201
4.1 Época de cambios	201
4.1.1 Venezuela, el telón de fondo.....	205
4.2 Presentación del corpus	211
4.2.1 Sobre los autores de los ochenta-noventa.....	215
4.3 El resquebrajamiento del vínculo conyugal.....	225
4.3.1 Del campo de batalla a la separación	227
4.3.2 La crianza: ¿Tarea de madres y padres?	232
4.3.3 Consuelo y Jeannette: ¿Entre la emancipación y el backlash?.....	240
4.3.4 La nueva paternidad	246
4.3.5 La madre venezolana: Una mujer «echada pa'lante»	257
Capítulo 5: Sobre el flechazo y el descubrimiento del ser amado	266
5.1 El flechazo y el primer encuentro.....	266
5.1.1 Azares del encuentro amoroso	272
5.1.2 Sobre gustos y romances	277
5.2 El cortejo: Descubriendo al ser amado	283
5.2.1 Los espacios del romance	287
5.2.2 La clase alta venezolana y los «sifrinos».....	291
5.2.3 Conyugalidad y movilidad social.....	295
5.2.4 Ellas siempre bellas	303
5.3 La violencia y la disposición del cuerpo de las mujeres.....	310
Capítulo 6: Romance y sexualidad: Nuevos deseos, representaciones y espacios	330
6.1 El deseo sexual: Heroínas y villanas	330
6.2 Edad, deseo y sexualidad.....	344
6.3 ¿Sexualización de los cuerpos?.....	356
6.4 El atractivo sexual y la «raza»	363
6.5 Romances populares: Nuevos espacios y colores	372
Conclusiones	389

Résumé substantiel	400
Introduction	400
Partie 1 :.....	419
Chapitre 1 : Notes pour une cartographie nécessaire	419
Chapitre 2 : La construction d'un objet de recherche.....	421
Chapitre 3 : Sur le désordre des années soixante-dix.....	424
Partie 2	427
Chapitre 4 : Retour à l'ordre ?.....	427
Chapitre 5 : Sur le coup foudre et la découverte de l'être aimé.....	429
Chapitre 6 : Romance et sexualité	431
Conclusions	434
Referencias	445
Textos y documentación sobre la telenovela y la radionovela venezolana	445
a) Libros y capítulos de libros:	445
b) Artículos académicos y divulgativos:	446
c) Monografías y trabajos universitarios:	451
d) Referencias electrónicas:.....	451
Textos y documentación sobre la telenovela y la televisión latinoamericana	453
a) Libros y capítulos de libros:	453
b) Artículos académicos y divulgativos:	455
c) Monografías y trabajos universitarios:	458
d) Referencias electrónicas:.....	458
Escritos generales.....	460
a) Libros y capítulos de libros:	460
b) Artículos académicos y divulgativos:	467
c) Referencias electrónicas:.....	485
d) Monografías y trabajos académicos	492
e) Documentos audiovisuales:.....	493
f) Diccionarios:.....	493
Anexos.....	494

Anexo 1: La señora de Cárdenas (1977) Episodios e Información general	495
Anexo 2: Natalia de 8 a 9 (1980) Episodios e Información general	500
Anexo 3: Corpus exploratorio (información de internet)	512
Anexo 4: <i>Las Amazonas</i> (1985) Episodios e Información general.....	517
Anexo 5: Rubí rebelde (1992) Episodios e Información general	522
Anexo 6: <i>Por estas calles</i> (1992) Episodios e Información general.....	530
Anexo 7: Descubrimiento del otro y enamoramientos.....	534

Índice de figuras

Figura 1: La señora de Cárdenas, Captura de pantalla. EP01	168
Figura 2: Natalia de 8 a 9, Captura de pantalla EP02	169
Figura 3: «¿Por qué hago dieta?», Captura de pantalla. Natalia de 8 a 9. EP14.....	198
Figura 4: «¿Por qué hago dieta?» 2, Captura de pantalla. Natalia de 8 a 9. EP14.....	198
Figura 5: Compartiendo en familia 1, Captura de pantalla. EP 14.....	231
Figura 6: Compartiendo en familia 2, Captura de pantalla. Episodio 98.....	231
Figura 7: Preparando el desayuno 1, Captura de pantalla. <i>Las amazonas</i> . EP 1.	234
Figura 8: Preparando el desayuno 2, Captura de pantalla. <i>Las amazonas</i> . EP 1.....	234
Figura 9: Preparando el desayuno 3, Captura de pantalla. <i>Las amazonas</i> . EP 1.....	234
Figura 10: Amo de casa por unos días 1, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.	239
Figura 11: Amo de casa por unos días 2, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.	239
Figura 12: Amo de casa por unos días 3, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.....	239
Figura 13: El parto de Rosaura 1, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 239.	258
Figura 14: El parto de Rosaura 2, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 239.....	258
Figura 15: El parto de Rosaura 3, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 239.....	259
Figura 16: Eurídice embarazada, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 247.	261
Figura 17: Eurídice y el bebé, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 249.	261
Figura 18: Maternidad sin padre 1, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 265.....	264
Figura 19: Maternidad sin padre 2, Captura de pantalla. <i>Por estas calles</i> . EP 265.....	264
Figura 20: Jet Set 1, Captura de imagen. <i>Las amazonas</i> . Episodio 5.	288

Figura 21: Jet Set 2, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 5.....	288
Figura 22: En el hipódromo, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 2.	290
Figura 23: En el Jockey Club, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 29.....	290
Figura 24: Afeites de las heroínas 1, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 43.....	304
Figura 25: Afeites de las heroínas 2, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 43.	304
Figura 26: Atuendos fascinantes 1, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 29.	305
Figura 27: Atuendos fascinantes 2, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 39.	305
Figura 28: Relación no consentida entre Darío y Eloísa. Las amazonas. Episodio 16.....	312
Figura 29: Violencia explícita de Nelson hacia Meche. Rubí rebelde. Episodio 24.	314
Figura 30: Estupro de Ana María por Nelson. Rubí rebelde. Episodio 2.....	318
Figura 31: Relación marital no consentida. Las amazonas. Episodio 78.	320
Figura 32: Rubí se defiende de Nelson, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 11. ..	323
Figura 33: Los celos de Tilico, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 148-156.	325
Figura 34: Los celos violentos de Eudomar. Por estas calles. EP 25.	327
Figura 35: Cora y Arístides, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 65.....	349
Figura 36: La Fullop 1, Captura de imagen. Pasionaria. Episodio 2.....	357
Figura 37: La Fullop 2, Captura de imagen. Pasionaria. Episodio 2.	357
Figura 38: «Pelear de gatas» 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 7.	359
Figura 39: «Pelear de gatas» 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 7.....	359
Figura 40: El cuerpo de Eurídice 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 16.	360
Figura 41: El cuerpo de Eurídice 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 16.	360
Figura 42: Clementina y Eudomar 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.	370
Figura 43: Clementina y Eudomar 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.....	370
Figura 44: Clementina y Eudomar 3, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.....	370
Figura 45: Eurídice en la escolita 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 1.....	382
Figura 46: Eurídice en la escolita 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 1.	382
Figura 47: Eloína en el barrio Moscú 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 28.	383
Figura 48: Eurídice y Álvaro en el barrio Moscú 1. Por estas calles. EP 19.....	383
Figura 49: Eurídice y Álvaro en el barrio Moscú 2. Por estas calles. EP 19.....	384

Índice de tablas

Tabla 1: Corpus general de telenovelas, Elaboración propia.	21
Tabla 2: Corpus delimitado de estudio, Elaboración propia.	23
Tabla 3: Elementos y secuencias narrativas de las telenovelas, Elaboración propia.	212
Tabla 4: Corpus, Elaboración propia.....	221
Tabla 5: Lugares de encuentro inicial de las parejas, Elaboración propia.	272
Tabla 6: Hipergama e hipogamia en las parejas, Elaboración propia.....	276
Tabla 7: Edades de las parejas y su estado civil, Elaboración propia.	281

Introducción

Debían de producir, ocho horas al día, en silentes máquinas de escribir, ese torrente de adulterios, suicidios, pasiones, encuentros, herencias, devociones, casualidades y crímenes que, desde la isla antillana, se esparcía por América Latina, para, cristalizado en las voces de los Lucianos Pandos y las Josefina Sánchez, ilusionar las tardes de las abuelas, las tías, las primas y los jubilados de cada país¹.

Mario Vargas Llosa

Durante los años cincuenta, la Venezuela rural ya ha empezado a transformarse y modernizarse gracias a la explotación petrolera que desde principios del siglo XX tiene lugar en numerosos yacimientos. A pesar de que poquísimos países en el mundo cuentan con el servicio de televisión, esta novedad tecnológica se pone en marcha en la capital a principios de la década. Las radionovelas, que habían cautivado a los oyentes a través de la radio, no tardarán en ser adaptadas a este nuevo medio para seguir fascinando al público. Algunas de estas producciones de carácter educativo daban a conocer la existencia de un territorio nacional mal conectado y recóndito mientras avivaban la imaginación de los oyentes con

¹ VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 7.

relatos ficcionales². Con el auge de la pantalla chica estos relatos radiofónicos fueron progresivamente desapareciendo y en su lugar se consolida el gusto por un melodrama tempranamente importado de Cuba. Estas dramatizaciones se van a filtrar de tal manera en la vida cotidiana que sus episodios culminantes paralizarán todas las actividades de sus audiencias para no perderse ni un minuto del tan esperado desenlace³. Centrados en triángulos amorosos, estos melodramas se encuentran inmersos en un torbellino de pasiones, obstáculos y lágrimas, que serán adaptados una y otra vez a lo largo del tiempo. Al abordar la noción de adaptación nos referimos a un libreto comprado y retocado por un escritor quien es el encargado de darle el «color local». En efecto, la jerga de la isla se adecuará al contexto nacional para que pueda ser comprensible, pero manteniéndose lo más cercano posible al modelo original que garantiza el éxito⁴.

Aunque las mismas fórmulas han sido manoseadas hasta el hartazgo y pueden parecer anacrónicas, estas se han renovado y han agregado variaciones y elementos según las épocas. Si bien es cierto que cuando se habla de telenovelas se piensa en el modelo cubano (Delia Fiallo, Inés Rodena), tan presente en el continente, no todas las producciones siguen exactamente el mismo patrón. A la par de estos melodramas tradicionales aparece otro tipo de telenovela, llamada por los investigadores «moderna», la cual transgrede los estereotipos clásicos e integra nuevas temáticas⁵. Por tanto, esas producciones se volverán con el tiempo mucho más heterogéneas al experimentar con rasgos culturales propios. En el caso concreto de Venezuela—durante la década del setenta—, la búsqueda de hacer una televisión cultural logró enriquecer el género. De la mano de relevantes figuras del mundo del teatro, el cine y

² YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la cátedra de radio*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2002, p. 12.

³ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpá: 33 años de la telenovela en Venezuela* (Memoria de licenciatura). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1987, p. 39.

⁴ Ver la entrevista a varios escritores de telenovelas en KRAUZE, Daniel. «Pasado, presente y futuro de la telenovela», Blog *Letras libres*. 2014. Disponible en línea: <https://letraslibres.com/cine-tv/pasado-presente-y-futuro-de-la-telenovela/> [Última consulta: agosto 2023].

⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús y Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 316 p.

la literatura se introdujeron temas novedosos en las telenovelas, abriendo sus posibilidades a algo más allá que un simple melodrama⁶.

La telenovela mantendrá —no obstante—, como columna vertebral de su relato, el amor romántico heterosexual (por lo menos durante nuestra periodización) y como escenario central el espacio privado de la familia y del hogar. Motivo por el cual, al abordar el tema del romance a lo largo de esta investigación, nos centraremos exclusivamente en las relaciones amorosas de carácter heterosexual. Las pocas referencias homosexuales que aparecen tienen por único propósito generar burlas y risas, creando situaciones fuera de la norma. Como ya lo mencionamos, estas producciones son fieles herederas de la radionovela cubana, pero su filiación con la *soap opera* también las convierte en una emisión dedicada inicialmente a un público femenino. De manera que el universo doméstico articula todas las intrigas, y las heroínas son circunscritas a estos espacios donde aparecerán generalmente prodigando cuidado a los otros (padres, hijos y demás familiares)⁷. Asimismo, el amor de pareja que lo abarca prácticamente todo es presentado como la *utopía romántica salvadora*⁸, si utilizamos las palabras de la socióloga Eva Illouz. Así, tanto las producciones «rosas» como las más transgresivas —según lo permite el corsé del género— han ido intercalándose en el tiempo, obedeciendo quizás a la época y las exigencias de las audiencias y los canales.

Según los especialistas en el género, la telenovela es un producto cultural tan propio de América Latina que es la expresión de una forma de narrar que la define y describe⁹. Para la investigadora Nora Mazziotti conforma una suerte de «glosario sentimental generacional»

⁶ MENDOZA, María Inés. «La telenovela venezolana: De artesanal a industrial», *Revista Diálogos de la comunicación*. 1996, n° 44, p. 2.

⁷ Para ampliar la información, *vid.* VILELA, Rosario Sánchez. «Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género», *Comunicación y sociedad*. 2020, n° 17. p. 1-23. Disponible en línea: <https://comunicacionysociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e7505/6174> [Última consulta: abril 2020].

⁸ *Vid.* ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. 433 p.

⁹ RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas», *Cátedra de Artes*. 2006, n° 2, p. 48. Disponible en línea: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra2-Rincon.pdf> [Última consulta: abril 2020].

que refleja las permisiones, las prohibiciones y las conductas colectivas aceptadas¹⁰. Sin embargo, antes de ser consideradas las telenovelas como una expresión cultural válida, sus contenidos —asociados a lo femenino, banal y popular— generaban desconfianza en un contexto crítico impregnado por los estudios marxistas. Por su parte, Venezuela no solo se convierte en uno de los principales exportadores de telenovelas sino también en un gran consumidor de estas producciones. Desde sus inicios, se establecieron dos grandes bloques distintivos en la programación: uno para la tarde y otro para la noche; en este último bloque se transmitían las mejores y más osadas telenovelas de cada canal. Una parte significativa de la parrilla televisiva venezolana estaba conformada por estos melodramas que ganaron la preferencia del público en detrimento de otras producciones. Incluso muchos de los personajes, enunciados y canciones románticas que distinguen a cada una de las telenovelas, han dejado huellas profundas en el imaginario colectivo.

Nuestras primeras interrogantes empezaron a tomar forma al observar la tendencia hacia fórmulas industriales y contenidos aparentemente despolitizados que, sin embargo, hacen referencia a rasgos culturales característicos. Aunque la ausencia de elementos políticos salta a la vista, otros aspectos sociales, camuflados en los diálogos y en la vida de los personajes, parecen revelarse a lo largo de sus tramas. De manera que, ¿podrían estas producciones estereotipadas proporcionarnos información sobre las sociedades que las produce? ¿podrían mostrarnos los cambios sociales e íntimos que tienen lugar en una determinada época? Y si esto es posible ¿cómo podemos interrogar estas extensas producciones ficticias que se centran en la vida íntima?, ¿De qué manera podemos analizar sus contenidos ficticios sin perder de vista el contexto político e histórico venezolano?

I. Las interrogantes

A diferencia de otras investigaciones doctorales que encuentran su génesis durante el período de la maestría, este trabajo surge de los ensayos y los errores experimentados a lo largo del camino de la tesis. Posiblemente el punto de partida resida en nuestra experiencia migratoria y en las interrogantes que han surgido acerca de las diferentes maneras de vivir y expresar el amor romántico. Sin dejar de lado los numerosos cuestionamientos surgidos

¹⁰ MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 57.

de las alocuciones pasionales del expresidente Hugo Chávez (1999-2013). Al mirar desde la distancia la política nacional impregnada de frases como «más que amor, frenesí»¹¹, reflexionamos sobre el uso de un lenguaje cargado de emocionalidad y plenamente consciente de su eficacia. América Latina suele estar asociada con la manifestación de una sentimentalidad intensa que ha encontrado su expresión a través del tango, el bolero y el melodrama de sus telenovelas. Lo melodramático y lo «telenoveler» se ha considerado de manera sarcástica y jocosa como un rasgo identitario y colectivo; al respecto, solo hace falta echar un vistazo a la cantidad de cuentas en redes sociales que han convertido a las telenovelas y sus personajes en verdaderos íconos pop¹².

Con el trabajo de Omar Rincón *Los telepresidentes...*, constatamos que el lenguaje de las telenovelas es tan influyente que no solo ha permeado otras producciones culturales sino también la manera de hacer política¹³. Al revisar los primeros trabajos para construir un andamiaje teórico nos encontramos con investigaciones recientes interesadas por este género tan vilipendiado. No obstante, el foco lo ha tenido principalmente la telenovela histórica con el propósito de explorar la reconstrucción de los relatos fundacionales y de la memoria colectiva. Mientras que —por otro lado— los aspectos vinculados al romance no suscitan la misma atención y su abordaje pareciera irrelevante. En el caso de Venezuela, a pesar de ser un país que está constantemente reivindicando a sus héroes independentistas, las telenovelas se ciñen a las historias clásicas de amor y muy pocas se han encargado de narrar periodos pasados. Es posible que las representaciones y sus contenidos sobre la pareja se consideren menos legítimos para la investigación debido a que son producciones

¹¹ El expresidente Hugo Chávez, durante algunas de sus alocuciones y frente a miles de seguidores cantaba «Frenesí», una popular canción que dice en una de sus estrofas: «Esa locura de vivir y amar, que es más que amor, frenesí» para hacer referencia al supuesto compromiso de su movimiento político con el pueblo venezolano.

¹² En la red social Instagram (y en otras redes) hay cuentas dedicadas a crear memes y videos utilizando antiguas telenovelas, recontextualizándolas. Entre las más seguidas encontramos: @elmundode_bettylafa, @la.malditalisiada, @pantalladeoro.

¹³ RINCÓN, Omar (ed.). *Los telepresidentes: Cerca del pueblo, lejos de la democracia. Crónica de 12 presidentes latinoamericanos y sus modos de comunicar*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, 2008. Disponible en línea: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07332.pdf> [Última consulta: julio 2023].

de baja factura sin demasiado interés estético. Sin embargo, si optamos por cuestionar estas producciones que relatan amores contrariados y adulterios, quizás podamos leer a través de estas expresiones, cambios en la vida íntima y social del país.

La literatura dedicada a los géneros emparentados con la telenovela nos permitió establecer analogías, pulir nuestras interrogantes y encontrar las herramientas para aprehender el corpus. Desde hace décadas, los análisis de las series de televisión se han enriquecido con nuevos prismas de interpretación provenientes de campos como la sociología de la comunicación, las ciencias políticas, etc. Si bien estas producciones son narrativa y estéticamente mucho más complejas y sofisticadas, es imposible omitir su filiación con la *soap opera* la cual tiene a su vez parentesco con la telenovela. Algunas series de televisión usan incluso una estructura melodramática que recuerda a estos géneros con sus personajes maniqueos y en la exageración de los sentimientos. Durante nuestras revisiones bibliográficas fuimos encontrando puntos de conexión que nos permitieron inscribir nuestro corpus en este campo de estudio. Ciertamente, la matriz de la serialidad (de las telenovelas y las series) permite que las intrigas se dilaten a lo largo del tiempo y que se fidelice a los televidentes deseosos de saber la continuación del relato. Este alargamiento también posibilita un mayor despliegue de la cotidianidad y de la vida interior de los personajes, así como de sus aspiraciones e inquietudes.

Sin embargo, al no poder olvidar que estamos trabajando con ficciones televisivas, surgen interrogantes acerca del acceso a la ficción: ¿cómo servirse de este si *la ficción no tiene como vocación retratar la realidad del mundo?*¹⁴ Según la investigadora Sarah Lecossais, aunque esta no calca con exactitud el mundo real, logra señalar las asimetrías y las relaciones de poder presentes en la sociedad¹⁵. Lo que nos lleva a reflexionar que, si las series pueden ser una puerta de acceso al tejido social, las telenovelas —en tanto que productos culturales, ficcionales y mediáticos— también podrían serlo. El contexto sociocultural o político tiende a ser relegado a un segundo plano con la finalidad de privilegiar el relato romántico e íntimo

¹⁴ LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 134.

¹⁵ *Ibid.*, p. 135.

que envuelve a sus protagonistas. Pero, además de las historias de amor que son el fundamento esencial de estas producciones, podemos ver, como telón de fondo, las tensiones entre las clases altas y bajas, las zonas ricas y las zonas populares.

Aunque los trabajos revisados nos llevaron a comprender que las ficciones televisivas no pueden ser interpretadas como barómetros sociales (Éric Macé, Éric Maigret, Jean-Pierre Esquenazi, Sabine Chalvon-Demersay, Sarah Lecossais), en su lugar pueden ser consideradas como una *fuerza de saber sobre el mundo social*¹⁶. Nuestras interrogantes fueron pues consiguiendo en el campo de los estudios de las series un andamiaje metodológico para establecer correspondencias y desfases entre el «mundo televisivo» y el «mundo social»¹⁷. De manera particular, nos basamos en los trabajos de la investigadora Sabine Chalvon-Demersay, quien contempla estas producciones ficcionales como observatorios privilegiados de las evoluciones de la sociedad. A los personajes, por su parte, no los analiza como simples estereotipos sino como «actores sociales» que nos brindan información a través de sus vivencias y anhelos¹⁸.

Con el propósito de enriquecer el enfoque elegido decidimos complementarlo con la metodología propuesta por Sarah Lecossais, en su trabajo de tesis. Esta nos permite adentrarnos, pero también alejarnos del mundo ficcional y observar a los personajes como participantes de discursos y políticas más amplias¹⁹. Sin embargo, el itinerario que seguiremos es interdisciplinario en su naturaleza, ya que resulta esencial cruzar nuestro corpus con la sociología de la familia, de las emociones, los estudios culturales y de género para comprender los discursos que se despliegan. De manera que es un ir y venir entre la ficción y la realidad para observar los cambios dentro de las relaciones íntimas, en el

¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

¹⁷ MACE, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations», *Réseaux*. 2001, n° 105, n° 1, p. 232.

¹⁸ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», *Réseaux*. 7 febrero 2011, n° 165, n° 1, p. 213.

¹⁹ Para ampliar en esta metodología, *vid.* LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p.123.

contexto que las envuelve. A pesar de que no contamos con ninguna formación en estudios cinematográficos ni en comunicación, las imágenes de las escenas también son tomadas en cuenta e interrogadas. Es posible que las lecturas que se desprenden de estas parezcan elementales ante ojos expertos, pero nos han resultado fundamentales para alimentar nuestros análisis y constatar cambios en la manera de mostrar los espacios y los cuerpos²⁰.

II. El corpus

La delimitación de nuestro corpus fue un trabajo laborioso y dilatado en el tiempo debido a su gran extensión. Si bien es cierto que las telenovelas de las primeras décadas eran cortas, generalmente estas tienen una duración que puede fluctuar entre 120 y 200 episodios. Y es que la recepción que esos seriales encuentran en la audiencia juega un papel fundamental para determinar si se alarga o se acorta la producción. Además, es importante señalar que en Venezuela no existe una revista o publicación que reagrupe toda la información de la programación de los canales. Tampoco se puede acudir a un centro audiovisual como el Institut National de l'Audiovisuel (INA) que nos permita consultar los programas transmitidos en la televisión nacional. A pesar de que los canales de televisión (Venevisión y RCTV) tienen sus archivos, acceder a una copia del material es demasiado costoso. La opción de un visionado *in situ* también resultó complicada como consecuencia de la extensión de cada telenovela y de la necesidad de ver varias veces sus episodios. Ciertamente, esto hubiese representado largos meses e incluso años de trabajo en el terreno y no era una opción viable en el momento.

Con el objetivo de construir un corpus coherente realizamos un primer arqueo en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Caracas, revelándose infructuoso por el poco material televisivo que conservan. Así que, en búsqueda de otra opción, nos apoyamos en el inventario realizado por Mabel Coccato, «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana», publicado en

²⁰ Algunos de los trabajos revisados para comprender el análisis cinematográfico fueron los siguientes: JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. París: Nathan Université, 2002. 192 p.; MARIE, Michel y Laurent JULLIER. *Lire les images de cinéma*. París: Larousse, 2007. 240 p.; JOST, François y André GAUDREAU. *Le Récit cinématographique*. Nouvelle édition. París: Nathan Université, 2000. 159 p.

varios números de la revista Video-Forum²¹. A lo largo de varios números, su autora reseña las telenovelas transmitidas entre los años 1953 y 1979 con sus correspondientes datos. Una vez obtenidos los nombres de las producciones, procedimos a buscarlas en plataformas de libre acceso en internet como YouTube y ViX. En la primera de estas opciones, encontramos que los dos canales comerciales más importantes del país (Venevisión y RCTV) tienen perfiles oficiales con un catálogo nutrido de sus telenovelas, dándole prioridad a las realizaciones de las últimas décadas. Asimismo, encontramos otras cuentas de usuarios no institucionales que comparten en línea sus registros caseros, posiblemente grabados en videotape durante su transmisión en la televisión.

Utilizando pues el inventario de Coccatto como punto de partida, y tras verificar qué telenovelas tenían episodios disponibles en línea, construimos una primera lista de producciones a las que podíamos acceder. De la década del setenta, conseguimos en su mayoría fragmentos y solo unas pocas telenovelas completas. Mientras que, de las producciones realizadas en la década del ochenta, logramos acceder a un mayor número de emisiones completas o con casi todos sus episodios. De esta primera pesquisa obtuvimos el siguiente gran corpus preliminar formado por treinta y dos producciones²²:

Telenovela	Guion/ Adaptación	Canal de TV
<i>Esmeralda (1970)</i>	Delia Fiallo	Venevisión
<i>Cristina (1970)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Lucecita (1972)</i>	Delia Fiallo	Venevisión
<i>Una muchacha llamada Milagros (1973)</i>	Delia Fiallo.	Venevisión

²¹ COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: primera parte. La telenovela venezolana desde 1953 a 1961», *Video-fórum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1978, nº 1, p. 105-132; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970», *Video-fórum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, nº 2, p. 87-113; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: tercera parte, desde 1971 hasta 1979», *Video-fórum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, nº 3, p. 107-115.

²² Los datos técnicos y las sinopsis de este corpus preliminar serán detallados en el apartado de los anexos.

<i>Doña Bárbara (1975)</i>	Adaptación José Ignacio Cabrujas y Salvador Garmendia	RCTV
<i>Mi hermana gemela (1975)</i>	Delia Fiallo	Venevisión
<i>La señora de Cárdenas (1977)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Estefanía (1979)</i>	Julio César Mármol	RCTV
<i>Natalia de 8 a 9 (1980)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Luisana mía (1981)</i>	Ligia Lezama	RCTV
<i>¿Qué pasó con Jacqueline? (1982)</i>	Alicia Barrios	RCTV
<i>Leonela (1983)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>La dueña (1984)</i>	José Ignacio Cabrujas	VTV
<i>Topacio (1985)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Las Amazonas (1985)</i>	César Miguel Rondón	Venevisión
<i>Cristal (1985-1986)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>La dama de rosa (1986-1987)</i>	José Ignacio Cabrujas y Boris Izaguirre	RCTV
<i>Atrévete (1986)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Mansión de luxe (1986)</i>	Ibsen Martínez	RCTV
<i>La intrusa (1986-1987)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Mi amada Beatriz (1987)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Selva María (1987)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Señora (1988)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Abigail (1988-1989)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Rubí rebelde (1989)</i>	Original de Inés Rodena Guion: Carlos Romero	RCTV
<i>Amanda Sabater (1989)</i>	Salvador Garmendia e Ibsen Martínez	RCTV
<i>La revancha (1989)</i>	Mariela Romero	Venevisión
<i>Pasionaria (1990)</i>	Vivel Nouel	Venevisión
<i>Emperatriz (1990)</i>	José Ignacio Cabrujas	Venevisión
<i>Inés Duarte, secretaria (1990)</i>	Alicia Barrios	Venevisión
<i>El desprecio (1991)</i>	Julio César Mármol	RCTV
<i>Por estas calles (1992)</i>	Ibsen Martínez	RCTV

Tabla 1: Corpus general de telenovelas, Elaboración propia.

En relación con el corpus de la década del setenta, la escasez del material restringió las posibilidades de conocer un amplio abanico de producciones en esta etapa. Revisamos todos los fragmentos desperdigados de las telenovelas para tener una idea de las temáticas y universos, pero solo contamos con cuatro telenovelas completas. De estas, excluimos de la lista a *Estefanía* (1979) y a *Doña Bárbara* (1975) debido a que sus temáticas son particulares y están poco presentes en el corpus, esto en correspondencia con los ejes temáticos de estudio seleccionados. Así que solo nos quedaron *La señora de Cárdenas* (1977) y *Natalia de 8 a 9* (1980) ambas escritas por José Ignacio Cabrujas y transmitidas por el canal RCTV. Ambas producciones fueron realizadas en el marco de la «televisión cultural», un proyecto de transformación y reglamentación de los medios de comunicación por parte del Estado. Dado que durante estos años se controló y definió el número de episodios, las dos producciones son excepcionalmente cortas con siete y sesenta episodios correspondientemente. Asimismo, importantes figuras de la escena teatral, literaria y cinematográfica entraron a trabajar en la televisión y experimentaron con nuevas temáticas como el divorcio, el machismo y la emancipación femenina. Una de estas figuras es el autor de las dos telenovelas elegidas como corpus correspondiente a esta década: José Ignacio Cabrujas. Aunque nos hubiese gustado incorporar una diversidad de escritores —lo cual no fue posible—, la reducida muestra logra reflejar estas nuevas temáticas.

Para el segundo corpus correspondiente a las décadas de los años ochenta-noventa, la manipulación y selección del material fue mucho más intrincada en términos de horas de visionado. Y es que, una vez fracasado el intento de la «televisión cultural», se omiten las regulaciones y las telenovelas vuelven a alargarse. Del listado preliminar señalado anteriormente, solo elegimos las producciones que tuvieran disponibles todos sus episodios. También nos ceñimos a las telenovelas que permitieran un buen seguimiento del visionado gracias a una imagen y un sonido correctos. Una vez filtradas las producciones, siguiendo estos criterios, realizamos el visionado de los cinco primeros episodios tomando nota de las intrigas y temáticas que se repiten a lo largo del relato. Posteriormente, alargamos a diez episodios las telenovelas que nos parecieron más interesantes y que se adecuaban a otros criterios como el alto *rating* y un interesante desarrollo de la temática de la pareja.

Como resultado de este proceso obtuvimos tres producciones que corresponden a una muestra variada de telenovelas (desde la fórmula rosa hasta la de corte social): *Las Amazonas* (1985), *Rubí rebelde* (1989) y *Por estas calles* (1992). Con respecto a esta última, debimos enfrentarnos a otra delimitación debido a sus casi 600 episodios transmitidos durante los dos años de su duración. El número de horas de visionado que tendríamos que dedicarle solo a esta telenovela hizo necesario establecer fronteras. *Por estas calles* es una telenovela compleja con muchas subtramas que juegan con lo documental y lo ficcional. Sus episodios escritos sobre la marcha —como es típico de este género— se van alimentando de sucesos que van apareciendo en la prensa. Asimismo, su escritor Ibsen Martínez renunció al proyecto por razones que detallaremos posteriormente, quedando a cargo de la telenovela el grupo de guionistas. Todos estos aspectos nos llevaron a seleccionar únicamente los primeros 120 episodios de la telenovela, a lo largo de los cuales se desarrollan las principales intrigas. Y es que, más adelante, su escritor inicial ya no se encuentra en el proyecto y se empiezan a agregar subtramas para alargar la narración. Nuestro corpus se resume pues a las siguientes cinco telenovelas que van desde la década de los setenta hasta inicios de los años noventa.

Telenovela	Guion/ Adaptación	Canal de Tv
<i>La señora de Cárdenas</i> (1977)	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Natalia de 8 a 9</i> (1980)	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Las Amazonas</i> (1985)	César Miguel Rondón	Venevisión
<i>Rubí rebelde</i> (1989)	Original de Inés Rodena Guión: Carlos Romero	RCTV
<i>Por estas calles</i> (1992)	Ibsen Martínez	RCTV

Tabla 2: Corpus delimitado de estudio, Elaboración propia.

Es necesario resaltar que cuando iniciamos esta investigación, todas estas telenovelas se encontraban disponibles en YouTube, tanto en las cuentas de los canales como en las de otros usuarios. Sin embargo, a lo largo de este trabajo nos hemos percatado que los canales han ido suprimiendo de su catálogo algunas de estas producciones. De manera que, actualmente, ya no es posible encontrarlas en las mismas cuentas donde originalmente las vimos. Por otra parte, consideramos que el fenómeno actual de la diáspora venezolana ha influido en la disponibilidad de las telenovelas icónicas de décadas pasadas. En los videos de

los episodios abundan las visualizaciones y comentarios recientes que hacen referencia, con gran nostalgia, a las épocas de la transmisión original. Asimismo, queremos subrayar la formación de un corpus con condiciones bien específicas que nos imposibilitó tener un material audiovisual con la mejor calidad en lo relativo a imagen y sonido. En algunas de las telenovelas la presentación inicial y los datos completos del equipo realizador fueron suprimidos y la calidad de la imagen puede cambiar de una producción a otra o de un episodio a otro. El desafío principal que esto ha conllevado es la dificultad para hacer capturas de pantalla de óptima calidad, sobre todo si los personajes están efectuando acciones muy rápidas (peleas, entre otros movimientos bruscos). Otra de las dificultades a la que tuvimos que enfrentarnos fue preservar un corpus tan extenso y pesado. Se requirió de un laborioso trabajo de descarga de archivos y de un gran espacio de almacenamiento para poder contener tantos datos.

III. La literatura

Desde los años setenta son numerosos los estudios en el continente que se han dedicado a explorar la telenovela desde diversos puntos de vista. Aunque inicialmente se limitaron a descripciones y definiciones, especialistas en ciencias de la comunicación, artes, historia, letras, lingüística, etc., han explorado este género enriqueciendo su aproximación. Ciertamente, los primeros trabajos estuvieron influenciados por la escuela de Fráncfort que percibía a la televisión como un instrumento de dominación. Según estos teóricos, la cultura de masas propagaba su peligrosa influencia contribuyendo al embrutecimiento de las clases populares, quienes eran consideradas fácilmente manipulables. Muchas de las investigaciones realizadas en Venezuela se enmarcaban en estos paradigmas teóricos de corte marxista tan en boga para la época. Trabajos pioneros como *El huésped alienante...* de Marta Colomina hacen énfasis en los efectos nocivos y perniciosos de este tipo de producciones melodramáticas²³. Otra vertiente de los estudios sobre la televisión se ocupó de explorar el carácter mercantil de los medios de comunicación privada (Marcelino Bisbal,

²³ COLOMINA, Marta. *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencia y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1968. 160 p.

Antonio Pasquali, Oswaldo Capriles)²⁴. Si bien es cierto que estos trabajos no nos fueron útiles en la exploración de los contenidos, nos facilitaron información acerca de las condiciones de producción de estas telenovelas.

Asimismo, las publicaciones de la ya mencionada Mabel Coccato, «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana», y de Carolina Espada, *La telenovela venezolana*, nos proporcionaron los datos sobre los títulos de las producciones realizadas, de sus autores y elencos²⁵. Por su parte, la investigadora Carolina Acosta-Alzuru se ha dedicado a analizar realizadas por el escritor Leonardo Padrón. Aunque sus trabajos son los más completos sobre este género en el país, las producciones que examina son posteriores a nuestra periodización²⁶. Además de esta bibliografía, revisamos las compilaciones hechas por los canales de televisión, trabajos universitarios y distintos artículos que detallamos a lo largo de esta tesis. Muchos de estos trabajos se fundamentan principalmente en la recepción de estos programas, dejando de lado las representaciones, los personajes o las temáticas. Uno de los pocos que se centra en los contenidos y describe los estereotipos de género es la publicación de Gladys García y Alirio Aguilera, *Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva venezolana (1992)*²⁷. Sin embargo, es un estudio sucinto que no nos proporciona abundantes detalles de las producciones observadas ni acerca de los métodos empleados.

Otros paradigmas teóricos como los estudios culturales (*cultural studies*), fueron apareciendo y otorgándole valor a las industrias culturales y a sus productos. Esta corriente

²⁴ BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: El Imperio Cisneros», *Revista Sic*. Enero 1986, n° 49, p. 31-34; PASQUALI, Antonio. *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1977. CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996. 280 p.

²⁵ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 2004. 118 p.

²⁶ ACOSTA-ALZURU, Carolina. *La incandescencia de las cosas: Conversaciones con Leonardo Padrón*. [s.l.]: Editorial Alfa, 2016. 374 p.; ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Melodrama, reality, and crisis: The government–media relationship in Hugo Chávez’s Bolivarian Revolution», *International Journal of Cultural Studies*. Mayo 2014, vol. 17, n° 3, p. 209-226; ACOSTA-ALZURU, Carolina. *Telenovela adentro*. [s.l.]: Editorial Alfa, 2015. 254 p.

²⁷ GARCÍA, Gladys y Alirio AGUILERA. «Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela», *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación*. Septiembre 1992, vol. 18, n° 79, p. 67-79.

que también influencia a pensadores e investigadores en América Latina les permite introducir el género de la telenovela en sus análisis. El panorama cambia y las investigaciones pioneras de José Martín Barbero y Néstor García Canclini vieron pues en estas industrias espacios de producción simbólica. Particularmente Martín Barbero (*De medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (1991), *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia* (1992)) convierte a la telenovela en un objeto legítimo de investigación²⁸. En sus trabajos encontramos claves fundamentales para comprender la relevancia del melodrama en el continente y de los medios de comunicación masiva como espacios de identificación. Omar Rincón es otro de los investigadores latinoamericanos que revisamos por su extensa literatura sobre el género: *La telenovela un formato antropófago* (2008), *Estéticas de telenovelas* (2006) y *Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar* (2011)²⁹. De la misma manera, las publicaciones de Nora Mazziotti: *La industria de la telenovela: La producción de la ficción en América Latina* (1997), *El espectáculo de la pasión: Las telenovelas latinoamericanas* (1993) contribuyeron al entendimiento de las diferencias y especificidades de la telenovela en los distintos países³⁰. Gracias a sus trabajos pudimos observar cómo esta industria cultural fue prescindiendo de los rasgos locales para volverse un producto de exportación uniforme, de fácil comprensión en cualquier contexto.

Aproximadamente desde principios del año 2000, este objeto de estudio cobró nuevamente interés entre investigadores latinoamericanos con planteamientos que indagan sobre las telenovelas históricas y la reconstrucción de la memoria colectiva. Entre algunos de los trabajos que podríamos citar están: *Las telenovelas puertas adentro, el discurso social de*

²⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús y Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama. Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2da edición: Barcelona: Gustavo Gili, 1991. 392 p.

²⁹ RINCÓN, Omar. «La telenovela: Un formato antropófago», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. 2008, vol. 0, n° 104, p. 48-51; RINCÓN, Omar. «Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar», *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*. 2011, n° 36, p. 43-50; RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas». *Op. cit.*

³⁰ MAZZIOTTI, Nora y Eliseo VERÓN. *El Espectáculo de la pasión: Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. 172 p.; MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela: La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996. 180 p.

la telenovela (2003) de Eduardo Santacruz, *La telenovela chilena entre la metáfora y el trauma* (2011) de Constanza Mujica, *Argentinian telenovelas: Southern sagas rewrite social and political reality* (2015) de Gabriela Jonás y la investigación colectiva coordinada por María Rodríguez Cadenas, *La ficción histórica en la televisión iberoamericana de 2000-2012: Construcción del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms* publicada en el año 2016³¹. Estos trabajos se centran en telenovelas históricas y, como lo mencionamos anteriormente, este tipo de relato fue descartado de nuestro corpus. A diferencia de ciertos países, como Brasil o México, donde se hicieron producciones melodramáticas inspiradas en su historia, en Venezuela solo encontramos algunas producciones de este tipo.

La atención a este género ficcional y serial no es exclusiva de América Latina, también en Francia la renovación de este campo se ha manifestado a través de encuentros y monografías. En junio de 2017, las Universidades Paris I y Paris III junto con la EHESS, organizaron en París el coloquio internacional *Feuilletons et séries diffusées sur les écrans de la RTF ou de ORTF (1949-1974)*³². Asimismo, encontramos las investigaciones de Erika Thomas, *Les telenovelas entre fiction et réalité* (2013) y de Eliane Wolf, «Du Mexique à l'île de la Réunion: Études de réception des deux telenovelas "créolisées"» (2012) que forma parte del número *Les séries télévisées dans le monde: échange, déplacements et transpositions*, de la publicación *TV/ séries*³³. A través de estos trabajos nos adentramos en el estudio de la ficción televisiva desde la perspectiva de la academia francesa y su mirada hacia estas expresiones culturales. En primer lugar, trazando las filiaciones con el *feuilleton*

³¹ Vid. SANTA CRUZ, Eduardo. *Las telenovelas puertas adentro: El discurso social de La telenovela chilena*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2003. 86 p.; MUJICA, Constanza. «La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma», *Cuadernos de información*. 1 enero 2007, n° 21, p.20-33; JONÁS, Gabriela. *Argentinian telenovelas: Southern sagas rewrite social and political reality*. Brighton England; Chicago: Liverpool University Press, 2015. 224 p.; RODRÍGUEZ CADENA, María (ed.) *La ficción histórica en la televisión iberoamericana, 2000-2012: Construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Boston: Brill | Rodopi, 2016. vol. 54, 217 p.

³² TSYKOUNAS, Myriam, Bernard PAPIN y Sabine CHALVON-DEMERSAY (Dir.). *Fictions sérielles au temps de la RTF et de l'ORTF: (1949-1974)*. París: L'Harmattan, 2018. 268 p.

³³ WOLFF, Éliane. «Du Mexique à l'Île de La Réunion: Études de réception de deux telenovelas "créolisées"», *TV/Séries*. 1 novembre 2012, n° 2, p. 154-170; THOMAS, Erika. *Les telenovelas entre fiction et réalité*. París: Éditions L'Harmattan, 2003. 178 p.

escrito y audiovisual y, posteriormente, identificando investigadores cuyos métodos se alineaban a nuestros cuestionamientos. El interés se reitera con la reciente publicación de la investigadora Delphine Chedaleux, *Du savon et des larmes: le soap opéra, une subculture féminine* (2022)³⁴. A pesar de que su objeto central de estudio no son las telenovelas, sus reflexiones sobre estos programas populares destinados a un público femenino, han sido una gran contribución para esta tesis.

IV. La ruta

Con el propósito de responder a nuestra problemática y analizar nuestro corpus de una forma coherente —asegurándonos de mantener su enlace con el contexto de producción—, dividimos el este trabajo en dos grandes partes desglosadas cada una, a su vez, en tres capítulos. En la primera parte (I- Notas para una cartografía necesaria, II- La construcción de un objeto de investigación, III- Sobre el des-orden de los años setenta) introducimos el objeto de estudio, la teoría y analizamos el primer corpus correspondiente a las décadas de los setenta-ochenta.

- I. En el primer capítulo «Notas para una cartografía necesaria», definimos el género de la telenovela con la finalidad de situar el concepto y describir a sus personajes estereotipados y la columna vertebral de los relatos. Describimos las condiciones de escritura y el trabajo de creación y grabación que hace particular a este género. En este apartado nos concentramos en identificar similitudes y divergencias con sus parientes la *soap opera* y la radionovela, con el propósito de trazar conexiones. A través de esta suerte de arqueología, enlazamos la telenovela con otros géneros que le han aportado elementos. Posteriormente, situándonos en nuestro terreno de estudio, describimos la evolución de la telenovela venezolana, pasando por sus inicios radiales, sus primeros escritores y la influencia de la radionovela cubana. Le dedicamos un ítem a la formación de los canales de televisión privada (Venevisión y RCTV) y su carácter mercantilista con la finalidad de aprehender el contexto de producción. Para cerrar el capítulo, abordamos el melodrama como

³⁴ CHEDALEUX, Delphine. *Du savon et des larmes: Le soap opera, une subculture féminine*. París: Coédition Amsterdam éditions/Les Prairies ordinair, 2022. 187 p.

una categoría de estudio significativa en el continente y el impacto que ejerció en estas producciones a través del cine de oro mexicano.

- II. El capítulo dos «La construcción de un objeto de investigación», está dedicado a la presentación de la teoría y metodología con la que examinamos nuestro corpus. Iniciamos el apartado explicando cómo la televisión se transforma desde la visión impregnada de rechazo (escuela de Fráncfort) en un objeto legítimo de investigación para investigadores latinoamericanos (Jesús Martín Barbero, estudios culturales). Continuamos con la introducción de las investigaciones en el campo de la televisión y las series que nos permitieron conectar estas producciones ficcionales con el análisis de las sociedades (Eric Macé, Sabine Chalvon-Demersay, Sarah Lecossais). A lo largo del capítulo exploramos la ficción televisiva y cómo esta se transforma en un instrumento para «traducir» el contexto que la produce. Para cerrar el apartado, abordamos la metodología utilizada haciendo énfasis en el trabajo de Chalvon-Demersay y en su manera de analizar los personajes como «actores sociales».
- III. En el capítulo tres «Sobre el des-orden de los años setenta», hacemos un contextualización de la Venezuela de esta década subrayando los cambios políticos y sociales, y, particularmente, los movimientos feministas que los acompañan. Presentamos a los escritores de telenovelas de estos años provenientes de distintas esferas del arte, quienes de manera excepcional renovaron la telenovela (la llamada «televisión cultural»). Tras desarrollar la contextualización presentamos el corpus correspondiente a este periodo: *La señora de Cárdenas* (1977) y *Natalia de 8 a 9* (1980) con sus correspondientes sinopsis. El resto del capítulo está dedicado al despliegue del análisis mediante tres temáticas principales: una televisión para educar, la emancipación femenina y el machismo.

En la segunda parte del trabajo, dividido en tres capítulos (IV- Del desamor y los cambios en la domesticidad, V- Sobre el flechazo y el descubrimiento del ser amado, VI- Romance y sexualidad), analizamos con más detalle el corpus de las décadas de los años ochenta-noventa y continuamos contextualizando este nuevo periodo.

- IV. El capítulo cuatro «Del desamor y los cambios en la domesticidad», lo iniciamos nuevamente proporcionando el contexto de las décadas de los años ochenta-noventa en la que situamos este segundo corpus. Exponemos en este capítulo los profundos cambios en el panorama político y social y los escritores activos en el mundo de la telenovela de estos años. Situamos las tres producciones de nuestro corpus *Las Amazonas* (1985), *Rubí rebelde* (1989) y *Por estas calles* (1992), nuevamente con sus respectivas sinopsis para tener una idea general de los relatos y sus personajes. Posteriormente procedimos a analizar las producciones siguiendo en este apartado la parentalidad y sus nuevos modelos y contramodelos como hilo conductor del discurso.
- V. En el capítulo cinco «Sobre el *flechazo* y el descubrimiento del ser amado», continuamos con la exploración del corpus de la década. El eje del análisis sigue la «evolución» de la pareja, desde el momento del *flechazo* y el cortejo hasta la consolidación de la relación. Abordaremos ciertos criterios que los personajes toman en cuenta en el momento de elegir una pareja y los revisaremos a luz de estudios sociológicos. Presentaremos también los espacios y los modelos dominantes relacionados con la clase alta venezolana de los ochenta. Para cerrar, nos detuvimos en las representaciones de una violencia dirigida contra el cuerpo de las heroínas y manifestada en los relatos a través de celos, consentimientos ambiguos y violaciones.
- VI. En el capítulo seis «Romance y sexualidad», el desglose del corpus lo realizamos siguiendo el hilo conductor de la sexualidad. Exploramos las vinculaciones que encontramos entre la sexualidad y la edad de los personajes y la sexualidad y el componente racial. Abordamos la erotización de los cuerpos de hombres y mujeres que se vuelve más presente y osado en esta década. Para concluir este apartado hicimos énfasis en los nuevos espacios (zonas populares) y los discursos que emergen en la telenovela *Por estas calles* (1992), que parecen introducir nuevas representaciones. Para poder analizar la aparición y valorización de estos nuevos lugares, discursos y representaciones revisamos su abordaje desde las producciones anteriores hasta la última de 1992.

Capítulo 1:

Notas para una cartografía necesaria

*Quién sabe hasta cuándo
yo seguiré esperando
que cambie mi suerte
o venga la muerte
y me arranque de un tajo este sufrido amor*³⁵.

1.1 La telenovela latinoamericana:

El negocio de contar historias de amor

Con las melodramáticas ficciones televisivas, llamadas telenovelas, América Latina «ha creado su propia manera de contar historias»³⁶. Desde sus inicios en los años cincuenta hasta la actualidad, estas narraciones seriales se fueron estructurando como los productos más distintivos de la industria cultural latinoamericana³⁷. Sin embargo, ¿qué convierte a la

³⁵ “Mal amor” tema de la telenovela *Café con aroma de mujer* (1994).

³⁶ RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas», *Cátedra de Artes*. 2006, n° 2, p. 48. Disponible en línea: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra2-Rincon.pdf> [Última consulta: abril 2020].

³⁷ Vid. ROCHER, Lucie. *Internationalisation des telenovelas: représentation identitaire et exportation d'un genre*. (Memoria de maestría). París: Universidad Grenoble 3, 2012. 148 p. Disponible en línea: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00763738/document> [Última consulta: mayo 2019]; MAZZIOTTI, Nora. «Viejas historias, nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas», *La Puerta FBA*. 2004, n° 1, p. 93-91. Disponible en línea: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20003> [Última

telenovela en el artefacto cultural simbólico de estos países?, y ¿qué diferencia a estos relatos melodramáticos de otros relatos seriales como las conocidas *soap operas* anglosajonas? Estas interrogantes han llevado a investigadores y escritores del género a darle un marco conceptual y a definir sus fronteras y filiaciones³⁸. Al ensamblar los diferentes conceptos podríamos decir que la telenovela es un relato ficcional fragmentado que narra la historia de amor de una pareja (heterosexual) contrariada por numerosos obstáculos que retrasan la concreción de su amor, para cerrar inexorablemente con un final feliz³⁹. Si bien la telenovela, en general, es escrita para durar un número determinado de capítulos que pueden oscilar entre 120 y 200, esta puede extenderse o acortarse según el nivel de aceptación que vaya recibiendo de los televidentes durante su transmisión.

Al igual que su antecesora (la *soap opera* anglosajona), la telenovela fue creada como una emisión específicamente destinada a entretener a las amas de casa durante sus labores domésticas con relatos en torno al universo de las mujeres. Su objetivo, en el caso de los primeras *soap* en Estados Unidos, era promocionar e incitar el consumo en los hogares de la nueva y pujante clase media, para favorecer el resurgimiento de la economía norteamericana después de la gran depresión de 1929. De ahí que los principales anunciantes que acompañaban las emisiones de los episodios fueran los grandes grupos,

consulta: junio 2020]; RAMÍREZ, Laura. «La hora de la TV: la incursión de la televisión y telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México (1958-1966)», *Historia Mexicana*. Julio 2015, vol.65, nº 1, p. 289-356.

³⁸ También algunos autores y libretistas han reflexionado sobre la técnica y la gramática que define al género. Vid. HERNÁNDEZ, Isamar. *Cómo escribir una telenovela*. [s.l.]: Libros en red, 2015. 124 p.; GAVALDÓN, Iván y Elizabeth FUENTES. «Cómo se hace una telenovela?», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. Enero 1988, nº 25, p. 40-44.

³⁹ Vid. ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Beauty queens, machistas and street children: The production and reception of sociocultural issues in telenovelas», *International Journal of Cultural Studies*. Marzo 2010, p. 185-203. Disponible en línea: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367877909356719> [Última consulta: junio 2020]; ACOSTA-ALZURU, Carolina. «“I’m Not a Feminist... I Only Defend Women as Human Beings”: The Production, Representation, and Consumption of Feminism in a Telenovela», *Critical Studies in Media Communication*. Septiembre 2003, vol.20, nº 3, p. 269-294; WOLFF, Éliane. «Du Mexique à l’Île de La Réunion: Études de réception de deux telenovelas "créolisées"», *TV/Series*. Noviembre 2012, nº 2, p. 154-170. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/tvseries/1427> [Última consulta: junio 2020]; AGUILERA, Alirio. «La telenovela: mitos y realidades». Julio 1995, nº 91, p. 10-14. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/25555> [Última consulta: junio 2020].

como Colgate-Palmolive, dueños de las empresas de jabones y artículos de higiene y de limpieza de donde derivó su nombre: *soap opera* u «obras de jabón»⁴⁰.

Las primeras emisiones norteamericanas destinadas a la radio datan del período de entreguerras y no distan demasiado de lo que serán posteriormente sus equivalentes para la televisión. Desde principio de los años treinta las estaciones radiofónicas sedujeron a los oyentes con la transmisión de ficciones que mezclaban amor, pasión, divorcio, traición, dinero y poder⁴¹. Rápidamente los anunciantes encontraron un blanco publicitario en las mujeres. Mientras que los hombres se encontraban en el trabajo y los niños en las escuelas, ellas eran el público más susceptible de escuchar la radio a esas horas. Las radioyentes no solo pasaban las jornadas en el hogar, sino que eran las encargadas de hacer las compras de los víveres y productos necesarios para la casa. Estos programas transmitidos inicialmente durante el día, enfocados principalmente en el público femenino, se convirtieron en un poderoso vehículo publicitario que enlazaba estrechamente el desarrollo de la *soap opera* a la evolución del capitalismo⁴².

Tanto la telenovela como la *soap opera* buscan fidelizar a su público a través de largas historias cargadas de intrigas y secretos que se transmiten de lunes a viernes o, en su defecto, varios días a la semana⁴³. Los relatos de las relaciones interpersonales y familiares con énfasis en el universo femenino son la columna vertebral de estas ficciones mediáticas. Para

⁴⁰ En la presente investigación se describe someramente la *soap opera* para establecer su parentesco con la telenovela y sus semejanzas narrativas. Para ampliar el conocimiento sobre estos melodramas anglosajones, su genealogía y características, *vid.* ALLEN, Robert Clyde. *Speaking of Soap Operas*. [s. l.]: UNC Press Books, 1985. 260 p.

⁴¹ Desde la primera *soap opera* de la radio norteamericana, «Betty and Bob» (1932), que narraba la historia de una secretaria que se casa con su patrón, estos característicos tópicos de la *soap* y la telenovela aparecen como parte del relato. *Vid.* SEPULCHRE, Sarah y Éric MAIGRET (eds.). *Décoder les séries télévisées*. 2da edición. Louvain-La-Neuve: De Boeck supérieur, 2017, p. 80.

⁴² ALLEN, Robert. *Speaking of Soap Operas*. *Op. cit.*

⁴³ Durante una gran parte del siglo XX, en casi todos los países latinoamericanos, la telenovela es el programa más importante de la televisión. Transmitidas casi todos los días de la semana en distintas franjas horarias diurnas y nocturnas, los canales presentarán a sus audiencias una amplia oferta de ficciones melodramáticas anuales.

despertar la curiosidad y el anhelo, ambos tipos de ficción juegan con el suspenso al dejar una situación no resuelta que exhorta a ver o escuchar, según el medio, la continuación de la historia⁴⁴. A pesar de la filiación entre ambas narraciones seriales, la telenovela se erigió como un producto cultural con características propias que fue distinguiéndose de la *soap opera* y de otros tipos de narraciones seriales.

Entre las particularidades de la telenovela es posible señalar que el relato tiene un final previsto, construido principalmente en torno a la historia de amor de la pareja protagonista, que tiende a eclipsar el marco sociopolítico de su contexto⁴⁵. La protagonista, en su formato más tradicional, es mostrada como una especie de «cenicienta» de buen corazón, inocente, dispuesta a sacrificarse por todos, además de poseer una deslumbrante belleza física⁴⁶. El protagonista también debe encajar en el prototipo de belleza normativa, provenir de una familia muy adinerada y mostrarse *muy macho* según el patrón latinoamericano⁴⁷. Aunque la pertenencia a las clases sociales de los protagonistas puede invertirse, la ascensión social y la transformación económica siempre están presentes. Y es que, en este tipo de narraciones, a diferencia de la *soap opera* norteamericana, la temática de la «identidad/reconocimiento»⁴⁸ con personajes que descubren un pasado oculto que los extrae de la pobreza, suele ser recurrente⁴⁹.

⁴⁴ Los recursos narrativos que intrigan y exhortan a seguir la historia no son exclusivos de estas ficciones melodramáticas, también eran usados por los escritores de las novelas de folletín del siglo XIX.

⁴⁵ Aunque puede haber excepciones, nos referimos aquí a las telenovelas que presentaron esta tendencia hasta casi finales del siglo XX. Las narcotelenovelas u otras ficciones quizás más contextualizadas y politizadas se encuentran al margen de nuestro arco temporal y geográfico.

⁴⁶ Vid. ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Beauty queens, machistas and street children». *Op. cit.*, p. 188.

⁴⁷ El escritor de telenovelas venezolano César Miguel Rondón describe que el protagonista masculino ideal de una telenovela debe ser presentado como «muy macho y jamás debe ser ridiculizado». Vid. GAVALDÓN, Iván y Elizabeth FUENTES. «Cómo se hace una Telenovela?». *Op. cit.*, p. 44.

⁴⁸ Sobre el drama del reconocimiento y el melodrama, vid. BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Londres, 1976. 227 p.

⁴⁹ Sobre la temática del reconocimiento y el desconocimiento de la identidad en la telenovela, vid. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 316 p.; MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en*

Otro de los rasgos distintivos es el tratamiento ampliamente melodramático de la historia. Se desarrollan situaciones que, aunque puedan resultar inverosímiles, son presentadas como posibles reveses del destino⁵⁰. En el universo maniqueo que envuelve a la telenovela clásica, elementos narrativos tales como los villanos, las enfermedades trágicas con curas milagrosas e incluso las casas de las familias adineradas con sus lujosas escaleras son parte fundamental de la gramática del género⁵¹. Al final del extenso relato que divide el mundo entre buenos y malos, siempre triunfa la justicia y los antagonistas son castigados como parte del pacto implícito que se sella entre los escritores de la telenovela y los televidentes⁵².

La telenovela también se ha nutrido de otras tradiciones narrativas como la literatura de folletín del siglo XIX. Gracias a las historias fragmentadas distribuidas en la prensa de la época se pudo captar, a través de este género popular, un mayor número de lectores. Con el uso de *dispositivos de seducción*, como la organización por episodios y la *estructura abierta*, el folletín juega con la extensión del relato, ofreciéndole al lector mayor tiempo para identificarse con los personajes y profundizar en las diferentes situaciones⁵³. Para garantizar el seguimiento y la seducción masiva, se integra el recurso del *suspense* y la posibilidad de participar e influir en la trama del relato a través de cartas individuales o colectivas enviadas

América Latina. Santiago de Chile: Cuarto propio, 2002, p. 171-198.; ROCHER, Lucie. *Internationalisation des telenovelas: représentation identitaire et exportation d'un genre*. *Op. cit.*, p. 17.

⁵⁰ El dramaturgo y escritor de exitosas telenovelas venezolanas, José Ignacio Cabrujas, considera que uno de los ingredientes de la telenovela debe ser una fantasía exaltada que permita ir agregando numerosos y dramáticos obstáculos. *Vid.* GAVALDÓN, Iván y Elizabeth FUENTES. «Cómo se hace una telenovela?». *Op. cit.*, p. 42.

⁵¹ Para Boris Izaguirre, escritor de telenovelas venezolanas, una buena historia tiene que contar con elementos tales como las villanas, las escaleras y los personajes de los ricos, que deben ser bien ricos para hacer el relato más atractivo. *Ibid.*, p. 42.

⁵² Omar Rincón argumenta que RINCÓN, Omar. «Estéticas de telenovelas». *Op. cit.*, p. 43.

⁵² *Vid.* MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1988, vol. II, nº 5, p. 153. una de las marcas de la telenovela es la estética de la delación, lo que procura al televidente el disfrute de ese final conocido que se va aplazando. *Vid.* RINCÓN, Omar. «Estéticas de telenovelas». *Op. cit.*, p. 43.

⁵³ *Vid.* MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1988, vol. II, nº 5, p. 153.

a los escritores⁵⁴. La *soap opera* y la telenovela se servirán posteriormente de estos mismos dispositivos para captar el interés a lo largo de sus ficciones seriadas y obtener el éxito con tramas abiertas que incluyen las expectativas de sus audiencias⁵⁵.

De la misma manera, la telenovela también se entronca con el espectáculo popular del melodrama presentado en Francia e Inglaterra a finales del siglo XVIII y principios del XIX⁵⁶. El exacerbado sentimentalismo de este género teatral que privilegia las acciones y las pasiones tendrá una gran influencia en distintos géneros y formas artísticas que terminarán por moldear hasta el propio folletín. Un siglo más tarde —con la aparición de los medios de comunicación masiva— el melodrama encuentra en las ficciones seriadas el medio idóneo para continuar conmoviendo las sensibilidades populares. Aunque la telenovela, como ya lo mencionamos, está emparentada con la *soap opera* radial norteamericana, es su versión radial hispanohablante, nacida en la Cuba prerrevolucionaria, la que más la ha influenciado⁵⁷. Antes de que se transmitieran las primeras ficciones anglosajonas, a través del temprano sistema de comunicaciones de la isla, las lecturas en voz alta llevadas a cabo en las tabacaleras ya habían impregnado el gusto popular por los relatos orales y episódicos⁵⁸.

Si bien la inspiración principal de la telenovela es la radionovela cubana, esta ha ido transformándose y alejándose de su modelo inicial distribuido por la emisora CMQ de La

⁵⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁵ Su condición de producto masivo le ha impuesto progresivamente a estas ficciones melodramáticas la necesidad de conseguir índices altos de audiencia e ir adaptando sus tramas a los pedidos de sus telespectadores para lograr satisfacer las expectativas. CANOREA, Eugenia. «La figura de la mujer pobre en la telenovela venezolana. Avances preliminares de un proyecto de investigación», *Temas de comunicación*. 2005, nº 12, p. 173.

⁵⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela». *Op. cit.*, p. 149.

⁵⁷ Para ampliar sobre la genealogía de la telenovela y su relación con la radionovela cubana, *vid.* ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 2004. 118 p.

⁵⁸ A mediados del siglo XIX aparecen las lecturas en voz alta en Cuba, inicialmente eran historias contadas a los presos que trabajan como torcederos de tabaco y posteriormente se convirtió en una práctica en los talleres de tabaquería. *Vid.* URIBE, Nora. «La telenovela: ¿Amiga o enemiga?», *Temas de comunicación*. 1992, nº 2, p. 122.

Habana a partir de los años cuarenta⁵⁹. Este distanciamiento y búsqueda de una voz propia derivó en la diversificación de las temáticas al incorporar progresivamente tramas socioculturales. Algunos de sus principales investigadores (José Martín-Barbero, Nora Mazziotti, Mabel Coccato y Oscar Steimberg) proponen en sus trabajos distintos modelos de clasificación correspondientes a la evolución de la telenovela. Taxonomías que no hacen referencia a un progreso lineal sino a formas y temáticas dominantes⁶⁰. Un primer modelo, *melodramático, clásico o fundacional*, es heredado de la tradición cubana de las radionovelas y de las películas melodramáticas de las primeras décadas⁶¹. Transmitido principalmente durante los primeros años de la televisión, presenta una estructura sencilla basada en los conflictos sentimentales de una pareja. Su puesta en escena también es simple, restringida a espacios interiores con planos cerrados que acentúan el dramatismo de los rostros. Un segundo tipo, común a partir del final de la década de los sesenta, es el *sociocultural, realista o de ruptura*⁶² que integra elementos de la realidad creando tramas más porosas y complejas. Las nuevas tecnologías de la televisión mejoran la calidad del género que progresivamente irá beneficiándose del *videotape*, la proyección a color y los apuntadores para los actores. La retórica visual se enriquece con los rodajes en exteriores y aparecen lugares reconocibles. Para Martín-Barbero, este segundo modelo se origina gracias

⁵⁹ Vid. MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana: De artesanal a industrial», *Revista Diálogos de la comunicación*. 1996, n° 44, p. 2.

⁶⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Televisión y melodrama*. Op. cit.; MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006. 149 p.; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana», *Video-forum*. Septiembre 1982, n° 1, p. 107-115; STEIMBERG, Oscar. «Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela», en *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, 1997, p. 17-28.

⁶¹ Esta época que se inicia con las primeras producciones y se extiende hasta la invención del *videotape* es llamada por Mabel Coccato la prehistoria de la telenovela. Vid. COCCATO, Mabel. COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». Op. cit., p. 109.

⁶² En la literatura consultada los investigadores utilizan distintas definiciones para nombrar el tipo de telenovela que incluye elementos de la realidad. Particularmente en esta disertación utilizaremos el término «de ruptura» empleado por la especialista Carolina Acosta-Alzuru para referirse a producciones que incluyen el contexto social, sin buscar necesariamente un objetivo educacional. ACOSTA-ALZURU, Carolina. «“I’m Not a Feminist...I Only Defend Women as Human Beings”: The Production, Representation, and Consumption of Feminism in a Telenovela», *Critical Studies in Media Communication*. Septiembre 2003, vol. 20, n° 3, p. 271.

a las innovaciones de la telenovela brasileña que a partir de su producción *Beto Rockefeller* (1968) fue deslastrándose de los arquetipos arcaicos y retratando el contexto social⁶³.

Y, finalmente, se destaca un tercer modelo llamado *transnacional* o *global* que busca, a partir de los años noventa, uniformar las producciones para despojarlas de sus rasgos locales y hacerlas circular en el mercado internacional⁶⁴. Igualmente, en la búsqueda por expandir sus audiencias, las historias también han diversificado los temas creando telenovelas juveniles, telenovelas históricas, telenovelas literarias, telenovelas comedias y las narcotelenovelas, realizadas específicamente por países que se han visto intensamente afectados y transformados por el tráfico de drogas y el conflicto entre carteles⁶⁵.

A pesar de la pluralidad de temáticas y subgéneros, el modelo *clásico*, también llamado *rosa*, ha continuado presente aún después de los años setenta, sin ser completamente desplazado de la oferta televisiva. En una investigación realizada por Nora Mazziotti en 2002, los dos títulos con mayor circulación internacional corresponden a telenovelas escritas por Delia Fiallo e Inés Rodena, las dos principales exponentes de la telenovela rosa cubana⁶⁶. Para la industria de la televisión, en países como México y Venezuela, resultaba más rentable reproducir una y otra vez el mismo abanico de historias exitosas antes de apostar por nuevos relatos de dudosa popularidad y acogida entre los televidentes⁶⁷. Así pues, es frecuente encontrar las mismas producciones melodramáticas con ligeras adaptaciones de libreto (*remakes*) y un *star system* renovado que le permita a la telenovela innovar sin alejarse demasiado de lo inmutable y previsible que la caracteriza.

⁶³ Para ampliar la información sobre los modelos de la telenovela y su evolución, *vid.* DORCÉ, André. «Latin American telenovelas: affect, citizenship and interculturality» *The SAGE Handbook of Television Studies*. Londres: Sage, 2014, p. 245-268.; *Los modelos de la telenovela - Universidad de Chile*. Disponible en línea: <https://uchile.cl/noticias/14124/los-modelos-de-la-telenovela> [Última consulta: noviembre 2020].

⁶⁴ MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 43.

⁶⁵ «Los modelos de la telenovela - Universidad de Chile». *Op. cit.*

⁶⁶ Las telenovelas de Delia Fiallo e Inés Rodena se han distribuido por numerosos países y se han versionado cantidades de veces en diferentes épocas y lenguas.

⁶⁷ HERNÁNDEZ, Isamar. *Cómo escribir una telenovela*. *Op. cit.*, p. 42.

Antes de que la homogeneización de la telenovela se volviera una exigencia del mercado, las grandes industrias televisivas del continente se distinguían por rasgos y estilos culturales que se volvieron sus improntas. Por ejemplo, la telenovela mexicana, basándose en el modelo más tradicional del melodrama, produce historias conservadoras urdidas en torno a los valores familiares. Sus producciones muestran sentimentalismos desmedidos y una estética influenciada por las películas del cine nacional de las décadas los años cuarenta y cincuenta. En el caso colombiano, las narraciones, aunque pueden explorar temáticas controvertidas, son más ligeras gracias a las dosis de humor que la alejan de los padecimientos excesivos. En la telenovela brasileña hay una constante exaltación del erotismo y una gran atención al tratamiento de la imagen. Los temas innovadores suelen ser una constante y el cuerpo y la sexualidad se muestran sin prejuicios. También sus relatos se liberan del peso trágico del destino típico de los primeros melodramas⁶⁸. Por su parte, la telenovela venezolana tiende a producir historias despreocupadas por lo visual y de corte melodramático tradicional. Si bien la vertiente de la telenovela sociocultural también es explorada, sus producciones evidencian notablemente el gusto y las aspiraciones de las élites económicas. Durante las décadas de los setenta y ochenta algunas telenovelas venezolanas exhibían estilos de vida basados en el lujo y el derroche⁶⁹.

Con el transcurrir de las décadas y la evolución de la tecnología, la telenovela pasa de ser un producto artesanal a ser el producto faro de mayor reconocimiento en la industria cultural latinoamericana⁷⁰. Aunque algunos países comenzaron a exportarla continentalmente desde los años setenta, la telenovela alcanza su momento de esplendor en el mercado internacional una década más tarde. Con la caída de la antigua Unión Soviética las fronteras de venta se expandieron y los melodramas seriados, traducidos en distintos idiomas, les proporcionaron

⁶⁸ Para ampliar la información sobre los principales estilos latinoamericanos, *vid.* MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales. Op. cit.*, p. 130.

⁶⁹ SIERRA, Juan Carlos. «Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica: Perspectivas sobre un problema de estudio», *Guillermo de Ockham: Revista científica*. 2013, vol.11, nº 2, p. 22.

⁷⁰ *Vid.* MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana: De artesanal a industrial». *Op. cit.*, p. 40.

grandes ganancias a los países productores⁷¹. La exportación liderada por los poderosos emporios televisivos de Brasil con su canal Globo TV, México con Televisa y Venezuela con Venevisión y RCTV obtuvieron beneficios económicos comparables a los dividendos logrados por industrias más tradicionales como la automovilística y la del papel. Según Francisco Tremonti, para el año 1992 el negocio de las telenovelas venezolanas produjo entre cuarenta y sesenta millones de dólares, pudiéndose estas cifras equiparar con las de las exportaciones de sectores tradicionales de la economía⁷².

Para poder satisfacer la demanda internacional y local, los canales y su equipo de escritores establecen un acelerado ritmo de creación con libretos que evolucionan semanalmente, según el interés generado en las audiencias⁷³. A menudo los propios actores desconocen la continuación de sus relatos hasta minutos antes de la grabación, como consecuencia de un universo ficcional que se construye sobre la marcha. Para que pueda ser rentable se debe grabar un capítulo diario con jornadas de hasta doce horas de trabajo, lo que lleva a privilegiar los rodajes en interiores antes de arriesgarse a los imprevisibles vaivenes del clima⁷⁴. Sin embargo, la intimidad de los escenarios cerrados no es problema para un género que desde su concepción se ideó para ser escuchado mientras su espectadora se encarga de las tareas del hogar⁷⁵. Con relatos nutridos más por diálogos que por acciones, es recurrente

⁷¹ A partir de este momento las telenovelas latinoamericanas entraron en el mercado de Europa del Este, Medio Oriente y Asia, logrando que canales como Venevisión de Venezuela vendiera sus producciones en 104 países. MAZZIOTTI, Nora. «Viejas historias, nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas». *Op. cit.*, p. 94.

⁷² *Vid.* TREMONTI, Francisco. «La telenovela: Entre la necesidad cultural y el mercado internacional», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1995, nº 91. Disponible en línea: www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM199591_5-9.pdf [Última consulta: marzo 2020].

⁷³ *Vid.* HERNÁNDEZ, Isamar. *Cómo escribir una telenovela*. *Op. cit.*, p. 41.

⁷⁴ CABRUJAS, José Ignacio. *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 2002, p. 152.

⁷⁵ Desde los inicios del género se privilegia el modo de recepción auditiva antes que visual, lo que se traduce en producciones excesivamente dialogadas con más palabras que acciones. La investigadora Pina Arnoldi-Coco señala el caso de una telenovela brasileña que perdió su audiencia debido a la dificultad de seguir el desarrollo de la historia sin mirar sus escenas. *Vid.* ARNOLDI-COCO, Pina. «Novela brasileira: Le feuilleton à la télévision»,

que la música juegue un rol indicativo para señalarle al televidente la entrada en escena de los personajes principales que poseen sus propios temas musicales⁷⁶.

A pesar del cuidado de todos los detalles técnicos y artísticos necesarios para que una telenovela pueda mantenerse en el aire con indicadores altos de sintonía, el éxito lo define sobre todo la historia contada a lo largo de los episodios⁷⁷. Según autores del género como Fernando Gaitán, hay relatos arquetípicos tomados de la historia de la literatura universal que sirven de base para construir las telenovelas. Si bien no existe una fórmula ganadora que garantice la adhesión de las audiencias, los relatos que mueven las pasiones desde el amor y su antípoda suelen ser los más representados, teniendo como modelos ideales las historias de *Romeo y Julieta*, *Cumbres borrascosas*, *El conde de Montecristo*, *Los miserables*, entre otras⁷⁸. Sin embargo, la forma de empalmar y desenredar los conflictos también requiere de técnicas narrativas que se transmiten a los aprendices del oficio.

Efectivamente, para poder afinar la estructura narrativa de la telenovela, se deben articular acertadamente las tramas y subtramas que enlazan los sucesos colaterales al núcleo del relato. Según Eugenia Canorea, se suelen utilizar principalmente tres tipos de tramas: *la espina de pescado*, típica de la telenovela rosa que solo presenta de principio a fin una línea argumental. *El tronco de árbol*, trama que también puede ser utilizada por las ficciones rosas y aunque presenta la posibilidad de abrir otros relatos, estos deben converger en la trama principal. *La retícula* es muy usada en las telenovelas de ruptura para desarrollar una pluralidad de subtramas que no son escritas necesariamente como sustento de los meollos principales. En la retícula las situaciones están pensadas para yuxtaponerse y crear otras

en *De l'écrit à l'écran: littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*. [s. l.]: Presses Univ. Limoges, 2000, p. 309.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 310.

⁷⁷ Entre las estrategias ideadas para conseguir el éxito de una producción, se toman en cuenta factores como el horario de transmisión, el programa que antecede o precede, la pareja protagónica, el elenco de actores, el rodaje en exteriores, etc. MAZZIOTTI, Nora. «Viejas historias, nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas». *Op. cit.*, p. 98.

⁷⁸ Fernando Gaitán es un reconocido escritor de telenovelas colombianas que cuenta en su haber con dos de las producciones latinoamericanas más vistas en Latinoamérica y en el mercado norteamericano: *Café con aroma de mujer* (1994) y *Yo soy Betty, la fea* (1999). RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas». *Op. cit.*, p. 47.

historias igual de importantes. Con las subtramas de personajes secundarios, además de permitirle a la telenovela ganar tiempo y extenderse, se le ofrece al televidente un mayor repertorio de relatos e imaginarios de factible atracción⁷⁹.

Aunque este objeto cultural, durante su época dorada, dominaba la parrilla de la programación de los canales y ocupaba la franja horaria más costosa, también ha sido foco de duras críticas. Tanto la televisión como la telenovela han sido estigmatizadas por sus contenidos considerados alienantes y por sus historias que vehiculan fenómenos como el racismo, la distinción socioeconómica y la desigualdad en las relaciones de género⁸⁰. Fomentando así imaginarios que muestran a las capas económicas más desfavorecidas como el sector de la población que cree más en los golpes del destino que en las acciones políticas transformadoras de su realidad. Así mismo, la representación de las mujeres, consideradas su principal público, ha sido analizada desde otras ópticas para desmontar las imágenes de las mujeres como las eternas cuidadoras del hogar y como los objetos del deseo⁸¹. A pesar de la amplia crítica que estas producciones melodramáticas han recibido, se mantuvieron durante una gran parte del siglo XX como el producto preferido de millones de personas en el continente y como un negocio generador de grandes beneficios económicos⁸².

⁷⁹ CANOREA, Eugenia. «La figura da la mujer pobre en la telenovela venezolana. Avances preliminares de un proyecto de investigación». *Op. cit.*, p. 179.

⁸⁰ SIERRA, Juan Carlos Sánchez. «Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica». *Op. cit.*, p. 24.

⁸¹ Vid. MEZA, Tania. «Las telenovelas juveniles mexicanas y las adolescentes obesas», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Octubre 2013, vol. 48, nº 197. Disponible en línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/42529> [Última consulta: junio 2020]; CANOREA, Eugenia. «La figura da la mujer pobre en la telenovela venezolana. Avances preliminares de un proyecto de investigación». *Op. cit.*; JOCHAMOWITZ, Bárbara «La telenovela como género femenino y como parte de su especificidad», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación. Del folletín a la telenovela*. 1984, nº 47, p. 18-22.

⁸² Aunque Nora Mazziotti explica el difícil acceso a las cifras de ventas obtenidas por las telenovelas, indica que estas podrían haber generado aproximadamente un beneficio de 130 millones anuales, según información del año 2000. MAZZIOTTI, Nora. «Viejas historias, nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas». *Op. cit.*, p. 95.

1.2 Los orígenes:

De la radionovela a la telenovela venezolana (1930-1992)

Durante la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935) se inauguró en 1926 el servicio radiofónico en Venezuela, apadrinado por funcionarios gubernamentales. Durante la primera transmisión radial, la recién estrenada emisora AYRE, instaló aparatos receptores con altoparlantes en distintos puntos de la capital para que los transeúntes pudieran disfrutar de la nueva tecnología como si se tratara de un espectáculo⁸³. Aunque por razones económicas y políticas esta primera emisora desaparece dos años después⁸⁴, los caraqueños habituados al servicio comenzaron a crear radios clandestinas. La proliferación de estos aparatos no autorizados fue tal que la empresa venezolana de radiotelefonía publicó anuncios intimidatorios para tratar de controlar la situación⁸⁵. Sin embargo, el furor por este nuevo medio continuó y los mismos radioescuchas «construyeron transmisores de onda corta para transmitir música en discos, recitaciones, canciones con acompañamiento de guitarra»⁸⁶.

En 1930 el empresario norteamericano William H. Phelps, propietario de las tiendas El Almacén Americano y El Automóvil Universal, dos de las más importantes de la época, solicitó el permiso para fundar la primera radio comercial del país llamada Broadcasting Caracas. Esta emisora funcionará inicialmente en la terraza de El Almacén Americano y muchos de sus colaboradores eran los mismos empleados de las tiendas. La figura principal fue, sin duda, Edgar Anzola, enviado a los Estados Unidos para aprender sobre la reparación y el mantenimiento de los aparatos que se vendían en estas casas comerciales⁸⁷. Además de

⁸³ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas: Fondo Editorial La Nave Va, 2002, p. 132.

⁸⁴ YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la cátedra de radio*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2002, p. 102.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁷ BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, nº 47, p. 30; DOMÍNGUEZ, Carlota. «Breve historia de la radio en Venezuela», *Temas de Comunicación*. Abril 2011, nº 13, p. 85.

su formación técnica, Anzola pudo testimoniar el alcance que la radio comercial estaba adquiriendo en el norte del continente. Así pues, a su regreso junto a William H. Phelps, comenzó el proyecto radial de la Broadcasting.

El servicio de la radiodifusión comercial en Venezuela se inició de la mano de la naciente élite económica de la época y de figuras como la del ya mencionado Edgar Anzola, quien fue un emprendedor en todo, moviéndose entre los terrenos de lo técnico y lo cultural⁸⁸. No solo fue un mecánico experto y escritor de algunos de los primeros programas que transmitió la Broadcasting Caracas, también fue la primera persona en recorrer el país en un automóvil Ford, introdujo numerosos artefactos eléctricos, fue fotógrafo, actor, locutor, actor y realizador de cine⁸⁹. Para 1935, después de la concreción del proyecto radial de Phelps, comienzan otros proyectos radiales y se activan cinco emisoras oficiales más en el país⁹⁰. De manera que para estos años el servicio radiofónico se instala definitivamente y los venezolanos adoptaron este medio de comunicación como parte de su rutina. Así como lo testimonia el conocido poeta venezolano Aquiles Nazoa:

Casi no había hombre de Caracas que de las siete de la noche en adelante no estuviera en algún rincón de su hogar, inmóviles los abiertos ojos en la actitud estática de un magnetizado, manipulando su primitivo receptor con la bocina pegada al oído, llamando a cada instante a la familia para que vinieran a oír la onda que había sintonizado. (...) El espectáculo más constante de los

⁸⁸ Para ampliar la información sobre la historia de la radiodifusión venezolana pueden revisarse los escasos trabajos realizados que, aunque no son investigaciones académicas, aportan descripciones y testimonios de la época. Una gran parte de estos escritos han sido realizados por trabajadores de la radio y la televisión y por estudiantes de licenciatura en comunicación social. *Vid.* CORTINA, Alfredo. *Contribución a la historia de la radio en Venezuela*. Caracas: Instituto Nacional de Hipódromos, 1982. 157 p.; CORTINA, Alfredo. *Historia de la radio en Venezuela*. 2da ed. Caracas: Fundarte, 1995. 139 p.; YEPES, Oscar. *Cuentos y recuentos de la radio*. Caracas: Ediciones Fundación Neumann, 1993. 317 p.; YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la cátedra de radio*. *Op. cit.*; VIDAL, Javier. *La era de la radio en Venezuela*. Caracas: Editorial Alfa, 2004. 168 p.; FUENMAYOR, Carlota. «Breve historia de la radio en Venezuela». *Op. cit.*

⁸⁹ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 141.

⁹⁰ Para la Caracas de los años cuarenta estaban activas las siguientes emisoras: Ondas Populares, Radio Libertador, Radiodifusora Venezuela, Radio Continente y Radio Tropical. *Vid.* BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?». *Op. cit.*, p. 33.

domingos en la mañana era el de multitud de hombres en camisa que amanecían como extraños pájaros en los tejados de sus casas instalando o mejorando sus antenas⁹¹.

Después de la muerte del general Juan Vicente Gómez, la Broadcasting Caracas pasa a llamarse Radio Caracas Radio (RCR), nombre con el que se la conoció hasta el 2019, cuando fue obligada a cesar sus transmisiones durante el gobierno de Nicolás Maduro⁹². Desde sus inicios, a pesar de lo rudimentario del medio, los programas culturales formaron parte de su programación con emisiones de música culta, música popular y adaptaciones de la literatura universal que se resumían a manera de diálogos dramatizados⁹³. Si bien con este nuevo medio se buscaba principalmente hacerles publicidad a los productos importados por los almacenes de la Caracas de los años treinta, su empleo como vehículo cultural no fue desdeñado. El énfasis en los programas culturales y educativos se puede constatar con programas dedicados a la situación mundial, a la geografía venezolana y a la historia nacional con charlas a cargo del académico José Nucete Sardi⁹⁴. Sin embargo, el género que más sedujo a los radioescuchas fueron los radioteatros y/o las radionovelas⁹⁵, con su apropiación de las técnicas del folletín decimonónico.

⁹¹ Vid. RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 136.

⁹² En abril del año 2019 por disposición del gobierno de Nicolás Maduro la emisora RCR junto a otros medios de comunicación fueron cerrados. Actualmente RCR transmite por *streaming* en internet a través de su página web. Vid. *Denuncian que sacaron del aire BBC Mundo y CNN Internacional de Venezuela*. 2019. Disponible en línea: <https://www.lavanguardia.com/politica/20190501/461982716366/denuncian-que-sacaron-del-aire-bbc-mundo-y-cnn-internacional-de-venezuela.html> [Última consulta: noviembre 2020].

⁹³ Vid. RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 138; ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 16.

⁹⁴ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 142.

⁹⁵ En la bibliografía consultada se usan las dos palabras indistintamente como sinónimos, generando confusión. Sin embargo, el radioteatro suele ser la puesta en escena de una obra teatral o una representación que inicia y termina en la misma transmisión radial, a diferencia de la radionovela que es una historia que continúa durante varias transmisiones. Aunque Martín-Barbero nos señala sobre esto que en Argentina a la radionovela se la conoce como radioteatro ya que los actores que hacían radio viajaban por las distintas provincias representando los dramas radiados para que la gente también los viera. En el caso de Venezuela, no existe ninguna investigación a parte del artículo de Lunaidy Benítez, numerosas veces citado en esta investigación, dedicado a la radionovela.

Aunque inicialmente se adaptaban relatos clásicos, progresivamente se fueron escribiendo historias concebidas especialmente para este nuevo medio de comunicación, que trataban de amalgamar el carácter popular y la función educativa y didáctica que los encargados de impulsar el servicio radiofónico deseaban imprimirle. Así fue como Alfredo Cortina⁹⁶, fotógrafo y aficionado al teatro, escribió en 1933⁹⁷ la primera radionovela de suspenso que mantuvo cautivos a los habitantes de la capital a lo largo de sus veinticuatro episodios de treinta minutos. Según el mismo autor, él y Mario García Arocha, también empleado de El Almacén Americano y cronista deportivo de varias revistas de la época, deseaban «idear algo que fuera espeluznante, misterioso y al mismo tiempo con un gran sabor venezolano»⁹⁸.

Con esta historia llamada *El misterio de los ojos escarlatas*, los radioescuchas, a través de sus personajes principales interpretados por Cecilia Martínez⁹⁹ y el mismo Edgar Anzola, debían viajar por distintas zonas del país en busca de unas piedras que le permitirían develar el enigma central del relato. A través de este personaje que viajaba con el «Indio Miguel», los oyentes aprendían sobre la cultura y la geografía venezolana en una época en la que el

Por esta razón no disponemos de suficiente información que nos permita distinguir fidedignamente las diferencias técnicas o narrativas de las radionovelas o radioteatros citados en esta investigación. Nos hemos atenido a la literatura consultada y los testimonios de algunos de sus protagonistas. Vid. MARTÍN-BARBERO, Jesús. «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía» *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América latina*. Cuarto Propio: Santiago, 2002, p. 74.

⁹⁶ Desde joven, Alfredo Cortina se aficionó al teatro. En 1924 funda el teatro Pim-Bol donde montaba comedias y dramas escritos por él. Comienza a trabajar en la Broadcasting Caracas y se convierte en uno de los libretistas de la radio con varios programas educativos en su haber. Vid. FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhy> [Última consulta: noviembre 2020].

⁹⁷ En otras fuentes consultadas se sitúa en 1935.

⁹⁸ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 144.

⁹⁹ Fue pionera en el campo de la radiodifusión venezolana y la primera locutora. Además de actriz de radionovelas, trabajó como conductora de los primeros programas de variedades dirigidos a mujeres y a la población campesina donde se les ofrecían consejos para orientarlos en las prácticas comerciales. Sobre los protagonistas de la historia de la radiodifusión venezolana de estas primeras décadas —que aprendieron sobre la marcha ya que no existían estudios en este nuevo ámbito—, no poseemos demasiada información, exceptuando algunos personajes que han quedado descritos en las pocas investigaciones existentes. Vid. YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la cátedra de radio*. *Op. cit.*

país todavía rural y mal interconectado era desconocido por la mayoría de sus habitantes. Incluso la misma Cecilia Martínez en varias entrevistas, narra el periplo necesario para moverse dentro del propio país en las primeras décadas del siglo XX. Para ir desde Caracas a la ciudad de Maracaibo había que sacarse un pasaporte y tomar un barco en La Guaira para pasar por Curazao, e igualmente para ir al estado Bolívar era necesario tramitar el pasaporte inglés para hacer escala en Trinidad y Tobago¹⁰⁰. De manera que, haciendo un uso pedagógico de este medio masivo, fue posible ilustrar las diferencias entre las diversas regiones del territorio nacional, sus tradiciones y acentos variopintos¹⁰¹.

A estas primeras radionovelas le fueron sucediendo otras también memorables en su época, como *El misterio de las tres torres* —una historia de suspenso que se desarrollaba en una famosa cárcel de la época de Juan Vicente Gómez— y *La familia buchipluma*¹⁰² de Rafael Guinand, actor y escritor de piezas de teatro y de numerosas comedias para la radio de los años treinta¹⁰³. En esta historia se retrataba de manera irónica la sociedad venezolana y su clase media caraqueña con sus ínfulas de grandeza. Segmentos dramáticos como el de la familia buchipluma impregnados del espíritu de la novela costumbrista y posiblemente del sainete criollo¹⁰⁴, divertían a los radioescuchas con historias que retrataban a las familias de la clase media caraqueña de la época, su situación económica, y sus problemas con la servidumbre¹⁰⁵. Incluso, según cuenta Josefina Guinand, una de las actrices de esta comedia, los radioyentes empezaron a asociar a los altaneros personajes de los Buchipluma, con los

¹⁰⁰ YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la catedra de radio*. *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1987, p. 142; MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 24.

¹⁰² En la bibliografía consultada aparece el nombre de la radionovela escrito de dos formas diferentes: “Buchipluma” y “Buche y pluma”.

¹⁰³ MENDOZA BERNAL, María Inés «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 24; BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?». *Op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ Durante los años treinta, Rafael Guinand se aficionó a la representación de sainetes criollos y solía participar en un espacio radial llamado «Paso de comedia» con breves escenas costumbristas. BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?». *Op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁵ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 138.

representantes del gobierno y sus familiares. Lo que causó el descontento de la élite gubernamental y el destierro del escritor de esa radionovela Carlos Fernández¹⁰⁶.

Para orientar a los oyentes a través de los relatos, un narrador iba hilando la historia y emulando los sonidos de las acciones con objetos sencillos para crear los efectos especiales¹⁰⁷. Estos radioteatros de carácter detectivesco y costumbrista se fueron volviendo progresivamente parte de la vida de los radioyentes de la Caracas provinciana de esos años. Se hizo recurrente que las emisoras se llenaran de flores y de regalos cuando había un matrimonio o algún festejo en la vida de los personajes de las más seguidas radionovelas¹⁰⁸.

Aún a principios de los años cuarenta la programación de la radio seguía siendo sencilla, con tres tipos de emisiones esenciales: los noticieros estelares, las audiciones en vivo y las radionovelas. Sin embargo, a finales de la década, la transmisión de la radionovela *El derecho de nacer* de Félix Cagnet, producida por el circuito CMQ de Cuba, marcaría un antes y un después en el género. La dramática historia de Alberto Limonta y su desconocido parentesco con una de las familias más ricas de La Habana, se convirtió en un éxito radial inédito que transformó las dinámicas de la capital. El furor fue tal que los taxis y autobuses colocaban carteles donde se informaba que se podía escuchar la transmisión de la radionovela durante los trayectos. Igualmente, las salas de cine instalaron radiorreceptores para que los seguidores del drama pudieran sintonizar los treinta minutos del episodio¹⁰⁹. Con este fenómeno de masas se enraizó el melodrama en la radio y en el gusto de muchos de los seguidores de este género. El modelo cubano con su fuerte énfasis en la expresión desproporcionada de los sentimientos se convirtió entonces en el tipo de historias deseadas,

¹⁰⁶ La información aportada por Josefina Guinand en el artículo de Benítez no ha podido ser verificada en otras fuentes. Vid. BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, n° 47, p. 34.

¹⁰⁷ BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?». *Op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁸ RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo*. *Op. cit.*, p. 139.

¹⁰⁹ SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. Tesis de doctorado. Berlín: Universidad Libre de Berlín, 2013. Disponible en línea: <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/10622> [Última consulta: noviembre 2020].

creándose bloques en la programación de la radio venezolana dedicados a la transmisión diaria de estas radionovelas¹¹⁰.

Por su parte, la radionovela cubana se había nutrido de la *soap opera* radial norteamericana y de las historias que se contaban en las tabacaleras para distraer a los trabajadores en sus largas jornadas. Además, la estrategia implícita de estas consistía en que dichas historias sirvieran de señuelo para hacerlos regresar al trabajo y de esta manera poder conocer la continuación del relato¹¹¹. Durante los años cuarenta, el circuito de la CMQ de Cuba, el gran emporio de la radio de la época fue progresivamente comercializando sus reputadas radionovelas por todo el continente, especialmente por la región del Caribe. Tanto Venezuela, como las otras naciones que compraban los libretos, adaptaban las historias que se desarrollaban en los cañaverales de azúcar de la isla a sus específicos contextos en detrimento de los relatos y de las reflexiones identitarias propias. Simplemente se modificaban las palabras coloquiales cubanas por las de uso en el país donde se transmitían.

Así pues, el melodrama se convirtió en el corazón de la producción radiofónica y lo hará con más fuerza a partir de 1959, con la nacionalización de la emisora CMQ tras la Revolución cubana. Como consecuencia de esta coyuntura política, numerosos técnicos, actores y libretistas huyeron de Cuba y se trasladaron a Venezuela para trabajar y vivir¹¹². Este fenómeno migratorio coincidió con la modernización que la explotación petrolera estaba produciendo y que se tradujo progresivamente en avances de infraestructura y de servicios. Una de las evidencias de la transición de la Venezuela rural a la Venezuela petrolera es el servicio de televisión que se inauguró en 1953, cuando solo trece países en el mundo lo poseían¹¹³.

Después de la inauguración de la Televisora Nacional (canal 5) —patrocinada por la dictadura de Marcos Pérez Jiménez en 1952—, el gobierno le entregó las concesiones del

¹¹⁰ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 39.

¹¹¹ URIBE, Nora. «La telenovela». *Op. cit.*, p. 122.

¹¹² PRIMERA, Maye. «El drama de la telenovela venezolana», *Debates IESA*. 2012, XVIII, n° 1, p. 74.

¹¹³ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 15.

espectro televisivo a la élite empresarial de la época, según lo estipulado en el Reglamento de Radiocomunicaciones de 1941¹¹⁴. El empresario norteamericano William H Phelps, el mismo que en los años treinta cimentó la radio comercial, inicia la televisión comercial con el canal 2 llamado Radio Caracas Televisión (RCTV, canal 2). Y, casi paralelamente, algunos meses antes, un grupo de empresarios con el también pionero de la radio Gonzalo Veloz Mancera, fundaron Televisa. La cual será conocida a partir de 1960 como Venevisión (canal 4), después de ser vendida al grupo Cisneros.¹¹⁵

Con la introducción de la televisión, las historias folletinescas que se interpretaron en la radio y que gozaban de una gran popularidad, serán rápidamente adaptadas al nuevo formato. Inicialmente no había un consenso para denominar a estas producciones; se usaron los términos: serie, teleserie, telecomedia, pero ya en 1954 es común el uso de la palabra telenovela o novela para nombrar a este género¹¹⁶. El primer programa serial que se transmitió en la televisión venezolana se llamó *Los casos del inspector Nick* (1953), escrito por Alfredo Cortina ya conocido en el medio por sus radioteatros. Sin embargo, este primer programa no puede considerarse como una telenovela propiamente dicha, era más bien una continuación de las narraciones detectivescas que Cortina ya había experimentado en la radio¹¹⁷. Según las fuentes consultadas, el primer serial con las características propias de una telenovela se llamó *La criada de la granja*, transmitida por Televisa en 1953, dirigida por Juan Lamata, quien ya tenía experiencia en dirección de televisión en España y Argentina, y con las actuaciones de Aura Ochoa y José Martínez. Se transmitía de lunes a viernes en el horario nocturno y tenía una duración de quince minutos, tiempo aproximado de los episodios de las telenovelas de estos primeros años¹¹⁸.

¹¹⁴ HERNÁNDEZ, Ángela y Lulú GIMÉNEZ. «Los amos de la radio y la TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1984, vol. 45, p. 33; ZERPA, Flor Fabiola. «Las nuevas plantas de TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1993, vol. 19, n° 84, p. 17.

¹¹⁵ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ Para 1954 ya tenía el nombre de telenovela. *Vid.* MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 26.

¹¹⁷ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 15.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

Al igual que se hacía en los Estados Unidos, las telenovelas se transmitían en las franjas horarias que el canal vendía a los patrocinadores, los cuales eran generalmente marcas de productos higiénicos. Estos se encargaban de seleccionar las historias que se iban a transmitir entre los variados libretos y elegían a la pareja protagónica de su telenovela¹¹⁹. El canal RCTV tenía los espacios de las telenovelas *Camay* y *Palmolive* que sirvieron de escuela a los primeros actores de televisión de esa época y de las décadas posteriores. Como lo fueron, por ejemplo, Amalia Pérez Díaz, Carlos Márquez, Eva Moreno, Rafael Briceño y libretistas como Rosalía Narváez, Carlos Fernández y Juan Herbello que escribían historias con un número variable de episodios para un reducido elenco¹²⁰.

Las transmisiones de telenovelas fueron progresivamente ganando espacio en la programación y una creciente popularidad entre los telespectadores. Se incitaba incluso a la escritura de guiones originales, como lo demuestra el concurso que propició RCTV en 1955 con intelectuales reconocidos, como Arturo Uslar Pietri, entre los miembros del jurado¹²¹. Durante esta primera década de los cincuenta, en algunos trabajos sobre la telenovela venezolana, las historias aparecen clasificadas de dos tipos: Un primer estilo que engloba las producciones clásicas con el argumento de la joven humilde que emigra a la ciudad y, luego de numerosos obstáculos, se casa por amor con el joven proveniente de una rica y poderosa familia. Y, un segundo estilo, poco conocido, pero al parecer más experimental y cercano al teatro fueron las producciones *La esquina* de 1955, *Un pañuelo de tierra verde* de 1956 y *Romelia* de 1957, todas ambientadas en típicos paisajes venezolanos¹²² y escritas por Román Chalbaud, una de las principales figuras del teatro y del cine nacional¹²³.

¹¹⁹ COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 109.

¹²⁰ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 15.

¹²¹ *Ibid.*, p. 16.

¹²² Estas producciones de Román Chalbaud destacan por la presencia de paisajes típicamente venezolanos y la alusión a la realidad nacional en una época en la que las telenovelas estaban desconectadas de su contexto. MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 28.

¹²³ En este segundo estilo Román Chalbaud trata de imbricar los lenguajes del teatro y del cine haciendo de la telenovela algo más experimental. *Ibid.*, p. 29.

De estos primeros años, cuando no existía aún el *videotape* y las telenovelas se realizaban en vivo, sin la posibilidad de corregir errores o repetir, solo se conservan testimonios y algunas fotografías. La duración de estas producciones melodramáticas solía ser de aproximadamente quince minutos y eran realizadas por un solo libretista que contactaba directamente a las marcas patrocinantes que tenían su espacio en los canales de televisión. Algunas veces el libretista trabajaba con dos directores, uno artístico que se encargaba de la puesta en escena y otro técnico que se ocupaba exclusivamente de las cámaras¹²⁴. Si bien se escribían obras originales eran muy comunes las adaptaciones de radiotelenovelas exitosas o historias de la literatura nacional como *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos producida por RCTV en 1958 o *El tirano Aguirre* de 1959¹²⁵. Producciones que solo pudieron ser transmitidas después de la caída de Marcos Pérez Jiménez por la prohibición de realizar telenovelas basadas en obras de autores vinculados a la oposición democrática como Gallegos y Otero Silva¹²⁶.

Con la invención del *videotape* en 1962, el género comienza a experimentar transformaciones gracias a la posibilidad de grabar, archivar y controlar la programación¹²⁷. Las telenovelas, que en años anteriores eran de corta duración, gracias a esta nueva posibilidad técnica, incrementan el número de producciones dramáticas y la extensión de sus historias. Se empiezan a llamar «culebrones» a las inacabables historias que se alargan en aras de seguir luchando por el *rating* como es el caso de *Lucecita* de Delia Fiallo (1967), con 400 episodios o *El derecho de nacer* en su adaptación como telenovela con 600 episodios¹²⁸. Durante toda la década de los años sesenta las telenovelas ya ocupaban gran parte de la programación de los canales de televisión, se transmitían durante todo el día y se

¹²⁴ A esta etapa Mabel Coccato la ha llamado la *prehistoria de la telenovela*. COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 106.

¹²⁵ Aunque para 1958 las telenovelas duraban aproximadamente quince o veinte minutos, *Doña Bárbara* se extendió cuarenta y dos capítulos y el *Tirano Aguirre* sesenta capítulos y ambas fueron transmitidas por un espacio llamado: la telenovela venezolana por el canal privado 4. COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 107.

¹²⁶ MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 17.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 35.

organizaban en bloques, como, por ejemplo, los vespertinos llamados: la novela del hogar a las 2pm, la novela pasional a las 2:25pm y la novela romántica a las 2:55pm¹²⁹. La mayoría de las historias más célebres de esta década fueron escritas por las guionistas cubanas Delia Fiallo, que se inició en el circuito CMQ de La Habana, e Inés Rodena¹³⁰. Las obras para radio y televisión de ambas se convirtieron en el símbolo del melodrama latinoamericano y se han traducido en ventas millonarias en Venezuela y otros países del continente. Por su parte, en el medio intelectual venezolano escribir telenovelas para las mayorías no se consideraba un oficio digno de las pretensiones de un escritor, los que se atrevieron lo hicieron inicialmente con seudónimo para evitar el escarnio público¹³¹.

Posteriormente, hacia finales de los años sesenta y principio de los setenta, los cambios en el medio televisivo continúan con la introducción del color que progresivamente se irá volviendo de uso común en todos los canales¹³². También la telenovela comienza a ser un producto colectivo en el que podrán intervenir varios libretistas si la obra supera los 150 episodios¹³³. En lo que se relaciona con la dirección también es posible contar con más de un director en las producciones de larga extensión como fue el caso de *La tirana* en 1967, que contó con varios libretistas y dos directores¹³⁴. Con el pasar del tiempo el equipo se organiza

¹²⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁰ MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 31.

¹³¹ El trabajo como escritor de telenovelas estaba considerado como un trabajo poco digno para un intelectual. Sin embargo, en la Venezuela de 1975, un escritor tenía muy pocas posibilidades de vivir de su trabajo y un escritor de telenovelas podía llegar a ganar 4000 dólares mensuales con contrato indefinido y una pausa de meses entre una producción a otra completamente cubierta. PRIMERA, Maye. «El drama de la telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 72; MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 31.

¹³² A finales de los años setenta las telenovelas comienzan a grabarse en color, pero será a partir de la década siguiente (inicios de los años ochenta) cuando el gobierno permita la transmisión a color. MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zepa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 104; ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 24.

¹³³ COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970», *Video-forum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, n° 2, p. 103.

¹³⁴ Esta telenovela la escribió inicialmente Manuel Muñoz Rico y luego intervienen como libretistas Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas. COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970» *Op. cit.*, p. 103.

con un autor a la cabeza que será el encargado de escribir el inicio del relato y de definir los personajes. El resto del equipo llamados subguionistas o dialoguistas se ocuparán de escribir —de manera diacrónica o simultánea— la totalidad de la telenovela. El trabajo grupal puede corresponder a las adaptaciones de historias ya presentadas o a un libreto original escrito para televisión¹³⁵.

Así pues, progresivamente las producciones melodramáticas se convierten en el eje y el corazón de la programación de los principales canales privados del país: RCTV y Venevisión. Atrás quedan las iniciales telenovelas de quince minutos y el relato se va extendiendo a episodios diarios de una hora, transmitidos de lunes a viernes en franjas matutinas y nocturnas. Los libretistas se van haciendo necesarios y son incorporados oficialmente a los canales de televisión¹³⁶. A esta colonización de la programación al interior de los hogares reaccionaron grupos de diversos sectores de la sociedad, como padres, intelectuales y periodistas que mostraban su descontento por un contenido que consideraban violento y enajenante. Argumentaban que las telenovelas podían afectar a un público «mayoritariamente femenino e inculto» y a los niños sin supervisión que pudieran estar sintonizando la televisión¹³⁷. Esta presión encontró eco en el gobierno de Carlos Andrés Pérez en 1976, quien aplicó una reglamentación en el horario de estos programas. No solamente se exigió que aquellas telenovelas que no fueran aptas para todo público se transmitieran en la franja nocturna, sino que obligó también a imprimirles un carácter cultural y un límite de capítulos que no debía superar los 180¹³⁸.

Estos fueron los años de la llamada televisión cultural, durante los cuales se retomaron las adaptaciones de obras de la literatura nacional como *Boves el Urogallo* de Francisco Herrera

¹³⁵ SCOTTO CABRICES, Clemente. «Creación e implantación de "Tele": Base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993)», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1995, vol. 21, n° 91, p. 21; MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 31.

¹³⁶ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 20.

¹³⁷ MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 29.

¹³⁸ A través de un decreto gubernamental los canales de televisión se ven obligados a realizar producciones melodramáticas que contribuyan a educar a la colectividad con temas relacionados a la historia, la literatura, etc. *Ibid.*, p. 32.

Luque adaptada en 1974 por José Ignacio Cabrujas y dirigida por Román Chalbaud, *Campeones* de Guillermo Meneses adaptada en 1976 también por Cabrujas, *Oficina número 1* de Miguel Otero Silva adaptada en 1976 y algunas de las novelas de Rómulo Gallegos también se llevaron a la pantalla: *La trepadora*, adaptada en 1975 por Isaac Chocrón y dirigida por Román Chalbaud, *Pobre Negro* de 1975, con guion de Salvador Garmendia y *Canaima*, adaptada en 1976 por Cabrujas¹³⁹. Estas adaptaciones fueron realizadas por las principales figuras de la renovada escena teatral de los setenta: Cabrujas, Chocrón y Chalbaud junto a Salvador Garmendia, premio nacional de literatura de 1973.

Un año más tarde, en 1977, estos mismos escritores experimentaron con historias originales que señalaban temáticas jamás visibilizadas en la telenovela venezolana, tales como el divorcio, el machismo y la infidelidad. Varias de estas producciones mostraban a su heroína como una mujer de clase media con ansias de realización personal y de emancipación. El lenguaje utilizado se adaptó al habla popular para representar historias que se acercaban a la cotidianidad de los televidentes. Algunos de los ejemplos de estos cambios son las telenovelas: *La hija de Juana Crespo* (1977) de Salvador Garmendia, *La señora de Cárdenas* (1977) y *Silvia Rivas divorciada* (1977) de José Ignacio Cabrujas, cuyas historias tuvieron una amplia aceptación¹⁴⁰. Asimismo, la temática histórica¹⁴¹ también encontró su espacio y se realizaron producciones dramáticas como *Sangre azul* (1979) ambientada en el período de la guerra federal y *Estefanía* (1979-1980) de Julio César Mármol, quien, basándose en testimonios orales y obras documentales, recreó las persecuciones y las luchas democráticas de un sector de la sociedad durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez.

A pesar de las disposiciones gubernamentales, la telenovela cultural seguía compitiendo con la telenovela clásica maniquea y sus historias de amores contrariados. Poco a poco y

¹³⁹ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 22; MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 32; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 109.

¹⁴⁰ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁴¹ Según Marta Colomina, las producciones de corte histórico se enfrentaron a una censura gubernamental que les exigía la supervisión de los guiones por parte de varios ministerios y del Instituto Nacional del Menor. En varias ocasiones se prohibieron programas como los de la muerte de Delgado Chalbaud y del atentado de Rómulo Betancourt. MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 35.

notablemente con el cambio de gobierno, se fue abandonando la intención de hacer una televisión cultural. Las telenovelas protagonizadas por las mujeres que buscaban escaparse de la opresión machista y construirse una vida independiente fueron perdiendo *rating* frente a historias con el típico esquema melodramático, como *Rafaela* (1977) y *Emilia* (1979) de Delia Fiallo. La primera de estas fue una adaptación de *El derecho de nacer* en un contexto moderno con un Albertico Limonta mujer, y la segunda una adaptación de la radionovela *Tu mundo y el mío* de 1968¹⁴². Nuevamente se le apostó a las adaptaciones de viejas historias, así, los modelos planteados por la telenovela cultural se fueron produciendo cada vez menos. Se pasó a complacer un mercado internacional que se desarrollaría con más fuerza en la década siguiente, y que era necesario satisfacer con telenovelas de éxito garantizado, como ya se había comprobado con los libretos cubanos.

Así en la década de los ochenta, con una televisión finalmente a color, todavía es posible encontrar en la programación de los primeros años de esa década, tentativas de telenovelas protagonizadas por heroínas «emancipadas» que rehacen su vida después de un divorcio o de una relación insatisfactoria como es el caso de *Natalia de 8 a 9* (1980) de José Ignacio Cabrujas y de *Luisana mía* (1981) de Ligia Lezama¹⁴³. Sin embargo, algunas de las más exitosas telenovelas de la década continuarán explotando el melodrama más clásico, logrando conseguir una enorme aceptación en el país y en el extranjero como fueron los casos de *Leonela* (1983) y *Cristal* (1989), ambas de Delia Fiallo. La primera narra la historia de una mujer abusada sexualmente que termina enamorándose y casándose con su agresor y, la segunda, *Cristal* —la telenovela con más *rating* de los años ochenta—, es la historia de una muchacha pobre de orígenes desconocidos que consigue triunfar como modelo en el mundo de la moda¹⁴⁴.

Paralelamente a los populares melodramas de Delia Fiallo, nuevos libretistas venezolanos —formados en los grupos de dialoguistas de Cabrujas y Garmendia— escribieron telenovelas que continuaron el uso de un lenguaje y un contexto más cercano a los

¹⁴² *Id.*

¹⁴³ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela. Op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁴ La telenovela *Cristal* bate el récord de audiencias, y de las seis telenovelas que transmiten en España, seis son venezolanas. MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 36.

televidentes, como es el caso de *Ligia Elena* (1982) y *Las Amazonas* (1985) de César Miguel Rondón y de *Elizabeth* (1981) de Pilar Romero¹⁴⁵. Durante esta época, Venezuela había logrado consolidarse internacionalmente como uno de los principales exportadores de telenovelas, convirtiendo la industria de las producciones dramáticas en uno de los negocios más rentables del país¹⁴⁶.

Hacia finales de los años ochenta el nuevo canal privado Televen introduce en su programación nocturna las telenovelas brasileñas, consideradas por un sector del país como superiores a las nacionales gracias a argumentos que exploraban nuevas temáticas, esquemas melodramáticos menos rígidos y exuberantes paisajes con sus recurrentes locaciones exteriores. Anteriormente, el canal del Estado ya había transmitido algunas producciones brasileñas. Sin embargo, Televen con producciones como *Dancing days*, *Agua viva*, *Amor con amor se paga*, logra que los televidentes se aficionen a estas historias que, según las fuentes, sirvieron como punto de comparación a la producción nacional para mejorar sus productos ficcionales¹⁴⁷.

A principios de los noventa, la escena continúa con guionistas de la década anterior y otros nuevos —como Leonardo Padrón, también periodista y poeta, y Vivel Nouel— que se incorporarán convirtiéndose en referencia de exitosas telenovelas. En 1992, la telenovela *Por estas calles* de Ibsen Martínez —dialoguista de telenovelas de Cabrujas, columnista de varios periódicos y escritor de piezas de teatro— le da un vuelco al género con esta producción transmitida por el canal RCTV durante dos años¹⁴⁸. Lo novedoso de esta propuesta consistió en crear una historia entre lo documental y lo ficcional que evidenciaba la corrupción a diferentes escalas y el panorama de descomposición política que atravesaba el país. Los episodios, escritos sobre la marcha, iban nutriéndose de las noticias más destacadas que la prensa publicaba sobre el acontecer nacional. Una gran parte de la

¹⁴⁵ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela. Op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁷ MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana». *Op. cit.*, p. 36.

¹⁴⁸ SCOTTO CABRICES, Clemente. «Creación e implantación de "Tele": Base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993)». *Op. cit.*, p. 20.

telenovela fue filmada en exteriores, especialmente en zonas populares de Caracas, hasta entonces nunca mostradas en una telenovela¹⁴⁹.

Si bien esta producción dramática fue enormemente popular entre los televidentes, también recibió numerosas quejas y protestas de sectores que se sintieron atacados y vilipendiados. Por ejemplo, la Policía Metropolitana consideró denigrante el personaje de un policía que alquilaba su arma a delincuentes a cambio de drogas; el Tribunal Supremo también desaprobó la imagen de una jueza que aceptaba sobornos para que los enjuiciados adinerados esquivaran las pesadas sentencias. Asimismo, la telenovela recibió quejas provenientes del Ministerio de Comunicaciones, del Colegio de Médicos de Venezuela, del Instituto Nacional de Obras Sanitarias y de otras entidades públicas y privadas¹⁵⁰.

La telenovela *Por estas calles* también se transmitió en España y en países de América Latina, pero sin ningún éxito. Al parecer era una producción de difícil comprensión fuera del contexto venezolano de la época. Su escritor Ibsen Martínez fue invitado a varios países con la propuesta de escribir una telenovela que siguiera el mismo patrón irreverente y que fuera capaz de sacudir social y políticamente a un país, como consideraban que lo había hecho con la convulsionada Venezuela de principios de la década de los noventa¹⁵¹. Las producciones dramáticas que le siguieron no siempre continuaron este modelo, aunque telenovelas como *El paseo de la gracia de Dios* (1993) de José Ignacio Cabrujas, *Peligrosa* (1994) de Vivel Nouel y *Amores de fin de siglo* (1995) de Leonardo Padrón también exploraron con narraciones de corte popular. Sin embargo, por razones cronológicas no sondeamos las telenovelas y los guionistas ulteriores. La frontera temporal de nuestro trabajo de

¹⁴⁹ HYPOLITE ORTEGA, Nelson. «Big snakes on the streets and never ending stories: The case of venezuelan telenovelas», en *Magination Beyond Nation: Latin American Popular Culture*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1998, p. 72.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵¹ SCOTTO CABRICES, Clemente. «Creación e implantación de "Tele": Base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993)», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1995, vol. 21, n° 91, p. 73.

investigación se cierra en 1992 con esta producción que representó un hito en la historia de la telenovela venezolana.

1.3 Detrás de las historias:

Los canales privados de TV y sus políticas de telecomunicación

Como ya lo señalamos anteriormente, el espectro radioeléctrico en Venezuela, siguiendo el modelo de la televisión norteamericana, se fue repartiendo a través de la obtención de licencias a largo plazo concedidas por el Estado. Si bien la entrega de concesiones al capital privado estaba supeditada a la obligación de un uso pedagógico, esta exigencia se fue omitiendo, dándole paso a una utilización principalmente comercial¹⁵². Según el investigador Manuel Silva Ferrer, el sistema de comunicaciones eminentemente comercial «es un fenómeno inherente a los procesos de modernización ocurridos tras la vertiginosa transformación del país desencadenada por la expansión de la industria petrolera»¹⁵³. A partir de los años cincuenta, los ingresos generados por la explotación masiva de este hidrocarburo impactaron el crecimiento económico del país y la modernización de la sociedad. Súbitamente, el rico Estado petrolero generó cambios transformadores en el campo de la cultura, particularmente en las industrias culturales, aportándole grandes beneficios a los medios de comunicación audiovisual y a la expansión de la cultura de masas¹⁵⁴.

Para finales de 1952, la recién inaugurada Televisora Nacional (TVN, canal 5) es instalada por un representante de la Radio Corporation of America (RCA). Aunque la primera transmisión se realiza este año, un fallo técnico impide la continuación del servicio hasta

¹⁵² La excepción se convirtió en la regla, después de la creación de la Televisora Nacional, el gobierno les entregó concesiones a otros empresarios aliados con empresas de telecomunicaciones estadounidenses como lo describiremos en el próximo apartado. Vid. SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. Op. cit., p. 117.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 259.

1953¹⁵⁵. La TVN reanudará su trabajo paralelamente a las dos primeras estaciones privadas del país: El canal 4 (Televisa), llamado Venevisión desde 1960 cuando es comprado por un grupo de empresarios de origen cubano, y el canal 2 (Radio Caracas Televisión-RCTV) fundado por el ya conocido grupo Phelps¹⁵⁶. Estas dos primeras estaciones privadas también contaron con el financiamiento y la ayuda técnica de compañías norteamericanas durante sus primeros años, como la ya mencionada RCA y la ABC (American Broadcasting Company)¹⁵⁷.

El canal RCTV, creado por William H. Phelps Jr., junto a su padre y otros miembros de la familia, inicia sus transmisiones cuando la industria de la televisión apenas empezaba a perfilarse como un terreno rentable para la inversión. Este grupo empresarial se fue fortaleciendo económicamente durante los años de la bonanza petrolera del país con sus negocios en el sector de las comunicaciones y el inmobiliario. Aunque ya en la década de los veinte importaban y exportaban mercancías y eran los principales distribuidores autorizados de modernos bienes como las pianolas y los automóviles Ford¹⁵⁸. Después de su incursión en la radio y en la televisión, los Phelps se fueron expandiendo a través de otros negocios en la industria de la comunicación masiva impresa, sonora y audiovisual. Algunas de las numerosas empresas de este grupo están vinculadas a la producción de cortos y largometrajes (Paramaconi C. A.), a la publicidad (Publicistas Asociados C. A., Mercaradio S. A.), a la compraventa y edición de libros (Mercialibros C. A., Publicaciones Seleven C. A.) y fueron los principales accionistas del Diario de Caracas que circuló hasta 1995¹⁵⁹. Asimismo, participaron en otras actividades económicas como la construcción, el turismo, la presentación de espectáculos y la producción de artículos de limpieza y de productos

¹⁵⁵ AGUIRRE, Jesús María. «Celebrando los 25 años de la TV venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1978, vol. 4, n° 17, p. 53.

¹⁵⁶ ZERPA, Flor. «Las nuevas plantas de TV en Venezuela». *Op. cit.*, p. 17; EQUIPO COMUNICACIÓN. «La concentración de medios masivos en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, vol. 15, p. 69.

¹⁵⁷ HERNÁNDEZ, Ángela y GIMÉNEZ, Lulú. «Los amos de la radio y la TV en Venezuela». *Op. cit.*, p. 50.

¹⁵⁸ MERAYO, Arturo (Coord.). *La radio en Iberoamérica: Evolución, diagnóstico, prospectiva*. Sevilla: Comunicación Social, 2007, p. 418.

¹⁵⁹ HERNÁNDEZ, Ángela y GIMÉNEZ, Lulú. «Los amos de la radio y la TV en Venezuela». *Op. cit.*, p. 50.

comestibles¹⁶⁰. De manera que el grupo Phelps ha detentado un considerable poder económico e ideológico en el panorama venezolano, por lo menos hasta el año 2007, cuando el presidente Hugo Chávez Frías le niega la renovación de la concesión y el canal RCTV cierra después de medio siglo de transmisiones.

Por su parte, el otro canal comercial, Televisa, fundado por el locutor Gonzalo Veloz Mancera, estuvo transmitiendo entre los años 1953 y 1960¹⁶¹. Posteriormente, por razones económicas, el canal fue adquirido por el grupo Cisneros e inmediatamente empieza a funcionar hasta los momentos actuales bajo el nombre de Venevisión (canal 4). En los años cuarenta, los hermanos Diego y Antonio Cisneros obtuvieron una franquicia de la Pepsi-Cola y se iniciaron con éxito en el negocio de la manufactura y comercialización de bebidas gaseosas «haciendo de la Pepsi el refresco más dulce»¹⁶². Además de sus iniciales empresas de producción de refrescos y de plantas embotelladoras que llegaron a cubrir el aproximadamente 80% del mercado de gaseosas, diversificaron sus negocios a partir de los años sesenta introduciéndose en el sector de las comunicaciones¹⁶³. Adquirieron así el canal de televisión Televisa y más tarde unas trece emisoras de radio que formaron el “Circuito Radiovisión”¹⁶⁴. Progresivamente, también sus inversiones fueron expandiéndose hacia el sector discográfico (Sonorodven, Rodven, Love Records), el alimenticio (helados Tío Rico, Procafé, Puropan), las cadenas de supermercados y de restaurantes de comida rápida (CADA, Burger King, Pizza Hot) y otras innumerables empresas en bienes raíces, computación, desarrollo turístico, medios digitales, entre otras¹⁶⁵.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 60.

¹⁶¹ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zepa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 23.

¹⁶² BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: El Imperio Cisneros», *Revista Sic*. Enero 1986, n° 49, p. 31-34.

¹⁶³ EQUIPO COMUNICACIÓN. «El Grupo Cisneros, o los poderes de la organización», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, vol. 11, n° 51-52, p. 142; BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: El Imperio Cisneros». *Op. cit.*, p. 33.

¹⁶⁴ EQUIPO COMUNICACIÓN. «El Grupo Cisneros, o los poderes de la organización». *Op. cit.*, p. 142.

¹⁶⁵ BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: El Imperio Cisneros». *Op. cit.*, p. 33; EQUIPO COMUNICACIÓN. «El Grupo Cisneros, o los poderes de la organización». *Op. cit.*, p. 142.

A partir de los años ochenta la Organización Cisneros, después de transmitir desde 1972 el Miss Venezuela, compra la totalidad de los derechos del concurso. Transforman el certamen de belleza en un enorme espectáculo mediático con el espacio publicitario más caro de la televisión nacional y es difundido en vivo por varios países de la región. También lo convierte en una plataforma para reclutar actrices, presentadoras y periodistas para el canal y la «belleza de la mujer venezolana», comienza a promocionarse y a venderse internacionalmente como uno de los símbolos del país¹⁶⁶. A lo largo del siglo XX, la organización Cisneros se va consolidando entonces como uno de los grupos económicos más poderosos de Venezuela y de Latinoamérica.

Los canales Venevisión y RCTV se distinguieron, en el paisaje de la industria televisiva —hasta el año del cierre de Radio Caracas—, por ser los dos grandes rivales con los mayores índices de audiencia y los dos principales productores de telenovelas del país. Si bien su cobertura se extendía a través de todo el territorio nacional, durante los primeros años las transmisiones se realizaban prioritariamente en las zonas urbanas donde se concentraban los televidentes con mayor poder adquisitivo. Por el contrario, las regiones rurales, más alejadas del centro del país, fueron accediendo progresivamente al servicio televisivo¹⁶⁷. El adiestramiento del personal técnico y actoral también fue un desafío para la puesta en marcha de estos primeros canales. En sus inicios, el canal RCTV auspiciaba cursos, sin ninguna obligación con el canal, para entrenar a técnicos y artistas en el manejo de la nueva tecnología¹⁶⁸.

Casi el 90% del personal que cimentó el campo de la televisión venezolana provenía y se había formado en la radio. Sin embargo, no solo sus trabajadores sino también la inversión publicitaria migró de un medio de comunicación al otro convirtiendo a la televisión en el

¹⁶⁶ AULETA, Nuncia y María Helena JAÉN. «Miss Venezuela: ¿Algo más que belleza?», *Debates IESA*. Octubre 2014, XIX, n° 4, p. 59.

¹⁶⁷ EQUIPO COMUNICACIÓN. «Distribución de los medios radioeléctricos en la región capital y en la provincia venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, vol.3, n° 12, p. 84.

¹⁶⁸ MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 22.

massmedia más favorecido¹⁶⁹. Este también fue el caso de otros países de la región como, por ejemplo, Brasil. Sus primeros profesionales de la televisión también procedían del campo de la radio y del periodismo. La transición de un medio al otro fue explicada, en el contexto brasileño, por el investigador Adalberto Müller amparándose de dos términos de campos epistemológicos distintos: intermedialidad y antropofagia¹⁷⁰. Refiriéndose con esto a la relación entre estos dos medios y la forma como la televisión “devoró” la radio y sus modos de producción.

Igualmente, técnicos y artistas viajaron por sus propios medios a países como México, Estados Unidos y Cuba para obtener el conocimiento y la experiencia en la producción de programas y de otras actividades que el mundo de la televisión necesitaba. Para esta época el circuito CMQ de la Habana se había convertido en el epicentro de la radio y de la televisión de la región, no solo por las ficciones melodramáticas que exportaba exitosamente, sino también por la formación que le estaba proporcionando al personal de las televisoras nacientes¹⁷¹.

Si bien a lo largo de las décadas, tanto RCTV como Venevisión se disputaron el control de la audiencia, durante los primeros años de los cincuenta, debido a lo rudimentario del medio y a la escasa mano de obra, los técnicos y trabajadores podían compartirse entre ambos canales, siempre que el horario se los permitiese¹⁷². La exclusividad de actores, de escritores y la competencia entre los canales se volverá norma con la noción de *rating* importada junto al melodrama cubano y gracias a los beneficios económicos que fueron obteniendo. Con respecto a su funcionamiento, como bien lo señalan los especialistas en comunicación Antonio Pasquali y Oswaldo Capriles, la televisión venezolana, completamente alejada de cualquier función pedagógica o social, redujo su función a la telecomunicación y la

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁰ MÜLLER, Adalberto. «Anthropophagie et intermédialité: l'essor des telenovelas brésiliennes», *Télévision*. 2012, n° 3, p. 119-128.

¹⁷¹ Esta información no ha podido ser verificada en otras fuentes bibliográficas. *Vid.* MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁷² Estos datos solo aparecen reseñados en un trabajo de grado de licenciatura y no ha podido ser verificado en la literatura consultada. *Vid. Ibid.*, p. 37.

telecomercialización. Los grupos poseedores de concesiones radioeléctricas estructuraron la programación de sus canales como parte de una actividad comercial, ergo, en total dependencia de la inversión publicitaria:

La relación era tan fundamental que según las cifras citadas del *International Advertising Association* la mayor inversión publicitaria del mundo se realiza en la región de América Latina y el Caribe (42% contra un promedio mundial del 25%) y la menor inversión publicitaria en medios impresos (25% contra un promedio mundial del 39%). Y estas cifras en América Latina son incluso el doble de la norteamericana y el triple de la europea, por lo que las inversiones en radio y televisión de América Latina son las cifras más elevadas del mundo. Y en América Latina las cifras más altas eran las de Venezuela. Durante los años 80 la televisión aglutinaba el 66,8% de la inversión publicitaria en detrimento de otros medios como la prensa y la radio¹⁷³.

A pesar de la hegemonía, en el sentido gramsciano y del gran poder económico de los canales privados y de sus propietarios, la televisión comercial se volvió, a partir de los años setenta, como ya lo mencionamos, en el foco de duras críticas. Estas reflexiones formaron parte de un debate mundial más amplio que cuestionaba los usos de las telecomunicaciones y que se cristalizó en el continente en 1976 con la «Primera conferencia intergubernamental sobre políticas de comunicación en América Latina»¹⁷⁴. En el caso de Venezuela, este espíritu reformista llevó a una comisión del más grande organismo político cultural de país llamado, para la época, Consejo Nacional de Cultura (CONAC), a elaborar el «Proyecto de radio y comunicación de servicio público» (Ratelve 1974-1975)¹⁷⁵. A través de este informe, intelectuales de distintas áreas como Juan Liscano, Miguel Otero Silva, Oswaldo Vigas y

¹⁷³ SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁷⁵ Esta valiosa iniciativa no llegó a conseguir el respaldo del Estado por múltiples razones, pero sobre el proyecto Ratelve hablaremos en el siguiente capítulo.

Antonio Pasquali formularon nuevas políticas aplicables al área e hicieron un diagnóstico del sistema de radiodifusión del país¹⁷⁶.

Posteriormente, se emprendieron otros intentos de transformación y reglamentación por parte del Estado. En 1976, el presidente Carlos Andrés Pérez (1974-1979) incluyó, por primera vez, el sector de las telecomunicaciones en el «V Plan de la Nación»¹⁷⁷. Durante este período se concibió la ya mencionada «televisión cultural» y se aupó la producción local. Después de finalizado su mandato, su sucesor el presidente Luis Herrera Campins (1979-1984) también incorporó en su plan de gobierno el sistema de radio y televisión. Sus aportes estuvieron relacionados con la eliminación de la publicidad de drogas legales (alcohol y tabaco) y la regulación de los horarios y de la extensión de las largas telenovelas¹⁷⁸. Según Silva Ferrer, estos decretos «se tradujeron en el veto de Herrera Campins de la radio y la televisión privada venezolana hasta el día de su muerte»¹⁷⁹. Estos mandatarios y los que los sucedieron, continuaron disponiendo tímidos decretos para el control de las telecomunicaciones. Como bien lo señalan los especialistas (Pasquali, Capriles, Bisbal, Silva Ferrer), la televisión venezolana no solo se desarrolló sin ninguna disposición al servicio público, sino que también se benefició de la incapacidad del Estado para elaborar políticas de comunicación y para ejecutar a cabalidad la normativa existente¹⁸⁰.

¹⁷⁶ CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996, p. 123; SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 119.

¹⁷⁷ SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 121; BISBAL, Marcelino. «El Estado y la comunicación. Entre el azar y la necesidad», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, nº 11, p. 51-52; BRITO, Berta y TREMONTTI, FRANCISCO. «Televisión omnipresente: Diez años de TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, nº 51-52, p. 39-48.

¹⁷⁹ SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 121.

¹⁸⁰ Para ampliar el conocimiento sobre las políticas de telecomunicación en Venezuela, *vid.* PASQUALI, Antonio. *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1977. 626 p.; CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. *Op. cit.*; BISBAL, Marcelino. «El Estado y la comunicación. Entre el azar y la necesidad». *Op. cit.*;

1.4 El melodrama:

¿«Alfabeto cultural» de América Latina?

Como ya bien lo mencionamos en el primer apartado de este capítulo, la telenovela es heredera del melodrama teatral y literario que ha ido evolucionando desde el siglo XVIII. Aunque también se nutre de otros géneros artísticos como el folletín, esta filiación será particularmente abordada de manera más detallada debido al importante espacio que teóricos culturales e investigadores latinoamericanos le han otorgado al melodrama como clave para la comprensión de imaginarios colectivos y representaciones identitarias.

A partir del trabajo pionero de Peter Brooks, *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*, publicado en 1976, se reformula el melodrama como una categoría más amplia que nos ofrece un *modo de ver el mundo en y desde la modernidad*¹⁸¹. Según Brooks, si ha sido posible hablar de una mirada marcada por la impronta del romanticismo y del barroco, el melodrama también puede conceptualizarse como una perspectiva¹⁸². Desde diversos campos culturales, las reflexiones se renovaron y ahondaron en la comprensión de los productos melodramáticos producidos por las industrias culturales del siglo XX. También la teoría y crítica fílmica feminista anglosajona nutrió los debates con el estudio de las representaciones de las mujeres y sus universos

BISBAL, Marcelino. «Recepción y TV en Venezuela: Itinerario de una línea investigativa», *Comunicación: estudios venezolanos de comunicación*. 2005, p. 28-37; SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*

¹⁸¹ Con el trabajo pionero de Peter Brooks el concepto de melodrama es ampliado como categoría para trascender su estudio como un simple género. Sin embargo, estas reflexiones surgen desde el campo de la literatura y no del teatro. *Vid.* HERLINGHAUS, Hermann (ed.). «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002, p. 24; FIGUEROA, Soledad y Javiera LARRAÍN. *Espérame en el cielo, corazón: El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Providencia, Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2017, p. 31.

¹⁸² FIGUEROA, Soledad y Javiera LARRAÍN. *Espérame en el cielo, corazón*. *Op. cit.*, p. 31.

recurrentemente retratados en los melodramas, particularmente con sus análisis de las ficciones televisivas consagradas al público femenino¹⁸³.

En América Latina, desde el territorio de los estudios culturales, Jesús Martín-Barbero entiende el melodrama como una «matriz cultural» que desborda los límites del género. Con su obra *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* de 1987, influyó los trabajos posteriores de la región y analizó la modernidad a través de las transformaciones de lo «popular». Para este teórico, el melodrama acompaña la particular modernidad «heterogénea» del continente que se presenta como conflictiva y desigual, en la cual se introdujo el fenómeno de lo massmediático también de manera irregular¹⁸⁴. Lo melodramático se revela en Latinoamérica en una variedad de formatos que van desde lo musical y lo audiovisual hasta la experiencia política que también puede ser leída desde la gramática de lo afectivo. En este sentido, Omar Rincón establece en su trabajo un paralelismo entre la narrativa de la telenovela y los discursos de presidentes latinoamericanos, como es el caso de Hugo Chávez frías. Evidenciando que el melodrama ha permeado inclusive la política del continente¹⁸⁵. Como bien señala Martín-Barbero: «en

¹⁸³ Durante los años setenta la obra de Kate Millet, *Política sexual* (1970), influencia la teoría y crítica filmica feminista. La revisión de la producción cinematográfica como un espacio de representación de la cultura patriarcal se vuelve central en los debates de la época. La representación de los estereotipos que el cine había construido para las mujeres como la mujer buena, la esposa, la madre, la mala se analizarán desde diversas perspectivas de estudio que comprenderán métodos sociológicos, análisis psicoanalíticos y análisis textuales. Vid. ARRANZ, Fátima y Pilar AGUILAR. *Cine y género en España: Una investigación empírica*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 24-25.

¹⁸⁴ Para ampliar y profundizar sobre la modernidad y las industrias culturales latinoamericanas desde la perspectiva de este investigador, vid. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 2da ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991. 392 p.; MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada». *Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela». *Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Televisión y melodrama*. *Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús y Germán REY. *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. 157 p.

¹⁸⁵ RINCÓN, Omar (editor). *Los telepresidentes: cerca del pueblo, lejos de la democracia. Crónica de 12 presidentes latinoamericanos y sus modos de comunicar*. Bogotá: Centro de competencia en comunicación para América Latina, 2008. Disponible en línea: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07332.pdf>. [Última consulta: noviembre 2020].

forma de tango, telenovela, cine mexicano o la página de crímenes, el melodrama afecta una vena profunda de nuestro imaginario y no hay posibilidad histórica que no pase por ese imaginario»¹⁸⁶.

De manera que, para el entendimiento de la *accidentada modernidad* latinoamericana, podemos encontrar claves en lo melodramático. Según Martín-Barbero, su trascendencia reside en sus imaginarios capaces de conectar con las mayorías y de ofrecerles a estas una posibilidad de identificación y reflejo¹⁸⁷. Gracias a la expansión de los medios de comunicación masiva durante la primera mitad del siglo XX, una gran cuota de latinoamericanos escasamente alfabetizados y politizados pudo «acceder» a la modernidad y sus mitologías. Hacia finales de los años treinta, en Venezuela, según Manuel Silva Ferrer, la simple lectura de los titulares en la radio representó un enorme progreso en materia de información y de reposicionamiento en el mundo «para un país con 80% de analfabetismo y donde 1 de cada 1000 alumnos lograba llegar a la escuela secundaria»¹⁸⁸.

De manera que la experiencia de lo mediático permitió el precipitado acceso a la modernidad y a la información, y el melodrama le ofreció al continente un espejo donde mirarse y reconocerse a sí mismos y a sus experiencias cotidianas. Historias, como las de los «hijos naturales», tan presentes en las ficciones melodramáticas de la región, resuenan con las imágenes colectivas de un continente que busca su identidad como el personaje que a través de toda la historia busca su origen. Sobre esto nos dice Hermann Herlinghaus:

Creo que se puede leer la historia cultural de Latinoamérica bajo el aspecto de un trauma de origen y luego de un desconocimiento identitario producido constantemente por los procesos de mestizajes y migraciones. Comienza con

¹⁸⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús y Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama*. *Op. cit.*, p. 31.

¹⁸⁷ Para ampliar el conocimiento sobre las reflexiones de este teórico sobre el melodrama y los imaginarios de las industrias culturales en América latina, *vid.* MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Televisión y melodrama*. *Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada». *Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY, G. *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. 157 p.; MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela». *Op. cit.*

¹⁸⁸ SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 101.

un desconocimiento acerca de los padres y madres debido a la juntura de razas y civilizaciones precolombinas con Europa y África¹⁸⁹.

Otro de los pensadores latinoamericanos que reflexionó sobre las culturas populares y el melodrama, fue Carlos Monsiváis que, a partir de sus escritos sobre el cine mexicano y la televisión, emitió su célebre frase: «no se accedió al cine a soñar: se fue a aprender»¹⁹⁰. Expresando cómo esta industria cultural, con el melodrama como estandarte de las primeras décadas del siglo XX, fue una escuela para nuevos gustos y conductas¹⁹¹. Para Monsiváis, la formación sentimental de Latinoamérica es el resultado de las fantasías diseminadas por el cine de Hollywood y de los imaginarios producidos por las cinematografías nacionales¹⁹². Aunque posteriormente también entrará en esta ecuación la televisión, cuando el entretenimiento a partir de la década de los cincuenta migre al centro del hogar, y el melodrama prolongue las ensoñaciones populares en forma de telenovela. Y es que, en efecto, según la socióloga Eva Illouz, las recurrentes películas de amor de la industria cultural estadounidense de principios del siglo XX —de irradiación internacional— servían como mapas para orientarse frente a la moral cambiante y a las conductas románticas que se tornaron más visibles y omnipresentes gracias a la expansión de los medios de comunicación masiva¹⁹³. De manera que, como argumenta la autora, las historias

¹⁸⁹ HERLINGHAUS, Hermann (ed.). «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria». *Op. cit.*, p. 56.

¹⁹⁰ MONSIVÁIS, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX». *Historia general de México*. México, D. F.: Colegio de México, 1977, vol. IV, p. 446.

¹⁹¹ Para ampliar sobre el melodrama y sus imaginarios populares en el cine, la telenovela y la música latinoamericana, *vid.* MONSIVÁIS, Carlos. «El melodrama: "No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas"», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Herlinghaus, H. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002, p. 105-123.

¹⁹² MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000, p. 61.

¹⁹³ ILOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009, p. 76.

románticas han «calado tan profundo en la trama de nuestras vidas hasta hacernos sospechar que han transformado nuestra experiencia del amor»¹⁹⁴.

El melodrama además de ser interpretado como «matriz cultural» también ha sido analizado como género cinematográfico en investigaciones latinoamericanas como las de Silvia Oroz y Julia Tuñón¹⁹⁵. Como lo evidencian las numerosas películas y la literatura consultada, durante una gran parte del siglo XX el producto cultural de mayor presencia y popularidad en el continente es el melodrama. Durante las décadas de los años treinta, cuarenta y cincuenta, las industrias audiovisuales de México, Argentina y Brasil le hicieron contrapeso a la industria norteamericana que desde los años del cine mudo había ejercido una vigorosa influencia en los países del continente¹⁹⁶. Aunque se copien estilos, gestos y finales felices del cine norteamericano, las cinematografías nacionales también crearán sus idearios a través de las variantes del melodrama que distinguen los investigadores en el cine de México y Argentina: melodrama maternal, ranchero, de prostitutas, de toreros, etc. Asimismo, hasta el auge de la televisión, la industria cinematográfica mexicana se diferenciará de la tradición hollywoodense por sus películas dirigidas a un público tanto femenino como masculino¹⁹⁷.

En líneas generales, el melodrama difundido por los medios de comunicación masiva conserva en su discurso los valores patriarcales presentes en la tradición teatral inglesa y francesa de los siglos XVIII-XIX¹⁹⁸. La industria cinematográfica norteamericana, por su parte, se servirá del subgénero del «melodrama doméstico» o «drama burgués» del siglo XVIII, como uno de los principales cimientos para la construcción de sus historias¹⁹⁹. En el caso específico de Latinoamérica, estos relatos se empalman con la tradición judeocristiana

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 209.

¹⁹⁵ OROZ, Silvia. *Melodrama: el cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 1995. 186 p.; TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*. México: Colegio de México, 1998. 318 p.

¹⁹⁶ MONSIVÁIS, Carlos. «El melodrama: "No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas"». *Op. cit.*, p. 111; MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia*. *Op. cit.*, p. 51.

¹⁹⁷ OROZ, Silvia. *Melodrama*. *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁸ OROZ, Silvia. *Melodrama*. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.25.

que refuerza el sufrimiento como un valor supremo²⁰⁰. Según la investigadora Silvia Oroz, el melodrama doméstico no solo ejerce una enorme influencia en el cine. Estos relatos domésticos, recuperados durante la década de los años treinta por la radio estadounidense se popularizan en forma de *soap opera* y cuentan los conflictos sentimentales de la clase media desde la subjetividad femenina²⁰¹. Por su parte, también la radionovela y la telenovela alimentan sus intrigas con las tribulaciones sentimentales femeninas que se volvieron centrales en los relatos del drama burgués.

En el caso de Latinoamérica, como ya lo mencionamos (Cuba como precursor), traduce y transforma la *soap opera* en radionovela. El melodrama se hace evidente y se ofrece como delectación con anuncios publicitarios que garantizan a sus oyentes que al sintonizar radionovelas tales como *El placer de sufrir* se «derramarán lágrimas de angustia y alegría»²⁰². Félix Caignet, la figura principal de la radionovela cubana y el autor del primer fenómeno de masas que se comercializó por el continente expresaba sobre sus historias: «si veo que la gente ya no llora modifíco la trama»²⁰³. El melodrama se demarca así de la tragedia clásica por sus excesos de teatralidad y lágrimas, por sus efectos desmesurados que persiguen el prometido «final feliz». Silvia Oroz señala que en el melodrama latinoamericano las situaciones son más inverosímiles que las imaginadas por los melodramas norteamericanos o europeos de la misma época. Este hecho lo articula con una particularidad cultural que permite una experiencia y una mirada singular de la cotidianidad, eso que Alejo Carpentier llamó lo «real maravilloso»²⁰⁴.

Volviendo al auge de la industria cinematográfica de principios del siglo XX, la investigadora Eva Illouz apunta que, en las primeras décadas, las películas románticas de Hollywood se

²⁰⁰ MONSIVÁIS, Carlos. «El melodrama: "No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas"». *Op. cit.*, p. 105.

²⁰¹ OROZ, Silvia. *Melodrama. Op. cit.*, p. 25.

²⁰² *Ibid.*, p. 27.

²⁰³ MONSIVÁIS, Carlos. «Se sufre, pero se aprende: El melodrama y las reglas de la falta de límites», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*. 1994, nº 16, p. 14.

²⁰⁴ OROZ, Silvia. *Melodrama. Op. cit.*, p. 37.

duplican hasta llegar a ser en 1935 el tema más importante²⁰⁵. Evidenciando que lo que en la época premoderna se expresaba principalmente en forma de poesía y novela se transforma en una «utopía visual» ubicua al alcance de las masas²⁰⁶. Silvia Oroz, en su investigación sobre el «cine de lágrimas» en Latinoamérica, señala que a principios del siglo XX las mujeres tenían pocas opciones para recrearse fuera del perímetro familiar. Entre los lugares que podían frecuentar libremente, sin ser objeto de críticas o comentarios malsanos, se encontraban las salas de cine. La industria cinematográfica al percatarse de esta necesidad instauró un día de proyecciones exclusivamente para mujeres, tal y como puede evidenciarse en Cuba y Argentina durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta. También es importante señalar que en Argentina los melodramas proyectados en la capital y en las provincias no eran los mismos. Las salas de cine de Buenos Aires privilegiaban el melodrama norteamericano mientras que en el interior del país se proyectaba principalmente el nacional.²⁰⁷

Las mujeres hallaron entonces en el cine un espacio ideal para aprender y discutir acerca de ese amor romántico que se estaba transfigurando en un elemento fundamental en la búsqueda de la felicidad personal²⁰⁸. En las ficciones melodramáticas de principios del siglo XX, el amor se presenta en términos de sacrificio y renuncia, siendo las mujeres, casi siempre, las únicas dispuestas a deponer sus propios deseos y aspiraciones por el bienestar de la familia. Los *privilegios eróticos*, como los llama Román Gubern, también se hacen manifiestos en estos relatos con trayectorias románticas desiguales: personajes masculinos que suelen tener una gran experticia en el ámbito del romance a diferencia de las mujeres

²⁰⁵ En su trabajo, la autora muestra el considerable aumento del tema romántico en la cultura de masas en las primeras tres décadas del siglo XX. En un índice de artículos publicados y revistas de la época los ítems de «matrimonio», «cortejo» se incrementaron y en las películas el tema del amor es más significativo que otros. Vid. ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica*. Op. cit., p. 57.

²⁰⁶ Según la autora esta nueva fantasía visual se combina con elementos del sueño americano. *Ibid.*, p. 60.

²⁰⁷ OROZ, Silvia. *Melodrama*. Op. cit., p. 51.

²⁰⁸ Como lo explica Eva Illouz, en el siglo XIX el amor suele ser representado en la literatura como un sentimiento trágico y peligroso que se va transformando, en los albores del siglo XX, hasta erigirse como elemento central de la felicidad personal. Vid. ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica*. Op. cit., p. 56.

(generalmente vírgenes) que suelen descubrir el amor con el hombre con el que han de casarse²⁰⁹.

Aunque el melodrama trabaja con estereotipos y formulas narrativas repetitivas aceptadas socialmente, este se va transformando y ajustando a las épocas y contextos como todo producto de la cultura de masas. De manera que, la mujer *buena* del melodrama mexicano de los años cuarenta, puede ser diferente de la que representa ese papel en el melodrama argentino de la misma época, como nos los explica la autora Silvia Oroz. Las conductas y las representaciones de lo que se considera deseable y correcto, o viceversa, están estrechamente vinculadas a su marco histórico-cultural²¹⁰.

Entre las décadas de años setenta y ochenta, las investigaciones sobre las ficciones melodramáticas se revitalizan por la influencia de la teoría feminista en los estudios cinematográficos²¹¹. Gracias a la aparición de los *women's studies* en las universidades norteamericanas se examinan desde un nuevo prisma los objetos de la *cultura popular femenina* como la literatura rosa, el «cine de lágrimas» y la *soap opera*²¹². Estos productos tan subestimados por la alta cultura debido a su asociación con los sentimientos (ergo, con lo femenino), se vuelven el centro de análisis textuales y encuestas etnográficas. Interpeladas por el éxito y el expandido consumo de la *soap opera*, investigadoras anglosajonas, como Tania Modleski²¹³, buscan desenmarañar sus implicaciones ideológicas. Los primeros trabajos publicados articulan la *soap opera* con el sistema capitalista y patriarcal al promover la familia como el núcleo central y reforzar las relaciones de dominación. Pero,

²⁰⁹ OROZ, Silvia. *Melodrama. Op. cit.*, p. 67.

²¹⁰ Uno de los ejemplos que proporciona Oroz es que en el melodrama norteamericano la sensualidad desbordada es encarnada por la mujer morena y en el latinoamericano por la rubia, fenotípicamente menos común. *Ibíd.*, p. 44.

²¹¹ La obra de Kate Millet, *Política sexual* (1970), será de suma importancia para revisar y pensar cómo la producción cinematográfica puede estar influenciada por los mandatos patriarcales. *Vid.* ARRANZ, Fátima y Pilar AGUILAR. *Cine y género en España. Op. cit.*

²¹² CHEDALEUX, Delphine. «Cultures féminines et féminisme», *La Vie des idées*. Junio 2020. Disponible en línea: <https://laviedesidees.fr/Cultures-feminines-et-feminisme.html> [Última consulta: noviembre 2020].

²¹³ MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. Londres: Routledge, 1984. 140 p.

posteriormente, en la década de los ochenta, investigadoras como Ien Ang²¹⁴, basándose en los estudios de recepción de ficciones melodramáticas como la célebre serie *Dallas*, comenzarán a valorar estos productos culturales como «lugares posibles de negociación y contestación de las normas sociales»²¹⁵.

En Latinoamérica, México, Argentina y Brasil, países que lideraron el cine melodramático, influenciaron las pequeñas industrias cinematográficas aún incipientes como la venezolana. Específicamente los melodramas mexicano y argentino fueron muy significativos en términos de forma y temas para el desarrollo del cine nacional²¹⁶. Los actores de las primeras películas melodramáticas rodadas en el país eran traídos de exterior para continuar imprimiéndole el toque foráneo a las producciones venezolanas. Algunas de estas figuras del cine internacional se radicaron en el país, se convirtieron en pioneros del teatro venezolano fortaleciendo el medio y contribuyeron a formar a una nueva generación de actores. Es el caso de la actriz argentina Juana Sujo (1913-1951) que viajó a Venezuela en 1949 para trabajar como parte del elenco de la película *La balandra Isabel llegó esta tarde* y se quedó radicada en el país. Para la época, el teatro en Venezuela era bastante precario y esta actriz se dedicó a formar una nueva generación de actores. En el año 1951, funda la primera Escuela Nacional de Arte Escénico y en 1954 la Sociedad Venezolana de Teatro²¹⁷. A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, el cine venezolano continuará copiando la narrativa y el modo de producción de México buscando obtener el éxito logrado con los melodramas mexicanos.

Sin embargo, hacia la década de los cincuenta surge la necesidad de conectar con una audiencia local que pueda reconocerse en estas ficciones. Con producciones como *La balandra Isabel llegó esta tarde* de Carlos Hugo Christensen, película coproducida por

²¹⁴ ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres : Routledge, 1985. 162 p.

²¹⁵ CHEDALEUX, Delphine. « Cultures féminines et féminisme ». *Op. cit.*

²¹⁶ ALVARAY, Luisela. «Melodrama and the Emergence of Venezuelan Cinema», en *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. Chicago: University of Illinois Press. 2009, p. 37.

²¹⁷ FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. *Op. cit.*, Disponible en: <https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhv/entradas/s/sujo-juana/>. [Última consulta: noviembre 2020].

Argentina y Venezuela, comienzan a aparecer elementos de la cultura venezolana como los rituales mágico-religiosos de las poblaciones afrodescendientes de la costa. Según Luisela Alvaray, la compañía cinematográfica Bolívar Films creada en 1939, contribuyó a transformar el melodrama en la forma estándar del lenguaje cinematográfico en Venezuela²¹⁸. Aunque, posteriormente, con el movimiento del «Nuevo cine latinoamericano» de finales de los años sesenta, el melodrama pierde fuerza frente a otras temáticas sociales que se consideran trascendentales para ese momento²¹⁹.

Si bien el melodrama como género cinematográfico pierde el vigor de años anteriores, la televisión, principal competencia de la industria cinematográfica, toma el relevo y produce ficciones melodramáticas en Venezuela y en el resto del continente. Según el cineasta Carlos Rebolledo, el cine venezolano se mantendrá tratando de copiar el lenguaje melodramático de la telenovela para llegarle a un público aficionado a las historias de amor²²⁰. Un cineasta importante del cine nacional, como lo es Román Chalbaud, incursiona en la televisión con la realización de telenovelas y desarrolla un trabajo cinematográfico marcado por la impronta del melodrama del cine de oro mexicano²²¹. La televisión termina por consolidarse hacia mediados del siglo XX como un poderoso medio de comunicación de masas y las grandes industrias filmicas de México, Argentina y Brasil se transforman en los emporios productores y exportadores de telenovelas del continente.

Aunque a lo largo de todo el siglo XX, el melodrama se propaga intensamente en diversos formatos y, especialmente, en los introducidos por la cultura de masas, ya desde el periodo colonial y el inicio republicano del siglo XIX, todas las producciones literarias iberoamericanas eran historias de amor con variaciones locales. Según las investigaciones de Doris Sommer, a pesar de la censura impuesta por la corona española, es posible verificar en fuentes de la época la circulación de literatura prohibida. Estas narraciones que se distribuían como extensas novelas por entregas cautivaban a los lectores con las historias de

²¹⁸ ALVARAY, Luisela. «Melodrama and the Emergence of Venezuelan Cinema». *Op. cit.*, p. 40.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 42.

²²⁰ *Ibid.*, p. 45.

²²¹ PARANAGUA, Paulo. «Román Chalbaud: Le 'mélodrame national' sur un air de bolero», *Les Cinémas d'Amérique Latine*. 1993, n° 1, p. 56-61.

héroes y heroínas ideales que se unían por encima de las diferencias raciales, regionales o de clase²²². En este momento histórico resultaba muy conveniente exhortar a la población a «dejar de pelear y a convertirse en auténticos ciudadanos mediante la constitución de familias nacionales. Hagan el amor y no la guerra, era el (a veces) explícito eslogan de la legislación y la literatura»²²³.

Posteriormente, como lo explica Sommer, estos relatos de amor se convirtieron en literatura nacional, es decir en lectura obligatoria en las escuelas de América Latina²²⁴. Con el auge del cine melodramático, estas historias también se adaptaron al formato cinematográfico y televisivo y se proyectaron en diversos países, como es el caso de la novela venezolana *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos²²⁵. Según Sommer, esta literatura, junto con las constituciones y los códigos civiles, ayudaron a legislar las costumbres y a moldear el comportamiento de los individuos que constituirían las nuevas naciones latinoamericanas. En sociedades profundamente divididas por conflictos raciales, el amor y las alianzas personales podrían ser el aglutinante necesario para la convivencia deseada²²⁶.

También es importante señalar que los admirados modelos de la literatura francesa e inglesa colmados de trágicos amores extramaritales, fueron modificados. Las galanterías y los triángulos amorosos tan comunes en la literatura europea fueron encauzados para formar parejas que se eligieran el uno al otro sin vacilaciones de ningún tipo. Si bien el mestizaje en Europa podía imaginarse como una decadencia racial, en América Latina, paradójicamente, fue visto por una parte de las élites como un signo de decadencia, pero también «como una manera de aniquilar la diferencia y construir el sueño profundamente horizontal y fraternal

²²² SOMMER, Doris. «Un círculo de deseo: Los romances nacionales en América Latina», *Araucaria*. Abril 2006, vol. 8, nº 16, p. 77. Disponible en línea: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1124> [Última consulta: noviembre 2020].

²²³ *Ibid.*, p. 78.

²²⁴ *Ibid.*, p. 77.

²²⁵ La novela de Rómulo Gallegos fue llevada por primera vez a la pantalla en 1943, por el cineasta Fernando de Fuentes y protagonizada por la célebre actriz mexicana María Félix. Posteriormente, también se harán varias adaptaciones para las telenovelas ya mencionadas en el segundo apartado de este capítulo.

²²⁶ SOMMER, Doris. «Un círculo de deseo». *Op. cit.*, p. 79.

de la idea nacional»²²⁷. Con el discurso del mestizaje se buscó durante la época de la formación de naciones independientes y, posteriormente, durante el proceso modernizador del siglo XX, cohesionar y borrar la heterogeneidad racial, social y cultural del continente. Sin embargo, desde las trincheras de la crítica literaria y los estudios culturales de los años setenta y ochenta (Cornejo Polar, García Canclini)²²⁸, se volverá sobre esta noción y se revisará con una mirada crítica «la idea del continente mixto y sin fisuras»²²⁹.

Con una «literatura fundacional» que se distingue por un discurso que promueve la congregación de lo beligerante a través del amor, Latinoamérica desde el siglo XIX se presenta como una región sensibilizada y aficionada a las historias románticas. Con la ulterior expansión de la cultura de masas, el melodrama se vuelve el principal vehículo de las fantasías románticas y sus nuevos comportamientos y prácticas. La imagen del amor entrelazado al matrimonio como metáfora del ideal conyugal en la esfera privada se vuelve visible y recurrente en las ficciones desplegadas por el cine de Hollywood y de otras geografías²³⁰. Sin embargo, décadas más tarde, desde el feminismo se cuestionará el amor como el *summum* de la realización personal y será puesto en evidencia como un terreno fértil para las luchas de poder y las desigualdades de género²³¹.

²²⁷ SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 56.

²²⁸ Para ampliar el conocimiento de los debates sobre modernismo y mestizaje, *vid.* CORNEJO POLAR, Antonio. «Apuntes sobre mestizaje e hibridez: Los riesgos de la metáfora», *Kipus. Revista andina de letras*. 1997, n° 6, p. 69-73; CORNEJO-POLAR, Antonio. «Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno», *Revista Iberoamericana*. Diciembre 1996, LXII, n° 176, p. 837-844; CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 1era ed. Buenos Aires: Paidós, 1990. 522 p.

²²⁹ VELASCO, Fabiola. «Del mestizaje a la hibridación: Apuntes para la cartografía de un concepto», *Argos*. 2016, vol. 33, n° 64-65, p. 196.

²³⁰ ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica*. *Op. cit.*, p. 57.

²³¹ Para Eva Illouz: «Ce pouvoir masculin réside dans la capacité à définir les objets d'amour, et à établir les règles présidant à la recherche du partenaire et à l'expression des sentiments amoureux» (El poder masculino radica en la capacidad de definir los objetos de amor y en el establecimiento de las reglas que preceden la búsqueda de una pareja y la expresión de los sentimientos amorosos) [Traducción libre]. *Vid.* ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. Paris : Seuil, 2012, p. 14.

Por otra parte, la investigadora Eva Illouz advierte que pocos se percataron que con el tema del amor fue progresivamente entrelazándose otro tema fundamental de la modernidad: la movilidad social²³². Este entretreído pasó de la literatura al cine y también impregna el melodrama televisivo consagrado al público femenino. Las telenovelas de Latinoamérica, de una buena parte del siglo XX, construyen sus relatos en torno a amores contrariados que concilian diferentes clases sociales. Sin embargo, cabría preguntarse si ya no son uniones raciales, como las proclamadas por las novelas del siglo XIX, debido al mito de un continente armoniosamente amalgamado, o, por el contrario, cómo se inserta lo racial en un continente donde clase y raza se superponen. Por ahora solo tenemos la certeza que el tema del amor como *alquimia social* y como vehículo para ascender o caer en la escala económica, forma parte central de un melodrama televisivo aparentemente despolitizado.

²³² *Ibid.*, p. 22.

Capítulo 2:

La construcción de un objeto de investigación

*Tú, que derrotas a mi cuerpo
con el fuego de tus manos
que en mi sangre más oculta
siembran horas del amor.
No me importa el mundo nada,
solo este amor desesperado,
que es un dolor,
que es un afán
y es el temor de amor más grande* ²³³.

2.1 Un objeto malquerido:

Aproximación crítica y contextual de la telenovela en América Latina

Aunque durante las últimas décadas del siglo XX las telenovelas fueron el producto cultural más popular de América Latina, su legitimidad y aceptación como objeto de estudio se fue logrando progresivamente. Inicialmente estas ficciones televisivas con sus historias de amor almibaradas despertaron la antipatía y el rechazo de las élites intelectuales. Si bien es cierto que de manera general la televisión y sus programas fueron el centro de duras críticas, la

²³³ “Amor más grande” tema principal de la telenovela *La dueña* (1984)

telenovela —al ocupar el espacio más privilegiado de la programación— fue especialmente condenada por sus contenidos catalogados de frívolos y mediocres. En las postrimerías del siglo pasado estas producciones fueron perdiendo su popularidad al ser desplazadas por otro tipo de seriales provenientes del mundo anglosajón y transmitidas por servicios pagos de televisión. Consideramos pertinente acotar, entonces, para la contextualización que esbozaremos, que durante el marco temporal que cubre nuestra investigación (1970-1992), este tipo de producciones televisivas se encontraba en pleno auge y expansión como industria.

A continuación, para situar al lector en el contexto de la región, examinaremos como ha sido abordado este tema en algunos estudios publicados en América Latina desde la década del sesenta hasta la actualidad. Esta selección no pretende ser un recuento exhaustivo de los estudios existentes ni ofrecer un panorama actual del debate sobre la telenovela en el área latinoamericana. En un primer momento, haremos énfasis en los trabajos realizados en Venezuela para indagar en las perspectivas teóricas que se han empleado y poder situar nuestra investigación en su terreno. En un segundo momento, citaremos algunos trabajos y nombres de estudiosos que constelan el campo de investigación sobre las telenovelas en la región. Ciertamente, hemos dejado de lado trabajos que pueden ser relevantes ya que nuestra selección corresponde a sesgos personales relacionados con nuestras preocupaciones e intereses presentes.

Durante largo tiempo, teóricos de América Latina, influenciados por el marxismo y por la escuela de Fráncfort, consideraron la cultura de masas y las industrias culturales como una artimaña del capitalismo. Se pensaba en la televisión como un instrumento de dominación que contribuía peligrosamente al modelaje de conductas y al embrutecimiento de las clases populares. A partir del mayor desdén intelectual expresado por estos, los contenidos críticos de los detractores de las telenovelas se dividían en dos grupos: aquellos provenientes de la alta cultura —más propicios a la sublimación del espíritu— y otros que consideraban a esas producciones de la televisión como enajenantes de las audiencias²³⁴. Los medios de

²³⁴ La televisión y su contenido destinado a las masas se volverá el eje de numerosos análisis críticos desde las primeras décadas de su existencia. Además de la escuela de Fráncfort queremos señalar que también

comunicación masiva eran considerados, en ese entonces, como industrias poderosas que manipulaban a los telespectadores pasivos carentes de capacidad de discernimiento²³⁵. De este encuentro del espectador con estas realizaciones para el consumo masivo no podía sino surgir un tipo de audiencia idiotizada que de tanto contenido importado comenzaría a copiar conductas foráneas. En contraste a estas posturas, otros paradigmas teóricos se fueron erigiendo para conferirle valor a las industrias culturales y a sus productos masivos, como es el caso de la telenovela.

Una de las corrientes que más influenciará a los investigadores latinoamericanos y que permitirá introducir las industrias culturales en el centro de los análisis, serán los estudios culturales (*cultural studies*). Esta corriente de pensamiento revolucionará la manera de percibir la cultura de masas desde los años sesenta hasta nuestros días. Por otra parte, los estudios fílmicos feministas también contribuyeron de manera fundamental a la legitimación de las producciones populares destinadas a las mujeres. Desde los departamentos de estudios cinematográficos se empezó a cuestionar el papel de los medios de comunicación masiva en la construcción de las identidades de género. Inicialmente, el objeto de estudio sería el cine de Hollywood y posteriormente se extendió a otras producciones culturales despreciadas como la *soap opera* y la literatura sentimental con trabajos como los de Tania Modlesky y Laura Mulvey. A lo largo de los años ochenta surgieron las primeras investigaciones que —alimentadas por los estudios de género y por los estudios culturales— sentaron las bases para analizar los estereotipos y las dimensiones ideológicas vehiculados en estas producciones²³⁶.

encontramos la influyente teoría de la legitimidad de Pierre Bourdieu y su trabajo sobre la televisión. Sin embargo, por razones de extensión y de pertinencia, no abordaremos sus reflexiones en esta investigación.

²³⁵ Sabine Chalvon-Demersay señala —de manera esquemática— que después de la escuela de Fráncfort, las primeras investigaciones en sociología de la recepción se posicionaron en el otro extremo, considerando débiles a los medios frente a un público activo, capaz de decodificar y de resistir a los mensajes recibidos. *Vid.* CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée Urgences», *Réseaux. Communication-Technologie-Société*. 1999, vol. 17, n° 95, p. 237.

²³⁶ Según Geneviève Sellier, estas primeras investigaciones se orientaron a analizar las identidades sexuales como construcciones socioculturales y no como hechos naturales. Laura Mulvey fue una de las primeras en considerar

En el caso de Venezuela, que es el terreno de estudio que nos convoca, las primeras investigaciones realizadas se adhieren al paradigma de la escuela de Fráncfort, muy en boga entre los intelectuales de la época. De ahí que numerosos trabajos se hayan enfocado en la realización de estadísticas y mediciones con la finalidad de evaluar la influencia de las telenovelas —y la televisión de manera más general— en las familias venezolanas. Para ordenar los estudios revisados vamos a presentar los principales ejes temáticos que han orientado el desarrollo de este campo desde los años sesenta hasta la actualidad. El primer grupo de trabajos corresponde a los peligros de la programación televisiva y a la construcción de estereotipos. En *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencias y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela* (1968), su autora Marta Colomina expone la presunta alienación generada por la radio y la televisión en las clases populares, las principales consumidoras de estos medios de comunicación²³⁷. A partir de la revisión de su corpus compuesto por veintiocho producciones (veintidós radionovelas y seis telenovelas),

el cine de Hollywood como instrumento de la dominación patriarcal. En su ensayo «Visual pleasure and narrative cinema» (1975) analiza el cine como un dispositivo construido por la mirada masculina (el del cineasta que está manejando la cámara y que se transfiere a los personajes masculinos). Posteriormente, en los años ochenta, Mulvey hace una revisión de su trabajo y expone que algunas películas también pueden mostrar el deseo femenino desde un punto de vista que no es solo el masculino. Su teoría sobre la mirada masculina (*male gaze*) y la manera de filmar el cuerpo de las mujeres sigue presente en los estudios de la ficción audiovisual actuales. Estos análisis críticos no tardaron en extenderse a los productos culturales de la televisión. Los trabajos fundadores de Tania Modleski sobre la *soap opera* —que en ese momento gozaban de una gran popularidad en los países anglosajones— se demarcaron de aquellos que consideraban estos programas como simple alienación cultural. Los análisis propuestos desde perspectivas como la psicoanalítica y las encuestas sociológicas permitieron demostrar la diversidad de recepciones posibles en función del nivel sociocultural de la espectadora. Para ampliar la información, *vid.* SELLIER, Geneviève. «Gender studies et études filmiques», *Cahiers du Genre*. 2005, n° 38, n° 1, p. 74.

²³⁷ Según la autora, esta influencia en el comportamiento es visible en el empleo del lenguaje utilizado en estas producciones y por la emulación de las acciones y las conductas de sus personajes. *Vid.* COLOMINA, Marta. *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencia y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1968, p. 59.

declara que en la totalidad de los relatos el amor es presentado como un ente mágico capaz de solucionar conflictos de toda índole²³⁸.

Ciertamente, el matrimonio y la herencia son las dos únicas posibilidades presentadas para la movilidad social y la estabilidad económica de las heroínas de extracción popular. Aunque, paradójicamente, al mismo tiempo las intrigas cargadas de adulterios e infidelidades son también una muestra de la endeble estabilidad del amor de pareja. Colomina señala el frecuente y odioso estereotipo de la mujer abandonada que vuelca la frustración en su marido. Es habitual en este tipo de relatos que los esposos reaviven la llama del amor extinguido con una amante más joven, lejos de su hogar. Con respecto a las temáticas tratadas durante estos primeros años, la autora critica la falta de anclaje a espacios o situaciones reales. Menciona, como ejemplos, algunas producciones que convierten el llano venezolano en una suerte de lejano oeste norteamericano o relatan la vida de una aristocracia inexistente.

Siguiendo con este tipo de inquietudes —que incorporan las contribuciones académicas del feminismo de la época— encontramos el artículo «Imagen de la mujer en la telenovela» (1984). Su autora, Yolanda Osuna denuncia la representación unilateral y homogénea de las representaciones mediáticas de las mujeres. Manifiesta que de manera generalizada son reducidas al estereotipo de amas de casa a las que se prodigan todas las comodidades exigidas por las pautas de consumo. El tipo de mujer representada es invariablemente de clase media con una estabilidad económica obtenida gracias al matrimonio con un hombre de buena posición. A pesar de la posición social privilegiada, las mujeres aparecen constantemente sumergidas en la angustia como consecuencia de una omnipresente rival más joven y liberada. Así pues, el tambaleo de su felicidad conyugal se muestra como una fuente de sufrimiento y de preocupación que lleva a la sempiterna mejora del aspecto físico

²³⁸ En el listado de las producciones revisadas por Colomina no aparecen los detalles técnicos de las producciones que conforman su corpus. Es difícil dilucidar que metodología aplicó para la presentación de sus análisis. Es un trabajo descriptivo que se centró en definir el lugar, tiempo y ambiente social para determinar los temas más presentes.

de esa paradigmática ama de casa²³⁹. Para Osuna, en estas producciones ficcionales lo político se exhibe de manera edulcorada a través de las relaciones patriarcales que buscan conservar la subordinación de las mujeres. Aunque ese trabajo pretende señalar algunas desigualdades en las representaciones de hombres y mujeres, termina limitándose a advertir sobre los efectos nocivos de estas ficciones. En sus observaciones recalca que los televidentes podrían ver afectada su capacidad de discernimiento como consecuencia de la reiterada exposición a los mismos estereotipos.

Así mismo, el artículo «La mujer pobre en la telenovela venezolana» (2005) expone brevemente los cambios que a nivel de contenido se han hecho en estas ficciones seriales en las últimas décadas. Y es que, según Eugenia Canorea, la opinión del público resulta fundamental en la continuación o transformación de estas representaciones. Diariamente los canales evalúan el lenguaje e incluso los peinados de los personajes que más les gustan a los televidentes para complacerlos y evitar el *zapping*²⁴⁰. Con respecto a la imagen de la mujer pobre, la investigación presentada como preliminar solo esboza las dimensiones (económica, social, demográfica) en las que se podría indagar para aproximarse a su representación mediática. Aunque su punto de partida son las reflexiones sobre la feminización de la pobreza, en este trabajo la autora se limita a mencionar algunos estudios relacionados con el fenómeno. Por otra parte, se deslinda del enfoque de Colomina y argumenta que la telenovela no debe tratar de reproducir la realidad sino buscar la creación de un universo propio. Para evitar así, el posible rechazo del público que enciende la televisión en busca del esparcimiento de la ficción.

²³⁹ Osuna comenta en su trabajo la constante preocupación de los personajes femeninos por la moda y por el maquillaje como herramienta de seducción y de conservación del amor de pareja. Sin embargo, no menciona las telenovelas que seleccionó para sus llevar a cabo sus observaciones. Sobre la metodología utilizada tampoco hay mayores explicaciones. Vid. OSUNA, Yolanda. «Imagen de la mujer en la telenovela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre, 1984, p. 24.

²⁴⁰ Vid. CANOREA, Eugenia. «La figura da la mujer pobre en la telenovela venezolana. Avances preliminares de un proyecto de investigación», *Temas de comunicación*. 2005, nº 12, p. 174.

Por su parte «Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela» (1992)²⁴¹, advierte sobre los peligros de las representaciones mediáticas que enfatizan la inequidad entre hombres y mujeres. Según sus autores, en una época de lucha por la igualdad de género, las telenovelas encasillan a las mujeres en personajes con poca estabilidad emocional. De la misma manera, los hombres se muestran constantemente propensos a los gritos y a la violencia física. Para la realización del estudio los personajes fueron analizados tomando en cuenta la frecuencia de aparición, los lugares donde se representan, el tipo de acciones y sus diálogos. La investigación cubrió diferentes géneros televisivos haciendo una selección de tres telenovelas transmitidas durante el año 1990 (*Pasionaria*, *Simplemente María*, *De mujeres*). Según los autores, entre todos los géneros de televisión los seriales melodramáticos refuerzan de manera cotidiana y enfatizada los estereotipos de género. Sin embargo, en los análisis, las descripciones resultan generalizadas y someras sin ahondar en las especificidades ni en la comprensión de dichas representaciones. Declaran también que es el único programa que, sin la ambición de procurar soluciones, denuncia las injusticias vividas cotidianamente por las mujeres en la sociedad venezolana.

Un segundo eje de los trabajos ha sido la reconstitución de la historia de la telenovela venezolana con publicaciones como las de Mabel Coccato (*Apuntes para una historia de la telenovela venezolana*, 1978) y Carolina Espada (*La telenovela en Venezuela*, 2004) que ordenan y clasifican datos técnicos y anecdóticos desde las primeras producciones realizadas en el país. En este grupo de investigaciones también encontramos sucintas ediciones realizadas por los canales de televisión para conmemorar sus aniversarios. A estos se le suman ensayos universitarios que tienen el mérito de haber ordenado datos difíciles de encontrar actualmente y haber realizado entrevistas a actores y personeros de la televisión

²⁴¹ Vid. GARCÍA, Gladys y Alirio AGUILERA. «Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1992, no. 79, p. 67-79. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/24451> [Última consulta: abril 2020].

y la radio de la época. No obstante, pese a la información aportada, esos trabajos no logran ir más allá de lo meramente descriptivo²⁴².

Otro de los ejes —más relacionado con la televisión que con la telenovela— es el dedicado al preponderante carácter mercantil de los medios de comunicación privados del país. En varios artículos («Investigaciones del sector privado sobre medios masivos en Venezuela», 1977; «Caracterización mercantil de la televisión venezolana», 1978; «El grupo Cisneros o los poderes de la organización», 1985) se discute la constante exaltación de un consumismo basado en el lujo y que ansía seguir creando necesidades. También la vinculación de los canales con empresas norteamericanas —tanto en términos de capital como de programación— lleva a una recurrente medición de lo extranjero frente a la producción nacional para verificar su nivel de penetración. Por otra parte, la investigación «10 años de una Tv castigada» (1987), detalla las infracciones cometidas por los canales de televisión durante los años setenta y ochenta como consecuencia de numerosas legislaciones²⁴³. Entre todos los programas, la telenovela es uno de los que infringe con mayor frecuencia la normativa gubernamental con la transmisión de temáticas o mensajes considerados ofensivos. Entre la larga lista de contenidos que pueden ser censurados por las autoridades se encuentran: el adulterio, la presencia de rasgos homosexuales y el irrespeto a las instituciones gubernamentales²⁴⁴.

²⁴² Vid. BOURRILLON, Aimée y Javier GRATEROL. *José Ignacio Cabrujas: Entre las tablas y el papel*. Trabajo de grado de licenciatura. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2008. 224 p.; MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. Trabajo de grado de licenciatura. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1987. 156 p.

²⁴³ Según este estudio entre 1977 y 1987 los distintos gobiernos dictaron cerca de 200 decretos y resoluciones para controlar la radiodifusión nacional. Entre las medidas censoras que se describen, se encuentran la retención de licencias de locución o el cierre temporal de estaciones de televisión. No obstante, las políticas aplicadas no estaban dirigidas a la mejora de la programación sino a la prohibición de ciertos mensajes considerados inapropiados. Ver ISKANDAR, Berna y Ruth OBADÍA. «10 años de una TV castigada». Noviembre 1987. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30129> [Consultado el 13 julio 2020].

²⁴⁴ Entre los temas que podían implicar medidas de censura, se encontraban la prohibición de transmitir información relacionada con las fuerzas armadas, la obligatoriedad de transmitir el himno nacional a ciertas horas, los límites de las telenovelas a sesenta capítulos, entre otros.

Fuera de los ejes recurrentes que venimos de citar, encontramos las investigaciones de Carolina Acosta-Alzuru quien desde 1999 ha trabajado específicamente las telenovelas realizadas y escritas por Leonardo Padrón, hasta 2012. Esta autora se enmarca en los *cultural studies* y su metodología, se basa en el estudio de las condiciones de producción y de recepción a través del uso de entrevistas. En su obra *Telenovela adentro* (2015) se enfoca en el análisis de cinco producciones transmitidas y reguladas por la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Ley Resorte) creada durante el gobierno de Hugo Chávez (1999-2013). Con esta legislación se impuso una censura y un fuerte control de los contenidos que afectaron la realización de las telenovelas. Acosta-Alzuru ha revisado en las ficciones de Padrón problemas socioculturales recurrentes como la obsesión por la belleza física y el machismo («Beauty Queens, machistas and street children: The production and reception of sociocultural issues in telenovelas», 2010). Así como los paradójicos mensajes feministas en una de las telenovelas de este conocido productor («"I'm not a feminist.. I only defend women as human beings": The production, representation, and consumption of feminism in a telenovela», 2003). Como la misma autora lo explica, su enfoque teórico incluye el análisis de una serie de momentos: representación, identidad, consumo, producción y regulación. Sus herramientas de trabajo de campo se basan en la observación, las entrevistas y el análisis textual²⁴⁵.

Como puede inferirse de las líneas precedentes, las investigaciones realizadas en Venezuela son limitadas y la mayoría de ellas —realizadas entre las décadas del sesenta y ochenta— concentraron su atención en los presuntos efectos perniciosos de los medios masivos. Exceptuando las investigaciones de Acosta-Alzuru —junto con las nuevas perspectivas que brinda su enfoque—, no tenemos una visión clara de los métodos empleados para la realización de los análisis ni de los corpus observados en los trabajos mencionados. Por otra parte, podemos percatarnos de la ausencia de estudios que profundicen en los contenidos, además de un particular desinterés por el discurso visual. Ciertamente, en la telenovela

²⁴⁵ El modelo teórico utilizado por Acosta-Alzuru se basa en el circuito de la cultura que proclama visualizar el producto cultural o mediático como una serie de cinco momentos. Para ampliar la información sobre esta herramienta metodológica, *vid.* ACOSTA-ALZURU, Carolina. *Telenovela adentro*. Caracas: Editorial Alfa, 2015, p. 33.

prima más la conversación que la acción, lo que quizás ha producido una relegación de su *mise en scène*. Si se considera un producto de calidad mediocre no es de sorprender la falta de análisis fílmicos o la escasa información sobre su estética y sus imaginarios. Y es que, en el universo ficcional de la telenovela, todos los elementos parecen supeditados a la palabra.

En el resto de América Latina se buscó documentar el fenómeno de la telenovela y las dinámicas que se establecieron con la expansión de los medios de comunicación masiva desde épocas tempranas. Sin embargo, será gracias a los trabajos del investigador colombiano Jesús Martín-Barbero y el argentino Néstor García Canclini que las industrias culturales perderán su influencia contaminante y se volverán «[...] fuente y espacio de producción simbólica»²⁴⁶. Específicamente, en el terreno de la telenovela, Martín-Barbero ha influido en toda una generación de investigadores latinoamericanos en ciencias sociales que se han centrado en el estudio de las culturales populares. Las referencias a sus sistemas de análisis son omnipresentes desde finales de los ochenta y contribuyeron a la legitimación de la telenovela como objeto de investigación.

En su obra *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía* (1987), reivindica la sociedad de masas y nos explica el papel decisivo que jugaron los medios masivos —como el cine y la radio— en la experiencia cotidiana de la nación y en su unificación²⁴⁷. Gracias a la aparición de la radiodifusión y del cine se pudo vivenciar «[...] una identidad cultural compartida simultáneamente y se convirtió a las masas en pueblo y al pueblo en nación»²⁴⁸. A pesar de los esquematismos y de la transmisión de valores clasistas y racistas que el autor señala, nos expone como el cine —al igual que lo continuará

²⁴⁶ VELASCO, Fabiola. *La photographie artistique vénézuélienne à la fin du XXe siècle: Nelson Garrido et l'hybridation culturelle*. Tesis de doctorado. París: Universidad Sorbona, 2020, p. 304. Disponible en línea: <https://www.theses.fr/2020SORUL050> [Consultada el 1 febrero 2021].

²⁴⁷ Martín-Barbero hace referencia a la experiencia de Colombia que antes de la inauguración del servicio de radiodifusión era más un país conformado por varios países que una nación propiamente. Este ejemplo es posible extrapolarlo a la vivencia de otros países de la región durante la misma época. *Vid.* MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 2da ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 180.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 178.

posteriormente la televisión— se juntó con la necesidad de hacerse visibles que tenían las mayorías. Sobre esto el mismo Martín-Barbero acota:

Pues al cine la gente va a verse. En una secuencia de imágenes que más que argumentos les entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar, paisajes, colores. Y al permitirle al pueblo verse, lo nacionaliza. No le otorga la nacionalidad, pero sí los modos de sentirla.²⁴⁹

Por otra parte, en «Memoria narrativa e industria cultural» (1983), Jesús Martín-Barbero recupera el relato popular como un modo de acceso a la cultura. Pero a esa otra cultura que no es la hegemónica, con un modo de narrar que no es el de la cultura letrada y que se encuentra «[...] en las canciones y en las historias que se transmiten de boca en boca»²⁵⁰. Este tipo de discurso popular se materializa en el folletín y en las novelas por entregas —que dieron origen a la telenovela—, en su «[...] manera de circular, de imprimirse y de consumirse»²⁵¹. Martín-Barbero afirma que estas producciones seriales basadas en el esquema del melodrama «[...] tienen menos de ocio y de diversión que de escenario de la cotidianidad»²⁵². Así mismo, trabajan con imaginarios que les permiten a las masas reconocerse enlazando novedosas tecnologías audiovisuales con dispositivos de narración arcaicos.

A pesar de la gran seducción que la telenovela causa en las masas, el investigador comenta que los sectores progresistas la consideran una simple herramienta de alienación que no merece el calificativo de producto cultural. Y los más conservadores, de la misma manera, manifiestan su asco y su rechazo acusándola de pervertir los valores²⁵³. Uno de los focos de interés de Martín-Barbero se encuentra en el melodrama como un territorio de gran interés

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 181.

²⁵⁰ MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Memoria narrativa e industria cultural», *Comunicación y cultura*. 1983, n° 10, p. 61.

²⁵¹ *Id.*

²⁵² MARTÍN-BARBERO, Jesús y SONIA MUÑOZ. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992, p. 312.

²⁵³ *Ibid.*, p. 313.

«[...] para el estudio de la no simultaneidad de lo contemporáneo como clave de los mestizajes del continente»²⁵⁴. El melodrama en televisión también lo lleva a indagar sobre la relación de la telenovela con la cultura oral de la cual conservará «[...] la predominancia a contar a, la apertura indefinida del relato, la apertura del tiempo y su porosidad a la actualidad»²⁵⁵. Según Martín-Barbero —más allá de los esquematismos dramáticos y los estereotipos que determinan el género— cada mercado televisivo logró nutrir su telenovela con los lenguajes propios de su cine y de su literatura, muy a pesar de lo degradante que se lo considera al medio.

Ciertamente, esta heterogeneidad que le imprimía colores locales a las industrias del entretenimiento se irá desdibujando a partir de los años noventa cuando surge la llamada “telenovela transnacional”. En los trabajos de Nora Mazziotti (*Telenovela, industria y prácticas sociales*, 2006; *La telenovela transnacional*, 1996; «Viejas historias nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas», 2004) se expone la transformación que el mercado internacional vivencia a partir de esta época como consecuencia de la búsqueda de un producto de exportación uniforme. Para la autora, este cambio se consolidará en detrimento de las historias con acentos regionales y se volverán a privilegiar los relatos más clásicos del melodrama. A lo largo de sus numerosos trabajos, no solo examina la venta y la circulación de estos seriales en el interior de la región latinoamericana y fuera de su perímetro, también recalca su importancia en materia de educación sentimental. Y es que, estos seriales junto a otros populares «[...] productos masivos como las revistas, el cine y las canciones forman una especie de glosario colectivo y generacional»²⁵⁶. Según Mazziotti, además de marcar pautas con respecto a indumentaria y

²⁵⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002, p. 171. Para ampliar la información sobre identidad y diacronía ver SORIANO, Graciela «Aproximaciones al personalismo político hispanoamericano del siglo XI». *Revista del Centro de Estudios constitucionales*, 1990, N° 7, p. 203-218.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 173.

²⁵⁶ MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 57.

la moda, también lo hace con los permisos, las prohibiciones y otros códigos que rigen las relaciones interpersonales e incluso las de género.

Otros estudios, como los de Omar Rincón («Estéticas de telenovelas», 2006; «La telenovela un formato antropófago», 2008; *Zapping TV: El paisaje de la tele latina*, 2013), nos dan claves sobre la potencia *antropofágica* de la telenovela que ha devorado progresivamente los otros formatos televisivos. La comedia ha sido aspirada por estas producciones melodramáticas que exploran e integran una vena humorística. Algo semejante sucede con el género documental que busca copiar el *suspense* y el tono popular de la telenovela para usar un lenguaje conocido y aceptado por las mayorías²⁵⁷. Para Rincón, la telenovela es el producto cultural que narra —aun incluso mejor que los noticieros— las sociedades latinoamericanas. Su fuerza, no solo está en las historias, sino también en los personajes que sostienen las intrigas y generan la identificación de los televidentes. Para complacer a las audiencias, ya cansadas de héroes maniqueos desprovistos de claroscuros, estos se han ido transformando y adaptándose a los gustos de las épocas²⁵⁸.

Por su parte, en «La telenovela un género en transformación» (2011), Federico Medina plantea cómo estas ficciones se mantienen actualizándose e incorporando a su trama argumental paisajes de la actualidad y temas de discusión social, aunque sin abandonar posicionamientos y contenidos conservadores que estén en adecuación al tan tradicional medio televisivo. El relato de la telenovela suele mostrar la búsqueda de un sentido de realidad con situaciones que puedan ser conocidas y decodificadas por los televidentes. Así que las ocupaciones de los personajes, los códigos que rigen las relaciones familiares y de pareja son comunes a la experiencia de una gran parte de sus públicos. Según Medina, en estas vivencias personales se manifiestan —a través de diálogos y acciones— «[...] los prejuicios raciales, los nuevos roles de la mujer, las nuevas formas de pareja, etc.»²⁵⁹

²⁵⁷ RINCÓN, Omar. «La telenovela: Un formato antropófago», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. 2008, vol. 0, n° 104, p. 48.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁵⁹ MARENTES, Maximiliano. «Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma», *Cuadernos de información*. 24 abril 2018, vol. 41, p. 143.

A pesar de la importancia que estos relatos otorgan al sentimiento del amor de pareja, encontramos pocas investigaciones que indaguen de manera enfática en su representación. La investigación «Campo semántico discursivo del amor en la telenovela mexicana y brasilera» (2002) tiene el mérito de analizar, desde el campo de la lingüística, los diálogos correspondientes al romance. Para la realización del estudio, su autora Roselis Batista, construyó su corpus basándose exclusivamente en los guiones de un grupo de telenovelas realizadas en ambos países. Otra de las investigaciones que reflexiona sobre la experiencia del amor con una temática novedosa es el trabajo de Maximiliano Marentes «Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas: Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma» (2018). Su autor se basa en la metodología de las escenas de la psicóloga social brasileña Vera Paiva, para analizar dos telenovelas argentinas que muestran parejas homosexuales en el rol protagónico. Este método ajeno al campo de los estudios cinematográficos y ficcionales propone la reconstrucción detallada de las escenas «[...] con la finalidad de desentrañar aspectos contingentes, individuales y estructurales»²⁶⁰.

Con la transformación del género encontramos otras investigaciones que, aunque no reflexionan sobre temas innovadores, aportan nuevas miradas sobre representaciones recurrentes en las telenovelas. Como ejemplo podríamos citar el trabajo «Heroínas-sirvientas: Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas mexicanas» (2013). Sus autoras examinan a través de entrevistas individuales el rol educativo y civilizador que se le atribuye al servicio doméstico en estas producciones. En los roles protagónicos se muestran a empleadas que se sienten forzadas a dejar atrás su condición de mujeres indígenas para poder adaptarse a los modelos de vida urbana. Sus autoras acotan que estas producciones terminan vehiculando, como mensaje, la idea de que el logro y la superación de estas heroínas solo se alcanza una vez trascendido su pasado indeseable y un origen étnico también indeseable o incompatible con cualquier cambio de posición social²⁶¹.

²⁶⁰ MARENTES, Maximiliano. «Del guion amoroso al canovaccio. El caso de las bodas gays», *Culturales*. Vol. 8. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/journal/694/69466231003/html/> [Consultado el 26 julio 2021].

²⁶¹ DURIN, Séverine y Natalia VÁZQUEZ. «Heroínas-sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas mexicanas», *Trayectorias*. 2013, vol. 15, nº 36, p. 24.

Como hemos podido percatarnos a lo largo de este apartado, las investigaciones en la región son heterogéneas, aunque con ciertos intereses que confluyen y que son de fácil distinción. En primer lugar, la mayoría de las perspectivas de nuestra cartografía teórica se han orientado al estudio de las representaciones de las mujeres y han relegado a los personajes masculinos de sus análisis. Exceptuando el trabajo de Miguel Ángel Bohórquez, *Masculinidad y telenovela entre la identidad y el estereotipo* (2015). Sin embargo, al igual que la investigación de Maximiliano Morentes, se enfoca exclusivamente en los hombres homosexuales y en la telenovela como un lugar de conservación e innovación. En segundo lugar, una gran parte de la literatura revisada privilegia estudios de recepción o análisis textuales que ignoran la dimensión audiovisual y sonora de estas producciones seriales. Entre los pocos trabajos que propugnan diferentes niveles de análisis está el artículo «Lo cotidiano y lo social: La telenovela como texto y como pretexto» (1988) de Jesús Galindo. Para el autor de ese trabajo es posible examinar estas producciones tomando en cuenta sus cuatro dimensiones: la dimensión narrativa (forma narrativa), la dimensión argumentativa (contenido ideológico), la dimensión estilística (forma material) y la dimensión pragmalingüística (contenido dramático). A pesar del énfasis de Galindo en la combinación de varios niveles de análisis, lamentablemente en su trabajo no aparecen las suficientes pistas para examinar la materialidad o el contenido ideológico.

Si bien encontramos una machacada referencia a la importancia de la telenovela como herramienta de conocimiento de la sociedad latinoamericana, la mayoría de los estudios revisados no nos ofrece una matriz metodológica para emprender esta labor. Ciertamente, algunos de estos han mostrado cómo estas producciones se adaptaron al complejo contexto de transformación del continente, haciendo énfasis en relatar la incorporación de las mujeres al mercado de trabajo y el cuestionamiento de los privilegios masculinos en el ámbito público y privado. Sin embargo, a nuestro parecer muchos de estos estudios se han limitado a análisis descriptivos que no ahondan en la interpretación de las representaciones y sus contextos. Pero ¿cómo hacer para interrogar unos seriales netamente ficcionales sobre la sociedad que los produce? Para buscar respuestas a nuestras interrogantes nos alejaremos, sin embargo, del género televisivo y de la producción teórica latinoamericana y nos dirigiremos hacia el campo de estudio de las series de televisión. Estos nuevos horizontes han traído una expansión del tipo de método de investigación utilizado para dar cuenta de

procesos complejos como el poder y las relaciones de género. Abriéndose, así, la posibilidad de hacer estas lecturas a partir de la correspondencia que se puede entablar entre ficción y sociedad.

2.2 Los estudios de TV:

Entre estudios culturales y la sociología de la comunicación

Desde los años noventa, según especialistas, la televisión revive una época dorada marcada por un continuo perfeccionamiento en términos formales y narrativos²⁶². Progresivamente, las emisiones televisivas, especialmente las ficciones seriales, se han convertido en centro de reflexión y objeto legítimo en el paisaje académico desde distintas disciplinas como la sociología de la comunicación, los estudios culturales y las ciencias políticas. Estudiando la televisión ya no como una herramienta de dominación sino como espacio de colisión que al ser interrogado puede proporcionarnos información sobre las sociedades contemporáneas.

Consideramos pertinente comenzar ilustrando los términos que describen las distintas formas de ficción televisiva en los estudios francófonos revisados. Estos términos se suelen prestar a confusión como consecuencia de sus afinidades, pero también por la carencia de

²⁶² Tomando como paradigma la televisión estadounidense, se han señalado momentos especiales conocidos como las edades doradas. La primera edad de oro se sitúa en la década de los cincuenta cuando la TV empieza a estructurar su propio lenguaje (sitcom, western, policial) y logra distinguirse de la radio y el teatro. Durante estos años aparecieron los primeros grandes directores, actores y las innovaciones tecnológicas. Posteriormente, una segunda edad, —aunque no cuenta con la unanimidad de los investigadores— comienza entre finales de los ochenta y principios de los noventa. En esta época aparecen series que prologan sus líneas narrativas de un episodio al otro y las *night-time soaps* que seguirán el modelo de la popular serie *Dallas*. A partir del año 2000, los especialistas se preguntan si es posible hablar de una tercera edad de oro gracias a la aparición de series innovadoras y aclamadas por la crítica (*Los Soprano*, *Sexo en la ciudad*, etc.). No obstante, estas edades de oro están centradas exclusivamente en los Estados Unidos y no en la evolución televisiva de otros países. En el caso de Venezuela y sus telenovelas, cuando mencionamos la edad de oro nos referiremos a las célebres producciones realizadas durante el decenio de los ochenta. En las décadas siguientes, como consecuencia de la crisis socioeconómica que se agudizará en los años 2000, la producción de telenovelas prácticamente desaparecerá. Para ampliar la información sobre las series estadounidenses y su evolución, *vid.* SEPULCHRE, Sarah y Éric MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. 2e édition. Louvain-La-Neuve: De Boeck supérieur, 2017, p. 17.

unanimidad en cuanto a su uso entre los investigadores franceses²⁶³. Para situar al lector ya dedicamos unos apuntes en el primer capítulo especificando los vínculos entre la telenovela y la *soap opera* anglosajona. Ambos géneros están tan emparentados que se puede llegar a considerar la telenovela como la versión latinoamericana de la *soap*²⁶⁴. Pero más allá de estas formas narrativas, cuando se hace referencia a las ficciones de la televisión se pueden distinguir *grosso modo* dos tipos. El primero, son las historias construidas para ser vistas por episodios que se abren y se cierran en sí mismos. Según los trabajos precursores de Noël Nel, este tipo presenta una *mise en série* que declina al infinito un mismo prototipo. La segunda fórmula, presenta una *mise en feuilleton* que permite estirar el relato ficcional a través del tiempo con una tendencia a la continuidad y la apertura²⁶⁵.

A pesar de las dos clasificaciones iniciales, en la actualidad las ficciones televisivas han desbordado sus fronteras y se han vuelto más complejas con arcos narrativos que se prolongan durante varios episodios. En lugar de cerrar y resolver las intrigas en el mismo capítulo, se fideliza a la audiencia con situaciones que despiertan el *suspense* y la necesidad de una continuación. Como lo explica Stephan Benassi, los dos tipos de ficción se han ido mezclando, dando lugar a formas narrativas híbridas entre la *mise en série* y la *mise en feuilleton* y que se conocen popularmente hoy en día simplemente como series²⁶⁶. Gracias a

²⁶³ Hacemos referencia al debate que existe en torno a estos términos en el mundo universitario francófono, por razones idiomáticas debido a la importancia que le otorgan los investigadores que hemos revisado y que han sido fundamentales para el desarrollo de nuestra metodología.

²⁶⁴ A pesar de que los estudios de América Latina reivindican la telenovela como una forma de contar muy propia de la región, en la literatura revisada no es extraño referirse a esta como una variación de la *soap opéra* anglosajona. Vid. MATTELART, Michèle. «Femmes et médias», *Réseaux*. 2003, vol. 21, nº 120, p. 36.

²⁶⁵ Según Sarah Sepulchre, Noël Nel fue uno de los primeros en Francia en reflexionar sobre las series de televisión. Basándose en sus trabajos, la autora nos explica que en la *mise en série* hay esquemas recurrentes y conocidos que el telespectador puede anticipar. La parte imprevista del relato se puede construir a través de las variaciones espaciales (multiplicación de los lugares, de los niveles sociales, etc.) y variaciones discursivas (multiplicación de los temas y motivos). Por su parte, la *mise en feuilleton* puede distinguirse por la posibilidad de variaciones semánticas (evolución del carácter e incluso de la ideología de los personajes), temporales (cambio de ritmo) y narrativas (giros recurrentes, *suspense*). Vid. SEPULCHRE, Sarah y ÉRIC MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. *Op. cit.*, p. 78.

²⁶⁶ Sabine Chalvon-Demersay explica la hibridez entre estas dos formas seriales retomando la idea de «séries feuilletonantes» o «feuilletons sérialisants» que, según Stephan Benassi, marcan la serialidad contemporánea.

la dilatación y la complicación de la diégesis, se ha logrado extender el relato, multiplicar las intrigas e incrementar el número de personajes que intervienen. La prolongación en el tiempo permite que el universo ficcional y sus héroes se vuelvan más familiares para los televidentes. Por lo tanto, la cotidianidad se despliega con mayor detalle dando acceso a la intimidad y las emociones de los protagonistas²⁶⁷.

Aunque nuestro corpus no está propiamente compuesto de series sino de telenovelas, nos permitimos la digresión sobre la terminología para demostrar que estos géneros tienen en común la matriz de la serialidad. En una telenovela las intrigas también se dilatan en el tiempo y el factor del *suspense* es vital para fidelizar a los televidentes y para que el drama televisivo pueda mantenerse en la programación del canal²⁶⁸. Con esta aclaratoria no pretendemos igualar ni comparar nuestro corpus con ficciones de una manufactura más compleja o sofisticada como pueden ser el caso de algunas series actuales. Simplemente pretendemos plantear que la telenovela también es una ficción serial y que las reflexiones y metodologías que se han desprendido del análisis de las series, *feuilletons* y *soap operas* también pueden ser pertinentes para cuestionar nuestro objeto de estudio y para mirarlo desde otras perspectivas teóricas.

Por su parte, la telenovela también ofrece la posibilidad de acercarse a la cotidianidad de sus personajes gracias a la frecuente puesta en escena de momentos ordinarios. Por citar solo algunos ejemplos, tenemos las horas de las comidas, la realización de las labores domésticas y la participación en los rituales de pasaje como bodas y funerales. A diferencia de las series, es posible que la panoplia de situaciones escenificadas sea más limitada y que la diversidad

Vid. CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. 15 octubre 2005, n° 175-176, p. 85.

²⁶⁷ Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 63.

²⁶⁸ La correcta programación es un factor de suma importancia para el éxito de una ficción. Cada país tiene sus propias políticas con respecto a los horarios según los hábitos de sus ciudadanos. Los tipos de programas que se privilegian cambian según las franjas horarias. Y de la misma manera el valor de los programas será medido por publicidad transmitida durante su horario. Vid. SEPULCHRE, Sarah y Éric MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées. Op. cit.*, p. 60-63.

de embrollos varíen según el género y la época. Ciertamente, la telenovela hace constelar sus intrigas, casi exclusivamente, en torno a los conflictos surgidos de las relaciones interpersonales y familiares. A diferencia de otras ficciones —como lo muestra Camille Dupuy en su trabajo sobre las heroínas de la *soap operas* anglosajonas de los ochenta— en las cuales los personajes femeninos no se delimitan al hogar, sino que también muestran su faceta de mujeres influyentes y profesionales²⁶⁹. Así mismo —según la revisión de un corpus de seriales televisivos entre 1992 y 2012—, Sarah Lecossais describe que la mayoría de las protagonistas femeninas suelen más bien concentrarse en el medio laboral. De manera que las situaciones íntimas o familiares ocupan un lugar secundario en los relatos²⁷⁰.

Así como las historias desplegadas por la *soap opera* no siempre son conservadoras, su pariente la telenovela ha ido progresivamente incluyendo los debates que sacuden su época. Sin dejar de vehicular al unísono contenidos anclados en convencionalismos²⁷¹. Ciertamente —como ya lo mencionamos— estos géneros ficcionales son herederos del folletín decimonónico que fue perdiendo su dimensión denunciatoria como consecuencia de la censura. Sabine Chalvon-Demersay plantea que, en la medida que la *grande littérature* le fue dando la espalda a este género, el folletín se fue volviendo social y políticamente conservador²⁷². Aunque descalificado y despreciado, la fórmula *folletinesca* —que procura que cada episodio dependa de la evolución narrativa del anterior— ha sido recuperada y explotada hasta la actualidad por la ficción televisiva y, la otrora, radial²⁷³.

²⁶⁹ DUPUY, Camille. « Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980 », *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*. 1 diciembre 2018, n° 8, s/p. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/ges/520> [Consultado el 20 mayo 2021].

²⁷⁰ LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 116.

²⁷¹ *Id.*

²⁷² CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations». *Op. cit.*, p. 85.

²⁷³ Según Esquenazi, en la actualidad las series de televisión buscan ser repetitivas y evolutivas, y es justamente esta fórmula mixta una de las razones de su éxito. *Vid.* ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Télévision: la familiarité des publics avec leurs séries», *Idées économiques et sociales*. 2009, n° 155, n° 1, p. 30.

Gracias a los numerosos estudios sobre las representaciones y las historias privilegiadas por la televisión, los investigadores han podido constatar que las clases populares son menos mostradas en la pantalla. En oposición a las clases más favorecidas que aparecen recurrentemente en el centro de los relatos. Por su parte, las mujeres son dos veces menos representadas que los hombres, especialmente durante su juventud y se muestran ejerciendo trabajos poco valorados²⁷⁴. En América Latina, Erika Thomas describe en su trabajo sobre las telenovelas brasileñas, como en un país marcado por el mestizaje, los roles subalternos raramente son encarnados por personajes blancos²⁷⁵.

No obstante, la moral de la televisión debe estar forzosamente obligada a evolucionar y adecuarse al contexto. Como bien lo demuestra Sabine Chalvon-Demersay en su trabajo «Les scrupules de Robinson: pour une ethnographie de consensus moraux» (2007), durante el proceso de realización suele crearse una tensión entre lo que es posible e imposible de transmitir. Con esto se refiere tanto al punto de vista factual como ético, que va a estar en consonancia con el momento histórico²⁷⁶. De manera que resulta fundamental establecer una especie de consenso entre los distintos factores que intervienen en la producción de la emisión televisiva, siempre respetando el corsé impuesto por el propio canal de televisión, su identidad y la coherencia con la programación. No hay que olvidar que la televisión es una industria cultural de riesgo que crea sus programas para un *público imaginado* que necesita satisfacer. De ahí que sea vital la creación de fórmulas que gusten y que terminen siendo las preferidas frente a otros competidores²⁷⁷.

²⁷⁴ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1997, vol. 1, n° 1, p. 623.

²⁷⁵ THOMAS, Erika. «Questions identitaires et images médiatiques au Brésil: Noirs et indiens au miroir des telenovelas. Anthropologie des médias: objets, épistémologies et perspectives», *Tsantsa (Bern)*. 2013, n° 18, p. 59.

²⁷⁶ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Les scrupules de Robinson», en *MédiaMorphoses, Institut National de l'Audiovisuel*. 2007, p. 31.

²⁷⁷ Vid MACÉ, Éric. «Des "minorités visibles" aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales», *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*. 1 junio 2007, Hors-série, p. 69.

Según Sarah Lecossais, una de las problemáticas de los seriales televisivos radica en la tirantez que se origina entre sus principales necesidades. Por una parte, estos pertenecen a una industria que debe gustar y fidelizar televidentes. Mientras que también necesita proporcionar referencias que permitan a las audiencias reconocerse como parte de una comunidad²⁷⁸. En el caso de la televisión pública, quizás la conciencia de ser una industria cultural de servicio público insufla la realización de sus producciones. Por el contrario, en el modelo de televisión comercial —y que es el caso de nuestro corpus— las permanentes mediciones de audiencia (*rating*) son traducidas como los gustos y pedidos del público. La programación se adapta pues a los principios de industria de diversión popular donde lo que prima es el espectáculo y el estallido de las emociones²⁷⁹.

Ya Edgar Morin, en su obra *El espíritu del tiempo* (1962), había expuesto las contradicciones de la industria cultural que fluctúa entre *estandarización e innovación*. Por una parte, apearse al gusto de las mayorías conduce a estas industrias a la estandarización conformista y a la repetición. Pero, por otra parte, también deben lanzarse en la carrera de la renovación y la introducción de rupturas para demarcarse de la competencia. Las innovaciones y transgresiones que se van generando son el resultado de lo que se va imponiendo en la esfera pública y en las prácticas sociales que se traducen en forma de cambios²⁸⁰. Para Umberto Eco, estas reiteraciones forman parte de la «estética de la repetición» tan presente en las obras populares. Estas situaciones previsibles y recurrentes tienen la finalidad de procurarles al espectador, el modesto placer de anticipar la resolución de los conflictos²⁸¹. La industria

²⁷⁸ Para Sarah Lecossais las series de televisión juegan un rol fundamental en la comprensión de la esfera pública. Participan del debate público y de los mecanismos de reconocimiento, al ser lugares de reflexión y de conflictividad de los problemas sociales como lo veremos más adelante. Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 79.

²⁷⁹ MACE, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité», *Réseaux*. 2000, vol. 18, n° 104, p. 265.

²⁸⁰ MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations», *Réseaux*. 2001, vol. 18, n° 105, p. 204.

²⁸¹ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies». *Op. cit.*, p. 642.

de la televisión procura pues situarse en el justo centro para evitar las visiones demasiado progresistas que puedan encontrar eco solo en una minoría que las aprueba. O, por el contrario, perspectivas demasiado tradicionalistas que vayan a desentonar con los valores de la época²⁸². Aunque, como bien lo señala Chalvon-Demersay, el *público imaginado* cambia y puede consentir programas más audaces, atestiguándole a la industria un cambio de mentalidad.

Para Sarah Lecossais la ficción televisiva es una de las formas privilegiadas para relatar el mundo y cuestionarlo²⁸³. A pesar de ser universos ficcionales, las situaciones puestas en escena suelen ser familiares e identificables, logrando evidenciar su correspondencia con el «mundo real». Sin embargo, lo trascendental no es el grado de realismo de las situaciones escenificadas sino la capacidad de la ficción de sumergir a la audiencia en una historia que no le resulta del todo ajena. Para que este proceso pueda llevarse a cabo, es importante que los personajes y sus preocupaciones sean de nuestro interés y reverberen con nuestras experiencias de vida²⁸⁴. Retomando las palabras de Jean-Pierre Esquenazi: «[...] l'une des raisons pour lesquelles nous apprécions les récits de fiction est que ceux-ci nous apparaissent parfois "vrais", c'est-à-dire qu'ils contiennent une "vérité" qui concerne [...] le monde réel dans lequel vit le destinataire de la fiction»²⁸⁵. Sin dejar por esto de tomar en cuenta que los televidentes también pueden apreciar la evasión y no solo el reconocimiento.

A pesar de la *mise en scène* de una situación que pueda engendrar la identificación del espectador, no se debe considerar la ficción como un simple reflejo o un espejo de la sociedad que la crea. Diversos especialistas (Éric Maigret, Éric Macé, Jean Pierre Esquenazi, Sabine

²⁸² LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 79.

²⁸³ *Ibid.*, p. 54.

²⁸⁴ Según Sarah Lecossais, retomando las ideas de Jean-Marie Schaeffer, la representación ficcional funciona como una *structure de renvoie*. Vid. LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 54 .

²⁸⁵ «(...) una de las razones por la cual apreciamos los relatos de ficción es porque a veces nos parecen verdaderos, es decir ellos tienen una verdad que concierne el mundo real en el que vive el destinatario de la ficción» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 54.

Chalvon-Demersay) coinciden en la pertinencia de examinar las obras ficcionales como una interpretación o una especie de versión de la realidad²⁸⁶. En «La société et son double» (2006), después de examinar durante veinticuatro horas los programas de ficción y no ficción de la televisión francesa, Eric Macé reflexiona sobre esta máquina productora de representaciones. Nos explica cómo esta industria nos muestra un mundo configurado a su manera²⁸⁷. En esa visión infiel de la «realidad» se privilegian o valorizan ciertas temáticas e identidades en detrimento de otras que se solapan. Su reflexión lejos de crear vínculos con la búsqueda de emulación nos habla de *modes de représentation*²⁸⁸.

Como puede inferirse de las líneas precedentes, las series de televisión y la ficción serial de forma más amplia, son consideradas como una fuente de saber sobre el mundo social²⁸⁹. De manera que, al ser valorada como una mina de información, la telenovela —en su calidad de objeto serial— también puede aportarnos conocimientos sobre la sociedad que la produce. Ciertamente, gracias a la dimensión temporal que las caracteriza, se puede conocer la cotidianidad de los personajes y la evolución de sus inquietudes y aspiraciones²⁹⁰. Lo que convierte a la ficción serial en una especie de puerta de acceso a imaginarios y representaciones que se multiplican y aparecen en forma de conflictos e intrigas.

²⁸⁶ Sobre esto, Sarah Lecossais explica en su trabajo que esa versión de la realidad puede tratar los temas sociales de manera caleidoscópica y puede irlos presentando fragmentadamente a lo largo de episodios y temporadas. *Ibid.*, p. 132.

²⁸⁷ DUPUY, Camille. « Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980 ». *Op. cit.*, s/p.

²⁸⁸ Eric Macé cuando habla de la TV como un doble de la sociedad, no hace referencia a esta como espejo de la vida real sino como un «avatar télévisuel». No habla entonces de imitación sino de modos de representación. *Vid.* BREDÁ, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Tesis en estudios cinematográficos y audiovisuales. París: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 59.

²⁸⁹ Para Lecossais, las series, además de ser discursos en el sentido de Foucault, deben ser entendidas como participantes en la construcción del saber social. Volveremos a esta idea a lo largo de esta investigación. *Vid.* LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 24.

²⁹⁰ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations». *Op. cit.*, p. 82.

Los realizadores de estos programas, aunque puedan utilizar elementos inventados, recurren inevitablemente —de manera consciente o inconsciente— al repertorio de argumentos que compartimos de manera colectiva. O, como bien lo explica Jean Marie Schaeffer, un novelista o un guionista « [...] réutilise des matériaux déposés dans sa mémoire à long terme»²⁹¹. De manera que, la construcción de los personajes y de las situaciones, no surgen de una abstracción ni están desconectados de la experiencia de vida de los propios autores. De ahí que este marco comparativo pueda llegar a funcionar en los televidentes como un espacio para la reflexividad y la comprensión de sus propias vidas²⁹². En otras palabras, se trata de un terreno donde los espectadores pueden ver proyectado el mundo que conocen con reglas y normas que son capaces de descifrar sin demasiados inconvenientes.

Es pertinente acotar que la representación del mundo que nos transmite la cultura de masas está lejos de ser unidimensional. Por el contrario, está marcada por la pluralidad y la ambigüedad textual como ha podido observarlo Noël Burch desde los orígenes del cine norteamericano. En su artículo «Double *speak*: De l'ambigüité tendancielle du cinéma hollywoodien», describe la presencia de una articulación de polisemias que puede incluso generar lecturas contradictorias. Para este investigador el melodrama « [...] est le genre ambigu par excellence: il analyse et déplore les injustices sociales, notamment celles qui affectent les femmes tout en le pérennisant en tant que 'condition humaine' à laquelle personne ne peut rien»²⁹³. Uno de los factores que considera influyentes en esta ambigüedad —presente en obras que evitan posicionarse y asumir una postura progresista o

²⁹¹ «(...) reutilizan materiales dejados en su memoria a largo plazo» [Traducción libre]. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 55.

²⁹² *Id.*

²⁹³ «Es el género ambiguo por excelencia que analiza y deplora las injusticias sociales, especialmente la que afecta a las mujeres, perpetuándolas como una "condición humana" que nadie puede cambiar» [Traducción libre]. *Vid.* BURCH, Noël. « Double speak. De l'ambigüité tendancielle du cinéma hollywoodien », *Réseaux*. 2000, vol. 18, n° 99, p. 110.

reaccionaria—, ha sido la creciente necesidad de agradar a un público femenino en medio de un contexto más reflexivo con respecto a las escisiones sociales²⁹⁴.

La ficción televisiva también puede producir discursos divergentes que muestran la heterogeneidad y la conflictividad que tienen lugar en su proceso de creación colectiva. Las series de televisión, al igual que las telenovelas, son el fruto de una cadena de participantes que contribuyen a la realización de la obra. Por lo tanto, el producto final es el resultado de una sucesión de negociaciones, conciliaciones y la aleación de las diversas miradas de sus colaboradores. Desde el punto de vista de la recepción, las interpretaciones generadas por una misma producción también pueden ser variadas y diametralmente opuestas en función de quien las mire. En su trabajo, Burch cita la *soap opera* como el ejemplo paradigmático del melodrama que engendra una polisemia que gusta a las audiencias. Sobre el interés por este género —y refiriéndose a las interpretaciones de Tania Modleski— señala en uno de los capítulos del libro *Le cinéma au prisme des rapports de sexe* (2009), que:

Montre que le *soap opéra* plaît aux femmes en raison de la pluralité d'identifications qu'il offre et qui correspondent parfaitement à leur position de médiatrice dans la famille, écrivant sur Hitchcock (...) elle éclaire l'ambivalence fondamentale de films-textes qui exhibent ressentiment et haine envers les femmes tout en témoignant de compassion et de compréhension pour décrire les formes d'oppression qu'elles subissent²⁹⁵.

²⁹⁴ Según Burch, a partir de los setenta se hace muy presente una ambigüedad más sofisticada. La razón no solo se la adjudica al objetivo comercial de producir películas que gusten a ambos sexos. También argumenta que, a las mujeres, por razones de socialización, les suelen gustar los textos duales. *Ibid.*, p. 113.

²⁹⁵ «Muestra que la *soap opera* atrae a las mujeres por la pluralidad de identificaciones que ofrece y que se corresponden perfectamente con su posición como mediadora de la familia, cuando escribe sobre Hitchcock: ella aporta luz sobre la ambivalencia fundamental de las películas que exhiben resentimiento y odio a las mujeres mientras muestran compasión y comprensión para describir las formas de opresión que experimentan» [Traducción libre]. Vid. BREDÁ, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Tesis en estudios cinematográficos y audiovisuales. París: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 64.

Por otra parte, según Eric Macé, cada objeto de la cultura de masas es «[...] le produit métamorphosé (avatar) des multiples formes spécifiques de médiations et de traductions qui concourent à sa production comme représentation du monde»²⁹⁶. A través de estas «traducciones» se abre la posibilidad de trasladar las relaciones sociales (*rapport sociaux*) hacia el mundo de la ficción donde adquirirán la forma de representaciones culturales. Sin embargo, Macé hace énfasis en que este proceso de transcripción está lejos de ser un fiel reflejo del mundo que reproduce. Por el contrario, es un lugar de elección y conflictividad desde donde se construye una realidad atravesada por el prisma de numerosas concertaciones²⁹⁷. Su reflexión sobre la noción de mediación —además de las que otros investigadores también han valiosamente aportado— ha marcado distancia con la anticuada idea de la televisión como simple espejo ideológico de las clases dominantes²⁹⁸. Como el investigador bien lo expresa, la colisión de poderes que surca estas ficciones se devela en el predominio de puntos de vista que disfrazan como natural el fruto de un consenso colectivo²⁹⁹.

Por otra parte, las ficciones seriales también pueden dar cuenta de importantes discursos y representaciones identitarias. Según Stéfany Boisvert, en su artículo «Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle» (2012), no se puede desdeñar el rol significativo que estas juegan en la construcción de una identidad cultural a través de la constante difusión de sus imágenes. Su contribución al sentimiento de pertenencia ocurre gracias al reconocimiento que las ficciones televisivas generan al ser «[...] “miroir” de réalités

²⁹⁶ MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations». *Op. cit.*, p. 219.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 217.

²⁹⁸ Eric Macé nos explica que, después de medio siglo de investigaciones en comunicación, se sabe que la cultura de masas es flexible y que no es un poder sino la puesta en escena de múltiples poderes. Tampoco se trata de la manifestación de una dominación ideológica, sino que corresponde a un escenario de conflictos en distintos niveles de la sociedad. *Vid.* MACE, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision?». *Op. cit.*, p. 248.

²⁹⁹ Ver MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations». *Op. cit.*, p. 233.

culturelles et sociales»³⁰⁰. Boisvert hace énfasis en el hecho de que los elementos presentes de la «realidad» son reformulados y «retomando las palabras de Jean-Pierre Esquenazi» nos recuerda que la ficción funciona como una paráfrasis³⁰¹. A pesar de ser una especie de versión de la realidad, las historias y discursos que despliegan las teleseries ejercen una influencia en los repertorios identitarios y en sus incesantes replanteamientos. Y esto resulta posible ya que como Boisvert señala: «[...] puisque l'identité est une construction discursive, elle est appelée à se redéfinir constamment, notamment grâce aux récits fictionnels véhiculés dans les sociétés»³⁰². De manera que las referencias culturales divulgadas por estos programas colaboran en la «construction, médiation et définition d'identités sociales»³⁰³.

En lo concerniente a nuestro tema de investigación y basándonos en estas reflexiones, podemos inferir que también las telenovelas podrían proporcionarnos datos sobre la redefinición de las identidades y los imaginarios nacionales³⁰⁴. En cuanto a los temas escenificados, estos también son el producto de ajustamientos y mutaciones constantes en el espacio público. De ahí que las tendencias socioculturales contribuyan al ocultamiento, la ambigüedad o la expresión enfatizada de ciertas temáticas. Las cuales traducen, a su vez «en lo visible o en lo silenciado», las preocupaciones de la sociedad³⁰⁵. Y si «como dicen algunos

³⁰⁰ BOISVERT, Stéfany. «Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle», *Composite*. 14 noviembre 2012, vol. 15, n° 1-2, p. 8.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁰² «La identidad es una construcción discursiva que se redefine constantemente gracias a los relatos ficcionales vehiculados por la sociedad» [Traducción libre]. *Id.*

³⁰³ *Ibid.*, p. 10.

³⁰⁴ Lecossais en su investigación nos explica que pese a no proponerse un trabajo comparativo es evidente que el corpus ofrece datos sobre el contexto de producción. En el caso de su trabajo sobre ficciones seriales televisivas francesas, estas le dejan ver marcas identitarias o esas características propias denominadas *francité*. *Vid.* LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 103.

³⁰⁵ También Coulomb-Gully explica que los medios de comunicación son constructivistas. No hacen una transcripción del mundo sino una interpretación. Añade que son tan prescriptivos como descriptivos. Contribuyendo a la construcción de nuestra realidad a través del reforzamiento de algunos aspectos mientras que otros son ocultados. *Vid.* COULOMB-GULLY, Marlène. «Genre et médias: vers un état des lieux», *Sciences de la société*. 1 noviembre 2011, n° 83, p. 10.

estudiosos citados en nuestro primer apartado□ la telenovela ha integrados los debates de sus sociedades, sería interesante observar cómo un género tan estereotipado *traduce* las polémicas y las pone en escena. Aunque siempre teniendo en cuenta que los productos mediáticos tienen límites que corresponden a su propia naturaleza de industria y que □particularmente la telenovela□ pareciera respetar una gramática propia.

Como hemos podido confirmar a lo largo de este apartado, las series □o las «ficciones televisivas plurales» para usar el amplio término de Sarah Sepulchre□ han logrado legitimarse como un objeto interesante de estudio cuyos análisis pueden resultar pertinentes y fructuosos³⁰⁶. Entre los aportes que más han influenciado nuestra investigación, se encuentran los trabajos en sociología de la comunicación de Eric Macé. Sus reflexiones se orientan hacia la comprensión de los programas televisivos como «mondes sociaux virtuels» que pueden ser estudiados con métodos etnográficos³⁰⁷. El investigador hace hincapié en el uso de una especie de sociología comparada entre el «mundo televisivo» y el «mundo real», con la finalidad de evidenciar sus similitudes, sus contrastes y sus desfases³⁰⁸. De manera práctica, preconiza la utilización de un *cahier de terrain* para □en el mejor estilo sociológico□ analizar la televisión con los ojos de un extraño que busca desfamiliarizar lo familiar.

Aunque la vocación de la ficción no es reflejar el «mundo real», sí funciona como un excelente medio de expresión de las distintas interacciones (*rappports sociaux*) que tienen lugar en una sociedad. Al examinar los «mondes sociaux virtuels» de la televisión □preconizados por Macé□, es posible ir percibiendo las distintas «relaciones sociales» que se van tejiendo entre los diversos grupos de una comunidad. A través de los *rappports* de sexo, etnicidad y de clase puestos en escena en la televisión, se nos develan forzosamente la

³⁰⁶ SEPULCHRE, Sarah y ÉRIC MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. *Op. cit.*, p. 78.

³⁰⁷ ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Éléments de sociologie sémiotique de la télévision», *Quaderni*. 2003, vol. 50, n° 1, p. 105.

³⁰⁸ MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations». *Op. cit.*, p. 232.

reproducción de funcionamientos ya existentes en la sociedad³⁰⁹. Sobre estas complejas interrelaciones, Éric Macé y Éric Maigret también nos advierten:

(...) « tout rapport social est fondamentalement asymétrique » mais que, de surcroît, « la construction sociale de la réalité du monde se fait souvent du point de vue des groupes sociaux dominant à travers l'emprise de leur vision du monde »³¹⁰.

Así mismo, Macé expresa en *La société et son double* (2006) que el objeto de la sociología no es propiamente la sociedad sino las interacciones sociales³¹¹. Por lo tanto, las relaciones asimétricas de poder entre actores dominantes y actores subalternos van a ocupar un importante terreno en la observación³¹². Ciertamente, a través del cuestionamiento de estas relaciones y de su configuración en la televisión, se busca acceder a las dinámicas sociales puestas en escena con la finalidad de encontrar «[...] des clés pour comprendre le monde dans lequel nous vivons»³¹³. Con esta aproximación, Macé reivindica una perspectiva anclada en los estudios culturales □que tanto han aportado al entendimiento de la cultura de masas□ dentro y fuera de las sociedades norteamericana y británica.

³⁰⁹ Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 134; MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité : production, usages, représentations». Op. cit., p. 232.

³¹⁰ «“Toda relación social es fundamentalmente asimétrica”, pero además “la construcción social de la realidad del mundo se da muchas veces desde el punto de vista de los grupos sociales dominantes a través de la influencia de su visión del mundo”» [Traducción libre]. Vid. BREDÁ, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Op. cit., p. 60.

³¹¹ MACÉ, Éric. *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*. París: Armand Colin, 2006.

³¹² *Ídem*.

³¹³ «(...) las claves para comprender el mundo en el que vivimos» [Traducción libre]. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 135.

Gracias a la confrontación de los mundos propuestos por Macé, también se van develando las aspiraciones y los bordes de las sociedades analizadas. Por su parte, tanto las series de televisión, como las otras producciones «ficticiales y no ficticiales», se nutren de los fenómenos sociales a través de una dinámica de reciprocidad. Según los estudios de Hélène Breda, estos programas van particularmente «[...]    contribuer    la construction,    la consolidation, et parfois    la remise en cause de normes qui structurent cette société»³¹⁴. Para ilustrar esta idea, cita como ejemplo «en torno a la norma de la sexualidad» los trabajos de No  l Burch y G  n  vi  ve Sellier que describen las películas y otros artefactos culturales como partícipes de *la fabrique du genre*. La cual es particular a cada época y sociedad, como bien lo explican los investigadores³¹⁵.

Otro de los referentes esenciales para nuestra investigación son los trabajos fundadores de la socióloga Sabine Chalvon-Demersay, que se han enfocado tanto en la creación de la obra televisiva como en su recepción. Sus reflexiones hacen eco en nuestras inquietudes al plantear las series como reveladoras de las mutaciones que tienen lugar en una sociedad y en un momento específico. Aunque nuestro trabajo de tesis está conformado por telenovelas, su ángulo de visión se ajusta a nuestras preocupaciones, pese a que no se encuentra anclado en las especificidades del continente latinoamericano. Particularmente, sus interpretaciones sobre los personajes de la ficción televisiva nos proporcionaron importantes pistas que seguimos para nuestros propios análisis. Ciertamente, Chalvon-Demersay, después de una minuciosa revisión de los guiones que fueron enviados al canal France Télévision, en el marco de un concurso, se dio cuenta que todos los personajes protagónicos de esas ficciones eran análogos y encarnaban valores que estaban en adecuación con la sociedad que los creó. A este respecto la propia investigadora señala:

Il y a, en effet, dans l'ensemble des synopsis, un certain nombre de personnages r  currents qui circulent d'un texte    l'autre, transportant avec

³¹⁴ «(...) a contribuer a la construcción, a la consolidación y a veces al cuestionamiento de las normas que estructuran la sociedad» [Traducción libre]. Vid. Breda, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Op. cit., p. 65.

³¹⁵ Breda, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Op. cit., p. 65.

eux des caractéristiques toujours semblables, ils sont toujours assortis du même cortège de qualités et de défauts, définis par un même contingent d'attributs matériels et symboliques³¹⁶.

No obstante, sobre el método propuesto por Chalvon-Demersay para el estudio de los personajes, nos detendremos para estudiarlo con más detalle en el próximo apartado. Por ahora, para evitar perder el enfoque en la espesura de otros debates, nos limitaremos a adelantar que uno de los objetivos de nuestra investigación se orienta a la comprensión de las interacciones sociales (*rappports sociaux*) de los personajes. De manera que, la relación que logra tejer la ficción y la realidad, y los posibles cambios en la normatividad, son puntos neurálgicos en nuestra búsqueda. Y es que, como hemos podido ver a lo largo de este punto, diversos investigadores de sociología de los medios de comunicación han aportado nuevas miradas para interpretar las ficciones seriales televisivas en relación con la sociedad que las produce.

En el caso que nos concierne, podemos suponer que las telenovelas [en tanto que producciones culturales mediáticas y seriales] también pueden traducir [como lo hacen las series de televisión] las relaciones de poder que estructuran la sociedad. Para el estudio de estas interacciones será necesario multiplicar los enfoques y cruzarlos con otras herramientas teóricas que nos aporten claridad sobre la construcción de estas jerarquías. Como ya lo mencionamos, se considera que la telenovela nos aproxima al tejido social latinoamericano [y en nuestro caso, venezolano] y a un modo muy propio de narrar. No obstante, el análisis de la ficción es un campo pantanoso que nos ha llevado a cuestionarnos sobre el método más idóneo para el entendimiento de estos programas considerados tan banales y estereotipados. Para tratar de dilucidar cómo servirnos de las

³¹⁶ «En todas las sinopsis hay un cierto número de personajes recurrentes que circulan de un texto al otro llevando consigo características similares (...) Incluso cuando solo hacen una breve aparición en una sinopsis, se describen siguiendo procedimientos que parecen perfectamente estabilizados: Siempre van acompañados de las mismas cualidades y defectos, definidos por el mismo contingente de atributos materiales y simbólicos» [Traducción libre]. Vid. CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «La disparition du sujet héroïque: une lecture sociologique de mille projets de téléfilms», *Réseaux*. 1993, vol. 11, n° 58, p. 141.

telenovelas como puertas de acceso al «mundo real» y a las normas que lo estructuran, nuestras posteriores reflexiones se orientarán hacia la respuesta de estas interrogantes.

2.3 Aproximaciones metodológicas

En los apuntes que vienen a continuación, queremos presentar la metodología que elegimos para analizar nuestro corpus de estudio conformado por cinco telenovelas venezolanas realizadas entre los años setenta y el inicio de los años noventa. Antes de comenzar, consideramos pertinente acotar que la televisión y sus programas han sido tradicionalmente examinados desde tres dimensiones: su recepción, su producción y sus contenidos. En lo que a nosotros respecta, el enfoque estará principalmente situado en los contenidos y en las representaciones y discursos que estos vehiculan. Por lo tanto, sobre la producción, aportaremos la información que hemos logrado ensamblar en el transcurso de nuestra investigación, sin pretender colmar los vacíos biográficos mediante entrevistas. Con respecto a las audiencias, tampoco nos hemos trazado un estudio de recepción que nos arroje luces desde este eje interpretativo. En primer lugar, estimamos que hay una gran distancia temporal que nos separa del momento de la realización de estas telenovelas. Y, en segundo lugar, tomando prestada la justificación que Sarah Lecossais expone en su trabajo: no pretendemos revelar sentidos escondidos. Para nuestro trabajo, basado en el estudio de las representaciones, las lecturas que puedan hacer las audiencias no modificarían nuestro análisis³¹⁷.

Como ya lo mencionamos anteriormente, con el análisis de la ficción nos adentramos a un terreno espinoso que nos exige numerosas precauciones. Como bien lo señala Jean-Marie Schaeffer, este concepto ha sido el centro de variadas problemáticas desde la antigüedad griega hasta nuestros días. Los planteamientos que se han trazado la comprensión de la ficción generalmente oscilan entre dos terrenos descritos por el investigador. En primer lugar, encontramos una perspectiva comparativa que busca distinguirla de la realidad. Y, en

³¹⁷ LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 105.

segundo lugar, un punto de vista epistémico que trata de evidenciar cuánto de ficción o de realidad posee una obra. Schaeffer señala, sin embargo, que abordarla en términos de verdad o falsedad es el inicio de un camino desacertado³¹⁸.

Ahora bien, nuestro objeto de estudio presenta varias características; además de ser ficcional, es audiovisual y serial. Ciertamente, el análisis del lenguaje cinematográfico nos ofrece claves para la comprensión de su gramática audiovisual y nos permite mirar con otros lentes los espacios, los cuerpos, los objetos. Sin embargo, la temporalidad que caracteriza a este tipo de ficciones ha llevado a investigadores al desarrollo de métodos más acordes con las particularidades de estos productos culturales. Sobre estas diferencias Sabine Chalvon-Demersay expresa:

Elle diffère de la fiction littéraire et de la fiction cinématographique par l'importance du public, par la durée des œuvres diffusées, par la régularité de l'écoute, par la simultanéité de la réception, par la manière dont elle s'imbrique dans l'expérience de vie, par les affinités qu'elle a avec les questions des intimités, et enfin, par le fait que les considérations expressives ou esthétiques n'y sont pas prioritaires³¹⁹.

Si para Eric Macé los universos ficcionales pueden ser tomados como dobles del «mundo real», para Chalvon-Demersay la ficción funciona como un trabajo de *mise en lisibilité* de la realidad³²⁰. De ahí la importancia que le otorga a precisar los contenidos y las temáticas que se privilegian, que se repiten y que se encuentran a disposición de una extensa audiencia. Tomando en cuenta □ como bien lo acota en su artículo «Le deuxième souffle des

³¹⁸ SCHAEFFER, Jean-Marie. « Quelles vérités pour quelles fictions ? », *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. 15 octubre 2005, n° 175-176, p. 19.

³¹⁹ «Se distingue de la ficción literaria y de la ficción cinematográfica por la importancia del público, la duración de las obras, la simultaneidad de la recepción. Por la manera en la que se imbrican en la experiencia de la vida, por la afinidad que tiene con la intimidad y, finalmente, con las consideraciones expresivas o estéticas que no son una prioridad» [Traducción libre]. *Vid.* CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations». *Op. cit.*, p. 80.

³²⁰ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies». *Op. cit.*, p. 623.

adaptations» (2005)□ que cada escritor se rige por aquello que le es posible mostrar, según la coherencia interna de la historia y los valores enarbolados en el momento. Para comprender la evolución del mundo representado, Chalvon-Demersay establece un vínculo lógico entre lo que se conoce («le principe de cohérence») y lo que es imposible de transgredir («le principe de moralité»). Según esta investigadora, un personaje connotado de manera positiva no puede permitirse ciertos comportamientos, si desea mantener su estatus de héroe. Y si los consiente y continúa con esta insigne condición, nos revela que los fundamentos de esa heroificación han cambiado para adaptarse a las nuevas prioridades colectivas³²¹.

En las investigaciones de Sabine Chalvon-Demersay, los héroes de las series de televisión son situados □con finalidades sociológicas□ en un lugar propio de la gama de actores sociales, entre los humanos y los no humanos³²². Aunque existen diversas teorías y métodos que nos procuran herramientas en el análisis de los personajes, la mayoría hace sus planteamientos desde los estudios literarios: un campo que no es tan ajeno si tomamos en cuenta que los héroes de las ficciones de televisión y sus homólogos del texto escrito no difieren demasiado ni en su esencia ni en su función narrativa. Sin embargo, una de las diferencias más notables es el complejo y sofisticado ecosistema de personajes que despliegan las ficciones televisivas. Según Pierre Glaude y Yves Reuters, el personaje es nuclear en la ficción gracias a sus diferentes cometidos: permite distinguir el género (*marcador tipológico*), construir el relato (*encadenar secuencias, acciones*) y es el encargado de hacer avanzar el relato (*organizador textual*)³²³.

Para Sarah Sepulchre, las producciones como la *soap opera* —al igual que la telenovela— trabajan particularmente las zonas oscuras de los personajes, logrando sacarle partido a los reveses del destino que dan cabida, por ejemplo, a la reaparición de familiares que se creían

³²¹ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations». *Op. cit.*, p. 82.

³²² CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», *Réseaux*. 7 febrero 2011, n° 165, p. 213.

³²³ SEPULCHRE, Sarah y ÉRIC MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. 2da edición. Louvain-La-Neuve: De Boeck supérieur, 2017, p. 109.

mueritos. Ciertamente, la base de este tipo de narraciones se encuentra en «[...] les oppositions entre les conflits et les personnages»³²⁴. En las ficciones populares —y la telenovela no escapa por supuesto de esta generalidad— se hace uso de situaciones clichés conflictivas —que se reiteran casi de manera idéntica— y que generan tensiones o enfrentamientos entre sus personajes también estereotipados. Para situar al lector, deseamos acotar lo que entendemos por estereotipo, partiendo del concepto de Walter Lippman, citado *Décoder les séries télévisées* (2017): «Il est l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait monotonement circuler dans les esprits et les textes»³²⁵.

No obstante, un estereotipo va modificándose y adaptándose a los cambios culturales según la época y el contexto donde se inscribe. Como bien lo señala Jean-Louis Dufays: «[...] ce qui est stéréotype pour les uns ne l'est pas pour les autres, ce qui un stéréotype hier ne l'est plus aujourd'hui»³²⁶. Esto no impide la frecuente valoración negativa que se le acuña, como consecuencia de su predisposición reductora y de su poco sentido crítico. Ciertamente, aunque el estereotipo es un «instrumento de banalización», su uso también puede abrir una puerta hacia la pluralidad y la posibilidad de múltiples interpretaciones. Así mismo, Sepulchre explica que como su significado compartido le permite a una comunidad reconocerse, la noción de estereotipo se pueda asemejar a la de *representaciones culturales*³²⁷.

Ahora bien, nos hemos permitido esta minuta sobre los estereotipos para precisar que, en el marco de esta investigación, estos serán examinados como equivalentes de las representaciones culturales. La finalidad de esta elección es continuar en acuerdo con los postulados teóricos desplegados en el apartado anterior y no perdernos en otros pantanos

³²⁴ «(...) oposición entre los conflictos y los personajes» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 116.

³²⁵ «(...) es la imagen prefabricada que la colectividad hace circular monótonamente en la mente y los textos» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 134.

³²⁶ «(...) lo que es estereotipado para unos no lo es para otros, lo que era estereotipado ayer no lo es hoy».[Traducción libre]. *Ibid.*, p. 147.

³²⁷ *Id.*

metodológicos. Por esta razón, aunque nos crucemos con personajes estereotipados o arquetípicos no nos serviremos de procedimientos de análisis tradicionales como los propuestos por Phillippe Hamon o Tamy Cowden y Caro Lafever³²⁸. En el caso que nos concierne, basándonos en las investigaciones de Sabine Chalvon-Demersay, consideraremos los personajes de nuestras telenovelas no como simples estereotipos sino como *actores sociales*.³²⁹

Para este proceder es necesario emplear una aproximación etnográfica que nos permita observarlos en sus distintas acciones a lo largo del relato y pensar en ellos como si fueran los sujetos de una pesquisa antropológica. La investigadora nos explica que los personajes de los mundos ficcionales se acercan más a los sujetos «ideales» de los sociólogos, gracias a su coherencia y previsibilidad. De manera que ella nos invita a servirnos de lo que nos ofrece la serie como herramientas para nuestra interpretación. Es decir, convertir el visionado de los episodios en la actividad de observación y considerar los diálogos como las declaraciones de los estados que agitan su mundo. Como parte de la *imagination sociologique* que se nos propone emplear, es necesario acompañar a los personajes por todas sus interacciones, sus decepciones, inquietudes y aspiraciones³³⁰. Sobre el análisis de los personajes la misma Chalvon-Demersay argumenta:

Il ne suffit pas de faire défiler sous nos yeux une galerie de portraits, ni même de procéder à une simple réactualisation de leurs caractéristiques archétypales, repeintes aux couleurs de la modernité : il faut aussi comprendre, d'une part, pourquoi ce sont autour de ces figures-là précisément que se nouent les histoires et, d'autre part, comment ces différents personnages structurent le monde imaginaire dans lequel ils évoluent. En

³²⁸ Para ampliar el conocimiento sobre los métodos propuestos por estos autores, *vid.* SEPULCHRE, Sarah y Éric MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. *Op. cit.*, p. 107-144.

³²⁹ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations». *Op. cit.*, p. 82.

³³⁰ LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p. 123.

effet, ces figures construisent la cohérence du monde social dans lequel elles gravitent ³³¹.

Así pues, es necesario desde nuestro rol de observadores no solo determinar el tipo de situaciones que envuelven a los personajes sino también sus reacciones frente a los acontecimientos. No obstante, Sarah Lecossais nos muestra un segundo nivel de análisis con la finalidad de ampararnos de una precaución metodológica que nos aleje del riesgo de considerar a los personajes como seres de carne y hueso. En primer lugar, nos insta a observarlos y a estudiarlos como los sujetos de la *enquête* que Chalvon-Demersay propone en sus trabajos. Y, en segundo lugar, después de examinarlos como si fueran nuestra verdadera población de estudio, realizar un distanciamiento e interpretarlos como «[...] les participants à des discours et politiques de représentations plus vastes»³³². Para esto, la investigadora sugiere la revisión de una bibliografía sociológica que nos posibilite movilizar las interrogantes y los cuestionamientos que harán de nuestro corpus una fuente de información sobre la sociedad que «traduce».

Por lo tanto, según Lecossais, devolver los personajes a la ficción y considerarlos en su dimensión simbólica es fundamental para —en un segundo nivel— descifrar los discursos que despliegan las ficciones seriales de televisión³³³. Si en su trabajo de investigación sobre las series francesas, esta autora se interrogó acerca de la representación de la maternidad y los imperativos que construyen la figura de la madre, nos parece legítimo pensar que las telenovelas —que centran sus relatos en torno al amor romántico— podrían permitirnos

³³¹ «No basta con hacer desfilar ante nuestros ojos una galería de retratos, ni siquiera con proceder a una simple actualización de sus características arquetípicas, repintadas en los colores de modernidad: hay que comprender también, por un lado, por qué es precisamente en torno a estas figuras que se tejen las historias y, por otro, cómo estos diferentes personajes estructuran el mundo imaginario en el que se desenvuelven. De hecho, estas figuras construyen la coherencia del mundo social en el que gravitan» [Traducción libre]. Vid. CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «La disparition du sujet héroïque: une lecture sociologique de mille projets de téléfilms», *Réseaux*. 1993, vol. 11, n° 58, p. 142.

³³² «(...) los participantes en discursos y políticas de representación más vastas» [Traducción libre]. Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 123.

³³³ *Ibid.*, p. 124.

también examinar las representaciones y los discursos que se construyen en torno a la pareja. Ciertamente, las distintas fases como la seducción, el noviazgo y la concreción de la conyugalidad, están marcadas por imperativos sociales que evolucionan en el tiempo. A pesar de la universalidad de estas experiencias, factores tales como la clase, el género y la raza cambian necesariamente las reglas del juego. Para esta aproximación, será vital el cruce con los estudios culturales y con otras disciplinas que nos permitan multiplicar los puntos de vista e insertar estas ficciones en discursos más globales.

Capítulo 3:

Sobre el des-orden de los años setenta

*Las miradas de tus ojos tan sutiles
que penetran en el alma de quien los mire,
Y como soles, irresistibles son sus destellos
que no puede uno mirarse, mirarse en ellos*³³⁴.

3.1 Del norte al sur lo personal es político

Como lo mencionamos en el capítulo anterior, el cine de Hollywood y —de manera más amplia— las producciones de los medios de comunicación empiezan a ser cuestionadas por las investigaciones feministas a partir de los convulsivos años sesenta. Aunque en este trabajo nos centraremos exclusivamente en las realizaciones audiovisuales, es importante señalar que no solo estas se convertirán en blanco de crítica. Las imágenes desplegadas por la prensa, las revistas y la publicidad también fueron el objeto de múltiples reflexiones al examinarlas bajo la lupa del patriarcado y del capitalismo³³⁵. Según Leticia Biscarrat en su trabajo de tesis *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: un approche par le genre* (2012), las representaciones y los relatos de la mujer libre, moderna y profesional de la prensa en 1939, se transformaron radicalmente después de la guerra y de

³³⁴ « Ojos malignos » de Soledad Bravo, tema principal de la telenovela *Ka Ina* (1995).

³³⁵ CHEDALEUX, Delphine. «Publics/Réception», en *Encyclopédie critique du genre*. París: La Découverte, 2021, p. 622-631. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/encyclopedie-critique-du-genre--9782348067303-page-622.htm> [Consultado el 5 de octubre 2021].

la conquista del derecho político al voto³³⁶. Así, en ese doble movimiento de avance y retroceso, a lo largo de la década del cincuenta las imágenes de las mujeres independientes fueron desapareciendo y en su lugar se fue imponiendo el relato de la ama de casa contenta. Nuevamente el universo y el perímetro designado socialmente a las mujeres se fue reduciendo al espacio del hogar y sus prioridades, limitándose a las labores domésticas y al cuidado de la familia. La feminidad estará pues íntimamente relacionada con la maternidad, la cual será a su vez considerada como la fuente de la felicidad y de realización personal de las mujeres³³⁷.

Aunque nuestra investigación se limita a las producciones televisivas de Venezuela, consideramos pertinente ofrecer de manera breve el marco contextual que envuelve a la época, con la finalidad de comprender la trama social en la que se insertan las telenovelas en el entorno venezolano. En las próximas líneas nos permitiremos pues alejarnos de las latitudes de América Latina para esbozar las exigencias civiles y políticas que se fueron generalizando a lo largo y ancho del continente. Demás está decir que el cuestionamiento de las representaciones culturales iniciado en Estados Unidos también resonará fuertemente en otros países como Venezuela. A pesar de que no pretendemos un trabajo comparativo, este paréntesis que explica los vínculos con otras áreas geográficas de la producción cultural para la televisión, aspira a aportar un poco de luz a nuestro propio terreno y a las representaciones televisivas difundidas durante las mismas décadas.

Sobre los alcances históricos y las vinculaciones que se entretajeron en el mundo occidental se ha escrito una amplia literatura. No los mencionaremos en este trabajo para no perdernos

³³⁶ BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: une approche par le genre*. Tesis de doctorado. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2012, p. 122. Disponible en línea: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747408> [Consultado el 20 de agosto 2021].

³³⁷ Sobre esta restricción al espacio doméstico, Letitia Biscarrat cita a la autora Betty Friedan: «(...) nos damos cuenta de que el mundo cerrado del ama de casa, en el que tantas mujeres se han encerrado por necesidad (cocinar, limpiar, lavar la ropa, los niños), se ha convertido en una religión, un modelo de existencia que las mujeres deben seguir o se arriesgan a renunciar a su feminidad para siempre» [Traducción libre]. «(...) on s'aperçoit que l'on a fait de l'univers fermé de la femme au foyer, cet univers où tant de femmes se sont cloîtrées par nécessité (la cuisine, le nettoyage, la lessive, les enfants) une religion, un modèle d'existence que les femmes doivent suivre sous peine de renoncer à jamais à leur féminité». *Ibid.*, p. 124.

en debates teóricos que no consideramos sean pertinentes. No obstante, vamos a iniciar esta cartografía señalando dos obras fundamentales que cristalizaron el espíritu de la época y que abrieron el camino a las reivindicaciones feministas de la segunda ola que comenzaron deconstruyendo la imagen de «la ama de casa feliz». Un estereotipo que contrastaba con «el malestar sin nombre» que se volvía notorio y observable entre las mujeres norteamericanas de los cincuenta y sesenta, tal y como lo describieron algunos autores.

La primera de las obras, *The feminine mystique* (1963) de Betty Friedan, abre el debate sobre la condición de la mujer de clase media de la sociedad norteamericana y denuncia sus representaciones en los medios de comunicación. La autora critica enfáticamente a las revistas femeninas que reducían las aspiraciones de las mujeres a un puñado de clichés relacionados con la vida familiar como si estos fueran la única vía para su desarrollo y su único destino³³⁸. En palabras de la propia Friedan:

Los expertos les explicaban cómo cazar y conservar un hombre, cómo criar a sus criaturas y enseñarles a asearse, cómo hacer frente a la rivalidad entre hermanos y a la rebeldía de los adolescentes, cómo comprar una lavadora, cómo hornear el pan, cocinar caracoles para gourmets y construir una piscina con sus propias manos; cómo vestirse, qué imagen dar y cómo actuar para ser más femenina y hacer que el matrimonio fuera más estimulante (...) ³³⁹

Otro de los ensayos críticos del papel asignado a la mujer en los medios de comunicación de masas, es *The female eunuch* (1970) publicado por Germaine Greer quien reprocha la representación de la mujer que se beneficia —gracias al éxito económico de su marido— de un gran poder de consumo³⁴⁰. Al convertirse las mujeres en el blanco de la publicidad, su propia imagen se transformó en la forma de venta de una amplia gama de productos y servicios para ser utilizados en la vida cotidiana. Desde las cajas de los cereales hasta las vallas en las avenidas y en la televisión, la imagen de las mujeres irá progresivamente

³³⁸ *Ibid.*, p. 123-124.

³³⁹ FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2017, p. 51.

³⁴⁰ La autora denuncia las representaciones estereotipadas y los que ella llama «Éternel féminin». BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: une approche par le genre*. *Op. cit.*, p. 125.

idealizándose³⁴¹. Como lo explica Biscarrat en su trabajo, Germaine Greer denunciaba el estereotipo de una mujer «belle, lisse et déréalisante» que comenzó a mercantilizarse y a hacerse omnipresente³⁴². Frente a este panorama, no podemos sino subrayar el importante lugar que ocupó la crítica de las imágenes mediáticas en la sociedad estadounidense de la época y el profundo cuestionamiento que estas permitieron. Inexorablemente, las reflexiones que se desprendieron de los medios impresos fueron progresivamente desbordando hasta extenderse a todos los terrenos de la cultura, incluyendo las producciones audiovisuales.

Como bien lo señala Biscarrat, una de las inquietudes manifestadas en la época por la socióloga Gaye Tuchman, hace referencia a la brecha que se abría entre el número de mujeres que se integraban a la esfera profesional y su correlato en los *mass media*. Según la autora, las mujeres activas —a pesar de representar el 40% de la fuerza de trabajo— continuaban poco visibilizadas, sobre todo cuando eran contrastadas con el tan recurrente modelo de mujeres dependientes y necesitadas de protección, difundido en los medios³⁴³. No obstante, con los nacientes estudios culturales y *women's studies*, el binomio mujeres/medios de comunicación recibirá un fuerte espaldarazo al examinar cómo la cultura popular y la industria cultural, las imagina y representa. La televisión norteamericana no puede sino volverse eco de estos debates con producciones abiertamente feministas tal y como lo señalan Sarah Sepulchre y Eric Maigret. Por primera vez aparecen series como *The Mary Tyler Moore show* (1970-1977) y *Maude* (1972-1978) con heroínas que dejan entrever aspiraciones diversas que no se limitan a su papel de «esposa o madre de», contraponiéndose a los estereotipos precedentes. Estos investigadores apuntan que no solo las mujeres se beneficiaron de los cambios de la época, también los personajes de los afroamericanos se pluralizan y alejan de los estereotipos racistas como resultado de las luchas de la comunidad negra³⁴⁴.

³⁴¹ *Id.*

³⁴² «Hermosa, suave e irrealizable» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 126.

³⁴³ *Ibid.*, p. 127-128.

³⁴⁴ SEPULCHRE, Sarah y ÉRIC MAIGRET (editores). *Décoder les séries télévisées*. 2e édition. Louvain-La-Neuve: De Boeck Supérieur, 2017, p. 25-30.

Por su parte, la *soap opera* —como ya lo mencionamos en el capítulo anterior— se convirtió en una producción audiovisual de enorme interés para los estudios culturales y los estudios de género. Según Lecossais, sus historias centradas en la vida familiar e íntima cristalizaban el eslogan feminista, el cual afirma que lo personal es político, «dejando entrever la opresión y la asignación de género al interior de los propios hogares»³⁴⁵. Sin embargo, otros trabajos contemporáneos se han enfocado no solo en sus implicaciones ideológicas sino también en la comprensión del placer que numerosas espectadoras experimentaban al visionar estas historias sentimentales, como lo ampliaremos más adelante. Al respecto, Delphine Chedaleux, en la « Encyclopédie critique du genre » (2021) en la definición de estos términos «Publics/réceptions», precisa que más allá de considerar estos relatos como simples productores de normas opresivas, también es necesario tomar en cuenta que pueden favorecer espacios de discusión. En este sentido, la investigadora, apoyándose en el trabajo de Mary Ellen Brown sobre las *soaps*, nos explica:

Brown soutient que c'est uniquement par l'analyse des interactions qui se créent autour des *soaps* que l'on peut comprendre leur succès, dans la mesure où le plaisir vient autant sinon plus de la culture orale qu'ils engendrent — *women's talk*— que des histoires qu'ils diffusent. Bien qu'elles restent circonscrites à l'espace domestique, ces sociabilités peuvent dépasser le cercle familial. À la manière des réunions Tupperware dans la France des années 1970 [...], les sociabilités créées autour du *soap opéra* favorisent une libération de la parole entre femmes et participent d'une prise de conscience de soi hors de portée du regard et du contrôle masculins³⁴⁶.

³⁴⁵ LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 115.

³⁴⁶ «Brown sostiene que solo analizando las interacciones que se producen en torno a las telenovelas podemos entender su éxito, en la medida en que el placer proviene tanto o más de la cultura oral que generan —*women's talk*— que de las historias que emiten. Aunque permanecen circunscritas al espacio doméstico, estas sociabilidades pueden ir más allá del círculo familiar. Al igual que las reuniones de *Tupperware* en la Francia de los años setenta [...], las sociabilidades creadas en torno a la telenovela fomentan una liberación de la palabra

Como puede inferirse a partir de las líneas precedentes, este género codificado —al igual que la telenovela— como femenino ha sido un terreno fértil y amplio para articular las distintas reflexiones y los debates. Ciertamente, como lo señala Biscarrat, los primeros estudios impregnados de marxismo y de estructuralismo aportaron análisis limitados, pero abrieron la puerta a posteriores investigaciones³⁴⁷. En lo que a nosotros respecta, dentro de la diversa producción bibliográfica sobre el tema, nos referiremos a continuación, con un especial interés, al trabajo de Camille Dupuy sobre las *nighttime soaps* de los ochenta. Las reflexiones que expondremos aquí nos resultaron claves para cuestionar los límites temporales de nuestro corpus y pensar, así, en incluir las representaciones que sirvieron de preámbulo a las producciones objeto de estudio.

Ahora bien, el derecho al aborto, la emancipación femenina, la revolución sexual y las otras conquistas sociales de los movimientos de la época se tradujeron inexorablemente en una transformación de la familia y de los vínculos. Aunque estas mutaciones —como ya lo mencionamos— fueron integradas progresivamente por las ficciones televisivas, durante los ochenta, esta industria cultural se ajustará nuevamente a una sociedad más tradicionalista. El trabajo de Camille Dupuy señala precisamente los falsos mitos desplegados por las *nighttime soaps* que emergieron en medio de la revolución conservadora de estos años. La producción *Dallas* de 1978, es uno de los ejemplos paradigmáticos de este tipo de serial creado por la industria televisiva para cautivar a un nuevo público, gracias a su transmisión en el horario nocturno *prime time*³⁴⁸. Para elaborar su análisis la investigadora echa mano del ensayo feminista publicado por Susan Faladi *Blacklash: The undeclared war against american women* (1991), quien a principios de los noventa describe cómo las poblaciones que se beneficiaron de las transformaciones sociales

entre las mujeres y participan de una conciencia de sí mismas fuera del alcance de la mirada y el control masculinos» [Traducción libre]. CHEDALEUX, Delphine. «Publics/Réception». *Op. cit.*, p. 626.

³⁴⁷ BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: Une approche par le genre*. *Op. cit.*, p. 127.

³⁴⁸ DUPUY, Camille. «Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980», *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*. Diciembre 2018, nº 8, p. 3. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/ges/520> [Consultado el 20 de mayo 2021].

en favor de la igualdad vivieron en los años ochenta un retroceso. Una «vuelta atrás» que, en palabras de Dupuy, «[...] désigne le fait de rendre les opprimés responsables de leur propre oppression»³⁴⁹. Los movimientos de la nueva derecha con sus convicciones antifeministas y antiaborto encontraron en los movimientos feministas a quienes adosarles la supuesta degradación de la sociedad.

Los mitos que difundieron los medios de comunicación abarcaron diferentes terrenos de la vida de las mujeres. Por citar algunas ficciones que circularon en la época, tenemos la pretendida penuria de hombres que afectaría la vida conyugal de las mujeres diplomadas. Así como la infertilidad que aquejaría con más fuerza a aquellas profesionales que retardaran más el momento de la maternidad en contraposición a las amas de casa. Igualmente, la salud se perfilaba muy precaria para las profesionales y solteras víctimas de estrés y depresión. La vida de pareja tampoco escaparía a estos postulados advirtiendo que las divorciadas verían disminuir drásticamente sus economías³⁵⁰. Sin embargo, la investigadora señala que, sí hubo transformaciones sustanciales que se vieron reflejadas en las estadísticas como la cuadruplicación del concubinato sin matrimonio, el doble de las cifras de divorcio y un cambio en la edad media para el nacimiento del primer hijo³⁵¹. Es evidente que, para los sectores más reaccionarios, esto no podía ser leído sino como una fractura de las tradiciones y como el descalabro de una sociedad que le había asignado a las mujeres su lugar y su rol.

Tomando como referencia estos seriales dramáticos, la investigadora describe cómo se reforzaron las normas de género dividiendo nuevamente la esfera pública y la privada entre hombres y mujeres. Ciertamente, la representación del matrimonio se modificó, sobre todo al ser contrastada con los seriales que la precedieron. Sin embargo, Dupuy explica que, aunque los matrimonios tienen, en esos seriales, una duración menor, también advierte que

³⁴⁹ «[...] volver a los oprimidos responsables de su propia opresión» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 2.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

³⁵¹ Con respecto a estos datos, Dupuy expone que los concubinatos sin matrimonio se hacen cuatro veces más frecuentes entre 1970 y 1985. La tasa de divorcios en Estados Unidos se duplicó y la edad media para el matrimonio y la maternidad también pasó de veintidós años en 1976 a veintitrés años en 1982 y veinticuatro años en 1987. *Ibid.*, p. 4.

para sus dinámicas narrativas las separaciones son más provechosas al permitir crear nuevos enredos y darle un buen ritmo a los relatos³⁵². Una de las intrigas de la *soap Knots Landing* (1979-1993) en la que hace énfasis —y la cual abre uno de los arcos narrativos más largos—, será una violación. Según la investigación, la estructura de los episodios contribuye a culpar a la víctima de su agresión y a desvalorizar su palabra. De manera que, la violación como herramienta narrativa, fue utilizada para culpar a la mujer de la agresión sexual e incluso romantizar el acto al concluirlo en matrimonio³⁵³.

Es pertinente acotar en este punto, el enlace y la sincronía de las intrigas entre las *nighttime soaps* y las telenovelas venezolanas de la misma década. En 1984 la producción *Leonela* de la libretista Delia Fiallo, girará en torno a la violación de su protagonista y a la relación amorosa entre la víctima y su agresor. Además de las recurrentes violaciones puestas en escena en las telenovelas, otro de los temas que describe Dupuy, y que son comunes en ambos seriales melodramáticos, son los *catfight*. La investigadora nos explica que es un recurso proveniente del cine pornográfico y que su principal finalidad es causar placer en el espectador heterosexual a través de la visión voyerista de los cuerpos femeninos que se enfrentan en combate. Cabe destacar que la causa del conflicto será, de manera casi inalterable, el amor de un hombre en la gran mayoría de este tipo de seriales³⁵⁴. A lo largo del artículo de Dupuy sobre las *nighttime soaps* sus heroínas se develarán como las figuras del *backlash* de los ochenta. Permittiéndonos evidenciar que, aunque en apariencia más emancipadas que sus antecesoras al contar con un trabajo y con la posibilidad de planificar el momento de la maternidad, los personajes femeninos continúan limitados a estereotipos considerados negativos y a la hipersexualización de sus cuerpos³⁵⁵. Aunque sin dejar, por esto, de plantear cuestionamientos y derribar ciertos roles gastados. Ciertamente, como lo

³⁵² *Ibid.*, p. 5.

³⁵³ Según Camile Dupuy, en la época de transmisión de este episodio («The lie») de *Knots Landing*, los movimientos feministas percatándose de las numerosas violaciones en la década del setenta comenzaron a propagar el concepto de «cultura de la violación». La investigadora cita los primeros trabajos que aparecieron en estos años para tratar el tema: *Rape: The first sourcebook for women* (1974) y *Feminists et against our will* (1975). *Ibid.*, p. 10.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

indicamos en el capítulo anterior, estas producciones melodramáticas se caracterizan por la ambigüedad textual que permite diversas lecturas.

Por su parte, en el caso de los folletines de la televisión francesa, tanto Sarah Lecossais como Taline Karamanoukian también apuntan, en sus respectivos estudios, a explicar que los personajes femeninos se insertan en la esfera profesional de manera cada vez más recurrente, haciéndose eco de los cambios sociales de la década. Siempre dejando entrever que por encima de la emancipación profesional se situarán de manera prioritaria los hijos y la vida conyugal como los movilizados de cualquier sacrificio. No obstante, en palabras de Lecossais, «[...] les héroïnes veuves ou célibataires ont un rapport différent au monde du travail, dans la mesure où trouver un emploi est une nécessité leur permettant de survivre et de nourrir leurs enfants»³⁵⁶. Ahora bien, una de las novedades del decenio que subraya la investigadora francesa, es la aparición de heroínas casadas o viudas en los roles protagónicos, los cuales estaban anteriormente reservados para la representación de mujeres jóvenes sin hijos³⁵⁷.

Después de bosquejar algunos de los cambios que la televisión integró como consecuencia de las profundas transformaciones sociales de estas décadas, es una perogrullada señalar que también Venezuela fue un terreno poroso que se impregnó de esos debates internacionales. Sin embargo, poca información más podemos aportar en este apartado que la ya citada en el capítulo precedente sobre la evolución o las variaciones de las representaciones televisivas. A diferencia de la diversa producción intelectual alrededor de la *soap opera*, la telenovela venezolana es, apartando algunas excepciones, *terra ignota*. Es por esta razón que el trabajo de Camille Dupuy, a modo de brújula, nos mostró la necesidad de no encorsetarnos en las fronteras temporales de nuestro corpus para poder explorar las mutaciones. Ciertamente, las sincronías de algunas representaciones en ambos seriales nos llevaron a considerar la integración de la década del setenta en nuestro estudio.

³⁵⁶«[...] las heroínas viudas o solteras tienen una relación diferente con el mundo del trabajo, ya que encontrar un empleo es una necesidad para sobrevivir y alimentar a sus hijos» [Traducción libre]. LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 60.

³⁵⁷ *Id.*

A pesar de que no pretendemos ir tras la búsqueda de un *backlash* en la telenovela de los ochenta, la construcción de un «corpus exploratorio» puede ofrecernos pistas y puntos de comparación entre las dos décadas para hilvanar posibles continuaciones o rupturas. Los setenta fueron además de gran importancia para la televisión venezolana, con la incorporación de nuevos libretistas y la aspiración a transformar esta poderosa industria en una herramienta de servicio público, como lo detallaremos más adelante. Por otra parte, después de ver cómo en los Estados Unidos las movilizaciones feministas jugaron un papel clave en el cuestionamiento de las representaciones en los *mass media*, es inevitable preguntarnos sobre ese asunto en la Venezuela de la época. Así pues, con la finalidad de conocer el telón de fondo presente o invisibilizado en nuestras telenovelas, vamos a introducir a continuación, en nuestra cartografía, algunos apuntes sobre las reivindicaciones y los cambios en la vida de las mujeres venezolanas de los años setenta y ochenta.

3.1.1 El telón de fondo

Sin pretender ser exhaustivos, vamos a mencionar algunos datos que nos permitirán posteriormente situar en el contexto nacional a las heroínas de las telenovelas del corpus. Como ya los hemos evocado repetidas veces, estas ficciones melodramáticas, centradas en la vida íntima y familiar, suelen estar inscritas en un momento histórico y una trama social. Aunque la investigación no aspira a hacer una reconstrucción historiográfica de las luchas feministas, consideramos pertinente retratar el borrasco paisaje en el que se mueven las mujeres venezolanas de la época. Efectivamente, como lo describimos en las líneas precedentes, se trata de un tiempo de renovaciones y de conquistas de derechos a diferentes niveles y esferas. En el caso de Venezuela, es importante subrayar que las investigaciones que se han enfocado en las mujeres como centro de estudio son relativamente recientes. Según la historiadora Inés Quintero, la producción académica se consolidará como un campo especializado de investigación solamente a partir de los años noventa³⁵⁸. No obstante, vale la pena recalcar que sigue siendo un terreno tratado de manera desigual con énfasis en ciertos eventos y movilizaciones puntuales (la campaña para la reforma del Código Civil de

³⁵⁸ QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad», en *La sociedad en el siglo XX venezolano*. Caracas: Fundación para la cultura urbana, 2021, vol.2, p. 197.

1982, etc.) o en mujeres destacadas de la historia (personajes del periodo colonial o de las luchas independentistas)³⁵⁹. Por esta razón, todavía existen muchas zonas grises y sin explorar que convierten la investigación sobre las mujeres venezolanas del siglo XX en un camino ciertamente oscuro y pedregoso.

A pesar de que la producción intelectual toma vuelo de manera tardía, las movilizaciones y las luchas de las mujeres en el país son de larga data y se extienden casi a lo largo de una gran parte de la centuria. Sin embargo, para la filósofa y militante feminista Gloria Comesaña, el movimiento de mujeres nacional ha estado caracterizado no por ser «un movimiento masivo sino el resultado del compromiso de individualidades (...)»³⁶⁰. Por su parte, Gioconda Espina —otra de las figuras centrales del feminismo venezolano— lo describe como un movimiento desperdigado con mujeres organizadas a veces en grupos mixtos no declarados feministas y otras tendencias consideradas feministas, pero sin estar vinculadas a ninguna organización. Igualmente señala que en ningún momento se han articulado en el país movimientos u organizaciones feministas como la estadounidense National Organisation of Women (NOW) o el Mouvement de Libération de Femmes (MLF) surgido en la Francia de los años setenta, los cuales lograron aglutinar numerosas mujeres³⁶¹.

Si nos situamos en la época de la aparición de las obras de Betty Friedan y Germaine Greer, citadas anteriormente, Venezuela se encontraba atravesando una transformación social profunda y particular. Como lo describiremos de manera más detallada en el próximo apartado, la migración del campo a las ciudades trajo como consecuencia una densa concentración en las urbes y un importante proceso de crecimiento industrial y comercial. En lo que respecta a las mujeres, ya en 1946 habían conquistado el derecho al voto gracias a

³⁵⁹ DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. Maestría en Historia. Bárbula, Venezuela: Universidad de Carabobo, 2015, p. 23.

³⁶⁰ En el trabajo *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social*, su autor Luis Delgado comenta que Gloria Comesaña hace referencia a militantes comprometidas que lograron aglutinar a su alrededor principalmente a compañeras, amigas y alumnas gracias a un componente académico que estuvo presente. *Ibid.*, p. 204.

³⁶¹ *Id.*

una campaña de alcance nacional que se enfocó en crear conciencia sobre la importancia del ejercicio democrático. Con este logro, además, se concretaron las proyecciones de las luchas de sus antecesoras, como por ejemplo las mujeres de la generación del 28 que organizaron la Sociedad Patriótica de Mujeres Venezolanas durante la férrea dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935)³⁶².

A pesar de que en las décadas del treinta y del cuarenta hubo movilizaciones para mejorar las condiciones de vida de la mujer y de su constreñido espacio doméstico, sus funciones en la sociedad como esposas y madres continuaron inalteradas e incuestionables³⁶³. Posteriormente, en la década del cincuenta, durante la dictadura de Marco Pérez Jiménez (1953-1958), surge por iniciativa de las mujeres del Partido Comunista, la Unión Nacional de Mujeres liderada por Argelia Laya³⁶⁴. Sobre estos primeros grupos, Inés Quintero señala que estuvieron vinculados principalmente a las luchas antidictatoriales y a la reforma de las leyes que obstaculizaban la paridad entre ambos sexos³⁶⁵. Según la investigadora, estas asociaciones estuvieron principalmente «comprometidas con los partidos y articulaban sus luchas con las necesidades políticas de las corrientes ideológicas a las que estaban adscritas»³⁶⁶. Sin embargo, también resalta que la consolidación de estas organizaciones fue

³⁶² Sobre esta sociedad Inés Quintero explica lo siguiente: «Se fundó la Sociedad Patriótica de Mujeres con la finalidad de sumarse a las denuncias que se hicieron contra la dictadura de Juan Vicente Gómez y para apoyar a los jóvenes que fueron conducidos a prisión (...). No es la única asociación, posteriormente también aparecen en 1935 la Agrupación Cultural Femenina y producto de esta iniciativa se constituye en 1936 la Asociación Venezolana de Mujeres». QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 200.

³⁶³ *Id.*

³⁶⁴ ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana*. Caracas, Venezuela: El Perro y la Rana, 2010, p. 109. Disponible en línea: <http://www.elperroylarana.gob.ve/historia-de-lucha-de-la-mujer-venezolana/> [Consultado el 5 octubre 2021].

³⁶⁵ Con respecto a estas reformas de leyes, según Quintero, en 1937 se hacen las siguientes peticiones ante los miembros de la comisión codificadora nacional: «la protección y el respeto entre los conyugues en lugar de la obediencia de la mujer hacia el marido, la libre administración de los bienes matrimoniales adquiridos, establecer como causal de divorcio el adulterio de cualquiera de los conyugues, que la mujer pueda comparecer por sí misma en un juicio sin necesidad de un apoderado». QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 203.

³⁶⁶ DE LA CRUZ, Rafael. *Los Movimientos populares en América Latina*. 2da ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 1989, p. 227.

el arranque para las posteriores acciones colectivas y sobre todo los primeros cuestionamientos sobre la condición ciudadana de las mujeres venezolanas.

Mientras en varias partes del mundo se iniciaban importantes movimientos de mujeres unidas para reclamar más que el derecho al sufragio, en la Venezuela de los sesenta pocas organizaciones feministas se encontraban activas. En esta década, el país estaba entre el ocaso de una dictadura militar y el inicio de la espiral violenta de la lucha armada. Ciertamente, algunas mujeres afiliadas a los partidos de izquierda participaron tanto en el derrocamiento de la dictadura como en los frentes guerrilleros que se levantaron posteriormente³⁶⁷. No obstante, los testimonios que relatan al respecto de su participación difieren entre las militantes que se abocaron a estas luchas. Aunque algunas fuentes aseguran su contribución en los servicios de inteligencia y unidades tácticas, otras las contradicen señalando su limitación, únicamente, a la organización de las comidas³⁶⁸. Según Espina, ciertamente estas militantes participaron como combatientes, pero fueron relegadas a tareas como «completar las cestas de navidad para las cárceles, crear comités de defensa de los derechos humanos, buscar al médico y abogado del que anda huyendo»³⁶⁹. Si bien al finalizar la década la mayoría de las organizaciones de mujeres se extinguieron con la guerrilla, rápidamente el movimiento se sincronizó con lo que acontecía en otras sociedades. De manera que en 1969 se funda el Movimiento de Liberación de la Mujer, primer grupo en llamarse y posicionarse *feminista*, cuyas primeras integrantes fueron Isabel Carmona, Esperanza Vera, Zorayda Ramírez, Cristina Aragona, María Elena Guisti³⁷⁰.

Según los datos proporcionados por la Unicef, los profundos cambios que se gestaron en el país a partir de 1958 —gracias a la acelerada modernización del país— favorecieron de

³⁶⁷ ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 116.

³⁶⁸ Guillermina Torrealba y Zaida Salomé Ávila narran en entrevistas, sus diferentes experiencias sobre sus labores en los movimientos guerrilleros en Venezuela. *Ibid.*, p. 209.

³⁶⁹ Sobre estas labores, Gioconda Espina opina que el papel de las mujeres fue como siempre de «enlace», en este caso entre los presos y sus familias. DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010). Op. cit.*, p. 218.

³⁷⁰ Con respecto a este movimiento, una de sus participantes, Esperanza Vera, explica que estaba abierto a mujeres de todas las edades y de todos los oficios, bien podían ser trabajadoras, dirigentes políticas o amas de casa. ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 220.

manera significativa a las mujeres. A partir de esta década, se fueron incorporando progresivamente a la población económicamente activa y diversificando sus espacios, tradicionalmente restringidos al ámbito doméstico. Para Inés Quintero, varios factores hicieron posible esta coyuntura donde se sumaron las reivindicaciones exigidas por las organizaciones de mujeres, el intenso proceso de migración del campo a la ciudad y «el aumento la capacidad empleadora del Estado»³⁷¹. Así mismo, la investigadora nos explica:

[...] a las variables que favorecieron este importante crecimiento de la participación de la mujer en la fuerza laboral, habría que añadir a partir de la década de los setenta, el impacto que tuvo en las clases medias el discurso sobre la liberación femenina, la separación que se produjo entre la sexualidad y la reproducción con el uso de la píldora y otros métodos anticonceptivos y las transformaciones generadas por la incorporación de las mujeres en los distintos niveles del sistema educativo, todo, lo cual, contribuyó a la reducción de la tasa de fecundidad de las venezolanas, la cual según Anitza Freitez, se situó en un promedio de 6,6 hijos en el curso de 35 años, entre 1960-1995³⁷².

Para 1960, las mujeres representan el 23% del total de la población venezolana económicamente activa. Es decir, que a pesar del acelerado proceso de integración al trabajo asalariado, la gran mayoría de las mujeres continuaba dedicada exclusivamente a las labores domésticas³⁷³. La división entre el espacio público y el hogar no se derribará tan fácilmente a pesar de mostrar «importantes fisuras en su ordenamiento»³⁷⁴. Los niveles educativos que irán adquiriendo las mujeres se traducirán progresivamente en una mayor participación en

³⁷¹ QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 227.

³⁷² *Ibid.*, p. 229.

³⁷³ Según Argelia Laya, «para 1970 en el área metropolitana de Caracas, de un total de 1.531.374 de personas capacitadas para trabajar, un poco más de la mitad son mujeres. Sin embargo, su fuerza de trabajo es 220.350. Así mismo, de 766.740 mujeres 546.390 estaban dedicadas a los quehaceres del hogar». LAYA, Argelia. *Nuestra causa*. Caracas, Venezuela: Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad Central de Venezuela, 2014, p. 50.

³⁷⁴ DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*, p. 171.

la vida social, económica y política³⁷⁵. El analfabetismo se reducirá de manera sostenida a lo largo de las décadas, gracias al aumento de la presencia de mujeres en las aulas³⁷⁶. Según los censos nacionales, los índices de analfabetismo de las mujeres en 1936 eran de 70%, en 1951 de 52,6% y para 1970 se habían reducido al 25,2%³⁷⁷. Si bien a principios del siglo la presencia de las mujeres en los espacios educativos fue prácticamente marginal, para 1970 representará casi la mitad de los estudiantes y en la década siguiente superará en número la matrícula de hombres inscritos³⁷⁸. Como ejemplos paradigmáticos de la integración de las mujeres a las nuevas esferas de la gerencia, tenemos a Lucila Velásquez que asume la presidencia del Instituto Nacional de la Cultura y las Bellas Artes (Inciba) en 1974, Sofía Imbert funda y dirige el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas el mismo año y en 1977 la Biblioteca Nacional es dirigida por Virginia Betancourt³⁷⁹. Sin duda, estas conquistas siguen en estrecha relación tanto con el discurso feminista que promulgaba la liberación y la igualdad como con el de «las instituciones que, desde el Estado, comienzan a promover su incorporación al desarrollo y transformación del país»³⁸⁰.

Después de la fundación del primer grupo que se denominó feminista en 1969, se intensificó la lucha y continuó sincronizándose con la movilización internacional que reivindicaba los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres. Ya no se busca únicamente la equidad en el terreno de lo político y lo civil, sino que el combate se extendió también al ámbito de lo privado para propiciar una profunda transformación de «[...] las prácticas sociales y

³⁷⁵ Según la información aportada por el censo, entre 1961 y 1971 se registró un incremento del 45% en las mujeres que se incorporaron a la fuerza de trabajo. DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*, p. 172.

³⁷⁶ Según los datos aportados por la Unicef-Cisfem, entre 1961 y 1971 los niveles de analfabetismo disminuyeron de un 52,8% a un 38,2%. Con respecto a la educación secundaria, el aumento será significativo, pasando de 4,2% a 13,3%. *Ibid.*, p.173

³⁷⁷ QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 216.

³⁷⁸ Según las cifras presentadas por Inés Quintero, «En 1970, las mujeres representaban el 40,1 % de la población estudiantil; en 1980, la proporción asciende al 47,9 % y cinco años más tarde, en 1985, ellas superan a los hombres en la inscripción al constituir el 54,9 % del estudiantado». *Ibid.*, p. 221.

³⁷⁹ DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*, p. 213.

³⁸⁰ QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 217.

culturales»³⁸¹. Según Luis Delgado, los grupos de esta década se insertarán en las reflexiones de la segunda ola del feminismo planteada en Estados Unidos y en algunos países de Europa, con Betty Friedan y Simone de Beauvoir como dos de sus principales inspiraciones. A la par de estas luchas, también en Venezuela la publicidad sexista y los estereotipos femeninos desplegados por los medios de comunicación fueron criticados por considerarse de una profunda violencia cultural y simbólica³⁸². La militante Argelia Laya (1926-1997)³⁸³ denunciaba repetidas veces en sus escritos y discursos en el Congreso Nacional a los poderosos grupos propietarios de los medios nacionales por su constante representación de las mujeres como seres pasivos, débiles, dependientes e inferiores³⁸⁴.

Según Laya, tanto las comedias, la publicidad como las fotonovelas —casi de manera prescriptiva— muestran a las mujeres cómo deben comportarse en la sociedad. En estas «lecciones» difundidas por los medios, las conductas en la intimidad ocuparán un gran espacio indicando «lo que ella debe hacer para que él la ame» y «lo que él debe hacer para poseerla»³⁸⁵. Para la militante, estos grupos millonarios —haciendo referencia a los principales canales privados del país— ejercen un monopolio a través de sus medios de comunicación imponiendo conductas y gustos³⁸⁶. Igualmente, sobre las telenovelas, Laya

³⁸¹ *Ibid.*, p. 222.

³⁸² DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*, p. 169-170.

³⁸³ Fue maestra y una activa militante feminista que desempeñó a lo largo de su vida diferentes labores y puestos. Durante la época de los movimientos guerrilleros fue conocida como «la comandanta Jacinta» como parte de la lucha del Partido Comunista (PCV); fue diputada, fundadora y presidenta del Movimiento al Socialismo (MAS). También fue integrante de la Agrupación Cultural Femenina, promovió el Movimiento de Mujeres Socialistas, la creación de las Casas de la Mujer y participó en múltiples luchas como el derecho de las adolescentes embarazadas a no ser expulsadas de las instituciones educativas, y luchó por la aprobación de la Ley sobre la Violencia contra la Mujer y la Familia, etc. *Vid* LAYA, Argelia. *Nuestra causa*. *Op. cit.*, p. 14-25.

³⁸⁴ Citan lo que dice Argelia Laya. DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*, p.213.

³⁸⁵ Argelia Laya expresa estas ideas en 1972 en un texto llamado «La condición específica de la mujer venezolana». LAYA, Argelia. *Nuestra causa*. Caracas, Venezuela: Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad Central de Venezuela, 2014, p. 47.

³⁸⁶ Sobre este punto, Argelia Laya se expresa en el texto «La mujer y la política». *Ibid.*, p. 83.

expresa su juicio al considerarlas programas que favorecen a la despolitización de sus espectadoras. Ella se cuestiona cómo —a diferencia de los hombres activos en distintos partidos políticos— las mujeres podrían discernir sobre lo que es más conveniente para sus comunidades y sus familias sin salir de sus casas. Subrayando además que su consumo cultural se limita casi de manera exclusiva a las revistas femeninas y las telenovelas³⁸⁷. Según las estadísticas que cita en una de sus conferencias, expone que «para 1969 las mujeres fueron la tercera parte de las lectoras en las bibliotecas del país y en 1970 menos de la tercera parte, en cambio, son casi la totalidad de las oyentes de los culebrones de radio y de las lectoras de fotonovelas»³⁸⁸.

En la década del setenta, el movimiento feminista continuó fortaleciéndose con grupos afiliados y otros sin ningún tipo de afiliación a partidos políticos. Para mencionar algunas organizaciones que inician su actividad en esos años tenemos: La Conjura (Zoraida Ramírez, Giovanna Merola), el Grupo Miércoles (Franca Donda, Josefina Acevedo), La Liga Feminista de Maracaibo, Mujeres Libres, Manuelita Sáenz, entre otras. En 1972, la Liga de Mujeres (formada en la Universidad Central de Venezuela ese mismo año) genera un impacto mediático al sabotear el tan popular concurso de Miss Venezuela³⁸⁹. Las mujeres participantes³⁹⁰ irrumpieron en el espectáculo denunciando en un manifiesto la opresión de las mujeres en las competiciones de belleza, además de exclamar consignas tales como: «vender su cuerpo por un cetro es libertinaje», «el costo del traje de una Miss es igual al salario de una obrera», «un concurso millonario para un pueblo en miseria»³⁹¹.

A pesar de que no contamos con información detallada sobre los cuestionamientos que se hicieron de los imaginarios movilizados por los *mass medias*, según Esperanza Vera —una

³⁸⁷ Estas ideas forman parte del texto «La condición específica de la mujer». *Ibid.*, p. 46.

³⁸⁸ Cita los datos otorgados por lo que era el Ministerio de Fomento en el texto «La condición específica de la mujer». *Ibid.*, p. 53.

³⁸⁹ Certamen que pasará posteriormente a pertenecer a la cadena de televisión Venevisión, como ya lo señalamos.

³⁹⁰ En esta protesta contra el concurso Miss Venezuela, participaron Marisol y Elizabeth Fuentes, Edith Silva Azolar, Marelis Pérez, Magdalena Suárez y América Millán. *Vid.* ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 251.

³⁹¹ *Id.*

de sus militantes—, el Movimiento de Liberación de la Mujer programó entre sus actividades la Jornada de la Radiografía de la Chica Cosmo. En las cuatro sesiones que le dedicaron a esta actividad denunciaron «la utilización de la mujer como objeto sexual y de consumismo, la condición opresora de los estereotipos sexuales, la manipulación de algunos medios y de la publicidad»³⁹². Así mismo, la Liga Feminista de Maracaibo —creada por estudiantes y profesores de la Universidad del Zulia y liderada por la ya citada Gloria Comesaña— también propició en sus inicios un espacio para leer y debatir los textos de Beauvoir, de las feministas socialistas y del feminismo radical³⁹³. Tanto en la Universidad Central de Venezuela como en la del Zulia se desarrollaron algunos trabajos para analizar el tratamiento de la imagen de las mujeres en los medios impresos. El trabajo de Marta Colomina *La Celestina mecánica: Estudio sobre la mitología de lo femenino, la mujer y su manipulación a través de la industria cultural* de 1976, es uno de los hitos de esta época³⁹⁴.

Con respecto a las movilizaciones y críticas que las feministas dirigieron a las telenovelas, una carta escrita por Franca Donda del Grupo Miércoles, junto a otras mujeres, fue publicada en 1984 en el periódico El Nacional. Según relata Gioconda Espina en el blog [Feminimo.inc](#), el objetivo era denunciar la apología a la violación que se presentaba en la telenovela *Leonela* de Delia Fiallo, anteriormente mencionada. Así mismo, señala que solamente días después, estudiantes de la Escuela de Derecho de la Universidad Católica Andrés Bello introdujeron un recurso por «desobediencia a las leyes y apología del delito», lo que obligó a las autoridades a exigirle al canal RCTV a moderar dicha producción³⁹⁵.

³⁹² *Ibid.*, p. 221.

³⁹³ Sobre las actividades de la Liga Feminista de Maracaibo (Lifem), María Álvarez apunta: «En 1978, Lifem comenzó a desarrollar “acciones hacia fuera” tales como foros en espacios universitarios, culturales y populares, artículos en la prensa, entrevistas en programas radiales. Lifem comenzó a difundir el feminismo en la publicación *Voz Feminista* (1977-78). Allí se trataron temas tales como el trabajo doméstico y la doble jornada, los derechos sexuales de las mujeres, el derecho a decidir libremente la maternidad y el aborto. En noviembre de 1979, Lifem organizó el Primer Encuentro Nacional de Grupos Feministas [...]». *Ibid.*, p. 229.

³⁹⁴ COLOMINA, Marta. *La celestina mecánica: Estudio sobre la mitología de lo femenino, la mujer y su manipulación a través de la industria cultural*. Caracas: Monte Ávila editores, 1976. 433 p.

³⁹⁵ ESPINA, Gioconda. «Franca Donda (Grupo Miércoles)», Blog [Feminismo.inc](#). Disponible en línea: <https://feminismoinc.org/2020/10/franca-donda-grupo-miercoles.html> [Consultado el 27 septiembre 2021].

Frente a este panorama, podemos argumentar que —a pesar de la poca producción académica— los colectivos feministas venezolanos también se mantuvieron vigilantes a los mensajes sexistas difundidos por los medios de comunicación, denunciando las desigualdades en el espacio mediático. A lo largo de la década del setenta estos movimientos —unos más efímeros que otros— fueron fundando periódicos, revistas, grupos teatrales e incluso un proyecto cinematográfico para difundir, a veces hasta de manera pedagógica, temas alusivos a la condición de las mujeres³⁹⁶.

En ese decenio, las movilizaciones y luchas estuvieron aupadas por un debate internacional que se interesó en las reivindicaciones feministas. Las Naciones Unidas (ONU) declaró 1975 como el año internacional de la mujer favoreciendo la multiplicación de propuestas y organizaciones en sus países miembros³⁹⁷. La primera conferencia mundial sobre la mujer que organizó la ONU se celebró en México en 1975 y se examinó el papel de los medios de comunicación masiva, haciéndose énfasis en las representaciones deformadas y discriminatorias que estos construyen de las mujeres³⁹⁸. En el caso de Venezuela, en 1974 se crea una comisión femenina para asesorar a la presidencia con respecto a la elaboración de diagnósticos y propuestas. Lográndose promover, durante este período, la reforma del Código Civil cuyas modificaciones se harán efectivas en 1982. Esta enmienda es considerada junto al voto como una de las grandes conquistas de las luchas feministas del siglo. Finalmente, gracias a la reforma, también las madres podrán ejercer la patria potestad de

³⁹⁶ Por citar algunas de las publicaciones que se editaron entre los años sesenta y noventa tenemos la revista *Una mujer cualquiera* dirigida por el grupo La Conjura, el periódico *La mala vida* con un comité de redacción conformado por Gioconda Espina, Giovanna Merola, María Teresa Ogliastri y María Centeno, *La voz feminista* de la Liga Feminista de Maracaibo. Para ampliar la información sobre estas publicaciones ver ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana*. *Op. cit.*; DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. *Op. cit.*; VARGAS, Iraida. *Mujeres en tiempo de cambio: Reflexiones en torno a los derechos sociales, políticos, económicos y culturales de las mujeres venezolanas*. Caracas, Venezuela: Archivo General de la Nación. Centro Nacional de Historia, 2010. 183 p.

³⁹⁷ QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad». *Op. cit.*, p. 210.

³⁹⁸ SAFAR, Elizabeth. «Discriminación de la mujer, un problema cultural. (Entrevista a Evangelina García Prince)», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. 20 julio 1982, n° 4, p. 5.

sus hijos y no solo el padre, quien hasta entonces había tenido la exclusividad de este derecho.

Entre los otros cambios fundamentales en la reforma del Código Civil, encontramos la eliminación del derecho marital. Es decir, las decisiones relativas al hogar requieren obligatoriamente el acuerdo de ambos cónyuges para que puedan hacerse efectivas. También se suprimieron las diferencias entre los hijos nacidos dentro del matrimonio —considerados legítimos— y los nacidos fuera —llamados naturales y discriminados por las leyes y la sociedad—. Durante el proceso de aprobación de esta reforma se organizaron movilizaciones y obras de teatro de calle para concientizar a las mujeres respecto a la importancia de la obtención de la patria potestad³⁹⁹. Sobre este aspecto, Argelia Laya expresa la paradoja de tal ley en un país donde numerosas mujeres de las zonas populares se confrontan con una paternidad prácticamente ausente⁴⁰⁰. Otra de las modificaciones importantes consentidas en la reforma de 1982, permitió que el adulterio como causal de divorcio se aplicara igualitariamente para mujeres y hombres, ya que para estos últimos solo calificaba cuando era público y notorio. De una u otra manera, estos temas se van a reflejar regularmente como parte de las intrigas de las producciones melodramáticas que analizamos: desde la exclusión de los hijos fruto de los encuentros extramatrimoniales hasta las referencias a la patria potestad, forman parte del entramado argumental de las telenovelas de los setenta.

Por otra parte, como era de esperar, en la década siguiente prosiguió el aumento de la incorporación de las mujeres a la esfera laboral. A pesar de que para 1989 representarán solo el 29,8% de la fuerza de trabajo, es necesario tomar en cuenta que para 1950 se limitaban al 18%. El analfabetismo fue progresivamente quedando rezagado frente a las nuevas generaciones de niñas que se beneficiaron de un mayor acceso a la educación primaria⁴⁰¹.

³⁹⁹ ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 42.

⁴⁰⁰ Argelia Laya menciona el problema de la paternidad irresponsable que recae sobre una gran parte de las mujeres venezolanas en una intervención en la cámara de diputados del Congreso Nacional en 1975. LAYA, Argelia. *Nuestra causa. Op. cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010). Op. cit.*, p. 249.

Aunque la profesionalización y las ganancias de las distintas movilizaciones se harán evidentes, según las estadísticas de los noventa, el desempleo afectará en mayor medida a las mujeres. Sin duda, las más afectadas serán las jóvenes durante la edad promedio de la maternidad en el país situada entre los quince y veinticuatro años. Por lo demás, la precarización de la vida de la mujer venezolana no parará de profundizarse en los siguientes años.

Acerca de las especificidades de las mujeres negras o de clase popular, no poseemos una extensa información. Según la documentación revisada, en 1989 se creó la Asociación Nacional de Mujeres Negras y en 1993 se realizó el primer encuentro en el estado Miranda⁴⁰². Para ese entonces, la militante Argelia Laya subraya frecuentemente en sus discursos, las dificultades de vida de las mujeres venezolanas, agregando que las de los hogares pobres son las más explotadas y las que se encuentran más abajo en la pirámide social⁴⁰³. Por su parte, en la televisión, las mujeres negras también estarán poco representadas hasta finales de los ochenta, como lo detallaremos más adelante. Como lo vimos a lo largo de este apartado, desde la militancia feminista vinculada a partidos de izquierda como el MAS, se hicieron importantes críticas a las representaciones de las mujeres en los medios de comunicación. Y, así mismo, los escritores de telenovelas de esa década, que trataron de renovar este género ficcional con la llamada telenovela cultural, militaban en la izquierda y se integrarán, a finales de los setenta, a la industria de la televisión, como lo veremos a continuación.

3.2 La eclosión de nuevos libretistas

Gracias al ya citado trabajo precursor de Mabel Coccato (1978)⁴⁰⁴, junto con sus inventarios que compilan la información de las primeras telenovelas transmitidas en Venezuela,

⁴⁰² ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 242.

⁴⁰³ LAYA, Argelia. *Nuestra causa. Op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁴ COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: primera parte. La telenovela venezolana desde 1953 a 1961», *Video-forum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1978, nº 1, p. 105-132.; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970», *Video-forum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, nº 2, p. 87-113.; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: tercera parte, desde 1971 hasta 1979», *Video-forum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, nº 3, p. 107-115.

poseemos los datos técnicos de las producciones realizadas entre los años sesenta y ochenta. Sin embargo, la información se limita, salvando algunas excepciones, a las fechas de transmisión y a los nombres de los guionistas y directores, prácticamente desconocidos hasta la actualidad. En el grupo de libretistas activos durante los primeros años de las telenovelas en Venezuela encontramos los trabajos de Manuel Muñoz Rico, Enrique Jarnes, Manuel Piñera, Ana Escámez, Ligia Lezama, Delia Fiallo e Inés Rodena, estas dos últimas las figuras centrales de la telenovela rosa cubana⁴⁰⁵. Posteriormente, según los datos obtenidos en la investigación de Coccato, hacia mediados de los años setenta y favorecidos por el contexto de bonanza y transformación, aparecen de manera recurrente los tres guionistas que se convertirán en las referencias insoslayables de la década y en el centro de este apartado: José Ignacio Cabrujas, Salvador Garmendia y Román Chalbaud.

Para delinear este panorama tan frondoso y heterogéneo en el que nos adentraremos, es indispensable aportar ciertas precisiones históricas del contexto en el que emergen y florecen estas tres personalidades creadoras. Aunque pueda parecer una digresión, este itinerario nos hará deambular por momentos claves de la historia de las artes plásticas, la literatura y el teatro venezolano sin pretender aportar una radiografía detallada del período. Puesto que acerca de los movimientos artísticos de los años setenta y los violentos sucesos sociales y políticos de esa década, existe una extensa literatura que, a pesar de narrar las transformaciones ocurridas sin articulación entre los ámbitos de la literatura y el teatro, se ha encargado de describirlos y analizarlos⁴⁰⁶. Nuestro interés estará más bien enfocado en

⁴⁰⁵ Sobre los escritores venezolanos de las primeras décadas no existe ninguna bibliografía que nos permita determinar su formación y su trayectoria. Exceptuando a Ligia Lezama (1935-2014) que continuará escribiendo conocidas telenovelas para los canales RCTV y Venevisión, durante varias décadas.

⁴⁰⁶ Para ampliar la información sobre el paisaje cultural venezolano en la década del setenta, *vid* RAMA, Ángel. *Antología de «El Techo de la Ballena»*. Caracas, Venezuela: Fundarte, 1987. 224 p.; OROZCO, Carmen Díaz. *El mediodía de la modernidad en Venezuela: Arte y literatura en El Techo de la Ballena*. Mérida, Venezuela: Casa de las Letras «Mariano Picón Salas». Mérida, Venezuela: CDCHT-ULA, 1997. 155 p.; CHACON, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968: Ensayo y antología*. Caracas: Domingo Fuentes, 1970. 431 p.; AZPARREN GIMENEZ, Leonardo. «Los setenta: Contexto crucial del teatro venezolano», *Tramoya*. Junio 1993, n° 34-35, p. 93-112; RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1975. 160 p.

darle contorno al perfil de los libretistas que emergerán del paisaje intelectual y artístico de esta década y que aspirarán a transformar el género con nuevas temáticas.

Antes de iniciarse la década del sesenta, en enero de 1958, se inaugura la democracia después de los diez años de dictadura del general Marcos Pérez Jiménez (1948-1958). Al salir de la larga etapa de control y censura, eclosionan diferentes grupos artísticos y literarios en medio de un clima de renacimiento y exaltación. Sin embargo, en el tenso tablero internacional marcado por el conflicto de la Guerra Fría, Venezuela no tardará en verse salpicada por la influencia de la Cuba revolucionaria. El presidente de la recién estrenada democracia, Rómulo Betancourt (1959-1964), instaura una acérrima política contra la izquierda —que como bien se había dejado asentado en el Pacto de Punto Fijo— excluía al Partido Comunista de Venezuela (PCV) de la construcción del país⁴⁰⁷. Así pues, el decenio que prometía ser solo de transformación y prosperidad también traerá consigo un torbellino de asesinatos, persecución, censura y disturbios callejeros⁴⁰⁸.

Una vez entrado en la órbita del conflicto internacional, el país se fragmenta entre los que profesan simpatía y apoyo a la causa revolucionaria de la isla y los que la vituperan y se declaran anticomunistas. Para Betancourt, la desestabilización que experimentaba el país era orquestada desde Cuba a través de la enseñanza de tácticas de combate y de las armas que les facilitaba a los partidos políticos de extrema izquierda⁴⁰⁹. Y es que, en una época en

⁴⁰⁷ Se le llama *Pacto de Punto Fijo* al acuerdo de gobernabilidad al que llegaron los partidos políticos venezolanos poco después de derrocar la dictadura de Marco Pérez Jiménez en 1958. Su objetivo era favorecer la estabilidad democrática mediante la participación equitativa de los partidos Acción Democrática (AD), Comité de Organización Política Electoral (COPEI), Unión Republicana Democrática (URD), pero dejando por fuera del pacto al Partido Comunista de Venezuela (PCV).

⁴⁰⁸ Después de la visita de Fidel Castro a Caracas en 1959, en el marco del aniversario de la caída de la dictadura perezjimenista y de la búsqueda de ayuda económica para su revolución, ambos líderes mostraron sus antagónicas visiones políticas iniciándose un período de fuerte influencia cubana en los sectores de la izquierda radical. Vid UZCATEGUI, Alejandro, Cardozo, Luis Ricardo DAVILA, y Edgardo MONDOLFI. *Guerra Fría, política, petróleo y lucha armada: Venezuela en un mundo bipolar*. Colombia: Editorial Universidad del Rosario, 2019, p. 71.

⁴⁰⁹ Cuba apoyaba con armas las políticas subversivas del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y del Partido Comunista de Venezuela (PCV). *Ibid.*, p. 76.

la que Fidel y sus guerrilleros incubaron la semilla de la revolución en Latinoamérica, los movimientos armados creados por su inspiración, como los que emergieron en Venezuela, recibían su apoyo. El gobierno betancourista, por su parte, respondía con ferocidad durante lo que se ha llamado en la historiografía nacional *la década violenta*, marcada por las insurgencias de militares alineadas con la extrema izquierda, la intensa actividad guerrillera, los enfrentamientos y las huelgas generales⁴¹⁰.

Asimismo, ciertos grupos de artistas e intelectuales de la capital también delinearon sus posturas políticas e ideológicas y se posicionaron en el tablero, expresando su afinidad y soporte a la izquierda y la insurgencia. El grupo literario Sardo (1958-1951), uno de los precursores de ese movimiento de apoyo, es fundado durante los estertores de la dictadura perezjimenista y su revista homónima publica ocho números hasta su separación, causada por desavenencias frente a la Revolución cubana en 1961. Los sardianos fueron principalmente poetas, narradores y críticos, que, inspirados en un humanismo sartriano, proclamaban el rol social de la literatura y el arte en la sociedad. Entre sus filas hallamos a connotados escritores como Adriano González León, Edmundo Aray, Guillermo Sucre, Ramón Palomares y a la personalidad creadora que nos interesa resaltar aquí: Salvador Garmendia, quien se iniciará paralelamente en la escritura de guiones para la radio y, posteriormente, la televisión a mediados de los sesenta. Durante la breve vida de Sardo, Garmendia ya se perfilaba como una de las figuras más significativas de la narrativa nacional con la publicación de tres obras bajo el sello editorial del grupo. Incluso, según el crítico Ángel Rama, su primera novela *Los pequeños seres* (1959) será «un aparte aguas en la literatura venezolana» y el inicio de la renovación y floración intelectual de la época⁴¹¹.

Al desaparecer Sardo en 1961, algunos de sus integrantes como Salvador Garmendia, Adriano González León, Carlos Contramastre y Caupolicán Ovalles, junto con otras figuras de las artes plásticas y la literatura, fundan el grupo más explosivo y anárquico de la historia del arte venezolano: El Techo de la Ballena (1961-1969). Con la exposición *Para reconstituir*

⁴¹⁰ Entre las insurgencias militares que sacudieron el país y se volvieron hitos de la violencia de los sesenta se encuentran El Carupanazo y El Porteñazo, ambas asonadas militares en 1962.

⁴¹¹ Para ampliar sobre el grupo Sardo, *vid.* RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. *Op. cit.*, p. 12.

el magma (1961), junto con la publicación de su primer manifiesto-revista *Rayado sobre el techo* y un texto programático en el diario La Esfera, iniciaron el movimiento en un garaje de Caracas⁴¹². A través de un lenguaje provocador y desafiante demostraban su apoyo a la insurgencia revolucionaria, ergo, su rechazo al gobierno represivo de Rómulo Betancourt.

En 1963, uno de los años más violentos de la década, expresan su militancia en su tercer manifiesto con las siguientes palabras: «Como los hombres que a esta hora se juegan a fusilazo limpio su destino en la sierra, nosotros insistimos en jugarnos nuestra existencia de escritores y artistas a coletazos y mordiscos»⁴¹³. Con otros de los hitos balleneros *Homenaje a la cursilería*, exposición de 1961, se burlaron y ridiculizaron los gustos de la sociedad burguesa caraqueña y su élite política. Sin embargo, el epítome de la provocación y la irreverencia lo alcanzaron con *Homenaje a la necrofilia* (1962), una exposición censurada por su fuerte carga escatológica⁴¹⁴.

El Techo de la Ballena suele ser considerado como el *brazo poético de la lucha armada de los años sesenta* o como el equivalente artístico y literario de una época de inaudita represión y de una transformación urbana también única y violenta⁴¹⁵. Su desintegración en 1968, con su última publicación *Salve, amigo salve y adiós*, coincidió con la pacificación de la guerrilla y «[...] con el desencanto de la izquierda tras la muerte del Che Guevara»⁴¹⁶. Ciertamente los

⁴¹² El Techo de la Ballena después de su inauguración realizó varias actividades que incluían prosa y poesía, pero mostrando sobre todo una predilección por el manifiesto debido a su concepción teórica de vanguardia. Vid. RAMA, Ángel. *Antología de «El Techo de la Ballena»*. Op. cit., p. 29.

⁴¹³ Vid. RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Op. cit., p. 32.

⁴¹⁴ La exposición «Homenaje a la necrofilia» que tuvo como figura central al artista plástico Carlos Contramaestre, causó un gran revuelo por sus esculturas hechas con materiales de desecho y vísceras de animales que rápidamente entraron en estado de putrefacción. Ver RAMA, Ángel. *Antología de «El Techo de la Ballena»*. Op. cit., p. 30.

⁴¹⁵ Sobre la conexión entre el trabajo artístico de El Techo de la Ballena y su contexto sociopolítico, vid. RAMA, Ángel. *Antología de «El Techo de la Ballena»*. Caracas, Venezuela: Fundarte, 1987. p. 32; VELASCO, Fabiola. *La photographie artistique vénézuélienne à la fin du XX e siècle: Nelson Garrido et l'hybridation culturelle*. Tesis de doctorado. París: Universidad Sorbona, 2020, p. 100.

⁴¹⁶ Los balleneros mantuvieron un trabajo activo entre 1961 y 1964, posteriormente su actividad se volvió más irregular hasta su definitiva separación en 1968, con su publicación escrita a varias manos. Vid. RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Op. cit., p. 99.

balleneros con su movimiento vanguardista alimentado por el dadaísmo, el surrealismo europeo y por las corrientes norteamericanas como la generación *beat* pretendían arremeter contra los valores de la sociedad y transformar el paisaje cultural caraqueño. Sin embargo, también «[...]trataron de resquebrajar la simulación de una sociedad pretendidamente moderna, desarrollada y democrática»⁴¹⁷. Fueron testigos de una ciudad en plena transfiguración, que, gracias a la bonanza petrolera y la ideología desarrollista del período, fue, por una parte, renovando y modernizando y, por otra, acentuando las brechas de desigualdad que derivaron en cinturones de miseria.

Como bien lo explica Rama, aunque Salvador Garmendia fue un sardiano y un ballenero discreto, su obra literaria interpreta fehacientemente los textos teóricos del Techo de la Ballena. Desde su literatura, esencialmente urbana, narra los conflictos desencadenados por la macrocefalia capitalina, sus paradójicos contrastes y su vehemente afán de modernidad⁴¹⁸. Por una parte, sus personajes encarnarán a los burócratas de la ciudad moderna en la que se había transformado Caracas y a la burguesía ascendente símbolo del progreso del país. Y, por otra, también nos revelará la vida de los habitantes de las barriadas miserables que se enclavaron anárquicamente alrededor de zonas lujosas. Ambos extremos sociales acelerados en parte por el caótico éxodo rural del que el mismo Salvador Garmendia formaba parte y que se volverá un motivo recurrente en sus primeros trabajos.

Estos diferentes grupos artísticos y literarios que se alinearon con la Revolución cubana y con un compromiso militante, fueron definidos por Alfredo Chacón como *la izquierda cultural venezolana*⁴¹⁹. Algunos sectores radicales, que incluían al intelectual, proclamaban —además del apoyo a los movimientos guerrilleros— un discurso antimperialista que acusaba a Estados Unidos de desear expoliar las riquezas nacionales. Debatían sobre la necesidad de limitar el supuesto influjo norteamericano que se introducía cotidianamente como consecuencia del dominio de los medios privados de comunicación del país y de la

⁴¹⁷ Vid. VELASCO, Fabiola. *La photographie artistique vénézuélienne à la fin du XX e siècle*. Op. cit., p. 101.

⁴¹⁸ Ángel Rama hace especial referencia a las primeras obras de Salvador Garmendia: *Los pequeños seres* de 1959, *Los habitantes* de 1961, *Día de ceniza* de 1963. Vid. RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Op. cit., p. 15.

⁴¹⁹ Vid. CHACON, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968*. Op. cit.

influencia cultural que ejercían los numerosos programas, películas y revistas norteamericanas⁴²⁰. Sin embargo, con la pacificación realizada por los gobiernos de Raúl Leoni (1964-1969) y de Rafael Caldera (1969-1974), la revoltosa izquierda cultural fue absorbida por los diversos dispositivos del Estado que promovían la inclusión y la tolerancia.

De manera que, después de la desintegración de El Techo de la Ballena, sus miembros se introdujeron en sectores menos provocadores como los de la editorial, el cine, los medios de comunicación o el trabajo individual. Incluso, algunos, como es el caso de Salvador Garmendia, fueron posteriormente distinguidos con los más importantes premios nacionales (Premio Nacional de Literatura, 1972): «[...] discernidos por la misma sociedad que inicialmente combatieron»⁴²¹. Aunque sobre la obra literaria de Garmendia hay una amplia bibliografía que se ha ocupado de examinar su trabajo, acerca de su oficio «plebeyo» como locutor y escritor de guiones para radio, cine y televisión no poseemos prácticamente información. Sin embargo, según las fuentes, se inicia como locutor y autor de comedias radiales entre los años cincuenta y finales de los sesenta⁴²². Entre las pocas radionovelas de su autoría de las que tenemos ciertos detalles se encuentra *Marcela Campos* (de fecha desconocida), la historia de una guerrillera que les iba arrebatando sus haciendas a los terratenientes en la Venezuela de 1958 y que se inspiraba en el acontecer del momento⁴²³. Posteriormente durante los años setenta, será junto a José Ignacio Cabrujas y Chalbaud uno de los renovadores del género de la telenovela; los detalles de esta información los ampliaremos en los próximos párrafos.

Volviendo al destino de la izquierda cultural, según Ioannis Antzus Ramos, la proximidad geográfica e ideológica entre los Estados Unidos y Venezuela durante este período de apogeo de la Guerra Fría, llevó a este último país a acoger el mismo concepto de la cultura y de las

⁴²⁰ DAVILA, Luis Ricardo. «Pax americana Guerra fría y la izquierda cultural venezolana (1959-1964)», en *Guerra Fría, política, petróleo y lucha armada: Venezuela en un mundo bipolar*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2019, p. 69.

⁴²¹ RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Op. cit., p.48.

⁴²² Vid. *Salvador Garmendia en la Biblioteca Nacional: Exposición bibliográfica, hemerográfica, sonora, iconográfica y de manuscritos*. 1989.

⁴²³ GARMENDIA, Salvador. *Los pequeños seres; Memorias de Altigracia y otros relatos*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 253.

artes con el que Norteamérica pretendía «[...] contrarrestar la influencia comunista y desmilitarizar la cultura»⁴²⁴. Ciertamente, en la Venezuela de los años sesenta, el *apaciguamiento ideológico* también era una prioridad. Desde el gobierno —después del período de combate contra la extrema izquierda— se buscaron los mecanismos para reintegrar a los combatientes guerrilleros a la política parlamentaria. Así, el Inciba (Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes) encontró el modo de replegar el campo literario al entorno oficialista⁴²⁵. Sobre estas estrategias Antzus Ramos acota:

Los organismos del Estado «hicieron esfuerzos por tender el puente roto entre la izquierda cultural y el resto del mundo venezolano». Adoptaron para ello una actitud inclusiva y dialogante que, bajo la bandera de la tolerancia y de la solidaridad, implicaba en realidad el apoyo esencialista y desideologizado de la cultura. Al mismo tiempo INCIBA con las posiciones artísticas más avanzadas de Occidente —cuyas características era el internacionalismo cultural, el vanguardismo estético, la autonomía literaria y el componente crítico— fue un gancho atractivo para la izquierda cultural⁴²⁶.

3.2.1 Del teatro a la televisión

Por su parte, también el teatro, al igual que la plástica y las letras, comenzó a florecer con el advenimiento de la democracia y adquirir un matriz crítico y político⁴²⁷. Antes de 1958, la actividad teatral era escueta y esporádica. Los sainetes que satirizaban la vida caraqueña,

⁴²⁴ ANTZUS, Ioannis. «La cultura “oficialista” en la Venezuela de los años 60: El caso de Imagen», en Efthimia PANDIS PAVLAKIS, Dimitrios DROSOS y Anthi PAPAGEORGIOU (editores). *Estudios y homenajes hispanoamericanos II*. Madrid: Ediciones del Orto, 2014, p. 25.

⁴²⁵ El Instituto Nacional de Bellas Artes (Inciba) se encargó de las políticas culturales del país entre 1966 y 1974. Posteriormente, en 1975, se transforma en el Consejo Nacional de Cultura (Conac) y desaparecerá en 2008 durante el mandato del presidente Hugo Chávez. En su lugar, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura asumirá sus funciones.

⁴²⁶ ANTZUS, Ioannis. «La cultura “oficialista” en la Venezuela de los años 60: El caso de Imagen». *Op. cit.*, p. 25.

⁴²⁷ BERMUDEZ, Emilia y Natalia SANCHEZ. «Política, cultura, políticas y consumo culturales en Venezuela», *Espacio abierto: Cuaderno venezolano de sociología*. 2009, vol. 18, n° 3, p. 544.

como los escritos por Rafael Guinand —pionero de la radionovela— y de Leoncio Martínez se quedaron anticuados para narrar la ciudad que se convertía en la promesa de desarrollo y de industrialización de Latinoamérica⁴²⁸. Como lo señala el dramaturgo Isaac Chocrón, los actores y directores extranjeros que arribaron al país para hacer cine y que terminaron radicándose, le dieron un gran empuje al teatro contemporáneo. La ya mencionada actriz argentina Juana Sujo que llega al país en 1949 y funda poco después la Escuela Nacional de Artes Escénicas, el chileno Horacio Peterson que dirigirá el teatro Ateneo de Caracas, el español Alberto de Paz y Mateos que forma un grupo de teatro en el liceo Fermín Toro de la capital, serán algunos de los mentores de la nueva generación⁴²⁹.

Gracias a estas agrupaciones, la actividad teatral de los años cincuenta se vuelve más enérgica y constante, aunque siempre vigilada con ojos atentos por la dictadura perezjimenista. En este ambiente de conflicto y transición, aparece la obra *Caín adolescente* (1955) de Román Chalbaud, quien fuera alumno de Paz y Mateos en el liceo Fermín Toro, y quien desde sus inicios se hizo conocer por su trabajo rebelde y crítico⁴³⁰. Su siguiente pieza *Réquiem para un eclipse* (1957) fue censurada y Chalbaud estuvo encarcelado hasta el derrocamiento de la dictadura. Cuando logra salir en libertad, continúa con su trabajo teatral y cinematográfico⁴³¹.

Desde sus primeras creaciones Chalbaud narrará la vida de los habitantes de los barrios pobres caraqueños. Logrando mostrar sin almidonamientos, la marginalidad urbana que se

⁴²⁸ CHOCRÓN, Isaac. *Tres fechas claves del teatro contemporáneo venezolano*. Caracas, Venezuela: Fundarte, 1978, p. 9.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴³⁰ Como dato interesante, el dramaturgo comenta en una entrevista que la obra no pudo ser montada en su momento debido a la falta de actores jóvenes en la Venezuela de los cincuenta. *Vid.* MARTINEZ, Carlota. «Román Chalbaud: Genio y figura», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, n° 24 y 25, p. 165.

⁴³¹ La obra *Réquiem para un eclipse* tenía un texto moderno con alusiones a problemas morales y sociales y sería interpretada por actores conocidos, causando un interés generalizado que incluía a la dictadura. Durante el ensayo general de la obra asistieron espías de Pérez Jiménez. A la mañana siguiente la Seguridad Nacional encarceló a Román Chalbaud impidiéndole el estreno de la obra. *Vid.* ALVES TERIFE, Dennis. «Chalbaud, el ángel terrible: Fragmentos de una biografía», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, n° 24 y 25, p. 133.

gesta paralelamente al proyecto de modernidad y que se consolida con la petrodemocracia⁴³². Al igual que Salvador Garmendia, provenía de una familia del interior del país que durante el gran éxodo rural se había mudado a la capital en busca de mejoras económicas. Aunque no hay referencias exactas, ni de los nombres de los barrios ni de los lugares donde están situados las humildes viviendas de sus personajes, utilizará el realismo crítico para manifestar el desencanto del presunto progreso y su posterior cultura de corrupción⁴³³.

Como ya lo mencionamos, a principios de la década del cincuenta, Román Chalbaud forma parte de los primeros trabajadores que integraron la naciente televisión. Gracias a los conocimientos que había adquirido como asistente de la empresa cinematográfica Bolívar Films, durante la época dorada del cine melodramático, ejerce como director de programas, libretista y adaptador de cuentos entre 1955 y 1958 en la Televisora Nacional⁴³⁴. A pesar de que durante estos años realiza programas de carácter cultural como *El cuento televisado* y *Teatro en el tiempo* y las telenovelas experimentales anteriormente citadas, cuando nos referimos a la renovación en la que participó, hacemos alusión a las telenovelas culturales que realizará durante los años setenta⁴³⁵.

⁴³² Según Leonardo Azparren *Caín adolescente* es la primera obra venezolana que presenta el tema de la marginalidad urbana como protagonista de la transformación que estaba viviendo el país. La historia transcurre en un rancho de la periferia. Vid. AZPARREA GIMÉNEZ, Leonardo. «Román Chalbaud: Critical realism in the Venezuelan theatre of the 1960s», *Latin American Theatre Review*. 1 marzo 2000, vol. 33, p. 23.

⁴³³ *Ibid.*, p. 37.

⁴³⁴ Román Chalbaud se inició en el cine gracias a Horacio Peterson que era asistente de dirección en la película *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950). Posteriormente, el mismo Chalbaud se propuso como asistente de los directores mexicanos que llegaron al país para hacer películas, aprendiendo de esta manera el oficio. Vid. MARTINEZ, Carlota. «Román Chalbaud: Genio y figura». *Op. cit.*, p. 166.

⁴³⁵ Si bien en el trabajo de Mabel Coccato se mencionan las telenovelas realizadas por Román Chalbaud durante los años cincuenta, citadas en el primer capítulo de esta tesis, esta información no ha podido ser confirmada. En el artículo de José Gregorio Cabello aparece que durante su época como libretista de la Televisora Nacional realizó *Piel de zapa*, *Marianela*, *Crimen y castigo* y *Bodas de sangre*, sin especificar en qué tipo de formato. Y en una entrevista concedida a Carlota Martínez Chalbaud expone que él no escribió para la televisión excepto una telenovela dirigida por Juana Sujo, en la época que los contratos se hacían con Colgate-Palmolive. Vid. MARTINEZ, Carlota. «Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio

Como muchos de los artistas e intelectuales de su generación, Román Chalbaud simpatizaba con la ideología de izquierda y, aunque no militaba oficialmente en ningún partido, también transparentaba en su obra las fisuras de la democracia betancourista. Según comenta el propio Chalbaud, los izquierdistas como él perdieron sus empleos a principios de la década del sesenta durante la política anticomunista del gobierno⁴³⁶. Su primera película *Caín adolescente* (1959), basada en la obra homónima del autor, fue considerada por los distribuidores como una *película comunista de cerros* y relegada a las salas de cine de poca monta de la capital⁴³⁷. Con su segunda película *Cuentos para mayores* de 1963, participó en muestras de cine en Cuba, Polonia, Checoslovaquia y la Unión Soviética gracias a los enlaces y vínculos con la izquierda internacional⁴³⁸.

Para 1967, Román Chalbaud, José Ignacio Cabrujas e Isaac Chocrón —la llamada «santísima trinidad del teatro venezolano»— fundan junto con otros escritores y actores El Nuevo Grupo. Este colectivo de una importante influencia en el paisaje teatral nacional se comprometerá con la presentación y difusión de dramaturgos nacionales y latinoamericanos durante dos décadas⁴³⁹. De la larga alianza profesional entre Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas surgirán algunos trabajos considerados hitos del teatro, el cine y la televisión nacional. Sin embargo, en el terreno de los medios de comunicación de masas, será José Ignacio Cabrujas quien se convierta en la figura capital y en el llamado *maestro de las*

Cabrujas», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010 n° 20 y 21, p. 103; CABELLO, José Gregorio. «Un Román Chalbaud arquetípico y monografiable», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, n° 24 y 25, p. 42.

⁴³⁶ Sobre la anécdota de Chalbaud, ver MARTINEZ, Carlota. «Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio Cabrujas». *Op. cit.*, p. 51. Por su parte, José Ignacio Cabrujas también cuenta en una entrevista de 1987 cómo vivió gracias a la generosidad del director de Radio Nacional y al director del Ministerio de Cultura cuando fue expulsado de su trabajo en el Departamento de Teatro Infantil del Consejo Venezolano del Niño por ser militante del Partido Comunista. Ver UCAB, PolitiKa. «El Estado del disimulo: José Ignacio Cabrujas», Blog *PolítiKaUCAB*. 2014. Disponible en línea: <https://politikaucab.net/2014/10/02/documento-el-estado-del-disimulo/> [Consultado el 19 junio 2020].

⁴³⁷ MARTINEZ, Carlota. «Román Chalbaud: Genio y figura». *Op. cit.*, p. 167.

⁴³⁸ ALVES TERIFE, Dennis. «Chalbaud, el ángel terrible: Fragmentos de una biografía». *Op. cit.*, p. 135.

⁴³⁹ Este grupo también estaba formado por María Dembo, Elías Pérez Borjas, John Lange y el actor Rafael Briceño. Vid. CHOCRÓN, Isaac. *Tres fechas claves del teatro contemporáneo venezolano*. *Op. cit.*, p. 17.

telenovelas, gracias a las producciones desarrolladas a mediados de la década del setenta. Sus primeros trabajos los realiza como actor en la Universidad Central de Venezuela (UCV) hacia finales de los años cincuenta bajo la dirección de Nicolás Curiel —también alumno del liceo Fermín Toro—. Cabrujas se dedicará a la escritura de un teatro experimental que indaga de forma humorística e irónica en la idiosincrasia y en la historia venezolana⁴⁴⁰. Sin embargo, al igual que con Salvador Garmendia y Román Chalbaud, no vamos a profundizar en sus numerosas obras para evitar salirnos del contexto de nuestra tesis y no perdernos en la espesura de su amplio trabajo ya estudiado en otras investigaciones⁴⁴¹. A pesar de movernos hacia otro terreno es un desvío necesario para tener una idea del contexto y del espíritu crítico y reivindicativo que se expresa en sus trabajos artísticos y que veremos emerger en la “Telenovela cultural”.

3.2.2 Cabrujas y la telenovela cultural

El inicio de José Ignacio Cabrujas en la televisión podemos ubicarlo en el año 1968 cuando acepta terminar la escritura de la telenovela *La tirana* —hasta ese momento a cargo de Manuel Muñoz Rico y Enrique Jarnes como libretistas—. Según Román Chalbaud, este comienzo está marcado por una pintoresca anécdota que los llevó a ambos a entrar al universo de las telenovelas de una manera insospechada. Es importante aclarar que, al igual que muchos artistas e intelectuales del período, Cabrujas se proclamaba como un hombre de izquierda, militante del Movimiento al Socialismo (MAS), partido conformado por algunas exfiguras del Partido Comunista. Como lo explica Chalbaud en una entrevista, los años sesenta con su política anticomunista creó un gran prejuicio en torno a los artistas de izquierda, a los que se les ponía dificultades para lograr el acceso al trabajo. De manera que, necesitados de dinero, José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud se presentaron a una

⁴⁴⁰ RONDÓN, Rafael. «Las cabrujerías de Francisco Rojas Pozo», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, n° 20 y 21, p. 8.

⁴⁴¹ Para ampliar la información sobre la obra de Cabrujas, consultar las siguientes obras: AHUMADA, Yoyiana. *El mundo según Cabrujas*. Caracas: Editorial Alfa, 2009. 318 p.; AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo. *Cabrujas en tres actos*. Caracas: El Nuevo Grupo, 1983. 105 p.; ROJAS POZO, Francisco. *Cabrujerías: Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas*. Maracay: Universidad Pedagógica Experimental Libertador, 1995. 137 p.

audición para un comercial de televisión en el que representaban a dos payasos que se daban bofetadas. Inmediatamente después de la grabación, al reconocer quienes eran los payasos, el canal RCTV les ofreció terminar la telenovela a estos dos artistas reconocidos en el medio teatral y cinematográfico, argumentando mordazmente que el canal ya no tenía miedo de sus posibles acciones terroristas⁴⁴².

Para José Ignacio Cabrujas trabajar en la televisión como libretista de telenovelas significó, inicialmente, ser el foco de numerosas críticas. Acusado de ser un intelectual de izquierda que traicionaba la causa y que participaba en la construcción de los discursos pergeñados por los *mass media*, defendió su oficio numerosas veces y continuó en ello hasta su muerte en los años noventa⁴⁴³. De la misma manera, también fue reconocido por sus crónicas satíricas sobre la sociedad y el acontecer del país en importantes publicaciones periódicas. Con el seudónimo de Salvador Montes escribía para el semanario Punto en Domingo, dirigido por el historiador Manuel Caballeros, y en los primeros números del Sádico Ilustrado en 1978. También era colaborador del periódico El Nacional y en el Diario de Caracas donde mantenía una reputada columna llamada «El mundo según Cabrujas». Durante sus años en la televisión tratará de *transformar desde adentro* el vilipendiado género de la telenovela que comenzaba a tomar auge, junto con Salvador Garmendia en la escritura y Román Chalbaud en la dirección.

Toda esta renovación del género de la telenovela en la que participan estos tres hombres tiene como escenario los años setenta con la fastuosa bonanza petrolera de la llamada «Venezuela saudita». Ya cerrado el capítulo de la década violenta, gracias al apaciguamiento de los movimientos guerrilleros, Carlos Andrés Pérez (1974-1979) gana las elecciones con su proyecto político-económico de *La Gran Venezuela*. El inicio de su gobierno coincide con un debate internacional sobre el papel de los medios de comunicación en el continente. En 1976, la Unesco organiza en Costa Rica la emblemática Primera Conferencia Intergubernamental para las Políticas de Comunicación en América Latina y el Caribe, con la intención de

⁴⁴² MARTINEZ, Carlota. «Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio Cabrujas». *Op. cit.*, p. 102.

⁴⁴³ RONDON, Alí. «Prodesse et delectare: Ars Poética de José Ignacio Cabrujas en TV». *Op. cit.*, p. 55.

garantizar la democratización de los medios de comunicación y el flujo de información⁴⁴⁴. En el caso específico de Venezuela, durante la candidatura de Pérez se propuso un proyecto de reforma cultural que formaría parte del plan quinquenal de la nación y que tendría la novedad de incluir las áreas de radio y televisión⁴⁴⁵.

El ya citado proyecto estaría a cargo de la Comisión Preparatoria del Consejo Nacional de Cultura (Conac) compuesto por reconocidos intelectuales del país, tales como Antonio Pasquali, Miguel Otero Silva, Oswaldo Vigas, Juan Liscano y un comité interdisciplinar de diversos campos universitarios que incluía a representantes del poder eclesiástico y de las fuerzas armadas. Su labor se centraría en la elaboración de un informe con las nuevas políticas de radiodifusión y un diagnóstico detallado de su estado para el año de 1974. Como lo explica Oswaldo Capriles, el proyecto abogaba por el concepto de servicio público incluyendo ciertas estructuras de concertación y control. Para el sistema privado esto supondría mantener su libertad de expresión, pero con límites explícitos, técnicos y de contenido. Asimismo, algunas de las inspiraciones para esta renovación las encontraron en las experiencias europeas y en países socialistas, especialmente la iniciada por Cuba a principios de los años sesenta⁴⁴⁶.

Mientras se desarrollaba el proyecto de Radio y Televisión de Servicio Público (proyecto Ratelve), los periódicos nacionales iniciaron una enérgica campaña de ataque contra el gobierno de Pérez y su propuesta. Las críticas provenían de diversos frentes tales como el bloque de prensa, la cámara de radio y televisión, además de la fuerte coacción ejercida por los medios de comunicación privados. Desde el programa televisivo de la periodista y fundadora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sofía Imbert, se fueron avivando los comentarios detractores, definiendo al comité encargado como una «[...] brigada de extremistas disfrazados de promotores de la cultura»⁴⁴⁷. Se anunciaba un complot de la izquierda para tomar el control de la cultura, llegando a comparar el proyecto del Conac con

⁴⁴⁴ CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996, p. 83.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 95.

la revolución cultural china. Poco después, en 1975, se anuncia la modificación del artículo del proyecto que más había generado revuelo dejando claro que el Conac solo tendría jurisdicción sobre los mensajes estrictamente culturales vehiculados por los medios de radiodifusión⁴⁴⁸. El presidente Carlos Andrés Pérez en un afán de congraciarse con los medios de comunicación privados, les incrementó la duración del permiso de servicio de transmisión. De manera que las concesiones que debían renovarse cada año por decreto estatal pasaron a tener una extensión de quince años⁴⁴⁹.

Según Capriles, a pesar de que el momento histórico impregnado del discurso grandilocuente de modernismo y transformación, parecía favorable para una reforma de la radiodifusión, el compadrazgo y el clientelismo entre los políticos y los dueños de los canales de comunicación privados resultó ser mucho más poderoso⁴⁵⁰. No en vano los especialistas de la materia (Antonio Pasquali, Marcelino Bisbal, entre otros) denunciaron en sus múltiples trabajos de la época⁴⁵¹, el laxismo de los gobiernos venezolanos en la imposición de reglamentaciones o exigencias legales. Frente a los incumplimientos técnicos o de contenido no hubo verdaderas intervenciones para controlar a los medios privados. Por el contrario, los proyectos que representaban renovaciones en las políticas de radiodifusión como fue el caso del proyecto Ratelve, fueron condenados al olvido dejando sin futuro cualquier reforma en el ámbito comunicacional.

Justo en esta coyuntura aparecieron las llamadas telenovelas culturales transmitidas por el canal RCTV, que contrató como libretistas a un grupo de intelectuales entre quienes estaban Garmendia, Cabrujas, Chalbaud, Julio César Mármol e, incluso, Ibsen Martínez —el autor de la telenovela *Por estas calles* (1992)—, que comenzaba como discípulo de Cabrujas. Como ya lo mencionamos en el apartado interior, las primeras producciones se enfocaron en adaptar algunas novelas de la literatura clásica venezolana, principalmente las obras de los escritores Guillermo Meneses, Francisco Herrera Luque y Rómulo Gallegos. Posteriormente los mismos libretistas exploraron con guiones más acordes al lenguaje

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁴⁵¹ Ver referencias bibliográficas sobre este asunto, en la nota 146 del Capítulo 1.

coloquial⁴⁵² y las problemáticas de la época, exponiendo recurrentemente el tema de la emancipación de las mujeres que entraban al mercado del trabajo después de liberarse de los comportamientos machistas de sus cónyuges. Las producciones *La señora de Cárdenas* (1977) de José Ignacio Cabrujas, *La hija de Juana Crespo* (1977) de Salvador Garmendia y José Ignacio Cabrujas —dirigida por Román Chalbaud—, fueron algunos de los hitos de la época que fueron sintonizadas por una amplia teleaudiencia. Incluso, el mismo Cabrujas relata que recibía centenares de cartas, llamadas telefónicas, presiones de toda índole para que la señora de Cárdenas no se reconciliara con su abusivo marido, logrando, así, acercarse a esa inmensa mayoría a la que desde su trabajo como escritor dentro de los géneros literarios del canon tradicional no hubiese podido acceder⁴⁵³. Sin embargo, para Chalbaud, aunque se hicieron trabajos valiosos, no fueron completamente *culturales* como consecuencia de la falta de plena autonomía que se experimenta en el medio televisivo. Según los directivos del canal —los que siempre tienen la última palabra—, estas telenovelas eran demasiado intelectuales y no *subían cerro*, haciendo referencia a las zonas pobres y periféricas de la capital que se extienden en las colinas de Caracas⁴⁵⁴.

De manera que, en los años ochenta, una vez pasado el furor por hacer una televisión cultural, estos temas novedosos o disidentes, como diría Cabrujas, fueron desplazados. Se volvió a dar más espacio de transmisión a las tradicionales telenovelas rosas cubanas que en el canal de la competencia estaban obteniendo mayor popularidad. Sin embargo, José Ignacio Cabrujas seguirá trabajando, en paralelo a su labor como dramaturgo (Premio Nacional de Teatro 1989), en la escritura de telenovelas hasta 1995. A lo largo de su carrera

⁴⁵² Sobre el uso del lenguaje Salvador Garmendia comenta, en una entrevista, que para la realización de la telenovela *Juana Crespo* hizo, junto con el equipo de guionistas, una investigación sobre el habla popular venezolano que hasta ese entonces solo era usado en los programas de humor o por los personajes de limpieza en las telenovelas. FREILICH DE SEGAL, Alicia. «Telenovela nuestra de cada día», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, p. 16.

⁴⁵³ COLINA, Carlos. «Las voces múltiples de José Ignacio Cabrujas», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2005, n° 131, p. 77.

⁴⁵⁴ MARTINEZ, Carlota. «Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio Cabrujas». *Op. cit.*, p. 104.

reafirmó su gusto por hacer televisión, argumentando que lo ayudaba para hacer un mejor teatro, además de permitirle contar historias a una gran parte de sus compatriotas.

Por su parte, según él mismo nos informa, la experiencia de Chalbaud en ese sentido fue menos satisfactoria. Sintió desde sus inicios que el trabajo en la televisión tenía un cierto «matiz de prostitución» e, incluso, en variadas ocasiones le quitaba el sonido a la telenovela que estaba grabando porque el contenido le resultaba demasiado patético⁴⁵⁵. Trabajó en la televisión hasta los años ochenta y continuó su labor como director de cine y dramaturgo (Premio Nacional de Teatro 1984, Premio Nacional de Cine 1990). Volverá a dirigir un par de telenovelas de manera intermitente, sobre todo durante la presidencia de Hugo Chávez, cuando se activará nuevamente con trabajos propagandísticos en la televisión y el cine. Igualmente, Salvador Garmendia aparece como libretista desde 1965 en el inventario de Mabel Coccato, pero después de los años de la televisión cultural no parece proseguir en esa labor.

Ciertamente, la televisión privada venezolana fue un negocio millonario que hizo de la telenovela su producto faro durante varias décadas, convirtiéndolo en un nicho que ofrecía seguridad económica a escritores, directores, técnicos y actores. Según Ibsen Martínez, en 1975 un escritor de telenovelas podía ganar hasta 4.000 dólares mensuales y beneficiarse de una pausa remunerada de cuatro o cinco meses entre cada producción realizada⁴⁵⁶. Lo que resultó ser un enorme incentivo, incluso para los escritores y dramaturgos de los borrascosos y contestatarios años setenta, que fueron viviendo progresivamente el desencanto de los proyectos modernizadores y sus mitos. Pues, como bien lo explica la especialista en literatura Beatriz González Stephan, se fueron coartando los espacios posibles para un discurso irreverente y crítico, ya que la «[...] poderosa maquinaria del Estado “petrodólar” fue neutralizando y adormeciendo (...) con toda clase de prebendas»⁴⁵⁷.

3.3 Algunas consideraciones teóricas

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁴⁵⁶ PRIMERA, Maye. «El drama de la telenovela venezolana», *Debates IESA*. 2012, XVIII, nº 1. 2012, p. 72.

⁴⁵⁷ GONZALEZ STEPHAN, Beatriz. «Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera: Décadas 70-80», *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1989, XV, nº 29, p. 226.

A lo largo de los apartados precedentes hemos podido percatarnos del afianzamiento de la supuesta influencia perniciosa que los medios de comunicación masiva ejercen sobre sus audiencias. Tanto los primeros trabajos académicos ya revisados, como algunas voces de los movimientos feministas, transparentan la visión marxista conservadora de la cultura que impregnó la época. Desde la ya mencionada escuela de Fráncfort, se reforzó la idea de que las industrias culturales⁴⁵⁸ contribuían a despolitizar a las masas. Aunque muchas críticas y elogios podrían mencionarse sobre los aportes del marxismo a los estudios culturales, eso desborda los límites de nuestra investigación y comportaría un estudio aparte. Para Stuart Hall, con la irrupción del feminismo, «los estudios culturales se vieron transformados al permitirles a diversas áreas del conocimiento enlazar las relaciones de poder con cuestiones de género y sexualidad»⁴⁵⁹. De manera que los productos culturales considerados «femeninos» y banales, adquirieron mayor interés y fueron pasados bajo las lupas formales y académicas de la crítica. De sus interpretaciones se generaron lecturas conservadoras como las que presentamos al inicio de este capítulo y como las que introduciremos a continuación, las cuales pueden parecernos *a priori* diametralmente opuestas.

La investigadora Joanne Hollows expone que, durante la segunda ola del feminismo, se hizo común que los estudios argumentaran que ciertas prácticas populares podían participar en la opresión de la mujer y en su encasillamiento a identidades femeninas tradicionales⁴⁶⁰. A estas distintas reflexiones que se generaron en torno a los contenidos de los medios de comunicación y sus pretendidos efectos, Hollows los llamó el debate sobre «la imagen de la mujer». Aunque ciertos estudios feministas afirmaron los impactos negativos de las representaciones populares, otros trabajos posteriores como el de Angela McRobbie *Feminism and youth culture: From «Jackie» to «Just seventeen»* de 1991, ofrecieron

⁴⁵⁸ Con «industrias culturales» hacemos referencia al término que Adorno y Honkheimer acuñaron para hablar de «los productos y procesos propios de la cultura de masas a los que caracterizan por su homogeneidad cultural y predictibilidad, así como por mantener y reforzar la estructura social». Para ampliar la información, *vid.* CLUA, Isabel. «¿Tiene género la cultura? ¿Los estudios culturales y la teoría feminista?», en *Género y cultura popular*. Barcelona: UAB, 2008, p. 14.

⁴⁵⁹ HOLLOWS, Joanne. «Feminismo, estudios culturales y cultura popular», *Lectora: Revista de dones i textualitat*. Traducido por Pau PITARCH. 2005, nº 11, p. 20.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

perspectivas discrepantes⁴⁶¹. Al igual que lo hizo Betty Friedan, décadas antes con *The feminine mystique*, McRobbie examinará las revistas femeninas, pero esta vez argumentando que ciertos mensajes «pueden ser positivos y servir de empoderamiento»⁴⁶². Según Hollows, con el trabajo de Friedan se había iniciado una serie de estudios enfocados en los efectos de los medios de comunicación, siendo común entre las feministas afirmar «que toda una serie de formas y practicas populares —desde leer románticas hasta el hecho cotidiano de vestirse según la moda— encerraban a las mujeres en identidades femeninas que las cegaban ante, y participaban en, su propia opresión»⁴⁶³. Estas visiones conservadoras no distan demasiado pues de las anteriormente citadas con respecto a la revisión que se hizo de la telenovela venezolana durante una gran parte del siglo XX.

Como bien lo expone Isabel Clua, estos dos ejemplos generan la impresión de oponer dos perspectivas. Por una parte, la primera sugiere que la cultura popular influye en los males que restringen a la mujer y la limitan a roles carentes de heterogeneidad y mixtura. Y, por otra parte, una segunda lectura sostiene que también puede ser «[...] un espacio de resistencia ante la cultura dominante en el que las nociones de género y sexualidad también encuentran alternativas»⁴⁶⁴. Clua aclara que es complicado declarar que el feminismo ha pasado o evolucionado de un planteamiento a otro. Y que, en su lugar, pareciese más bien tratarse de alternancias y convivencias de pensamientos que pendulan de un lado a otro según los diferentes momentos y circunstancias históricas.

En este mismo orden de ideas, Hollows nos recuerda en su trabajo que lo que Betty Friedan interpretó como imágenes negativas, para otras mujeres de la clase trabajadora las mismas representaciones resultaron «liberadoras». La investigadora también hará referencia a otros estudios televisivos como el de Gaya Tuchman que se ocuparon de examinar la infrarrepresentación de las mujeres en la pantalla y la poca visibilidad que se le da a otros trabajos, además del doméstico. Para Hollows, pensar las producciones mediáticas como

⁴⁶¹ MCROBBIE, Angela. *Feminism and youth culture: From «Jackie» to «Just seventeen»*. Londres. Macmillan. 1991. 255 p.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 21.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁴ CLUA, Isabel. «¿Tiene género la cultura? ¿Los estudios culturales y la teoría feminista?». *Op. cit.*, p. 22.

«una ventana hacia el mundo» es problemático en la medida en que sus contenidos son analizados como espejos de la sociedad. Añade que de esta correspondencia que se crea con el mundo real, surge la creencia de un desfase cultural entre la representación de las mujeres y su incorporación a los cambios sociales⁴⁶⁵.

Así mismo, Joanne Hollows nos alerta sobre el peligro de asumir que ser hombre o mujer es autoevidente o invariable o que no existe un cruce con otras identidades culturales como las marcas étnicas o la clase social. Según esta estudiosa, gran parte de la crítica actual está de acuerdo en que «las formas mediáticas (...) participan en la construcción de qué significa ser mujer en un contexto histórico y geográfico concreto, con significados que son a menudo “contradictorios y discutidos”»⁴⁶⁶. No solo la correlación con la realidad sería cuestionable para Hollows, también la manera de tratar los contenidos enfocándose más en el «qué mostraban los medios» que en el «cómo lo mostraban», le resulta discutible. Los trabajos que sustentan sus análisis en cuantificar el número de hombres o mujeres o sus actividades en la pantalla podrían revelarnos información sobre los estereotipos, pero muy poco sobre la forma de representarlos. De ahí el énfasis de Hollows en el hecho de que los mensajes mediáticos no son transparentes ni «autoevidentes», sino que «todos los textos son inherentemente polisémicos, o sea capaces de generar significados múltiples y aunque el texto puede tener una lectura preferente no implica que será descodificado de la misma manera por todos sus consumidores»⁴⁶⁷.

Volviendo a las perspectivas que se han alternado, al reflexionar sobre la cultura popular y la imagen de la mujer, Isabel Clua señala como ejemplo el estudio de Susan Faladi mencionado al principio de este capítulo. En la década de los noventa, Faladi retomó la reflexión iniciada por Betty Friedan, pero esta vez imputándole a los *mass media* el hecho de «[...] socavar los logros del feminismo de la segunda ola»⁴⁶⁸. Según Clua, la autora —aunque no sea su finalidad— muestra en paralelo otra visión que puede ser interpretada como su contraria. Y es que, basándose en las correspondencias cronológicas, también es

⁴⁶⁵ HOLLOWES, Joanne. «Feminismo, estudios culturales y cultura popular». *Op. cit.*, p. 18.

⁴⁶⁶ *Id.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶⁸ CLUA, Isabel. «¿Tiene género la cultura? ¿Los estudios culturales y la teoría feminista?». *Op. cit.*, p. 22.

observable cómo los medios de comunicación y la cultura popular han ido modificándose e integrando cambios que no hubiesen sido posibles sin los aportes del feminismo. Algunas de las transformaciones que Clua menciona, son los nuevos modelos de heroínas que hicieron irrupción en la industria cultural y que le imprimieron diversificación a la representación de las mujeres. Partiendo de las ideas desarrolladas por Hollows, sobre estas lecturas que se enfrentan, Isabel Clua señala:

[...] el feminismo se sitúa en dos posiciones simultáneas: se coloca fuera y contra la cultura popular, mientras que en otra parte se asume su estudio como área prioritaria de trabajo porque entiende que las formas de las subjetividades contemporáneas incluyendo las marcas de género pasan necesariamente por el universo de lo popular⁴⁶⁹.

Finalmente, antes de proseguir con la presentación de nuestro primer corpus exploratorio nos parece pertinente ofrecer un elemento teórico complementario que nos ayudará a hilar nuestros análisis. Aunque no pretendemos profundizar en la genética del término «género», ni entrar en los complejos debates epistemológicos que lo rodean, queremos echar mano de una categoría que forma parte del léxico fundamental en los estudios mediáticos contemporáneos y es la llamada «tecnologías del género». Este concepto propuesto por Teresa de Lauretis en su canónico texto *Technologies of gender: Essays on theory, film and fiction* (1987) toma como punto de partida las *technologies du sexe* de Michel Foucault para plantear que también el género puede ser considerado como el producto de varias tecnologías sociales⁴⁷⁰. En palabras de la propia De Lauretis, el género al igual que la sexualidad «no es una propiedad de los cuerpos o algo que existe originariamente en los seres humanos, sino que es el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales»⁴⁷¹.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁷⁰ LAURETIS, Teresa De. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press. 1987. 168 p.

⁴⁷¹ LAURETIS, Teresa De. *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, 2000, p. 35. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=181835> [Consultado el 20 de octubre 2021].

Por su parte, Letitia Biscarrat en su trabajo expone que las reflexiones De Lauretis permiten afirmar que la televisión es una *technologie of gender* y que analizar sus contenidos es una manera de acceder a las representaciones colectivas de las normas de género. No solamente accedemos a las normas, sino que los propios contenidos mediáticos y sus representaciones «[...] sont à la fois la scène et l'instance de re-production»⁴⁷². Al respecto, también Sarah Lecossais toma como ejemplo las series de televisión y manifiesta que estas participan de la construcción y de la reproducción del género porque como lo propone Lauretis: «La representación del género es su construcción»⁴⁷³. Puesto que esta construcción es conflictiva, además de las representaciones hegemónicas que pueden surgir, también es posible encontrar en los productos mediáticos voces disidentes al margen de la norma, como lo demuestra Lecossais. Para mayor precisión y con el fin de comprender esta construcción Lauretis nos explica:

La construction du genre se poursuit à travers des technologies de genre variées (le cinéma par exemple) et des discours institutionnels (la théorie par exemple) qui ont le pouvoir de contrôler le champ de significations sociales et donc de produire, promouvoir et «implanter» des représentations du genre⁴⁷⁴.

Podemos deducir pues de las líneas precedentes, que si las series participan en la construcción del género también las telenovelas lo hacen. El análisis de sus contenidos

⁴⁷² « [...] son a la vez el escenario y la instancia de re-producción » [Traducción libre]. BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: une approche par le genre*. Tesis de doctorado. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2012, p. 156. Disponible en línea: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747408> [Consultado el 16 de septiembre 2021].

⁴⁷³ DE LAURETIS, Teresa. «La tecnología del género», en *El género en perspectiva: de la dominación universal a la representación múltiple*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1991, p. 235.

⁴⁷⁴ «La construcción del género continúa a través de diversas tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y discursos institucionales (por ejemplo, la teoría) que tienen el poder de controlar el campo de los significados sociales y, por tanto, de producir, promover e “implantar” representaciones de género» [Traducción libre]. Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 150.

podría ser entendido como una puerta de acceso a las representaciones de las normas de género de la época y de su propia construcción. Tomando en cuenta que nuestra investigación pretende analizar las relaciones de pareja, esta categoría nos resultará de utilidad para observar el tratamiento de las representaciones de hombres y mujeres y sus aspiraciones en cuanto al tipo de matrimonio ideal. Asimismo, como lo propone Lecossais, prestaremos atención a las representaciones hegemónicas y a las posibles imágenes que se sitúen en los márgenes, aunque quizás la telenovela tiene mucha más vocación para el conservadurismo y los cambios progresivos.

3.4 El corpus: Los años setenta

Definir un corpus compuesto por telenovelas puede aseverarse una empresa titánica que se traduce en largas horas de visionado. Si trabajar con producciones seriales es complicado, a estas producciones dramáticas se le suma la dificultad de la ausencia de cortes «temporales», a diferencia de las series. Las telenovelas se realizan sobre la marcha y la duración de la transmisión en el canal y en un horario privilegiado dependerá de su éxito. Durante su proceso de incubación son pensadas para durar doscientos episodios —quizás más o quizás menos— pero la lógica de las temporadas que marcan finales e inicios escapa a su naturaleza. En la década de los setenta, gracias a la reglamentación gubernamental que ya abordamos en el segundo capítulo de este trabajo, las telenovelas debían tener obligatoriamente un número menor de capítulos para evitar su extensión indeterminada en el tiempo. Razón por la cual nuestras producciones correspondientes a las décadas de los setenta ochenta tienen excepcionalmente un número más reducido de episodios que las realizadas en años posteriores. Permitiéndonos —de manera ventajosa— poder realizar el visionado de la totalidad de sus episodios que, aunque significativo, es manejable en términos de horas de trabajo.

La construcción de nuestro primer corpus es pues es el resultado de una multitud de manipulaciones, selecciones, visionados, errores —inevitablemente—. Partiendo de los inventarios elaborados por Mabel Coccato iniciamos el rastreo de estas producciones. Como ya lo mencionamos, en Venezuela no existe una biblioteca que centralice y conserve estas ficciones como lo podría ser el INHA en Francia. Para buscar estas telenovelas

desperdigadas nos servimos de internet como nuestro gran archivo y principalmente de plataformas como YouTube, asumiendo sus condiciones especiales en cuanto al formato que utilizan. Con esto nos referimos a la edición de los capítulos que quizá no siempre corresponden con la cronología con la que fueron transmitidos en la televisión. Sin embargo, nuestra labor de *dépouillage* consistió también en filtrar todo el material encontrado y reconstituir las producciones en su totalidad. Prestando cuidadosa atención a que la narración nos presentara la historia desde el inicio hasta el final con una calidad de imagen y sonido que nos permitiera un visionado correcto. En la década del setenta —como ya lo mencionamos— escritores y dramaturgos integraron los equipos de las telenovelas, primero realizando adaptaciones literarias y posteriormente con guiones originales. Aunque nos hubiese gustado que nuestro corpus de esta década incluyera las producciones de José Ignacio Cabrujas, Román Chalbaud y Salvador Garmendia, nos resultó imposible construir una muestra coherente por la falta del material audiovisual.

Después de leer las sinopsis de las telenovelas míticas de la década en los distintos estudios revisados (páginas oficiales de los canales, blogs, Wikipedia) elegimos dos telenovelas de José Ignacio Cabrujas como centro de nuestro primer análisis: *La señora de Cárdenas* de 1977, protagonizada por Doris Wells y Miguel Ángel Landa y *Natalia de 8 a 9* de 1980 con Marina Baura y Gustavo Rodríguez. Durante nuestra búsqueda y visionado nos percatamos que la temática de las mujeres divorciadas y de la emancipación femenina se repetía en varias producciones. De manera que las dos telenovelas que elegimos pueden dar cuenta de esta temática de interés y del espíritu de las «telenovelas culturales» propuestas por estos escritores provenientes de diversas esferas de la cultura. Para iniciar el análisis realizamos el visionado de los cinco primeros episodios tomando notas de las acciones, intrigas y diálogos más recurrentes, lo que nos permitió ir situando sus universos de significación.

La señora de Cárdenas está compuesta por siete episodios de aproximadamente cuarenta y cinco minutos cada uno, haciendo un total de un poco más de cinco horas de visionado. Si bien la ficha de Wikipedia correspondiente a esta telenovela dice que se transmitió en siete episodios, el ritmo de la narración nos hace pensar que la telenovela era más larga y que fue editada y concentrada en ese número de capítulos al ser subida en YouTube. Por su parte, *Natalia de 8 a 9* cuenta con sesenta episodios de casi cuarenta y cinco minutos cada uno, lo

que representa aproximadamente cuarenta y cinco horas de visionado sin contar el tiempo dedicado al análisis de las escenas de ambas producciones.

Después de ver los primeros episodios creamos una grilla de lectura para poder asentar la información y manejar un corpus tan grande y cronofágico. En esta grilla se precisa el resumen de cada episodio con la finalidad de tener presentes las acciones e intrigas recurrentes además de los datos correspondientes a su duración. Asimismo, —basándonos en la metodología propuesta por Sarah Lécossais—, se especifican las informaciones relacionadas con los personajes, las prácticas que realizan, los discursos, la relación con el cuerpo, la sexualidad y los lugares. Y, en grillas más detalladas, apuntamos los discursos que se repiten y que se vinculan con las relaciones de pareja, los cuales dividimos en: discursos prescriptivos, discursos sobre la emancipación y discursos sobre el machismo. Antes de continuar con el análisis del corpus nos parece necesario presentar las sinopsis de las dos telenovelas con la finalidad comprender las historias que iremos descomponiendo y comentando en el próximo apartado.

La señora de Cárdenas (1977), RCTV

Original de José Ignacio Cabrujas. Libretos: José Ignacio Cabrujas, Ligia Lezama y Fausto Verdial

El día de su noveno aniversario de bodas, Pilar descubre una nota en la camisa de esposo que dice: «Te quiero. Fanny». En búsqueda de desahogo y consejos Pilar le cuenta a su mejor amiga Liana que tiene la sospecha de que Alberto la está engañando con otra mujer. Ella siente que él ha cambiado y que su matrimonio no es el mismo de hace unos años. Fanny es la secretaria del periódico donde trabaja Alberto y este le promete recurrentemente que se separará de su esposa. Durante una visita al periódico, Pilar descubre que Fanny trabaja allí y le exige a Alberto explicaciones sobre la situación. Su marido, después de muchos interrogatorios termina por aceptar la relación extramarital y le sugiere que quizás deberían separarse, pero Pilar se cierra a esa posibilidad. Liana habla con Fanny y descubre que está esperando un hijo de Alberto. Fanny al ver que Alberto no se separa de Pilar y no asume su paternidad inicia una relación con su jefe Alfredo Montalvo quien es también el esposo de Angélica la hermana de Pilar. Alberto continúa con Pilar tratando de rehacer su matrimonio

y reparar su falta. A pesar de que Pilar está dispuesta a perdonar a su marido, decide iniciar el proceso de divorcio cuando descubre que el hijo que Fanny está esperando es de Alberto y no de su cuñado Alfredo como le habían hecho creer. La relación de Fanny y Alberto termina, pero este comienza un *affaire* amoroso con Liana. Pilar los consigue juntos y se siente decepcionada y traicionada por su mejor amiga, decidiendo romper para siempre este vínculo. Pilar desea ser independiente y empieza a trabajar como secretaria de Damián Gálvez. El trabajo los acerca y Pilar se casa nuevamente. Tiempo después se encuentran Alberto y Pilar en un parque. Ella está paseando al hijo que tiene con su nuevo esposo Damián. Ambos conversan amigablemente de la vida, de sus conocidos y se despiden como unos viejos amigos.

Natalia de 8 a 9 (1980), RCTV

Original de José Ignacio Cabrujas. Libretos: José Ignacio Cabrujas, Julio César Mármol y Fausto Verdial

Natalia y Juan Carlos están casados desde hace dieciocho años y tienen un hogar que aparenta ser sólido junto a sus tres hijos. El agitado ritmo de la vida de Juan Carlos quien es publicista y profesor universitario ha hecho que el horario en el que puedan tener tiempo para verse y conversar sea entre las 8 y las 9 de la mañana. Juan Carlos siente que la monotonía ha invadido su vida de pareja y secretamente vive otras experiencias que lo avivan. Natalia consigue en la chaqueta de Juan Carlos una foto con dedicatoria de una de las amantes de su marido. Ella no sabe qué hacer para que la relación no se desmorone completamente. Juan Carlos conoce a Mariana una de las estudiantes de su curso e inician una relación amorosa. Mariana se separa de su novio Francisco, un joven que sueña con irse a El Salvador para hacer la revolución y con transformar Venezuela. Juan Carlos mantiene su apartamento de soltero y Natalia descubre que en este lugar se encuentra con su nueva amante Mariana. Natalia ya no puede seguir soportando la situación y decide divorciarse. Durante todo el proceso, tanto Juan Carlos como Natalia se sienten confundidos y por momentos dudan de la decisión. Natalia le encuentra a su hija Alejandra de diecisiete años unas pastillas anticonceptivas en su bolso. Cuando Juan Carlos se entera de que su hija mantiene una vida sexual activa con su novio Julio emprende un juicio para quitarle los hijos

a Natalia alegando que ella no sabe ocuparse de su educación. Natalia empieza a cocinar por encargo y logra hacer de esto un medio de subsistencia. Mariana se muda con Juan Carlos en contra del deseo de sus padres. Después de un tiempo juntos vuelve a su casa para esperar que se haga efectivo el divorcio y poder casarse con Juan Carlos. La relación termina porque Juan Carlos no desea volverse a casarse y asume que simplemente estaba confundido. Cuando el divorcio se hace efectivo Natalia y él brindan por las cosas buenas que vivieron y por el inicio de una amistad entre ellos.

3.4.1 Los setenta: Una televisión para educar

Si tomamos como referencia al cine venezolano de los años setenta, el interés se centró en la realización de películas con un fuerte matiz sociopolítico⁴⁷⁵. Los cineastas más taquilleros y premiados de la década como Román Chalbaud (*El pez que fuma*, 1977; *Carmen, la que contaba 16 años*, 1978), Mauricio Walerstein (*Cuando quiero llorar no lloro*, 1973; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, 1975) y Clemente de la Cerda (*Soy un delincuente*, 1976; *El reincidente*, 1977) exploraron de manera recurrente los tópicos de la marginalidad social, la prostitución y la delincuencia. A partir de estas producciones, se volvieron frecuentes en el imaginario cinematográfico los estereotipos del «malandro», el chulo, la prostituta y el guerrillero. Ciertamente, además de la revisión del tema de la marginalidad urbana que aumentaba como consecuencia de las brechas sociales, el fracaso de los grupos guerrilleros de la década anterior fue otra de las obsesiones de los directores de cine de la época⁴⁷⁶. Asimismo, la mayoría de estas películas, rodadas en zonas populares de Caracas y del litoral, presentaban críticamente la cara menos glamurosa de la moderna capital que se enriquecía aceleradamente gracias a la renta petrolera.

Por su parte, la televisión y sus telenovelas, alejadas de la miseria de los barrios caraqueños, narraban otras historias y construían otros imaginarios. Como ya lo evocamos, las décadas

⁴⁷⁵ Entre 1974 y 1979, el 37,5% de las películas realizadas giraban en torno tanto a los temas sociales algidos como a los procesos políticos del país o problemáticas de clases sociales. Vid. AGUIRRE, Jesús María. «Tendencias actuales en el cine venezolano. (Aspectos sociológicos del cine venezolano)», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1980, n° 27, p. 5-14.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 11.

de los sesenta-setenta fueron una época de profundas transformaciones simbólicas e institucionales. La píldora anticonceptiva, junto a la liberación sexual, favorecieron la expansión de una sexualidad más libre sin la necesidad de un compromiso matrimonial y la práctica del *divorce à l'aimable* facilitó la posibilidad de romper el contrato por razones afectivas y subjetivas⁴⁷⁷. La profesionalización de las mujeres, su entrada masiva al mercado del trabajo remunerado y su progresiva independencia económica también alteraron la organización de las sociedades occidentales de manera irreversible. Los ideales de la familia tradicional y de las relaciones de pareja se vieron pues consecuentemente trastocados y cuestionados a partir de los años sesenta.

La televisión venezolana —a diferencia de la norteamericana del mismo lustro— se mantendrá inmutable frente a los cambios en las representaciones de las minorías raciales y sexuales, exceptuando el discurso de la emancipación femenina que logrará calar e irrumpir en esta industria cultural. Aunque no pretendemos formular, con esto, que los melodramas de los años setenta abandonaron completamente su discurso conservador y se alinearon sin ambigüedades con los valores feministas. Es necesario subrayar que, con la inclusión de escritores provenientes de la esfera intelectual comprometidos con sectores de la izquierda, las reivindicaciones de las mujeres encontrarán un espacio protagónico en las intrigas de ciertas telenovelas de la llamada televisión cultural⁴⁷⁸. Como lo demuestra Taline Karamanoukian en su investigación sobre los *feuilletons* franceses, la televisión pública de este país también realizará entre 1964-1974 un conjunto de producciones dirigidas a las mujeres que le han permitido reflexionar sobre la difusión de un «feminismo popular»⁴⁷⁹. La propagación de ideas feministas en la esfera mediática pareciera haber formado parte de

⁴⁷⁷ ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. París: Le Seuil, 2020, p. 258.

⁴⁷⁸ Hélène Breda explica en su trabajo de tesis que no se debería confundir la «intriga» con la «acción» o la «línea de acción». Sin embargo, en la esta investigación nos permitiremos el uso de esta palabra como sinónimo de «acción». Su uso más extendido nos parece más pertinente para este trabajo que no está enmarcado ni en los estudios de comunicación ni en estudios audiovisuales. Para ampliar la información sobre las intrigas en las series, *vid.* Breda, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles. París: Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, 2015. 664 p.

⁴⁷⁹ KARAMANOUKIAN, Taline. «Les feuilletons de l'ORTF et la "condition féminine". Un féminisme populaire?», *Le Temps des médias*. 2017, vol. 29, n° 2, p. 48.

una televisión que pretendía adecuarse a los debates que emergían en la sociedad, sin abandonar su vocación de entretenimiento. Sin olvidar —por supuesto— que estos discursos, que circulan en la cultura de masas, son realizados con perspectivas comerciales y no militantes⁴⁸⁰.

A pesar de que nuestro corpus de estudio está conformado por dos telenovelas (*La señora de Cárdenas*, 1977 y *Natalia* de 8 a 9, 1980) y que esto podría parecer una muestra muy restringida o aislada, la temática de la «condición femenina»⁴⁸¹ y la transformación del territorio doméstico también aparecerán en otras producciones como *Silvia Rivas, divorciada* (1977) y *Luisana mía* (1981). Según los datos recogidos, todas estas telenovelas fueron transmitidas por RCTV y no contamos con ningún ejemplo realizado por el canal de la competencia, Venevisión. *A priori*, pareciese que se mantuvo difundiendo historias de corte tradicional al más puro estilo de la telenovela rosa, aunque sería necesaria una revisión detallada de su programación durante estos años. La televisión venezolana, como toda industria, responderá a una lógica comercial adaptándose a *l'air du temps* y, consecuentemente, a las aspiraciones e inquietudes de su principal audiencia.

Como puede inferirse de las líneas precedentes, las producciones melodramáticas se mantuvieron silentes frente a los problemas sociales criticados por el cine. La creciente inseguridad y la miseria vivida por sectores de la población que ocupaban las reflexiones de los cineastas se mantuvieron invisibilizadas en las telenovelas a lo largo de la década del setenta. Sin embargo, los dos seriales televisivos de nuestro corpus nos permiten señalar que estos melodramas introdujeron en el paisaje audiovisual los debates sobre el rol de las mujeres en la sociedad y el cuestionamiento de la dominación masculina. Temas que no parecieran haber tenido ni el mismo espacio ni la misma importancia en las grandes películas de la década⁴⁸². Como ya lo explicamos en el segundo capítulo, el Estado en su

⁴⁸⁰ BLANDIN, Claire; Sandrine LEVEQUE; Simon MASSEI, *et al.* «Présentation. Féminismes et médias: Une longue histoire», *Le Temps des médias*. 19 octobre 2017, vol. 29, n° 2, p. 5-17.

⁴⁸¹ Entendemos por «condición femenina», el uso que se le da a este concepto desde las ciencias sociales para hacer referencia a la posición de la mujer en la organización social.

⁴⁸² Aunque habría que revisar todas las películas taquilleras de la década, los trabajos sobre cine venezolano revisados en esta investigación no señalan estos intereses ni hacen mención a que estos temas estén presentes

tentativa de crear una televisión, busca implementar nuevas políticas en el ámbito audiovisual y de crear una legislación que las respalde. En consonancia con el espíritu de los años setenta, se tratará de imprimir a esta industria cultural un rol de servicio público gracias a las producciones de carácter pedagógico.

En las dos telenovelas abundarán las referencias culturales a la política, a la literatura y al cine, tanto a nivel nacional como internacional. Incluso, los protagonistas y antagonistas de ambas producciones: Alberto (periodista), Juan Carlos (publicista y profesor universitario) y Francisco (estudiante y militante) son mostrados como poseedores de un capital cultural que nos permite identificarlos, cuando no lo hacen ellos mismos, como intelectuales. La voluntad de educar se transparenta a través de estos personajes masculinos (el conocimiento se seguirá mostrando como cosa de hombres) que en sus conversaciones mencionarán hitos de las letras y el arte nacional de la década como *Boves, el urogallo* (1975) de Francisco Herrera Luque, las famosas caricaturas de Pedro León Zapata o el Nuevo Grupo de Teatro, dirigido por los mismos Cabrujas y Chalbaud, mostrándonos la efervescencia cultural de la época. También la música extradiegética (*Natalia de 8 a 9*) utilizada como un elemento que permite acentuar el drama o el suspenso en las escenas, se apoyará en extractos de los grandes compositores de la historia de la música clásica. Todo este conglomerado de cuidadosos detalles no pareciera estar desprovisto de una intención pedagógica.

A pesar de que las telenovelas son ante todo objetos comerciales y no artísticos, las dos producciones revisadas, correspondientes a las décadas de los setenta-ochenta, exhiben un mayor cuidado en términos estéticos. La mayoría de las tomas de *La señora de Cárdenas* —realizadas en interiores por la dificultad que en ese momento implicaba el rodaje en exteriores— muestra un notable uso de los colores y de los claroscuros en el decorado (Figura 1). Tampoco es de extrañar si tomamos en cuenta que la dirección de estas producciones estuvo a cargo de personalidades con amplia trayectoria en el mundo de la televisión y el cine como César Bolívar (*La señora de Cárdenas*) y Juan Lamata (*Natalia de*

en los relatos. AGUIRRE, Jesús María. «Tendencias actuales en el cine venezolano. (Aspectos sociológicos del cine venezolano)». *Op. cit.*; GAMBA, Pablo. «Cuando quiero llorar no lloro y el cine venezolano del boom de los años setenta y ochenta», *Situarte: Revista arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*. 2013, vol.8, nº 14, p. 27-32.

8 a 9). Aunque la mayoría de las escenas ocurren en espacios cerrados, privilegiando la conversación por encima de la acción, en los exteriores de *Natalia de 8 a 9* se insinúa en el *arrière fond* la osatura urbana que transformaba la capital (Figura 2). El contexto en el que transcurre la historia dejará pues de ser abstracto —como era el caso en las décadas pasadas— y se identificará a Caracas a través de las imágenes y de su nombre de manera recurrente. La modernización de la urbe se dará a la par del cambio de hábitos de sus personajes que irán accediendo a una vida más cosmopolita que les prodiga momentos de ocio y consumo en restaurantes y centros comerciales. A pesar de que, en 1977, con *La señora de Cárdenas*, las posibilidades técnicas para rodar en exteriores eran más limitada, el apartamento de los Cárdenas simulaba con un papel tapiz la vista hacia una urbe abarrotada de edificios casi como una de metáfora de la macrocefalia capitalina.



Figura 1: *La señora de Cárdenas*, Captura de pantalla. EPO1



Figura 2: Natalia de 8 a 9, Captura de pantalla EPO2

De manera deliberada o involuntaria, las propias historias de estos melodramas parecen funcionar como unas cartografías de la intimidad y sus cambios. El año de 1975 fue declarado el año internacional de la mujer y, si revisamos la publicación de la Unesco, *El correo* (marzo, 1975), los temas que conforman la columna vertebral del número son la emancipación femenina, la igualdad de género y el machismo en Latinoamérica⁴⁸³. Estos son los mismos tópicos que la televisión venezolana, o específicamente RCTV, elegirá e incluirá en sus telenovelas culturales para contar los nuevos relatos de sus heroínas. Tradicionalmente estos melodramas televisivos inician su historia de amor con el «flechazo» que altera la vida de los protagonistas y finalizan con su establecimiento como cónyuges. Pero, las telenovelas de Cabrujas de esta década romperán con esta organización y comenzarán con el deterioro de la pareja durante sus años de matrimonio, haciendo eco del debilitamiento de esta institución. Dejando entrever, incluso de manera irónica en los diálogos, que las telenovelas rosas —que son vistas a su vez por los personajes de las propias telenovelas— también fueron alcanzadas por la epidemia de divorcios. Ciertamente, desde los años sesenta la esfera íntima y familiar a nivel mundial se ve trastocada por el aumento

⁴⁸³ UNESCO. *El correo: Una ventana abierta al mundo*. 1975, XXVIII, nº 3, p. 4-34.

de las separaciones maritales, el retraso en la edad para casarse y cese del crecimiento de la natalidad conocido como el *baby boom*⁴⁸⁴.

Si nos situamos en el contexto venezolano, hacia el final de los años setenta las organizaciones de mujeres batallaban por alcanzar sus derechos y reformar el Código Civil que será aprobado en 1982. Como ya lo mencionamos en este capítulo, esta reforma tenía el propósito de obtener la igualdad legal en el ejercicio de la patria potestad de los hijos y de su reconocimiento legítimo, aun siendo concebidos fuera del matrimonio. Asimismo, en lo que concierne a la organización de la vida de los cónyuges, se logra la equidad en cuanto a los deberes y derechos dentro del matrimonio y su régimen patrimonial⁴⁸⁵. Tanto *La señora de Cárdenas* como *Natalia de 8 a 9* tratan estos temas en sus intrigas con tal esmero que podrían ser consideradas como unos manuales para educarse sobre estos asuntos legales y sus procedimientos. Los personajes de los abogados, que fungen de consejeros y representantes de los esposos en el proceso de separación, explican a través de un lenguaje sencillo el funcionamiento de las leyes:

ABOGADO: Si Pilar se va a divorciar tiene que estar en su casa porque si no él [Alberto, el esposo] la puede acusar de abandono de hogar. Y si pierde el divorcio pierde la patria potestad.

PILAR: Explícame eso. Eso yo lo quiero saber.

ABOGADO: En palabras sencillas es lo siguiente: que pierdes el derecho de decisión sobre tu hija.

PILAR: Entonces, ¿él puede venir y quitarme a María Elena?

ABOGADO: No tanto como eso. Porque él puede tener la patria potestad y tú la custodia de la niña. Pero todo lo que sea educación, sitio donde viva, el futuro de la niña sería él quien lo decidiría. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 4)

⁴⁸⁴ROJAS, Olga Lorena y Brígida GARCIA. «Las uniones conyugales en América Latina: Transformaciones en un marco de desigualdad social y de género», *Notas de población*. 2004, n° 78, p. 70.

⁴⁸⁵OCHOA, Oscar. *Derecho Civil I: Personas*. Caracas, Venezuela: Universidad Católica Andrés Bello, 2006, p. 165.

ALBERTO: Mire doctor, ¿qué significa eso de que yo pierdo la «patria potestad» de mi hija?

ABOGADO: Significa que su hija va a estar con Pilar, vivirá con Pilar. Y si Pilar vuelve a casarse vivirá con ella y con el esposo. Significa que las decisiones sobre la vida de María Elena [la hija de la pareja]: estudio, viajes, etc., le corresponden a Pilar y no a usted (...). Y Pilar tiene derecho a exigir dinero para los gastos de su hija. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 6)

En la exposición de motivos de la reforma del Código Civil de 1982 se expresa que este proyecto corresponde «a las modernas tendencias de reformas producidas en el mundo, que se orientarán particularmente, hacia la realización del valor de la igualdad»⁴⁸⁶. De manera que, el discurso de la paridad de género estaba permeando todas las esferas y traduciéndose de manera tangible en forma de leyes. En las telenovelas de nuestro corpus, las distintas preocupaciones de las heroínas (Pilar y Natalia) con respecto al desarrollo del proceso legal del divorcio y a las responsabilidades de ambos padres frente a los hijos, son respondidas por sus abogados. También se señalan, o forman parte de breves intrigas, las instancias legales que deben mediar en el caso de complicaciones, como el tribunal de menores y los trabajadores sociales. Asimismo, se orienta en el tipo de divorcio que se puede seguir según las circunstancias que lo envuelven, haciéndose énfasis en la desigualdad de las leyes venezolanas en el caso de adulterio. Por citar un ejemplo, el personaje de Natalia desea demandar por esta causa a su esposo Juan Carlos, pero decide hacerlo por abandono de hogar. De manera irónica expone que «en Venezuela es más fácil comprobar la corrupción de un político que comprobar un adulterio» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 13). Critica explícitamente las leyes discriminatorias de 1980 que, considerándolo un delito, penaliza con más fuerza a la mujer que al hombre por la misma causa.

Como podemos percatarnos, estas telenovelas proporcionan a sus telespectadoras información sobre sus derechos legales y les dejan entrever la desigualdad de género que impera en la sociedad venezolana de las décadas de los setenta-ochenta. Aunque aparecen los temas que se encontraban en el debate público y se muestran las transformaciones que

⁴⁸⁶ *Id.*

se vivían en la esfera doméstica, los discursos no carecen de la ambigüedad típica de estas producciones culturales. Y es que, en los diálogos entre madres e hijas, se puede evidenciar una constante tensión entre las viejas actitudes conservadoras versus un ideal moderno con nuevos valores sexuales y familiares. Los mismos abogados normalizan el divorcio asumiendo que es una institución que está siendo cuestionada y, al mismo tiempo, aconsejan a sus clientas reflexionar bien sobre esta decisión. Vale la pena acotar que la causa de todos los divorcios en estos melodramas tiene como elemento disparador la constante infidelidad masculina y las relaciones extramatrimoniales que sostienen a lo largo del tiempo. Para los consejeros legales de Pilar y Natalia estas experiencias de infidelidad forman parte de una naturaleza masculina que es mejor comprender u obviar. A este respecto, ambos abogados les prodigan a las heroínas los siguientes consejos durante su primera consulta:

ABOGADO: Abandonando el apartamento no vas a arreglar tu problema. Pilarcita, yo soy hombre y sé que los hombres cometemos muchos disparates. Y si la mujer tiene la inteligencia suficiente para darnos tiempo... Bueno, de que uno entienda las zoquetadas [tonterías] que está cometiendo... en el 99% de los casos todo se arregla. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 4)

ABOGADO: ¿Y esa mujer es una razón de peso para pasar por alto dieciocho años de vida en común? (...) Una infidelidad por parte de su esposo que dentro de poco ni siquiera tendrá importancia. (...) Yo pienso que hay otros arreglos. Por lógica mi deber es señalarle otras instancias, otras posibilidades, la posibilidad de una reconciliación. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 13)

Ciertamente, en medio de las transformaciones de la esfera doméstica, la televisión busca adaptarse a las nuevas aspiraciones sin dejar de insistir en la importancia de la institución familiar⁴⁸⁷. Las crisis matrimoniales que experimentan los héroes de estos relatos son

⁴⁸⁷ El divorcio es para los sociólogos un fenómeno de suma importancia al afectar la institución familiar que, como bien lo explica Illouz, es «(...) l'institution qui assure la reproduction biologique, canalise la sexualité, et est essentiels à la reproduction comme à la mobilité sociale et contribue à l'accumulation et au transfert des richesses». «(...) la institución que asegura la reproducción biológica canaliza la sexualidad y es esencial para la reproducción, así como para la movilidad social y contribuye a la acumulación y transferencia de la riqueza»

presentadas como inevitables y consustanciales a una supuesta «naturaleza masculina». En el caso de la *señora de Cárdenas*, la historia da unos giros que nos permiten pensar que la narración terminará con la reconciliación y la aceptación de las infidelidades. Sin embargo, como ya lo mencionamos, el mismo José Ignacio Cabrujas dice haber recibido cartas de las telespectadoras pidiéndole que Pilar no perdonara a su esposo Alberto Cárdenas. En 1980, con *Natalia de 8 a 9*, la decisión del divorcio que toma Natalia pareciera estar más estructurada desde el inicio de la historia. Aunque la separación de la heroína sigue siendo relativamente cuestionada, se hace énfasis en la necesidad de un cambio de mentalidad en los albores de una nueva década. Los diálogos sobre la redefinición del estatus social, económico y jurídico de las mujeres y el cuestionamiento de la dominación masculina —como lo detallaremos en el próximo apartado— estarán en el centro del relato.

Las intrigas de ambas ficciones muestran que el matrimonio puede ser un desafío para los cónyuges como consecuencia de numerosos altibajos. Los personajes —muy al estilo del melodrama— se ven pues atrapados en relaciones corroídas por la violencia emocional y física. Al presentarse la opción del divorcio como la única salida al cataclismo doméstico, estas telenovelas hacen hincapié en hacerlo «amigablemente». A través de los personajes de los abogados se insta a una separación que sea conveniente en términos materiales y emocionales para los hijos. El abogado de Natalia le aconseja, gracias a la experiencia que ha adquirido acompañando a otras parejas en este proceso: «(...) si ustedes ya están divorciados es mejor dejar de verse. Dejar que el tiempo pase, que las ofensas se olviden un poco. Mis años en esto me han demostrado que es una buena fórmula» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 36). Así pues, todo el *pathos* típico de estas producciones es mitigado por la necesidad de una separación armónica que les ayudará en la construcción de una amistad futura. Según los mismos personajes, esto forma parte de una «actitud moderna» adaptada a los nuevos tiempos, así como lo expresa el esposo de Natalia: «(...) Yo te paso una pensión, pongo el apartamento a nombre tuyo. Quedemos amigos, modernos como debemos ser (...)» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 1).

[Traducción libre]. Para ampliar la información, *vid.* ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. *Op. cit.*, p. 255.

Estas telenovelas, casi a manera de mapa, les muestran a sus audiencias las actitudes deseables frente al aumento del divorcio. Ahora transformado «d'une possibilité à une potentialité permanente du mariage moderne»⁴⁸⁸. A pesar de que el matrimonio continúa siendo la opción mayoritaria e ideal para la conyugalidad y la procreación, la opción de la cohabitación comenzará a adquirir mayor legitimidad⁴⁸⁹. En Venezuela, antes de 1990, las uniones consensuales tenían mayor presencia en las áreas rurales y marginadas. Según los datos, en 1971 el 69% de las mujeres haciendo vida de pareja estaban casadas y para 1990 el número disminuyó a un 64%. El aumento de la cohabitación será la modalidad más común en los sectores menos educados de la población venezolana⁴⁹⁰. Y es que —de acuerdo con Elizabeth Flórez— la literatura sobre el tema demuestra que en América Latina el nivel socioeconómico estará íntimamente ligado con el tipo de unión que se forma. Para la investigadora «a mayor estatus social —medido a través del logro educativo— mayor probabilidad al matrimonio»⁴⁹¹. Los indicadores también evidenciarán que la conyugalidad se irá progresivamente extendiendo a los sectores más educados y volviéndose preferente entre los jóvenes en las siguientes décadas.

Si pensamos en nuestro corpus, solo las heroínas antagonistas Fanny (*La señora de Cárdenas*) y Mariana (*Natalia de 8 a 9*) deciden formar vida de pareja sin un contrato matrimonial. Quizá el caso de Fanny es diferente como consecuencia de la desesperación por su embarazo no planificado. Al aceptar ser la concubina de su jefe busca la salvación económica y una mejor vida para su hijo usando su sexualidad como moneda de cambio⁴⁹². Por su parte, Mariana inicia una cohabitación con Juan Carlos a pesar de la desaprobación de sus padres. Estos, humillados y ofendidos por el comportamiento de su hija, consideran que podría quedar manchada después de la experiencia de haber vivido con un hombre sin

⁴⁸⁸ «(...) de una posibilidad a una potencialidad permanente del matrimonio moderno» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 254.

⁴⁸⁹ CHERLIN, Andrew. « American Marriage in the Early Twenty-First Century», *The Future of children / Center for the Future of Children, the David and Lucile Packard Foundation*. 2005, vol. 15, p. 35.

⁴⁹⁰ FLOREZ-PAREDES, Elizabeth y Albert ESTEVE. «Cohabitación y matrimonios en Venezuela, 1971-2001. ¿Contornos diluidos?», *Papeles de población*. 2014, vol. 20, nº 80, p. 224.

⁴⁹¹ *Id.*

⁴⁹² ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. *Op. cit.*, p. 142.

estar casada. Sin embargo, uno de los personajes (Francisco) ante las inquietudes de la madre le dice: «Estamos viviendo en 1980, Mariana vale por lo que es, por lo que ella quiere ser no por lo que hizo» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 47). Haciéndose énfasis con estas palabras, en los cambios relativos a las normas sexuales prematrimoniales que la generación de los *baby-boomers* fue progresivamente normalizando y despenalizando⁴⁹³.

Asimismo, nos preguntamos si el origen popular de estos personajes influyó en la posibilidad de que Mariana y Fanny pudieran elegir —sin ser demasiado extravagante— la unión consensual como forma de organizar su vida de pareja. A pesar de la aparición de una moral más relajada, la cohabitación se presenta aún como una antesala o una preparación para la vida matrimonial. El personaje Mariana —descrita a lo largo de la telenovela como moderna, rebelde y emancipada— convive con Juan Carlos, con la promesa de que después de divorciado legalizarán su unión. En repetidas ocasiones los diálogos de Mariana y de sus padres reflejan el arrepentimiento y la necesidad de enderezar la situación «haciendo las cosas como se debe», entendiéndose por esto, seguir el orden normativo y reglamentado de las relaciones de pareja que solían ir desde la pedida de mano formal de la mujer frente a los padres hasta el abandono del hogar una vez casada.

Podemos percatarnos pues que los discursos pedagógicos se entremezclan con mensajes deliberadamente irónicos, paradójicos y, a la vez, contradictorios, como suele ser típico de estas producciones culturales de masas⁴⁹⁴. Aunque sin dejar por esto de servir de gramática para las transformaciones de la vida íntima, ni de medio de difusión de ideas feministas.

Para revisar con mayor detalle las reivindicaciones que proclaman las heroínas de las telenovelas que estamos estudiando, vamos a explorar a continuación ciertos discursos que se repiten y despliegan con fuerza en ambas producciones.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁹⁴ ILLOUZ, Eva. *Intimididades congeladas: Las emociones en el capitalismo*. Traducido por Joaquín IBARBURU. 1era. edición. Buenos Aires: Katz Editores, 2007, p. 197.

3.4.2 ¿Emancipación y libertad sexual?

Como bien lo explica Eva Illouz, el proyecto de la liberación sexual logró desvincular el sexo de la vergüenza y el pecado y transformarlo en un factor esencial del bienestar personal. A partir de los años sesenta, los restringidos límites de la sexualidad prematrimonial se fueron progresivamente distendiendo y desapareciendo⁴⁹⁵. En las dos telenovelas, los diálogos intergeneracionales evidencian estos cambios mostrando los avances y las resistencias que le hacen oposición. Siendo la televisión un medio tan conservador, las relaciones sexuales —por lo menos durante la década del setenta— solo aparecen de manera sugestiva. Al referimos a la sexualidad y sus cambios estaremos forzosamente basándonos en los discursos que se tienen sobre esta y no en cómo los cuerpos la viven ni mucho menos en sus imágenes. A manera de ejemplo, los diálogos sobre la despenalización de las relaciones sexuales antes del matrimonio impregnan el ambiente de la telenovela *Natalia de 8 a 9* y forman parte de las tensas conversaciones entre madre e hija.

En una Venezuela que a finales de los setenta está pujando por ser moderna, se pone en el tapete mediático la discusión de una sexualidad más libre. Ciertamente, las nuevas generaciones se ven confrontadas a ideas conservadoras que ya no se corresponden con sus aspiraciones. A la misma televisión estas tensiones les resultan útiles para nutrir y explotar su característica dialéctica de tradición versus innovación⁴⁹⁶. Si como dice Illouz, la igualdad y la libertad sexual se volvieron los dos valores de la moral moderna, no es de extrañar que los mismos personajes, al mostrar nuevas actitudes frente a la sexualidad y la intimidad, se describan así mismos y a sus pares como «modernos»⁴⁹⁷. Sin embargo, cuando hablamos de liberación sexual hay que tener en cuenta que esta tampoco se dará completamente, como

⁴⁹⁵ ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 51-53.

⁴⁹⁶ TREPANIER-JOBIN, Gabrielle. «(Dé)assignation de genre dans les médias: Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission parodique *Le cœur a ses raisons*», en *L'assignation de genre dans les médias: Attentes, perturbations, reconfigurations*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 144. Disponible en línea: <http://books.openedition.org/pur/71943>. [Consultado el 21 febrero 2022].

⁴⁹⁷ ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 78.

lo explica Michel Bozon en el caso francés, y que puede tomarse para el venezolano⁴⁹⁸. En las intrigas es posible observar el doble estándar normativo en materia de sexualidad que menciona este sociólogo. Es decir, la acumulación de experiencias antes del matrimonio será valorada en los hombres, pero será menos deseable en las mujeres. Transparentándose pues una evolución que continúa enmarcada en las desigualdades de género. Asimismo, la decisión de abortar no solo seguirá siendo un acto penalizado por las leyes venezolanas sino un tabú en estas historias. A pesar de la publicación del libro de Giovanna Machado, *En defensa del aborto en Venezuela* (1979), este tema no se deslizará ni siquiera de manera sugestiva⁴⁹⁹. Por el contrario, a pesar de las penurias que puedan vivir las heroínas durante sus embarazos, el discurso siempre apuntará hacia el valor de la familia.

La sexualidad femenina se mostrará menos inherente a la naturaleza de las mujeres en contraposición a los personajes masculinos, presos de sus instintos sexuales. Aunque son «menos sexuales», serán las portavoces de la importancia de la planificación familiar apareciendo como un tema discutido entre las distintas generaciones de mujeres. En la *señora de Cárdenas*, Pilar y su abuela dialogan sobre el número de hijos que se tenían en décadas anteriores. Aunque ambas están de acuerdo en que es un progreso poder planificar, la abuela le advierte que podría quedarse deshabitado el mundo. En 1980, en *Natalia de 8 a 9*, el discurso sobre los anticonceptivos ya no muestra medias tintas y se revela mucho más pedagógico. Cuando Natalia le consigue las pastillas contraceptivas a su hija de diecisiete años, lee las instrucciones de uso, como si también les estuviera explicando su utilización a las espectadoras que se encuentran del otro lado de la pantalla. En la discusión que tiene con su hija Alejandra se observa como la familia y la religión fueron progresivamente perdiendo la autoridad en el tema de la reglamentación de la sexualidad⁵⁰⁰. Los rígidos límites

⁴⁹⁸ BOZON, Michel. «Jeunesse et sexualité (1950-2000). De la retenue à la responsabilité de soi», en *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*. París: Presses Universitaires de France, 2009, p. 225-243. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/jeunesse-oblige--9782130566922-page-225.htm> [Consultado el 2 abril 2022].

⁴⁹⁹ MACHADO, Giovanna. *En defensa del aborto en Venezuela*. Caracas. Editorial Ateneo de Caracas. 1979. 155 p.

⁵⁰⁰ Illouz, basándose en el sociólogo Wolfgang Streeck, nos explica que las décadas de los setenta-ochenta corresponden con la época en la que las familias y las comunidades tradicionales comienzan a perder su autoridad en la reglamentación de la intimidad. ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 75.

establecidos anteriormente para el matrimonio se fueron desvaneciendo al pasar de una «sexualité reproductive à une sexualité récréative»⁵⁰¹. Al respecto de la despenalización y normalización de las relaciones prematrimoniales, podemos citar los siguientes diálogos entre Natalia y su hija:

NATALIA: La vida de mi hija está aquí. [Señalando las pastillas anticonceptivas].

ALEJANDRA [la hija]: Yo no te estoy faltando. Quiero ser una persona normal. Vivimos en 1980. Yo comprendo que tú me dijeras esto en 1950. No es la vida mía como tú dices. La vida mía no sé... es estudiar, preocuparme por lo que pasa en este país. No sé, chica. Es vivir.

NATALIA: Todo tiene su tiempo. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 22)

NATALIA: Yo quisiera ser bien cristiana y decir pecado. Eso es pecado. Vete a confesar. Y si es el otro extremo yo también me enredo. Eso de las relaciones prematrimoniales me parece muy bien. Eso de evitar consecuencias lamentables. Me parece correcto, pero ¿cómo lo digo? Tampoco sé. Lo leí en una revista. Y sí, me parece bien, pero no contigo. No contigo que eres mi hija. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 23)

En estas tensiones intergeneracionales, las heroínas protagónicas parecen estar situadas entre las nuevas aspiraciones de sus hijas y las resistencias a los cambios encarnados por las abuelas. Aunque la generación *baby-boomer* podría ser la de Pilar y Natalia, son los personajes más jóvenes los que defenderán los cambios más transgresivos. Ciertamente, las protagonistas de ambas telenovelas se mostrarán partidarias de las transformaciones, pero al mismo tiempo confundidas en sus cuestionamientos. Y es que, según Gabrielle Trépanier-Jobin, para evitar los grandes choques, la televisión privilegia las modificaciones progresivas de sus modelos genéricos. Ajustarse a los contextos sociopolíticos es fundamental para preservar la sensación de naturalidad que necesitan los espectadores de estas producciones⁵⁰². Así pues, Pilar, pero en mayor medida Natalia, manifiestan la toma de

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 255.

⁵⁰² TRÉPANIÉR-JOBIN, Gabrielle. «(Dé)assignation de genre dans les médias: Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission parodique *Le cœur a ses raisons*». *Op. cit.*, p. 142.

conciencia de la sociedad patriarcal que las envuelve y las expectativas que esta les inculca. Cuando el proyecto matrimonial de Natalia se desmorona esta reflexiona sobre los roles de género que le han sido enseñados desde su infancia, generalmente dirigidos a encontrar la realización personal y social en el proyecto familiar como lo vemos en el siguiente diálogo entre Natalia y su propia madre:

MAMÁ: ¿Cuánto vale una mujer divorciada con tres hijos?

NATALIA: ¿Cuánto vale una soltera? ¿Dónde las venden? (...)

Yo quiero mucho a mis hijos, pero yo también me tengo que querer.

¿Para qué me educaste? Me educaste para servir a un hombre. Para eso me educaste para más nada. Para representar a un hombre. Es que a los siete años yo jugaba a las muñecas, jugaba a estar en estado. A tortas, a postre, a quesillo.

MAMÁ: Era por tu bien mi amor, ¿cómo te iba a educar? Mi mamá me educó así a mí también. Y yo no creo que mi mamá —que en paz descanse— haya sido una mala persona.

NATALIA: Y tú tampoco eres una mala persona. (*Natalia de 8 a 9. Episodio 57*)

Efectivamente, las reivindicaciones feministas y la liberación sexual cambiaron la manera de concebir el territorio de lo íntimo. A pesar de vehicular un «feminismo popular» —tomando prestada la expresión usada por Taline Karamanoukian— ninguna de las heroínas de estas producciones ni se autodenomina feminista ni jamás evoca esta palabra. La toma de conciencia de las desigualdades entre hombres y mujeres se volverá central para hilar los diferentes diálogos entre las heroínas, sus amigas y familiares. En 1978, la protagonista de *La señora de Cárdenas* expresa su descontento frente al funcionamiento de su pareja en temas relativos al compromiso y la fidelidad. Pilar le dice a su madre: «Entonces yo soy la única que he tenido que ponerle corazón a la cosa. Pero los hombres no. Y ¿por qué? ¿Es que ellos son distintos a uno? ¿Tienen un cable distinto a una?» (*La señora de Cárdenas. Episodio 4*). Tanto la madre como la abuela excusan estos comportamientos como parte de una diferenciación biológica que hace a los hombres más propensos a las relaciones extramatrimoniales. Sin embargo, Pilar se niega a aceptar estas asimetrías en el

plano de la sexualidad, al darse cuenta de que, en su caso, una infidelidad no sería juzgada normal ante la sociedad.

En el plano emocional, también critica que la tarea de la preservación del bienestar de la pareja recaiga sobre ella y no sobre ambos. Sin embargo, a lo largo de la producción, será principalmente ella la que trate de mejorar y buscar puntos reconciliatorios. En una de las escenas, Pilar compra ropa interior «sexy» para ella y su esposo Alberto. A pesar de encontrarse en un momento álgido de su crisis conyugal como producto del *affaire* de su marido con otra mujer, ella se servirá de los artilugios que aconsejan las revistas para avivar los matrimonios. Según Eva Illouz, la industria de las revistas femeninas y la literatura de consejos proporcionaron un vocabulario para el yo y para la negociación de las relaciones sexuales⁵⁰³. En el siguiente diálogo entre Pilar y Alberto podemos percibir cómo el material cultural del consejo funge como una especie de guía femenina en los momentos de incertidumbre matrimonial:

PILAR: ¿Por qué no me besas, no me abrazas, no me apurruñas? Yo estuve leyendo en una revista que hay que ser distintos. Hay que tener sorpresitas de vez en cuando. Romper la monotonía, vale. Yo creo que eso es lo que nos ha pasado a nosotros, de verdad (...). ¿Por qué no me llevas a bailar a una discoteca esta noche?

ALBERTO: ¿A una discoteca?

PILAR: Entonces yo me hago la misteriosa. Una de esas que tú no conoces. Tú me invitas a bailar y yo dura. Entonces tú empiezas y me dices cosas y eso. Yo voy cayendo poco a poco hasta que vienes tú y de repente me das un beso. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 5)

Esta retórica del consejo le permite a Pilar señalar el aburrimiento y la carencia de una vida trepidante como los factores que podrían estar influyendo en el desgaste de su relación. Y, particularmente, en la necesidad de su esposo de buscar experiencias revitalizantes fuera del matrimonio. Ciertamente, como lo describe Eva Illouz en su libro *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, el mantenimiento del

⁵⁰³ ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. Op. cit., p. 31.

amor y la pasión se irá progresivamente entrelazando a la esfera del consumo y el ocio⁵⁰⁴. En ambas telenovelas se hacen diversas referencias a los consejos en materia de intimidad, aportados por las revistas femeninas. Si bien a las mujeres se les ha asignado tradicionalmente el dominio de lo sentimental como su reino, también podemos ver que cuando el nivel de compromiso no es equivalente, es generalmente la mujer la que se encargará «d'agir pour compenser le déficit d'engagement de l'autre»⁵⁰⁵. Notablemente, si la carencia se presenta en el plano de lo emocional ya que, en el caso de los hombres, estos ofrecerán sus recursos financieros como parte de su rol en la preservación del equilibrio⁵⁰⁶. Sin embargo, la toma de conciencia de las asimetrías como producto de la poca implicación de Alberto en su relación de pareja no serán razones contundentes para la ruptura definitiva. Solo la mancha pública del embarazo de la amante de su marido será considerada por Pilar como una herida irreparable y como el punto de quiebre de su matrimonio.

Por otra parte, el estatus de mujeres divorciadas también le permitirá a Pilar y a Natalia expresar las discriminaciones a las que deben enfrentarse en la esfera pública. Como lo mencionamos anteriormente, las desventajas con respecto al patrimonio conyugal y a la decisión de la vida de sus propios hijos las llevarán a cuestionar las leyes del país. El mismo hecho de ser divorciadas, las desvaloriza socialmente al esperarse de ellas que sean tolerantes y que sacrifiquen su felicidad en correspondencia con el bienestar de la familia. Asimismo, critican la desigualdad en el mercado de las conquistas. Si bien los hombres pueden reanudar su vida amorosa con mujeres muchos más jóvenes, sería inadmisiblemente socialmente —como lo expresa una de las amigas de Natalia— que ellas entablaran una relación amorosa con un hombre veinte años menor. Todas estas reflexiones de las heroínas y su círculo de amigas van poniendo en el tapete las frustraciones y las aspiraciones en materia de pareja. Aunque estas conversaciones entre mujeres ocuparán un gran espacio en

⁵⁰⁴ ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires. Katz Editores. 2009. 433 p.

⁵⁰⁵ «(...) actuar para compensar la falta de compromiso del otro» [Traducción libre]. BERTAUX, Mylène. «La "charge mentale" des femmes s'étend aussi aux sentiments amoureux», Blog *MadameFigaro*. <https://madame.lefigaro.fr/bien-etre/charge-mentale-des-femmes-setend-aux-sentiments-interview-michel-bozon-210617-132876>.

⁵⁰⁶ *Id.*

las intrigas, es importante acotar que los personajes masculinos también participarán en estos cuestionamientos de la intimidad. Según Illouz, en el siglo XX, las emociones se convirtieron en objetos para ser pensados, expresados y debatidos. Incluso, la socióloga sostiene que algunos especialistas plantean que la radio y la televisión fueron los responsables de la sentimentalización de la esfera pública⁵⁰⁷. Por nuestra parte, podemos señalar que las telenovelas del corpus de estudio de esta investigación se configuran como un encadenamiento de escenas que tiene en su centro la discusión y el diseccionamiento de las emociones privadas.

En *La señora de Cárdenas* el cuestionamiento de las desigualdades no toma en cuenta la distribución de las tareas domésticas. En repetidas escenas aparece Pilar ocupada en la cocina, preparando el plato preferido de su esposo o inmersa en un universo doméstico construido con colores tradicionalmente femeninos. En *Natalia de 8 a 9* —aunque no se expone la asimetría de género en las labores del hogar de manera directa— sí irrumpe el discurso vanguardista sobre el valor del trabajo doméstico. Para las feministas esta pesada carga —que recae casi mayoritariamente sobre las mujeres— debe ser una tarea apreciada y remunerada, como ya lo promulgaban las militantes de la década de los años setenta⁵⁰⁸. A este respecto, podemos citar este diálogo entre Natalia y su esposo Juan Carlos, en el que ella legitima su trabajo y lo describe tan indispensable como el aporte económico de su compañero:

JUAN CARLOS: La comida que se acaban de comer la he puesto yo también.

Mi deber lo he cumplido.

NATALIA: ¿Qué quieres? ¿Te lo pago? Págame entonces tú a mi todo lo que he trabajado en esta casa. ¿O es que eso no es dinero?

JUAN CARLOS: Yo no estoy hablando de dinero.

⁵⁰⁷ ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. *Op. cit.*, p. 86.

⁵⁰⁸ Desde los años setenta, investigadoras y militantes feministas han reivindicado el valor del trabajo doméstico, reproductivo y de cuidados realizado de manera gratuita por las mujeres. Estas pioneras impulsaron campañas por un trabajo doméstico asalariado y sentaron las bases para posteriores estudios enmarcados en la economía feminista.

NATALIA: Porque si vamos a hablar de dinero yo también puedo hablar de dinero. Yo también puedo hablar de mi trabajo de cocinera, de friegaplatos, de barrendera, de lavandera, de mucama, de mujer tuya porque eso también es un trabajo. Yo también puedo sacar esa cuenta (...)

NATALIA: Tú pusiste el capital. Está bien. Pero yo puse el trabajo.

¿Qué me vas a decir? ¿Que 15 y 30 me vas a dar una pensión? ¿Con eso te llenas la boca? No mijo, con eso no vas a pagar mi trabajo. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 11)

Asimismo, las conversaciones entre Natalia y su abogado manifiestan desde la legalidad cuáles son los derechos de las mujeres en la esfera privada. El matrimonio será enfocado de una manera realista despojándolo de los idealismos típicos de las historias rosas⁵⁰⁹. Prácticamente, desde las antípodas del «mito del amor romántico», las relaciones conyugales serán presentadas en términos de contrato y sociedad. Con el cuestionamiento de los roles en la pareja, se pondrá en perspectiva lo que cada *partenaire* ofrece. Si los hombres son los proveedores económicos, las mujeres también aportan en la ecuación un trabajo esencial que hasta entonces había sido invisibilizado. El matrimonio será puesto en escena pues como una relación en la que cada uno invierte, como lo deja ver el siguiente diálogo entre Natalia y su abogado:

NATALIA: Pero yo pienso que ese dinero de las propiedades, de las cuentas bancarias... eso es de él. ¿No lo trabajó él?

ABOGADO: Sí y no. Usted trabajó también. Usted lo hizo junto con él. Fíjese Natalia, por ejemplo, salir en estado es un acto de amor y de entrega, pero significan nueve meses. Nueve meses donde una mujer puede hacer relativamente poco o casi nada. Casarse en general es invertir tiempo. Usted prepara la comida, atiende la casa. Usted resuelve la vida de un hombre.

NATALIA: Pero es que una lo hace porque quiere...

⁵⁰⁹ En su trabajo de investigación, Taline Karamanoukian también observa este tratamiento realista del amor en varias producciones seriales francesas de su corpus entre finales de los sesenta y principios de los setenta. *Vid.* KARAMANOUKIAN, Taline. «Les feuilletons de l'ORTF et la "condition féminine". Un féminisme populaire?». *Op. cit.*, p. 58.

ABOGADO: Pero tiene un precio. Las cosas de él son tuyas también. Las consiguió porque usted estaba. Usted fue tanto como una esposa un socio (...). No lo vea como un marido, véalo como una persona que con su ayuda hizo dinero. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 20)

Tradicionalmente, en este tipo de ficciones populares melodramáticas, el amor romántico como la gran utopía no solo es una constante, sino el motor de las intrigas. Sin embargo, en estas producciones de los setenta —al igual que Taline pudo verificarlo en su estudio sobre los folletines franceses— se desmitifica el amor y el *destin féminin traditionnel* sobre el que escribió Simone de Beauvoir⁵¹⁰. Entendiéndose por este destino, una vida limitada a «*mari, maison et enfants*», como también lo expresaba Betty Friedan al criticar el ideal de la ama de casa realizada. Para Beauvoir —según su análisis en *Le deuxième sexe*— el amor podía representar un factor de alienación y dependencia para las mujeres en la sociedad⁵¹¹. Y si tomamos en cuenta que estas ideas estaban bastante extendidas durante los años setenta-ochoenta, no sería impropio pensar que estas producciones venezolanas también critican el amor y la pareja patriarcal desde esta óptica feminista⁵¹². El factor desencadenante que lleva a Natalia a cuestionar su «destino», es la decadencia de su matrimonio el cual creía estable. Así como ella misma se pregunta sobre su valor más allá del territorio doméstico, le transmite a su hija la importancia de tener diversas aspiraciones. De manera que Natalia —nuevamente como si quisiera tocar a un público más amplio con su discurso— le da a su hija el siguiente consejo:

NATALIA [conversación con su hija Alejandra]: Lo único que se me ocurre decirte en este momento es que estudies, que te prepares. Así como mamá

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 49.

⁵¹¹ Karamanoukian menciona que en el capítulo «L'amoureuse», que Beauvoir trata el amor como algo alienante. En el caso francés, la investigadora considera probable haya sido una lectura influyente en la realización de estas producciones. *Ibid.* p. 50.

⁵¹² En el caso de Venezuela, si bien no sabemos sobre las influencias culturales que tuvieron los escritores de estas producciones, en el apartado del feminismo en Venezuela pudimos percatarnos que las ideas de Beauvoir circulaban en ambientes militantes.

tuya yo quiero decirte que te prepares porque tú tienes tus derechos. Úsalos. Si siembras papas siembras papas tú. Tú con tus manos. Si tu destino no es casarte pues vale, está bien. Tu destino es ser, pues eres (...) Y después de eso entonces ama. Entonces ten tus hijos. Pero no te vayas a casar como quien se tira a una piscina. No porque entonces cuando vas por el aire ya no tienes regreso. Y de pronto te das cuenta de que todo es una trampa. Que te casaron, pero te cazaron con Z. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 3)

Si bien en *La señora de Cárdenas* la separación matrimonial impulsa a Pilar a buscar trabajo para independizarse, este no tendrá en la intriga el valor de un medio de emancipación. Aunque para 1978 ya en Venezuela muchas mujeres formaban parte de la mano de obra activa, para Pilar su trabajo será simplemente el lugar donde conocerá a su segundo esposo. Por su parte, con *Natalia de 8 a 9* se apuesta por otro desenlace: la heroína se divorcia y no se plantea de manera inmediata una nueva relación amorosa. Incluso la misma Natalia explica que las mujeres deberían entender que «tampoco es tan fundamental eso de casarse» ni tampoco es necesario estar siempre «agarrada de un hombre» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 58). Si nos basamos en las investigaciones sobre los divorcios, los especialistas sostienen que las mujeres cuando lograron educarse y alcanzar autonomía financiera pusieron en el centro de su reflexión sus relaciones íntimas⁵¹³. Sin embargo, en estas producciones sucede a la inversa, la separación es lo que las empuja a la búsqueda de independencia económica y a los cuestionamientos. El ingreso a la fuerza de trabajo solo ocurre cuando toman conciencia que el proyecto matrimonial al que le apostaron ya no representa ni un factor de seguridad ni de estatus.

Muchas de las ideas progresistas que la telenovela vehicula son mencionadas con un tono jocoso, como correspondientes a una mentalidad extranjera. Cuando Natalia tiene un comportamiento que podría leerse como moderno y liberado se arrepiente diciendo que tampoco es una «madre norteamericana». Asimismo, el personaje que funge de consejera sentimental de Mariana y Alejandra acaba de volver de una larga estadía en Londres. A través de su experiencia en el exterior, Patricia se permite cuestionar la manera de querer

⁵¹³ ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 260.

de las mujeres venezolanas que —según ella— son aficionadas al melodrama y a los culebrones (telenovelas). De cierta manera el amor romántico se presenta como un factor de distracción para las mujeres. Mariana —inicialmente comprometida con la militancia universitaria— abandona progresivamente sus preocupaciones políticas al conocer a Juan Carlos y sumergirse en una relación amorosa conflictiva. La primera decisión de la heroína una vez terminado su *affaire* es volver a participar activamente en las actividades de la federación de estudiantes. Asimismo, reiteradas veces se subraya la desconexión de Natalia de la actualidad sociopolítica nacional e internacional. Después de su separación, ella expresará estar al corriente de lo que sucede en El Salvador y en los Estados Unidos con Ronald Reagan y se sentirá motivada a continuar su escolaridad no terminada. A este respecto, Patricia a su regreso de Inglaterra le dice a Alejandra:

PATRICIA: No puede ser la vida de la mujer en este país. Un culebrón. Igualito a los culebrones [telenovelas] de la televisión. Los héroes y las heroínas no piensan. No trabajan. No leen. Se aman o se odian. Amor y venganza. Y Natalia y tú moviéndose en ese péndulo. Y la del rancho la misma cosa. Hoy lo quiero, mañana lo odio. (...)

ALEJANDRA: Tampoco es así, Patricia. Estás exagerando.

PATRICIA: Sí es así. Un poquito más o un poquito menos. ¿Natalia de qué me habló? De Juan Carlos y de su divorcio. Y ¿tú? ¿Tú me hablaste de cómo te va en Letras? ¿De si tienes un rollo [problema]? No. Ahora lo tuyo es un amor imposible. (...)

Mira Alejandra, las mujeres de este país estamos bien fregadas por eso. Por la realización personal que es la misma de hace veinte años. Ahora trabajan en la calle y se cansan el doble. Pero es que el único y auténtico objetivo sigue siendo un tipo. No hay derecho. Qué bello es enamorarse y todo eso. Pero no es lo único. Es una tragedia que todo se resuma a un tipo. (...)

Han llegado a todo. Está muy bien. Pero crece tú. Cultívatelo tú y las cosas las vas a ver diferente. Un país no es un culebrón de televisión. Transformar un país no puede ser un culebrón. (...)

Además de la pareja tú cuentas. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 33)

A pesar de los numerosos discursos emancipadores de heroínas que anhelan relaciones más igualitarias, las representaciones de estos personajes son ambivalentes. Al revisar a las heroínas que encarnan la liberación y la modernidad percibimos que varias de ellas son las antagonistas acusadas de quebrantar la estabilidad matrimonial. Es como si la liberación femenina fuera algo moderno y deseable, pero también peligroso para la institución familiar. Ciertamente, también es recurrente que en este tipo de producciones culturales —repletas de traiciones y adulterios— las mujeres sean confrontadas como rivales⁵¹⁴. Por otra parte, las intrigas serán construidas de manera que podamos empatizar con las antagonistas quienes nos explican a lo largo del relato que ellas simplemente irrumpieron en una relación que ya estaba rota. De manera que es un ir y venir que permite que las representaciones no sean ni completamente conformistas ni completamente transgresivas⁵¹⁵. Y es que, como lo explica Taline Karamanoukian, el «feminismo popular» necesita hacer negociaciones para poder volver aceptables estas ideas⁵¹⁶.

Si lo leemos bajo la lupa de la sociología de la pareja y de las emociones, Mariana descrita como una joven moderna que se adhiere a los valores de su época, defiende la libertad de elegir a Juan Carlos como pareja. A lo largo de la historia se nos muestra cómo las relaciones íntimas pueden erosionarse, el contrato matrimonial llegar a su fin en cualquier momento y recomenzar con otra persona. Según Illouz, la libertad emocional «est une forme particulière de propriété de soi, où les affects guident et justifient la liberté d'avoir un contact physique et des rapports sexuels avec une personne de son choix»⁵¹⁷. Para la socióloga, esta «propriété de soi affective et corporelle» caracteriza lo que ella sugiere llamar la «modernidad emocional», que si bien comenzó en siglo XVIII se desarrollará plenamente después de los

⁵¹⁴ TREPANIER-JOBIN, Gabrielle. «(Dé)assignation de genre dans les médias: Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission parodique *Le cœur a ses raisons*». *Op. cit.*, p. 143.

⁵¹⁵ KARAMANOUKIAN, Taline. «Les feuilletons de l'ORTF et la "condition féminine". Un féminisme populaire?». *Op. cit.*, p. 62.

⁵¹⁶ *Id.*

⁵¹⁷ «(...) es una forma particular de propiedad de uno mismo, en la que los afectos guían y justifican la libertad de tener contacto físico y sexo con una persona de su elección» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. *Op. cit.*, p. 18.

años sesenta. Así pues, cada vez se hará más recurrente que —basándose en motivos *subjectifs, affectifs et hédonistes*— los individuos pasen de una relación a otra, acumulando experiencias íntimas⁵¹⁸.

Con este quebrantamiento se cuestionará el carácter central de la monogamia y los valores asociados, como el compromiso a largo término⁵¹⁹. Por su parte, Mariana proclama una relación más igualitaria con Juan Carlos al desear romper con el viejo modelo del hombre proveedor y la mujer ama de casa. En este nuevo modelo de intimidad que desea construir, subraya la importancia que deben otorgarle ambos a la comunicación y a la expresión de los sentimientos, muy en la sintonía de los postulados de Masters y Johnson⁵²⁰. Volviendo a Illouz, esta nos explica que «si la década del sesenta tenía un mensaje político, la sexualidad, el autodesarrollo y la vida privada ocupaban un lugar centran en el mismo»⁵²¹. Sobre esta elección y su importancia para la expresión del individuo podemos citar el siguiente diálogo entre Mariana y su amiga Patricia:

MARIANA: Yo quisiera decirte que yo no me siento culpable. Juan Carlos primero la dejó de querer y después me consiguió a mí. (...)

PATRICIA: Dime una cosa: ¿A ti esa relación de Juan Carlos te agrega algo, te llena?

MARIANA: Bastante.

PATRICIA: ¿Entonces qué se le va a hacer? Eso es lo importante. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 35)

Este «feminismo popular» con sus discursos transgresivos y reivindicadores solo formarán parte de las intrigas que atañen a la pareja central y —algunas veces— a su círculo más cercano. No es infrecuente que el resto de los personajes continúen encasillados en los

⁵¹⁸ *Id.*

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁵²⁰ Según las investigaciones publicadas en 1974 por Masters y Johnson, en la intimidad era importante tomar conciencia de los sentimientos propios y —a pesar del temor que se pudiera sentir— expresárselos a la pareja para «desenterrar» juntos los miedos y las emociones. *Vid.* ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas*. *Op. cit.*, p. 79.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 100.

estereotipos tradicionales y en situaciones de opresión y desigualdad. Los personajes encarnados por mujeres pueden ser mostrados como frívolos e histéricos, y en el caso de los hombres machos y dominantes. Las relaciones periféricas pueden ser abusivas y violentas sin que la narración presente el menor tipo de cuestionamiento, como lo muestra la pareja de la hermana de Pilar y su esposo. Asimismo, antes de conocer a Juan Carlos, la moderna y emancipada Mariana mantenía una relación tormentosa con gritos, jalones y humillaciones públicas. Y es que la violencia conyugal física o psicológica escapa a cualquier cuestionamiento en estas producciones. En *La señora de Cárdenas*, Alberto y Pilar se agreden físicamente dejando entrever el profundo resquebrajamiento de su matrimonio. A pesar de las disculpas de Alberto, la puesta en escena se puede leer como una reacción difícil de evitar frente al agobio que representa una vida de pareja cargada de reproches y exigencias. Las esposas siguen siendo representadas como las necesitadas de cariño y comunicación ergo las culpables de la tensión matrimonial. Mientras que sus cónyuges aburridos y deseosos de novedad necesitarán salir, hacer pausas y volver a reanudar sus relaciones de pareja como lo veremos a continuación.

3.4.3 ¿La deconstrucción del macho criollo?

Como ya lo evocamos en el primer capítulo, el cine mexicano se extendió por toda Latinoamérica a mediados del siglo XX. Uno de los estereotipos más icónicos de esta industria fue el guerrero revolucionario conocido como el «charro». En medio del contexto de unificación de la nación, esta imagen se volverá el icono de la mexicanidad y, progresivamente, también la representación del «macho»⁵²². Sin embargo, la investigadora Norma Fuller advierte que esto no fue así desde sus orígenes. Antes de los años treinta-cuarenta, los vocablos macho-machismo no aparecen en el folclore mexicano y su uso hacía

⁵²² Para ampliar la información sobre la evolución de la figura del «charro» y su asociación con el machismo, *vid.* GUTMANN, Matthew. *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: Ni macho ni mandilón*. D.F. México: Colegio de México, 2000. 394 p.; MACHILLOT, Didier. «"Machos" et "machistes": (brève) histoire de stéréotypes mexicains», *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. 31 marzo 2011, n° 4. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/amerika/2149?gathStatIcon=true&lang=es> [Consultado el 12 de marzo 2022].

referencia de manera vulgar al hombre o la hombría⁵²³. La imagen de este guerrero, según Fuller, «se caracteriza por vivir en un mundo homosocial, apartado del ámbito doméstico y por representar ciertos rasgos de la masculinidad extrema asociados a la fuerza y la competencia»⁵²⁴. Sin embargo, en la actualidad, la palabra macho se ha expandido por todo el mundo y es utilizada en una variedad de idiomas para designar al hombre hiperviril/machista. La investigadora explica que la industria cultural norteamericana ha incidido ampliamente en la creación y en la expansión de este estereotipo. Y es que, como producto de las desavenencias históricas entre estos dos países, Estados Unidos ha representado en la cultura popular y en los medios, al mexicano como el enemigo, como un hombre poco civilizado, de una violencia y una sexualidad bárbaras. Dejando aquí entrever la fuerte carga peyorativa de un vocablo que ha encasillado la masculinidad mexicana y por extensión la latinoamericana⁵²⁵.

Aunque no nos detendremos en la cronología de aparición de las nociones «macho/machista», podemos aseverar que este estereotipo del hombre con una sexualidad exótica y desbordante ha ido modificándose y evolucionando desde los inicios del siglo XX hasta nuestros días. Según Didier Machillot, será en los años setenta, con los movimientos de reivindicación femenina, cuando el término «macho» impondrá su connotación negativa. Si antes de principios de siglo, el «machismo» no abordaba directamente la relación entre el hombre y la mujer, esta asociación se enraizará progresivamente con el feminismo. Se volverá el «problème à combattre» en medio de un contexto social que buscaba transformar y denunciar la dominación masculina real y simbólica⁵²⁶. Sin embargo, al mencionar el vocablo *macho*, cabe preguntarse: ¿qué rasgos caracterizan exactamente el machismo? Para Norma Fuller, es «la obsesión de los varones con el dominio y la virilidad. Ello se manifiesta

⁵²³ FULLER, Norma. «Repensando el machismo latinoamericano», *Masculinities & Social Change*. 21 junio 2012, vol. 1, p. 121.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 122.

⁵²⁵ VIVEROS VIGOYA, Mara. «El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido», en *De mujeres, hombres y otras ficciones*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2006, p. 113.

⁵²⁶ MACHILLOT, Didier. «"Machos" et "machistes": (brève) histoire de stéréotypes mexicains», *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. 31 mars 2011 n° 4. En línea in: <https://journals.openedition.org/amerika/2149?gathStatIcon=true&lang=es> [Consultado el 12 marzo 2022].

en la conquista sexual de las mujeres, la posesividad con respecto a la propia esposa, especialmente en lo que concierne a los avances de otros rivales y actos de agresión y bravuconería en relación con otros varones»⁵²⁷.

Con el cuestionamiento del patriarcado, la dominación masculina comenzó a fisurarse y a traducirse en cambios en el orden social. Al obliterarse las fronteras entre el espacio público y privado con la vinculación de las mujeres a la estructura productiva, los roles tradicionales de los hombres también se vieron trastocados, pues según señala la socióloga Mara Viveros, particularmente en los sectores medios urbanos, el discurso que «sostenía la superioridad de los hombres sobre la mujer pierde valor»⁵²⁸. Si en las producciones melodramáticas que estudiamos los personajes femeninos se interesan en sus reflexiones por las desigualdades de género y la emancipación, los héroes —por su parte— dedicarán largos diálogos a examinar el machismo. Los personajes centrales Juan Carlos y Alberto —a través de cavilaciones en formas de monólogo o de conversaciones con los amigos— se reconocerán como ejemplares de lo que ellos denominan el «machismo criollo». A pesar de que Mara Viveros nos explica que el machismo suele relacionarse con los rasgos de los varones de posición social subalterna, en las dos telenovelas los dos héroes pertenecen a círculos intelectuales de clase media⁵²⁹.

Aunque ambos personajes reconocen el machismo como una conducta inadecuada, la viven como algo inevitable que péndula entre la inherencia biológica y la poderosa herencia cultural que los ha moldeado. Cabe destacar que en sus reflexiones solo cuestionarán ciertos aspectos de la vida doméstica que resultan problemáticos para sus esposas Pilar y Natalia, como es el tema de la fidelidad. Ciertamente, los dos héroes, cansados de su rutinaria vida matrimonial, irán manteniendo en paralelo relaciones esporádicas o prolongadas en el tiempo con otras mujeres. A estas amantes les relatarán sus monótonos días de casados, alimentándoles en vano la esperanza de una relación formal después del divorcio. Tanto para

⁵²⁷ FULLER, Norma. «Fronteras y retos: varones de clase media del Perú» *Masculinidad/es: poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, 1997, p. 148.

⁵²⁸ VIVEROS VIGOYA, Mara et William CANON. «Pa' bravo... Yo soy candela, palo y piedra. Los quibdoseños», en *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile: Isis Internacional, 1997, p. 126.

⁵²⁹ VIVEROS VIGOYA, Mara. «El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido». *Op. cit.*, p. 113.

Juan Carlos como para Alberto, esta es la conducta esperada después de años de matrimonio en los que se ha perdido el frenesí de la pasión⁵³⁰. La ausencia de novedad en sus parejas los hará sentir frustrados y limitados a una vida de la que no saben cómo escapar. Sin embargo, las exigencias de diversión y sorpresa parecieran ser una prerrogativa masculina, ya que sus esposas son presentadas como las propulsoras de la monogamia y la estabilidad. Para ejemplificar esta necesidad de nuevas experiencias y del matrimonio como su impedimento, podemos citar los siguientes diálogos de Juan Carlos y Alberto:

JUAN CARLOS [monólogo, voz en off]: Natalia son dieciocho años casado contigo. Durmiendo contigo, levantándome contigo. Desde 1962 Natalia. (...) Cuando Mohamed Ali se llamaba Cassius Clay, cuando Betancourt era presidente y aquella plomazón. Natalia no puedo más, los muchachos están grandes. Yo te paso una pensión, pongo el apartamento a nombre tuyo. Quedemos amigos, modernos como debe ser. (...) Natalia me gustan las mujeres, me gustan todas las mujeres. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 1)

ALBERTO: No hay problema. Que no voy a cambiar, Pilar. Que me gusta así. Que le acabo de decir a una tipa [mujer] que la quiero mucho y no la quiero nada. Pero le acabo de decir que la quiero mucho. Me gusta y estoy enamorada de ella. Sobeida se llama. Y estoy enamorado de Sobeida y de Fanny y de Liana (...) y de ti también estoy enamorado. (...) A mi manera Pilar, pero te quiero.

PILAR: Pero ¿qué te está pasando?

ALBERTO: Nada que no me haya pasado en estos años y nada que no me vaya a pasar en los próximos. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 7)

Particularmente en *La señora de Cárdenas* hay constantes referencias al cine mexicano y a sus héroes Jorge Negrete y a Pedro Infante, los charros más populares e icónicos de la «época

⁵³⁰ Según Eva Illouz, en el siglo XIX existía entre las clases bajas un tipo de melodrama que mostraba a las parejas inmersas en batalla domésticas. Sin embargo, con la popularidad de la publicidad y el cine fue ganando terreno el ideal y la prescripción de un matrimonio emocionante y romántico por siempre, con la condición de que la pareja fuera partícipe del dominio del ocio y el consumo. ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. p. 68-71.

de oro» del cine mexicano. Para Alberto, su comportamiento machista encaja en el estereotipo que la industria cultural de principios de siglo construyó en torno a la masculinidad latinoamericana. El personaje se siente heredero de ese cine, dejando entrever que de cierta forma también somos productos culturales y que los *mass medias* nos brindan una gramática para expresar nuestros sentimientos y deseos. Aquí se nos presenta la masculinidad como una construcción sociocultural que puede cambiar según los cuestionamientos e ideales generacionales. Si la conducta de «macho», al estilo del cine mexicano, era anteriormente valorada, en esta época se volverá una conducta criticada y poco deseable. Ciertamente, los personajes la deploran, pero a la vez defienden una sensualidad desbordante que los empuja a las múltiples conquistas amorosas. Alberto y Juan Carlos se describen como presos de sus fuertes deseos:

DIANA: ¿Por qué se te ocurrió engañar a tu mujer?

ALBERTO: ¿Por qué? Yo quiero que tú me menciones un solo hombre que después de nueve años de casado no haya pecado, no haya estado por ahí con otras cosas. Yo quiero que tú me menciones uno solo. A lo mejor no han tenido otro hijo y las cosas no les han salido tan mal como a mí (...). Es que a mí me gustan otras mujeres. Ok, el machismo latinoamericano. Pedro Infante. El cine mexicano. Pero me gustan. Tú me gustas, por ejemplo. (*La señora de Cárdenas*. Episodio 3)

JUAN CARLOS [monólogo frente al espejo del baño]: De verdad que estás viejo llanero solitario. Deja a la pavita [mujer joven]. En serio, deja a la pavita. Te vas a meter en un rollo [problema] horrible. Pórtate bien. Acuéstate con tu mujer tranquilo. Esa fue la mujer que te dieron. Esa fue la que te tocó. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 6)

A través del machismo latinoamericano los personajes masculinos excusan a un supuesto *ethos* hedonista y con tendencia a la infidelidad que sería la norma en el continente. Como bien lo explica Fuller, el machismo como categoría ha limitado la comprensión de las masculinidades en América Latina, dejando por fuera otras formas como la

homosexualidad⁵³¹. Cabe la pena recalcar que ninguno de los personajes de estas producciones pondrá en tela de juicio su heterosexualidad. Por el contrario, la exacerbación de la sexualidad y de las conquistas femeninas pueden ser valoradas —siempre de manera contradictoria— como una forma de «hombría». Asimismo, en el apartado dedicado a Cabrujas mencionamos que uno de los sellos de su obra teatral fue el análisis humorístico de la idiosincrasia venezolana. Echando mano a esta destreza, el escritor describe al «macho» como el producto de la intensidad emocional de un continente apasionado que ha creado formas musicales como el bolero. A pesar de plantear una deconstrucción, termina formulando de cierta manera la común y peligrosa asociación del macho y lo pasional. En el siguiente diálogo —muy «cabrujeano—, Juan Carlos y su amigo José Antonio conversan, a propósito de las infidelidades del primero, sobre el amor y el hombre latinoamericano:

JOSÉ ANTONIO: Te aseguro que en este continente no lo eres. Eres típico como el arroz blanco y las caraotas (...) Podríamos hacer la prueba y llamar a cualquier puerta. Y te aseguro que en muchas puertas venezolanas de la gente de nuestra clase saldrían muchos Juan Carlos Guzmán. Eso no te disculpa. Pero es que nos enseñaron a ser así. Por estos lados inventamos el bolero.

JUAN CARLOS: Yo no estoy para discursos sociológicos (...)

JOSÉ ANTONIO: Aquí vamos a seguir fregados [en problemas] mientras sigamos creyendo que ser importante es ser bien machote. Como los corridos mexicanos: mujeres y alcohol, hombre de verdad.

JUAN CARLOS: Yo hubiese querido ver un alemán en mi caso, a un anglosajón. Yo he venido aquí para tener la compañía de un amigo no para que me des una conferencia del hombre latinoamericano y sus contornos. Eso lo escribirá Herrera Luque, Carrera Damas (...). Como soy venezolano, típico, vernáculo y subdesarrollado me voy a echar unos tragos. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 55)

A pesar de que este ideal de masculinidad se considerará anacrónico y no apto a los tiempos modernos, sus reflexiones no se extenderán a su implicación en las labores domésticas ni a

⁵³¹ FULLER, Norma. «Repensando el machismo latinoamericano». *Op. cit.*, p. 118.

su responsabilidad en la transformación del matrimonio en un campo de batalla. De la misma manera que hay inconsistencias en los discursos de las heroínas sobre la emancipación e igualdad, también los héroes oscilarán entre deconstruir y restablecer las desigualdades. Asimismo, es notable que algunas de las intrigas parecieran desbordar la ficción y satirizar la esfera pública como sucede con la historia del conuñado de Alberto Cárdenas y su amante Fanny. Este personaje que inesperadamente se inicia en la política y que se une sentimentalmente con su secretaria pareciera hacer eco del escándalo mediático que envolvió al entonces presidente Carlos Andrés Pérez y a su secretaria Cecilia Matos. Y es que no solo las telenovelas enhebran anécdotas de amores y adulterios, en la vida política del país también serán comunes y conocidas las historias extramatrimoniales de los presidentes y sus asistentes.

Otra de las ideas que manejan estas telenovelas sobre el machismo es que la afirmación de la virilidad ocupa un espacio mayor cuando no se consigue reconocimiento en otras esferas. Cuando Alberto le trata de explicar a Pilar su comportamiento adúltero le dice: «Yo siempre he querido ser un periodista bien bueno (...) Entonces como no soy bueno en lo que hago, soy macho. Por lo menos soy macho» (*La señora de Cárdenas*. Episodio 4). Aunque los personajes de los abogados pondrán en el tapete la decadencia de la institución matrimonial y monogamia, la infidelidad —como ya lo dijimos— será el punto de cuestionamiento central. En menor medida, otros aspectos como la desigualdad en lo que se considera aceptable en la mujer y en el hombre, también serán discutidos. Podemos citar, por ejemplo, el siguiente diálogo de Alberto, quien, a pesar de sus infidelidades, habla con su amigo Fonseca sobre el enfado que le causa la nueva relación de pareja de Pilar:

ALBERTO: Ella [Pilar] pudo esperar a divorciarse.

FONSECA: ¿Y tú esperaste a divorciarte? Pero ¿por qué ese empeño del macho criollo de considerar que lo que el hombre hace por ahí está bien y lo que la mujer hace no? (...)

ALBERTO: Y si los encuentro por la calle a los dos no sé qué va a pasar. Ok, Jorge Negrete, pues. Ese soy yo. «Jalisco nunca pierde y, cuando pierde, arrebatata». Cultura mexicana, ok. Pero no lo acepto porque Pilar es mi mujer.

FONSECA: ¿Dónde compraste tú a Pilar? ¿En un automercado? (*La señora de Cárdenas*. Episodio 4)

Si como ya lo mencionamos, en el cine venezolano de los años setenta no faltaron producciones que se adentraran en la experiencia guerrillera de la década anterior, también en *Natalia de 8 a 9* encontramos ciertas reverberaciones. A diferencia de las discusiones sobre planificación familiar e igualdad de género de las heroínas, los hombres de estas telenovelas —además de los temas del corazón— dejarán entrever posturas políticas. Juan Carlos y su antagonista Francisco en su enfrentamiento por el amor de Mariana, se convertirán en portavoces de dos visiones de la propia historia nacional. A pesar de que Francisco era un niño en los sesenta, pareciera encarnar la nostalgia de una revolución que se extravió por los caminos de la violencia pero que sigue soñando con un cambio. Juan Carlos —por su parte— hace referencia a lo largo del relato, de su lucha contra la dictadura de Pérez Jiménez en los cincuenta y a los movimientos estudiantiles y guerrilleros. Se lamenta de no haber logrado ninguna revolución y de haberse dejado consumir por el sistema, recordándonos a los personajes de la Caracas moderna del ya mencionado escritor Salvador Garmendía. No es extraño —sin embargo— que estas reflexiones formen parte constitutiva de estos personajes y de sus tribulaciones, ya que tanto Cabrujas como Julio Cesar Mármol participaron activamente contra la dictadura perezjimenista. En los siguientes diálogos de Juan Carlos y Francisco, podemos ver una especie de desencanto político que los escritores de estas producciones quisieron añadir, a manera de reflexiones periféricas, a la historia central de amor:

JUAN CARLOS: Dile a tus compañeros que se van a morir de hambre haciendo pancartas e inventando consignas. Esto no es nada combativo, chico (...) Si a ustedes les hubiese tocado vivir los años sesenta.

FRANCISCO: Nosotros estábamos muy muchachos. Estamos en la Venezuela de la OPEP. Nos tocó. No te sientas héroe.

JUAN CARLOS: Nosotros con todo y todo, fuimos.

FRANCISCO: Y nosotros seremos (...) Ustedes nos dejaron este paquete [problema] y ahí estamos dándole para arreglarlo. Demasiado chamos para

echarnos plomo. Y lo de después ya estaba hecho. Un Congreso hecho. Una universidad hecha. Bien fregados (...)

JUAN CARLOS: Ya no hay líderes.

FRANCISCO: Porque los líderes como los de antes, como tú, se decidieron por un sillón de una publicidad, por meterle gamelote a la gente y tener cinco tarjetas de crédito. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 17)

JUAN CARLOS: Yo era líder estudiantil. Yo tumbaba gobiernos hablando (...)

Yo dejé que pasara el tiempo y no impuse nada.

Me volví un gordito publicista. Un pure [viejo] como dicen los pavos [jóvenes].

Aunque no lo soy porque con cuarenta y dos años uno no puede ser un viejo.

(...) Yo no hice ninguna revolución política, pero ahora que tengo delante de mí, mi propia revolución. La revolución de mi vida tengo que llevarla hasta el final. (...) Yo no me cuido porque yo estaba siempre como aburrido, porque

el sistema me encajonó. El sistema que es como decir la vida, el matrimonio como te lo determina el sistema (...) [Juan Carlos se pesa en una balanza]

Tengo como seis kilos de más. Estoy gordo, chico. Y si sigo así voy a engordar mucho más. (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 19)

Ya en esta conversación de Juan Carlos y su amigo podemos percatarnos que la apariencia física se vuelve una nueva preocupación masculina. Si hasta entonces eran las mujeres las que aparecían constantemente ofuscadas haciendo dietas y tratamientos de belleza, en 1980, con *Natalia de 8 a 9*, los héroes comienzan a expresar estas inquietudes. Pareciera que el capital físico — usando la expresión de Eva Illouz— adquiere importancia para los hombres en la medida que este les permitirá estar bien posicionados en el mercado del amor⁵³². Cabe recalcar que las preocupaciones en torno a la vejez y la belleza son vividas o puestas en escena diferentemente en el caso de los hombres y las mujeres. Las heroínas de las dos telenovelas se ocupan de su apariencia física para mantener la llama del matrimonio encendida y retrasar la tan temida vejez. En el caso de los personajes masculinos como Juan

⁵³² ILLOUZ, Eva y Dana KAPLAN. *El capital sexual en la Modernidad tardía*. Barcelona: Herder Editorial, 2020. 88 p.

Carlos y José Antonio, se preocupan por su físico después de sus divorcios, empujados por la necesidad de parecer atractivos a sus potenciales nuevas parejas. Ambos personajes hablarán recurrentemente sobre las dietas y la importancia de mantenerse en forma a los cuarenta años, sobre todo si se desea rehacer la vida sentimental (Figuras 3 y 4). A este respecto, José Antonio le expresa a Juan Carlos sus temores: «(...) ¿por qué hago dieta? Porque si engordo me veo más viejo. Y si me veo más viejo no tengo a nadie a quien contarle las mismas cosas en la misma cama» (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 5).



Figura 3: «¿Por qué hago dieta?», Captura de pantalla. *Natalia de 8 a 9*. EP14.



Figura 4: «¿Por qué hago dieta?» 2, Captura de pantalla. *Natalia de 8 a 9*. EP14.

Si en este tablero de las relaciones afectivas, las heroínas muestran la dificultad de rehacer su vida con parejas más jóvenes, los personajes masculinos —por el contrario— confirman que la historia y la sociedad ve con buenos ojos esa posibilidad cuando se trata de los hombres. A pesar de que los héroes de estas telenovelas ansían la novedad que les procura una amante, al final se dan cuenta de que simplemente se sentían confundidos y que prefieren el amor y la estabilidad matrimonial. Como se pone en evidencia en *Natalia de 8 a 9*, el personaje Juan Carlos solo deseaba una pausa para vivir un momento de frenesí y para revivir su vida a través de los ojos de su estudiante Mariana. Ciertamente, los héroes de nuestro corpus serán tildados de narcisistas y egoístas por poner su propia felicidad y placer delante de todo. Sin embargo, nunca se les reprochará sus irresponsabilidades en el ámbito doméstico. En su lugar, siempre serán mostrados como buenos padres y como esposos responsables y proveedores en términos materiales. En el siguiente diálogo de Juan Carlos, podemos ver cómo el personaje justifica de manera humorística la diferencia de edad entre Mariana y él:

JUAN CARLOS: Ahí está Brahms, él se casó con una pava [mujer joven]. Él tenía sesenta y la muchacha dieciocho. Y escribió la 4ta sinfonía. Charles Chaplin con la hija de O’Neill. Ochenta años y el viejo duro. Reproduciéndose como debe ser. Frank Sinatra cuando se casó con Mia Farrow, él era un hombre ya mayor y ella tenía veinti tantos. Felipe II que se casó con Isabel. Él ochenta y ella era una pava [mujer joven]. Daniel Santos... Pero yo no. Yo tengo que casarme con la momia azteca. (...) Yo nací otra vez José Antonio. Que soy Stalin cuando tuvo todo el poder... A ella [Mariana] yo la quiero deslumbrar, quiero contarle las mismas cosas que le he contado a las mujeres que han pasado por mi vida. El mismo cuento. Lo que le dije al rector cuando me aplaudieron (*Natalia de 8 a 9*. Episodio 14)

Efectivamente —como hemos podido ver a través de estas producciones en los años setenta—, el machismo se presenta como una conducta indeseable que se debe combatir. Ya bien lo decía Carlos Monsiváis en su libro *Escenas de pudor y liviandad* (1992): «En una sociedad de masas conviene desdibujar las apariencias patriarcales, huir de los sesgos del

anacronismo»⁵³³. Y es que —como siempre ocurre— la televisión se alinear  a los debates sociales que en esta época apuntaban a desmontar las mitologías de género. Al revisar las representaciones de los h eros de nuestro corpus, consideramos pertinente acotar que el enfoque que utilizamos se inscribe en los estudios de género sobre las masculinidades. De manera que, si nos apoyamos en las categorías de la socióloga Raewyn Connel, podemos hablar de esta imagen del «macho» como la representación de la «masculinidad hegemónica» de su momento⁵³⁴. Gracias a este campo de estudio, sabemos que la masculinidad es múltiple y que, así como no existe una naturaleza femenina, tampoco existe una naturaleza masculina inamovibles e invariables. Será interesante ver pues en nuestro corpus de la próxima década, cómo se transforman estas representaciones y cuáles serán los nuevos ideales después de considerar al «macho» como una norma anacrónica. Asimismo, la no existencia de una sola masculinidad nos recuerda que esta se transforma según las generaciones y que inevitablemente está atravesada por otras variables como la edad, el componente étnico y la clase social, como lo veremos más adelante.

⁵³³ MONSIVAIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. D.F. México: Grijalbo, 1992, p. 120.

⁵³⁴ CONNELL, R. W. *Masculinidades*. Traducido por Irene Artigas. D.F. México: UNAM, 2003. 352 p.

Capítulo 4: ¿Regreso al orden?

Del desamor y los cambios en la domesticidad

*Si tu supieras como desangran en tus ojos mis anhelos,
cuando me miran sin saber que estoy muriendo
por entregarte la pasión que llevo dentro.
Ven, entrégame tu amor
que sin medida estoy dispuesto a enamorarte⁵³⁵.*

4.1 Época de cambios

La Venezuela rica y pujante que se transformó aceleradamente gracias a la explotación petrolera, comienza a desmoronarse a principio de los años ochenta. Los grandes logros en materia de urbanización, educación y salud, que permitieron la transformación de Caracas en una emblemática metrópolis latinoamericana, se fueron haciendo cada vez menos posibles en un contexto de profunda crisis económica⁵³⁶. Aunque no nos detendremos en los pormenores específicos y complejos de dicha debacle, consideramos pertinente aportar algunos datos que facilitarán la comprensión de la sociedad en la que se realizaron los melodramas de esa década. Lo primero que necesitamos acotar sobre las producciones de esos años, es que las «telenovelas culturales», exigidas por el gobierno a las televisoras privadas y realizadas por los escritores provenientes de las esferas de la literatura, el teatro y el cine, van a verse tempranamente truncadas. El proyecto de una televisión que, más allá

⁵³⁵ “Si tú supieras” de Alejandro Fernández, tema principal de la telenovela *María Isabel* (1997)

⁵³⁶ SALMERÓN, Víctor. *Petróleo y desmadre: De la Gran Venezuela a la Revolución Bolivariana*. Caracas, Venezuela: Editorial Alfa, 2016, p. 20.

del entretenimiento, sirviera como una herramienta de pedagogía masiva no sobrevivió demasiado tiempo. A las mismas telenovelas de José Ignacio Cabrujas les costaba posicionarse en las estadísticas de audiencia por encima de los melodramas rosas del canal de la competencia, Venevisión.

Cuando a finales de los años setenta, el presidente de la república Carlos Andrés Pérez declara que sintoniza todas las noches la telenovela *Rafaela* (1977-1978) de Delia Fiallo, le da una estocada a la telenovela cultural. Como lo cuenta José Luis Briceño en su libro *Clásicos de tres décadas venezolanas: 60, 70, 80*, la revelación de los gustos presidenciales colaboró con el aumento del *rating* de la escritora cubana. El canal Venevisión, en su perpetua lucha por la audiencia, logra de este modo ganarle a su oponente RCTV, el principal impulsor de los melodramas culturales⁵³⁷. En *Rafaela* el mensaje pedagógico obligatorio fue mantenido, pero relegado a un plano prácticamente epidérmico. La heroína de esta telenovela rosa es una joven doctora que le «explica al televidente sobre los peligros del agua de chorro, la disentería y la amibiasis»⁵³⁸. En sus trabajos posteriores Delia Fiallo continuará explotando la «función de mediación social» de este tipo de producciones. Sirviéndose, por ejemplo, de situaciones dramáticas como el cáncer de seno, logró que aumentaran las revisiones mamarias durante la transmisión de su telenovela *Cristal* (1985), en España⁵³⁹.

Hemos podido constatar que, en las telenovelas de los años ochenta, sin ser necesariamente «culturales», siguen presentes en sus tramas algunos «mensajes pedagógicos». Ciertamente, serán muchísimo menos transgresivos y políticos que los planteados en las telenovelas del Cabrujas de los setenta. En lugar de hablar sobre la necesidad de valorar el trabajo doméstico y de cuestionar los privilegios masculinos se enfocarán en problemas de salud pública como el alcoholismo. En *Las Amazonas* (1985) de César Miguel Rondón, el personaje de Anselmo Morón se rehabilita y logra reinsertarse profesionalmente gracias a la

⁵³⁷ Según cuenta Briceño, la telenovela de Cabrujas *Silvia Rivas divorciada* protagonizada por Marina Baura y Miguel Ángel Landa, tampoco pudo competir con el éxito de *Rafaela* de Delia Fiallo. El jefe de dramáticos de RCTV, Pérez Belisario, la cortó sin dar explicaciones a los televidentes. Ver BRICEÑO, José Luis. *Clásicos de tres décadas venezolanas: 60, 70 y 80: Personajes y hechos que han sido olvidados, tergiversados o censurados*. Caracas: Editorial Alfa, 2022, p. 189.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁵³⁹ *Id.*

ayuda de la comunidad de «Alcohólicos Anónimos». En 1989, aunque desde un enfoque más cercano a la comedia, el personaje de Palmira en *Rubí rebelde* también mejora su vida al superar su adicción a la bebida. Asimismo, aparecen anecdóticamente otros diálogos que quizás pretenden esbozar debates de la época como los relacionados con la epidemia del VIH. Es probable que las experimentaciones y los mensajes que pudieran resultar perturbadores al televidente sean incluidos como parte de las intrigas paralelas, de manera que los escritores tuvieran la posibilidad de suprimirlas sin ninguna consecuencia narrativa en el caso de generar rechazo, o de crear nuevas intrigas si lograban suscitar interés.

A partir de la década de los ochenta, las telenovelas volverán a ser concebidas como extensos relatos de más de 100 capítulos. Después de varias décadas de experimentación y de trabajo, los canales adquieren una mayor experticia técnica y cuentan con las más modernas maquinarias. Entre los primeros retos logrados en la década del setenta estuvo la introducción de la televisión a color en 1979⁵⁴⁰. Pese a que el presidente Luis Herrera Campins decretó: «Hágase el color», esto se conseguirá progresivamente. Según la investigación de Briceño, había un horario en blanco y negro y otro a color, pudiendo cambiar de uno a otro en medio de la transmisión de un programa⁵⁴¹. En el contexto de la Gran Venezuela, la posibilidad de adquirir un televisor se volvió más frecuente gracias a viajeros y revendedores que se beneficiaban del bajo precio del dólar para comprar el codiciado objeto en el exterior⁵⁴². Sin lugar a duda, esta es una década de valiosas transformaciones para la televisión venezolana. La industria, su producto dilecto: la telenovela, pasa de estar limitada a grabaciones en interiores a locaciones exteriores en color y a consolidarse como un importante rubro de exportación.

Por otra parte, mientras que la *soap opera* conquista múltiples países, transformándose en un fenómeno extendido, también su pariente latinoamericana comenzará a ser consumida

⁵⁴⁰ La televisión a color fue uno de los importantes retos del director de RCTV Miguel Otero Silva. Según una entrevista en 1976 declara que es «urgentísimo que la televisión venezolana adopte el color». *Ibid.*, p. 253.

⁵⁴¹ Se menciona específicamente el programa «Sábado Sensacional» que comenzaba en blanco y negro. Su presentador Amador Bendayan anunciaba durante la transmisión que después de los comerciales continuaría a color. *Id.*

⁵⁴² *Ibid.*, p. 255.

más allá de los perímetros del continente. Durante la década de los setenta, intelectuales de distintas geografías acusaron a los *mass medias* de fomentar valores capitalistas a través de los productos culturales norteamericanos. Entre sus inquietudes manifestaban la pérdida de la identidad nacional, principalmente de la juventud, deslumbrada por la cultura estadounidense. A pesar de las resistencias, el paisaje cultural occidental de los ochenta se verá fuertemente impactado por las *soap operas*, los héroes del cine norteamericanos, la Coca-Cola y los jeans⁵⁴³. Cuando pensamos en este decenio, es imposible olvidar las populares *soaps Dallas* (1978) y *Dinasty* (1981) que se apoderaron de la pantalla chica con sus grandes mansiones y sus personajes estereotipados y ambiciosos. La grandilocuente puesta en escena del sueño americano transparentaba un mundo maniqueísta y conservador que, embebido de melodrama, separaba los buenos de los malos⁵⁴⁴.

Como bien lo explica la historiadora Marjolaine Boutet, la televisión de los Estados Unidos da un giro hacia el neoconservadurismo político y moral durante la época Reagan en los años ochenta. Los programas despojados del criticismo de la década anterior se vuelven ligeros y se convierten en una fuente de entretenimiento y diversión sin demasiado contenido reflexivo. Según Boutet, los telespectadores, después de los traumatismos de la guerra de Vietnam, «ne sont plus vraiment d'humeur à voir leur société critiquée sur le petit écran»⁵⁴⁵. Sobre este retorno al conservadurismo en la televisión, ya habíamos mencionado el trabajo de Camille Dupuy y el *backlash* en las *soap operas* norteamericanas de la época. Asimismo, al revisar la telenovela venezolana de los ochenta-noventa, también nos encontramos con un regreso al orden. Después del breve intento de narrar historias progresistas y acordes con el espíritu liberal de los setenta hay una vuelta a los mismos discursos tradicionalistas. Esto podría, no obstante, también deberse a la pérdida de la capacidad de captar masas de las «telenovelas culturales» y a su incapacidad de destronar a los clásicos melodramas.

⁵⁴³ BOUTET, Marjolaine. «Dallas, synecdoque de la culture populaire américaine (1982)», *Parlement[s], Revue d'histoire politique*. 2019, vol. 29, nº 1, p. 141.

⁵⁴⁴ BOUTET, Marjolaine. « Chapitre 1 : Histoire des séries » en *Décoder les séries télévisées*. 2e édition. Louvain-La-Neuve: De Boeck Supérieur, 2017, p. 38.

⁵⁴⁵ «(...) ya no están de humor para que se critique su sociedad en la pequeña pantalla» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 30.

A pesar de que el contexto de Venezuela es ajeno al conflicto de Vietnam y sus cicatrices, es una perogrullada afirmar la gran influencia cultural de Estados Unidos en el continente y en sus ficciones televisivas. Por lo tanto, nos parece legítimo cuestionar las telenovelas de nuestro corpus con el objetivo de explorar un fenómeno generalizado del que aparentemente dan cuenta. Partiendo pues de la premisa del *backlash*, nos centraremos en los siguientes cuestionamientos: ¿Qué discursos conservadores transmiten? ¿Qué significa un regreso «al orden» en este tipo de ficciones? ¿Aparecen discursos disidentes que confrontan la norma? Antes de introducirnos con más detalles en la revisión del corpus, vamos a presentar en las próximas líneas una radiografía de los complejos años en los que se produjeron estos melodramas. Así pues, nuestro límite temporal se va a abrir con el inicio de la década y se cerrará en 1992 con un episodio político turbulento. Con respecto a los melodramas, iremos desde una grandilocuente producción de 1985 hasta la telenovela que perfilará, a su manera, una ruptura con las representaciones que la preceden.

4.1.1 Venezuela, el telón de fondo

En la década de los años ochenta la situación social y económica de Venezuela dará un dramático giro. Lo que se creyó que podía ser una crisis pasajera sería la entrada a un largo y oscuro túnel. Pese a que hacia finales de la década anterior el país mantuvo estable el precio del dólar, el paisaje se transforma y la inflación comienza a encarecer el costo de la vida. El progresivo detenimiento de la producción nacional de sectores esenciales como la agricultura y la industria fue desembocando en un país cada vez más dependiente del vaivén de los precios del barril. Durante estos años, el presidente Carlos Andrés Pérez (1974-1979) no solo se vio afectado por el quebranto de la economía, también la imagen de su gobierno estuvo enlodada por los múltiples casos de corrupción. Según lo describe el historiador Fernando Coronil, pese a que lo largo de los cinco años de Pérez en el poder corrió un caudal enorme de dinero, su gasto público fue el mayor de todos los gobiernos del siglo XX juntos⁵⁴⁶, incumpliendo así la promesa de «manejar la abundancia con criterios de escasez» que había

⁵⁴⁶ ACOSTA, Santiago. «Una economía mayamera: Petróleo, gasto y consumo en el ocaso de la “Venezuela saudita”», *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: Artes, letras y humanidades*. 9 marzo 2021, vol. 10, nº 21, p. 118.

hecho al pueblo al inicio de su mandato. Las desvergonzadas declaraciones de uno de los dirigentes de su propio gobierno logran muy bien resumir la cultura de la corrupción que se enraizaba en el país y que se expandía en las distintas esferas:

En Venezuela los funcionarios y sus allegados en general roban porque no tienen razones para no robar. En una sociedad donde el dinero es la clave de todos los ascensos y donde hay abundancia de oportunidades para meter la mano, sólo una minoría con sentido moral, en cierto modo excepcional, no se siente atraída por la tentación de aprovecharse cuando no hay en realidad fuerzas que se lo impidan⁵⁴⁷.

Después del gobierno del presidente Pérez, el candidato a las elecciones de 1979, Luis Herrera Campins, gana la presidencia sirviéndose del tema de la corrupción y la mala gestión de la renta petrolera como uno de los motores de su campaña. Según Víctor Salmerón, la persistencia de la pobreza, a pesar de las desmesuradas sumas de dinero que se percibieron en la Venezuela saudita, fue visibilizada sin tapujos en su propaganda a la presidencia. En las imágenes de sus cuñas publicitarias se mostraban familias humildes que, desde sus precarios ranchos de zinc, reclamaban mejores condiciones de vida. En un país donde reinaba el bipartidismo político, los resultados no se hicieron esperar y las mayorías eligieron al líder del partido opositor (Copei), como castigo al mandato de Pérez⁵⁴⁸. Al recibir Campins (1979-1984) la presidencia, pronunció aquel famoso discurso donde ya se podían atisbar los difíciles tiempos de control y de reajustes que esperaban a la vuelta de la esquina:

El país reclama con urgencia la austeridad y mi gobierno la tendrá como regla y guía (...) me toca recibir una economía desajustada con signos de graves desequilibrios estructurales y de presiones inflacionarias y especulativas que han erosionado alarmantemente la capacidad adquisitiva de las clases medias y de los innumerables núcleos marginales del país. Recibo una Venezuela hipotecada⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ SALMERÓN, Víctor. *Petróleo y desmadre*. Op. cit., p. 47.

⁵⁴⁸ *Id.*

⁵⁴⁹ *Id.*

A partir de 1982, los precios del petróleo iniciaron un retroceso que superaba cualquier expectativa de debacle imaginada. El 18 de febrero de 1983, se desplomó la moneda nacional frente al dólar estadounidense durante el llamado «viernes negro». Después de treinta años de estabilidad, el bolívar dejaba de ser de golpe sinónimo de bienestar y garantía para los venezolanos. Las políticas de reestructuración aplicadas por el presidente Campins le ponían punto final a una época de derroche imposible de sostener. Como bien lo explica Salmerón, el país se hundía sin tener realmente conciencia de que no se trataba de una crisis coyuntural. Por el contrario, sería una transformación estructural que terminaría convirtiendo «(...) a la economía en una máquina en reversa, generadora de pobres»⁵⁵⁰. Al reducirse la inversión privada, una gran parte del país, asfixiada económicamente, va a encontrar en la economía informal una forma de subsistencia. Los pobres se van a multiplicar y la movilidad social se va a estancar como consecuencia de la degradación progresiva de la calidad de vida.

A las clases media y alta que hicieron del progreso económico un sinónimo del estilo de vida «norteamericano», también se les empezaron a tambalear los hábitos de consumo. La célebre frase «Ta' barato, idame dos!», que dio a conocer a los turistas venezolanos en el mundo, terminó desapareciendo del léxico a causa de la violenta devaluación de la moneda nacional. En el artículo «Una economía mayamera: petróleo, gasto y consumo en el ocaso de la Venezuela saudita» (2021), el investigador Santiago Acosta narra las extravagantes posibilidades de las que gozaron un sector de la población durante la Gran Venezuela:

Gracias a una moneda nacional sobrevaluada a tasa fija de 4,30 bolívares por dólar, los venezolanos de clase media y alta volaban a Miami los fines de semana para hacer compras compulsivas, peregrinar a Disney World o visitar sus propiedades inmobiliarias. Se calcula que 400.000 viajeros al año, más de mil al día, se movían entre Caracas y Miami gracias a dos vuelos comerciales diarios e incontables privados⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵¹ ACOSTA, Santiago. «Una economía mayamera: petróleo, gasto y consumo en el ocaso de la “Venezuela saudita”» *Op. cit.*, p. 118.

La ilusión de una riqueza ilimitada que emanaba de manera mágica, como si el *boom* petrolero fuera a durar hasta el fin de los tiempos, les explotó en la cara a los venezolanos en la década de los ochenta. Como bien dice Salmerón, la historia dejó claro que «así como el petróleo no era una fuente de energía renovable, el dinero del petróleo no era una fuente infinita de bienestar»⁵⁵². Al revisar los estudios de la literatura de la época, las clases altas y medias de estos años suelen ser descritas como frívolas y despilfarradoras. La escritora y dramaturga Elisa Lerner hace referencia a un país «pantallero y poco reflexivo» que en los setenta imitó a Cuba y posteriormente se encaminó hacia un «nuevoriquismo cultural»⁵⁵³. Iniciando el decenio, Carlos Oteyza retrata la bonanza de la que gozó la sociedad venezolana de finales de los setenta y de principios de los ochenta en su documental *Mayami nuestro* (1981). Sin lugar a duda Miami fue uno de los destinos más seductores de la época, revelándose para muchos como el lugar ideal para vacacionar, comprar e invertir. En su artículo, Santiago Acosta, haciendo referencia al documental de Oteyza, relata la emoción de sus congéneres gastando a mano suelta su dinero en comercios, parques de atracciones, hoteles y casinos. Según sus propias palabras: «Los venezolanos son representados como la manifestación misma del dinero del petróleo en forma humana»⁵⁵⁴.

Sin embargo, la Gran Venezuela no solo se caracterizó por un consumo desenfrenado, también se crearon instituciones de gran envergadura e importancia para la cultura nacional. De estos años datan el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imbert (MACCSI), la Galería de Arte Nacional (GAN) y la Fundación Gran Mariscal de Ayacucho. Gracias a las becas de esta última institución, una gran cantidad de venezolanos pudieron formarse en prestigiosas universidades alrededor del mundo. Una vez formados en el exterior, solían regresar e integrarse en los distintos campos de trabajo poniendo en práctica los conocimientos adquiridos. Pese a sus numerosas deficiencias, Venezuela era considerada en el continente como un ejemplo de sociedad «modernizada» encaminada hacia el progreso⁵⁵⁵. Esta misma

⁵⁵² *Ibid.*, p. 125.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁵⁴ Pese a la descripción del derroche, Santiago Acosta también explica en este artículo las numerosas inversiones inmobiliarias que los venezolanos hicieron en Miami durante estos años. *Ibid.*, p. 120.

⁵⁵⁵ ALMANDOZ, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano. Op. cit.*, p. 60.

reputación les hizo difícil a sus habitantes asumir que, con la crisis de 1983, dejaron de ser ricos y estables. El investigador Arturo Almandoz hace referencia a esta negación citando a la economista estadounidense Janet Kelly, quien, con las siguientes palabras, recrea el discurso de los venezolanos durante la debacle:

Somos un país rico, democrático, igualitario, pujante. Nos negamos a quitar esa capa que tanto nos gusta. Los taxistas conservan el discurso del perejimenismo, los adecos conservan el discurso de la lucha democrática, los fundayacuchos conservan el discurso de la globalización y la ilustración. Todos se resistían a ver la realidad presente⁵⁵⁶.

A diferencia de la década anterior, en los ochenta se realizaron escasas inversiones públicas en el país. Quizás la más importante fue la inauguración del metro de Caracas en 1983. Para Almandoz, la capital venezolana era a finales de esa década, «una metrópoli de contrastes socioespaciales y modernidad obsoleta»⁵⁵⁷. El resquebrajamiento social y geográfico ya se venía transparentando desde hacía años con la combinación de rascacielos y zonas marginales que extendían sus rancheríos hacia el litoral. Para sus habitantes, la capital de Venezuela se dividía en dos territorios escindidos por la clase social: «La Caracas burguesa y “sifrina” del este y la ciudad del oeste popular y obrera»⁵⁵⁸. Por una parte, estaba la urbe con modernos centros comerciales y una pomposa vida nocturna. Por otro lado, una parte de la sociedad invisibilizada y excluida. Desde el punto de vista de la narrativa, la especialista Beatriz González Stephan en su ya citado artículo «Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera (décadas '70-'80)», expresa el estado de conflicto y enajenación de la época:

Cunde, sobre todo en las generaciones más recientes, la percepción de un país sin historia, de un presente absoluto que transcurre sin modificaciones, porque también el Estado democrático se ha encargado de borrar no sólo las marcas de la historia pasada, sino crear un espacio social vacío de historicidad,

⁵⁵⁶ *Id.*

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁵⁸ *Id.*

conflictos, lucha de clases: el país ha vivido un violento proceso de desnacionalización colectiva, lo que se traduce en una expoliación de sus raíces tanto locales como latinoamericanas. Esta enajenación nacionalizada —manifiesta a través de la «maiamización» de las costumbres cotidianas— revela una carencia de proyecto histórico alternativo. Los productores culturales —particularmente los narradores—desarticulados con respecto al lugar que ocuparían en la lucha de clases en una sociedad de hecho conflictiva, se perciben dentro de un país prácticamente inexistente, diluido, flotante; sin destino (...) que vive de máscaras culturales, de fantasmagorías neoyorkinas u orientales⁵⁵⁹.

Antes de terminar la década, el presidente Carlos Andrés Pérez anunció en febrero de 1989, catorce días después de iniciar su segundo mandato, la aplicación de «un programa de ajustes macroeconómicos y un plan de reestructuración de la economía de orientación neoliberal»⁵⁶⁰. Con la finalidad de superar la crisis económica que se había heredado de gobiernos anteriores, el presidente en su programa conocido más tarde como el «paquete», notificaba medidas como: «liberación de precios, incluyendo el de la gasolina, aumento de las tarifas de los servicios públicos y reducción de los subsidios»⁵⁶¹. El rechazo de la población se dejó sentir rápidamente con una revuelta popular de varios días que tuvo lugar en la capital y en casi todas las principales ciudades del interior del país. La represión policial desplegada por el gobierno para controlar el caos generalizado expresado en barricadas y saqueos a comercios en distintos puntos del país dejó un número altísimo de pérdidas de vidas. Aunque las cifras oficiales hablan de 277 muertes, estudios posteriores señalan un mínimo de 322 fallecidos⁵⁶². Este sangriento episodio conocido como el Caracazo⁵⁶³ o el Sacudón fue el epílogo de un ciclo de protestas y revueltas populares que denunciaban el

⁵⁵⁹ GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. «Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera: décadas 70-80», *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 1989, XV, n° 29, p. 247-248.

⁵⁶⁰ LÓPEZ MAYA, Margarita. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas: Alfadil Ediciones, 2016. p. 45.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶³ *Vid.*, VASQUEZ, Paula. *Pays hors service: Venezuela de l'utopie au chaos*. [s.l.]. Buchet Chastel. 2019. 224 p.

descontento de la población hacia los tradicionales actores políticos y sus proyectos de gobierno.

Tan solo tres años después, la madrugada del 4 de febrero de 1992, un grupo de oficiales del Ejército liderado por el comandante de infantería Hugo Chávez Frías orquestó un levantamiento militar contra el presidente Carlos Andrés Pérez. Si bien el golpe militar fue un fracaso, el grupo se ganó la simpatía de ciertos sectores populares. La frase «por ahora los objetivos no fueron logrados» pronunciada por el líder de la insurrección durante una transmisión de televisión, dejaría una profunda huella en la memoria colectiva. A finales del mismo año, el 27 de noviembre, un segundo intento de golpe de Estado hace nuevamente vibrar al país. Aunque el grupo de militares rebeldes fue derrotado, la impopularidad del presidente era irrefrenable y en 1993 fue destituido después de haber sido llevado a juicio. Al revisar una década tan caótica y determinante, nos preguntamos, pues, hasta qué punto las telenovelas producidas durante estos años manifiestan estas tensiones. O, por el contrario, ¿eluden los debates sociales y se concentran en el simple entretenimiento?, ¿desaparecen los discursos progresistas que testimonian nuevas mentalidades y orientan en los comportamientos? Para abordar estas continuidades y rupturas en las representaciones asociadas a esas producciones, vamos a exponer a continuación el corpus de este decenio conformado por tres telenovelas.

4.2 Presentación del corpus

En esta década nos enfrentamos a un corpus más extenso y complicado que el analizado anteriormente. En los ochenta-noventa, las telenovelas son escritas para ocupar en la pantalla un promedio de 120/200 horas. *Por estas calles* (1992) romperá, sin embargo, el récord de la producción melodramática más larga, con una extensión de casi 600 episodios⁵⁶⁴. La selección y el visionado de este segundo corpus es pues una tarea titánica que nos confrontó rápidamente con la necesidad de delimitar el material elegido. Nuestra primera reflexión se abre frente al dilema de elegir un número de capítulos representativos

⁵⁶⁴ En la ficha Wikipedia de la telenovela y en el canal YouTube de RCTV aparecen 600 episodios que van desde el inicio hasta el capítulo final. Aunque hay portales en internet que señalan una duración de 1000 capítulos sin que esto hayamos podido comprobarlo.

o ver las telenovelas de principio a fin. Algunos investigadores de ficciones seriales trabajan con temporadas específicas, con algunos episodios o, incluso, con el piloto de las producciones. Sin embargo, como ya lo hemos señalado, la telenovela escapa a este fraccionamiento por temporadas. Con esto no estamos diciendo que no posee una estructura interna que permita a sus escritores dividir y organizar las intrigas e incluso extenderlas. Según el *Sumario estructural para melodrama* —utilizado por el canal Televisa (Tabla 3) y citado por Alí Rondón en su artículo «Ars poética de José Ignacio Cabrujas en TV»—, el siguiente esquema de elementos y secuencias narrativas es utilizado como una guía para la escritura de telenovelas y su organización⁵⁶⁵:

Capítulos 1-3	Planteamiento
Capítulos 4-5	Interrogante central
Capítulos 5-10	Detonador dramático
Capítulos 10-35	Elección del rumbo
Capítulos 35-40	Cambio de planes/Punto nodal
Capítulos 40-60	Progreso
Capítulos 60-65	Metáfora de avance
Capítulos 65-75	Punto sin retorno
Capítulos 75-80	Segmento de reposo
Capítulos 80-90	Complicaciones y aumentos de riesgos
Capítulos 90-100	Esperanzas perdidas/ Punto nodal 2
Capítulos 100-110	Reconocimiento e impulso final
Capítulos 110-115	Clímax
Capítulos 115-118	Desenlace
Capítulos 119-120	Final/ La generosidad del triunfo

Tabla 3: Elementos y secuencias narrativas de las telenovelas.

⁵⁶⁵ Según Alí Rondón, esta propuesta es utilizada por el mexicano Jesús Calzadilla para guiar a sus estudiantes. RONDÓN, Alí. «Prodesse et delectare: Ars Poetica de José Ignacio Cabrujas en TV», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 47.

El mismo Rondón aplicó este esquema para analizar una producción de José Ignacio Cabrujas y dividir los elementos que componían la telenovela. De manera que, en lo que a nosotros respecta, también seguiremos este ejemplo y utilizaremos esta división para descomponer los primeros elementos de nuestros visionados. Elegimos trabajar con dos telenovelas completas (*Las Amazonas* y *Rubí rebelde*) y con los 100 primeros capítulos de *Por estas calles*. Esta fue una decisión necesaria para poder abarcar esta producción que necesita de 600 horas de visionado sin contar el tiempo dedicado a las notas que se desprenden de cada capítulo. La justificación para elegir este «gran arco» de *Por estas calles* fue el producto de varios cuestionamientos. En primer lugar, las casi inabarcables 1000 horas frente a la pantalla que necesitaríamos para ver las tres telenovelas. En segundo lugar, es un relato complejo que va entretejiendo nuevos personajes e intrigas que incluyen desde la deserción escolar hasta batallas con el narcotráfico. No es la historia tradicional que gira en torno a una pareja central, sino que hay varias historias paralelas que agregan material narrativo constante para el análisis. Asimismo, su creador Ibsen Martínez inició el proyecto de escritura y posteriormente, pese al éxito que obtuvo la producción, se negó a alargarla. Al ser extendida se fueron sumando un sinnúmero de situaciones que no agregaban más sustancia a la evolución de los personajes ni a los imaginarios presentados desde sus inicios.

Pese a que trabajamos con los primeros 100 capítulos, seguimos algunas intrigas que se cierran más allá de esta frontera, sin ir por esto sumando las nuevas situaciones que encontramos fuera del límite establecido. Después de ver estas ficciones seriales en su totalidad, pudimos percibir que tanto el contorno de los personajes como la historia, se esbozan en los primeros veinte episodios. Asimismo, es frecuente, que las nuevas intrigas cumplan la simple función de alargar el relato y que los personajes no evolucionen como suele suceder en seriales más sofisticados. Vale la pena recalcar que estas producciones, que fueron transmitidas hace aproximadamente treinta años, poseen miles de vistas en los canales de YouTube donde son actualmente reproducidas. Aunque ya no mueven masas, la gente las ve para recordar la época en la que las sintonizaron desde la TV de sus hogares, según podemos leer en los comentarios de los episodios. Bien que al principio de esta investigación fuimos encontrando las producciones desperdigadas por internet, en la actualidad hay una plataforma que compila un gran número de telenovelas latinoamericanas. Aparecen en un

catálogo y cada episodio es titulado y presentado con una breve sinopsis siguiendo el formato de presentación de las series en Netflix.

Para la conformación de este corpus varias preguntas nos guiaron en su construcción. Partimos de una selección de telenovelas disponibles en internet, en su mayoría, producciones que gozaron de *rating* y de celebridad en su momento. Durante el proceso de delimitación nos cuestionamos si debíamos solo escoger las transmitidas en el *prime time* nocturno o también las difundidas en la tarde. Asimismo, nos preguntamos: ¿en qué momento iniciar y cerrar nuestro límite temporal? A pesar de las opciones con la que contábamos, las imposiciones fueron mayores al no tener el acceso a un archivo audiovisual que reuniera todas las telenovelas hechas en el país. En nuestros primeros rastreos, pudimos observar que las producciones disponibles en línea, anteriores a los años ochenta, son contadas o solo aparecen fragmentos de estas. En cambio, de las producciones realizadas durante los años ochenta, noventa y dos mil, se consiguen más fácilmente todos sus episodios en YouTube y otras plataformas. Así que decidimos trabajar con las telenovelas de la década del ochenta-noventa motivados por los complejos cambios sociales señalados anteriormente. La barrera temporal la cerramos en 1992, momento en el que ocurre la intentona golpista de Hugo Chávez y en el que se tambalea el gobierno de Carlos Andrés Pérez. Las tres producciones elegidas nos van a situar en tres momentos emblemáticos de la década: 1985 (después de la crisis del «viernes negro»), 1989 (el Caracazo) y 1992 (las dos intentonas golpistas). De la misma manera, los tres melodramas son una muestra diversa del género telenovelistico: *Las Amazonas* mantiene la historia de amor, pero alejándose de la tradición más rosa. Con *Rubí rebelde* se sigue el modelo cubano y *Por estas calles* es una telenovela de corte social.

En los criterios de selección también nos preguntamos si debíamos incluir a las telenovelas extranjeras transmitidas en el país. Las producciones brasileñas gozaron de muchísima popularidad y eran consideradas, por parte de su audiencia, superiores a las venezolanas. Aun cuando hacer un estudio comparatista nos hubiese permitido conocer la producción melodramática continental, también hubiese implicado un arduo trabajo de investigación de las dos sociedades. Por otra parte, sobre el género ficcional no hubo dilemas, discriminamos de nuestro corpus las telenovelas juveniles o los llamados «unitarios»

dramáticos⁵⁶⁶. De manera general, en Venezuela no se realizaron distintos tipos de producciones melodramáticas, como si sucedió con los folletines seriales de otros países.

En lo que respecta al método, seguiremos utilizando la toma de notas después de cada episodio y la realización de grillas temáticas con la información obtenida. Los diálogos los iremos integrando en los análisis y otros serán relegados a los anexos. Aunque ponemos en evidencia que en esta década los diálogos perderán el nivel de agudeza y compromiso que los citados en la primera parte de este trabajo. Si en los setenta vimos sumarse a la televisión autores provenientes del universo del teatro, el cine y la literatura, en la década de los ochenta emergerá un nuevo grupo de escritores que participarán en la construcción de una mercancía de alcance internacional.

4.2.1 Sobre los autores de los ochenta-noventa

En los ochenta, otros autores irán sumándose a la realización de seriales dramáticos para la televisión. Al volverse la telenovela un producto lucrativo para esta industria, la necesidad de historias que logren arrastrar audiencias se incrementa. Esta vive su edad de oro y el trabajo de escritura de melodramas, aunque mal visto, llegó a ser un oficio muy bien pagado. Algunos de los autores representativos de estos años ya se habían iniciado como dialoguistas y continuarán activos en las décadas siguientes. A pesar de que figuras como César Miguel Rondón, Ligia Lezama, Leonardo Padrón e Ibsen Martínez escribirán historias de amor colmadas de melodrama, aportarán a su manera cambios que los alejarán del modelo cubano. Los autores de estos años, posiblemente influenciados por las telenovelas culturales de Cabrujas, saben que es posible crear algo más allá de los tradicionales relatos rosas. Sobre esta influencia, Leonardo Padrón en un homenaje a José Ignacio Cabrujas, pocas semanas después de su muerte en 1995, comenta:

Yo le debo mucho a José Ignacio Cabrujas (...) Supe que se podía ser sentimental en voz alta durante meses, sin ser mediocre ni vergonzoso. Supe que no sólo era factible sino urgente oponerse a la estética de la señora Fiallo

⁵⁶⁶ Con *unitarios dramáticos* nos referimos a ficciones de episodios únicos.

y su lamentable legión de repetidores. Que en la misma caja donde nos podemos estupidizar también nos podemos reinventar⁵⁶⁷.

Aunque no proviene del mundo del teatro ni de la literatura, el autor de la telenovela *Las Amazonas* (1985), César Miguel Rondón es un reconocido periodista venezolano. Ha desempeñado distintos cargos en la televisión, en la producción de cine y, sobre todo, en la radio⁵⁶⁸. Empezó a hacer televisión de manera fortuita pocos días después de regresar de cursar estudios en Nueva York. Según el mismo Rondón cuenta, empezó a trabajar como escritor de dramáticos de Venevisión al día siguiente de conversar casualmente sobre una telenovela con su amigo Ibsen Martínez⁵⁶⁹. Después de escribir *Ligia Elena* en 1982, el canal le pidió en 1985 crear una historia para la célebre pareja de televisión: Hilda Carrero y Eduardo Serrano. Como a Rondón ya se le había ocurrido invertir los roles de la muchacha pobre y el hombre rico en su primera telenovela, lo vuelve a hacer en esta producción. En esta oportunidad debía mostrar, con la puesta en escena, la ostentación de estos años en los que el país se había enriquecido y transformado gracias a la renta petrolera⁵⁷⁰. Por lo tanto, decide introducir el mundo de la hípica en una telenovela que será rodada la mayor parte del tiempo en los exteriores de la ciudad capital y del campo. En numerosas oportunidades también el elenco grabará en medio de las carreras de caballos purasangre en el hipódromo La Rinconada de Caracas. Esta construcción de 1959 fue considerada una joya arquitectónica de la hípica mundial, con áreas de esparcimiento, bares, hospital veterinario y pistas de carrera y de entrenamiento⁵⁷¹. Vale la pena recalcar que los vestuarios de las protagonistas

⁵⁶⁷ RONDÓN, Ali. «Prodesse et delectare: Ars Poética de José Ignacio Cabrujas en TV», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 54.

⁵⁶⁸ RONDÓN, César Miguel. «César Miguel Rondón: “En Caracas dejé todo”». Disponible en línea: <https://lagranaldea.com/2021/02/21/cesar-miguel-rondon-en-caracas-deje-todo/> [Consultado el 10 de julio de 2022].

⁵⁶⁹ RONDÓN, César Miguel. «César Miguel Rondón: El país lo llevamos dentro». Disponible en línea: <https://www.cambio16.com/cesar-miguel-rondon-el-pais-lo-llevamos-dentro/> [Consultado el 10 de julio de 2022].

⁵⁷⁰ LLABANERO, Néstor. «De cómo Hilda Carrero se convirtió en la Amazona de César Miguel Rondón», Blog *Iconos rotos*. Disponible en línea: <https://iconosrotos.wordpress.com/> [Consultado el 10 de julio de 2022].

⁵⁷¹ Para más información ver la ficha Wikipedia del hipódromo La Rinconada de Caracas: https://es.wikipedia.org/wiki/Hipódromo_La_Rinconada.

irán a la par de la elegancia y el refinamiento de las instalaciones del hipódromo y de su Jockey Club, el lugar de encuentro de la élite caraqueña de los ochenta.

Sobre el autor de *Rubí rebelde* y su telenovela de 1989, tenemos muy poca información. Es una historia inspirada en las radionovelas *La gata* y *La enamorada* de Inés Rodena y fue escrita por Carlos Romero. Según su ficha de Wikipedia, este trabajó en México y Venezuela haciendo adaptaciones de los clásicos melodramas de Delia Fiallo, Caridad Bravo Adams e Inés Rodena⁵⁷². Aunque en la presentación de la telenovela solo aparece Romero como su autor, en la ficha informativa de *Rubí rebelde* también figuran Perla Farías, conocida escritora de telenovelas, y Boris Izaguirre, dialoguista de varias producciones y escritor. Pese a que esta información no la pudimos verificar, es frecuente que un proyecto de largo aliento, como es el caso de esta telenovela, el autor trabaje en conjunto con un grupo de dialoguistas⁵⁷³. De esta telenovela hay varias versiones que han sido transmitidas en distintos países y con distintos nombres.

A diferencia de *Rubí rebelde*, la producción de 1992, *Por estas calles*, cuenta con variadas reseñas que nos han proporcionado elementos y detalles de su historia. Su autor Ibsen Martínez, dialoguista de José Ignacio Cabrujas, narrador y columnista de distintos periódicos, empezó a escribir el relato en 1991. Originalmente se llamaría *Eva Marina*, pero posteriormente se transformará hasta convertirse en *Por estas calles* conservando de la idea germinal el personaje de una maestra⁵⁷⁴. La producción de Martínez no solo será un éxito total de audiencia sino una referencia en el imaginario nacional. En paralelo a las historias de amor centrales, se desarrollarán múltiples intrigas relacionadas con la crisis social, económica, educativa y hospitalaria que vivía la Venezuela de principios de los noventa.

Es una producción difícil de resumir debido a los numerosos actores que van hilvanando diversos relatos paralelos. Algunos personajes son poco tradicionales como es el caso de Don

⁵⁷² La única información sobre este autor la encontramos en su ficha de Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Romero_\(escritor\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_Romero_(escritor))), pero no pudo ser contrastada con otra fuente.

⁵⁷³ Aunque en los créditos Carlos Romero aparece como el único autor en la ficha Wikipedia de la telenovela (https://en.wikipedia.org/wiki/Rub%C3%AD_rebelde), en otros portales de internet se menciona la colaboración de los dialoguistas citados.

⁵⁷⁴ RIVERO, Mirtha. *La rebelión de los naufragos*. Caracas, Venezuela: Alfa, 2016, p. 379.

Lengua, quien mirando directamente a la cámara (rompiendo el llamado *quatrième mur*) se dirige a los espectadores para hacer reflexiones sobre distintos problemas socioeconómicos (las pensiones de los jubilados, la leche para los escolares, etc.). Don Lengua, un enfermo psiquiátrico, cuenta con la licencia narrativa para hablar solo y para emitir discursos que no son necesariamente seguidos por los otros personajes. Asimismo, la telenovela se caracterizó por cerrar con un aforismo relacionado con el episodio del día en la voz en *off* del conocido actor venezolano Tomás Henríquez. A pesar del éxito de audiencia, el personaje de un niño jefe de una banda de delincuentes fue duramente criticado por el gobierno. El canal fue obligado a retirarlo de la producción debido al mal ejemplo que le daba a la juventud. Cabe recalcar que, según fuentes en internet y una entrevista hecha al propio actor, la forma de vestir y de peinarse que caracterizaban a este criminal tuvo un gran eco en los jóvenes de principios de los noventa⁵⁷⁵.

Ibsen Martínez explica en una entrevista que forma parte del libro *La rebelión de los naufragos* de la periodista Mirta Rivero, las razones que lo llevaron a abandonar el proyecto de *Por estas calles*. Según el propio Martínez, en 1991 formaba parte de la plantilla de guionistas del canal RCTV. Para garantizar la renovación de un contrato que le ofrecía múltiples beneficios económicos, entre los cuales estaba el pago de un salario durante los meses de pausa, le presenta al director del canal Marcel Granier una idea que desea desarrollar. Le explica que está preparando una producción «(...) que está atenta a lo que llaman la agenda social, una telenovela donde haya negros, y haya maestros de escuela, y no funcione el sistema judicial y haya un tipo que quiera reformarlo. Y yo creo que el año que viene es el año ideal para hacer eso»⁵⁷⁶. Aunque en ese momento no le dieron una respuesta concreta, poco tiempo después RCTV se dio cuenta que había llegado el momento propicio para realizarla. La telenovela salió al aire un mes después de la intentona de golpe de Hugo Chávez, el 4 de febrero de 1992. Ibsen Martínez partió de su proyecto inicial y le fue sumando

⁵⁷⁵ *Códigos 4 (Zapatos en Venezuela)*- “Rodilla” / NK P. 2021. 58 min. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=kU6aN_RFdb8. [Última consulta: abril 2023]

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 378.

al grupo de personajes y a la trama algunos elementos leídos en la prensa. Como el propio escritor lo señala:

Me inventé a un juez personificado por Aroldo Betancourt que está frente de un circuito experimental consuetudinario y ese personaje además daba clases en una universidad en donde explicaba lo que se proponía hacer en ese circuito. Él y Marialejandra Martín eran los protagonistas. Ella hacía de maestra de escuela en un barrio marginal y ahí lo que yo invocaba era la experiencia que había leído en *El Nacional*, de una muchacha que le decomisó un revolver a un alumno de 7 años. En la telenovela mi apuesta secreta era una pareja de color, pero para poder vendérsela al canal tenía que venderla como una subtrama, con la intención maliciosa de que una vez la trama andando, esa pareja iba a tomar más visibilidad, como efectivamente pasó. Él –el tipo de color– era un venezolano que no guardaba, que no pagaba impuesto, que no tenía trabajo seguro y ella, una enfermera que trabajaba en un hospital público donde había un médico que tenía un empleo en una clínica privada pero que estaba en conchupancia con el sindicato de salud para robarse los insumos médicos del hospital y llevárselos a la clínica privada⁵⁷⁷.

Esta es, pues, la columna vertebral de la historia que le dará cuerpo a la telenovela que, en lugar de llamarse *Eva Marina*, llevará el título de una canción del músico venezolano Yordano. Vale la pena señalar que Ibsen Martínez fue acusado, en ese momento, de colaborar con el clima antipolítico de la época, situación que de algún modo contribuyó, dadas las consecuencias inesperadas de *Por estas calles* como vehículo que encausó la frustración y escepticismo de la población con respecto al sistema democrático representativo en crisis, a abandonarla. En efecto, para dar curso a la decepción colectiva generada por la falta de confianza en el sistema, el autor se planteó el personaje de un policía honesto cuyo hijo muere asesinado por unos sicarios en una situación confusa. Este comisario arrasado por el dolor, la rabia y la decepción decide hacer justicia por sus propias manos. Antes de cometer cada crimen el personaje les hace escribir a sus víctimas en una etiqueta colocada en un dedo del pie: «Soy irrecuperable». Según lo explica Martínez, su

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 381.

idea era encarnar la frustración ante un sistema judicial corrupto al mismo tiempo que este proceder anárquico se revela cuestionable. Para esto, incluye una intriga en la que el llamado «hombre de la etiqueta» mata a una juez que considera corrupta. No obstante, para poder realizar su cometido también asesina a un testigo del crimen completamente inocente. Lo que el autor pretendía mostrar era que la solución de ajusticiamiento propuesta por el «hombre de la etiqueta» no funcionaba. De manera que la única salida al problema, la tenía el juez honesto que es el protagonista⁵⁷⁸.

De manera inesperada no solo este personaje comenzó a ganar una gran popularidad, sus métodos bárbaros también gozaban de una amplia aprobación. A Ibsen Martínez le empezaron a llegar cartas con listas de «irrecuperables» adjuntándole los nombres y direcciones de estas personas. Al respecto, el guionista estaba convencido de que el televidente se puede mover en dos niveles de percepción al mismo tiempo: en un nivel cognitivo que entiende que lo que está viendo es una ficción y lo aprueba, y en un nivel no cognitivo –o no sé cómo llamarlo–, en el cual no solo lo aprueba, sino que quiere que ocurra⁵⁷⁹.

Esto fue para él pues una primera señal de inquietud. Otro de los sucesos que lo alertó sucedió después del episodio del asesinato de la juez. Un secretario de la CTV implicado en un caso de corrupción sufrió un atentado y, según este, se trató de un *copycat*. Aunque esa vez decidió que, al iniciarse el capítulo del día, Don Lengua condenara el hecho, sus sugerencias no se tomaron en cuenta. Los directivos del canal le dejaban entender que no estaban interesados en mitigar el repudio a los políticos. Asimismo, una de las actrices principales de la telenovela le contó que fue violentada en un ascensor por un dirigente del partido AD. Fue acusada de participar en una producción escrita por un comunista que quería acabar con la democracia⁵⁸⁰.

Para Ibsen Martínez la gota que derramó el vaso ocurrió en la segunda intentona de golpe del 27 de noviembre de 1992, cuando les pide nuevamente a los directivos sacar a Don

⁵⁷⁸ *Id.*

⁵⁷⁹ *Ibid.* p. 382.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 383.

Lengua rechazando lo sucedido. Al igual que sucedió anteriormente los directivos hicieron caso omiso de sus peticiones. Después de este incidente Ibsen Martínez renunció públicamente a la dirección del proyecto. Según él mismo narra: «No deseaba seguir escribiendo en medio de una crisis política una telenovela donde proponía unas cosas y resultaban otras»⁵⁸¹. Aun cuando no era lo que se había planteado, los televidentes no se alinearon del lado del juez, en su lugar, consideraron correcto el proceder del policía que tomaba la justicia por su cuenta. *Por estas calles* continuará hasta 1994 con el mismo grupo de dialoguistas que trabajaban junto a Martínez. Los niveles de audiencia se vieron ciertamente afectados, pero la telenovela se mantuvo en el tiempo como una producción dramática de referencia en el país.

Antes de proseguir con los análisis, nos parece necesario, al igual que lo hicimos con el corpus de los años setenta, presentar brevemente los argumentos de las tres telenovelas, con el objetivo de situar a los personajes en el relato. A lo largo de nuestra revisión no narraremos de manera cronológica las situaciones que se van entretrejiendo. De modo que, antes de adentrarnos a trabajar con los diálogos y las imágenes que fuimos seleccionando durante nuestro proceso de visionado, vamos a presentar las sinopsis.

Telenovela	Escritor	Año de estreno	Número de episodios	Canal de difusión
Las Amazonas	César Miguel Rondón	1985	151 capítulos	Venevisión
Rubí rebelde	Carlos Romero Basada en las radionovelas <i>La gata</i> y <i>La enamorada</i> de Inés Rodena.	1989	172 capítulos	RCTV
Por estas calles	Ibsen Martínez	1992-1994	591 capítulos	RCTV

Tabla 4: Corpus, Elaboración propia.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 385.

Al ser *Por estas calles* una producción compleja que no se puede resumir en pocas líneas, vamos a explicar, a grandes rasgos, los personajes centrales que movilizan la narración.

Las Amazonas (1985), de César Miguel Rondón

Emiro Lizarraga (José Oliva), un hombre prepotente y adinerado, es el propietario del haras Las Amazonas. Creció en un pueblo del interior del país donde era vendedor de quesos. El origen de su fortuna es un misterio que despierta las sospechas de sus enemigos. Tiene tres hijas a las que llama «amazonas». La mayor de las tres es Isabel (Hilda Carrero). Está comprometida para casarse con Carmelo Fábregas (Manuel Escolano), el preparador de caballos de su padre. Es descrita como una mujer de carácter fuerte e indomable. Conoce de manera inesperada a Rodrigo Izaguirre (Eduardo Serrano), un veterinario divorciado con dos hijas a su cargo (Jimena y Lalita). Al igual que su prometido trabaja con los caballos del hipódromo La Rinconada de Caracas. Isabel se enamora y trata de romper su relación con Carmelo. Desea casarse con Rodrigo y formar una familia con sus dos hijas. Para lograr esto tendrán que enfrentar numerosos obstáculos. Carmelo no quiere renunciar a Isabel y la madre de las hijas de Rodrigo, Consuelo (Flor Núñez), no le concede el divorcio después de seis años de separación. A las dificultades que encontrará la pareja se suma la ambiciosa y maligna esposa de Emiro: Elvira de Lizarraga (Miriam Ochoa). Isabel sabe que ella solo desea el dinero de su padre y ambas se declaran la guerra. La otra hija de Emiro Lizarraga, Carolina (Corina Azopardo) es el opuesto de Isabel. Es de carácter suave y es la que hace de mediadora en los conflictos familiares. Aunque jamás le lleva la contraria a su padre y desea complacerlo en todas sus decisiones, se enamorará de Francisco Urdaneta el principal enemigo de la familia. Eloísa (Alba Roversi), la menor de las tres hermanas es la más liberal de las todas. En los primeros episodios regresa de Estados Unidos donde se encontraba cursando estudios superiores. Su padre la obliga a casarse con Roberto Stefanelli (Ernesto Balzi) para separarla de Darío Landa (Tony Rodríguez), el peón del haras Las Amazonas, a quien realmente ama.

Rubí rebelde (1989), de Carlos Romero

Rubí (Mariela Alcalá) es una joven del litoral de Caracas que se gana la vida vendiendo periódicos en las calles. Vive en una humilde casa con Palmira (María Escalona), una señora

despótica que se hizo cargo de ella desde niña. No tiene recuerdos de su verdadera familia, solo guarda con ella una foto de su padre. Junto a Rubí viven Tilico (José Daniel Bort) y Centavito (Juan Nagy-Totth) dos jóvenes que también se ganan la vida trabajando en la calle. El dinero ganado se lo entregan a Palmira para que les permita tener una vivienda donde dormir. Su nieta Meche (Victoria Robert) es la única que no trabaja para su abuela y que se dedica a estudiar en las noches en un liceo. Un día, mientras Rubí trabajaba en una gran avenida, Víctor Alfonso Miranda (Jaime Araque)—un estudiante de derecho proveniente de una pudiente familia—casi la atropella con su auto. Preocupado por el accidente le pregunta si no le hizo daño y la invita a comer en su casa. En la gran mansión de los Miranda viven la abuela doña Leonor (la dueña de la fortuna), los hermanos de Víctor Alfonso: Virginia (Adelaida Mora) y Nelson (Adolfo Cubas) y su temible madre Lucrecia de Miranda (Yajaira Orta/ Dalila Colombo). Víctor Alfonso desea ayudar económicamente a Rubí y le prepone trabajar en su casa como parte de la servidumbre. La abuela doña Leonor (María Teresa Acosta) convierte a Rubí en su protegida. Al morir le hereda toda su fortuna para vengarse de su odiada nuera Lucrecia a la que llama «La loba». Aunque desprecia a Rubí por ser pobre y sin estudios, obliga a su hijo a casarse con ella para no perder la herencia. Estos se casarán, pero antes de lograr ser felices deberán superar innumerables obstáculos. La loba, el perverso Nelson y Gladys Castro (Inés María Calero), una joven enamorada de Víctor Alfonso, harán hasta lo imposible por separarlo.

Por estas calles (1992), de Ibsen Martínez

Eurídice Briceño (Marialejandra Martín) es maestra en el barrio Moscú de Caracas. Ricardito, uno de sus estudiantes, la apunta con un arma de fuego. Ella le quita el revólver y desea entregárselo a la policía a pesar del riesgo que corre. Conoce al fiscal Héctor Vega (Henry Soto) quien le ofrece su ayuda como funcionario. Eurídice amedrentada por el acoso de los «malandros» de la zona, cita a Héctor buscando su consejo. Durante la conversación unos sicarios en moto asesinan al fiscal Vega. Eurídice sin saber qué hacer huye pensando que es la mejor decisión para no verse envuelta en el asesinato. Se esconde en distintos lugares mientras espera el momento propicio para presentarse ante la policía y narrar los hechos que presenció. Eurídice busca al juez Álvaro Infante (Aroldo Betancourt) para pedirle asesoría sobre su caso y ponerse a derecho frente a las autoridades. Aunque el juez es un

hombre soberbio tiene una reputación intachable en el país. Es conocido por no ceder ante la corrupción gracias a su deseo de transformar el sistema judicial. Eurídice no logra vencer su miedo y contarle lo sucedido. En su lugar utiliza una nueva identidad: Eva Marina Díaz. Álvaro se siente inmediatamente atraído por la misteriosa maestra. La emplea en su casa para encargarse de sus dos hijos: María Fernanda y Alfonso.

El fiscal Infante es el mejor amigo del comisario Natalio Vega (Carlos Villamizar), el padre de Héctor. Desde la muerte de su hijo juró que encontraría a los culpables de su asesinato para vengarse. La única pista que tiene es la llamada de una tal Eurídice que citó a su hijo al lugar del asesinato. Decide tomar justicia por sus propias manos debido a la descomposición de las instituciones jurídicas nacionales. Se transforma en un asesino en serie apodado «el hombre de la etiqueta» y va exterminando a los delincuentes que considera «irrecuperables».

Eloína Rangel (Gledys Ibarra) vive en lo alto del barrio Moscú y es la mejor amiga de Eurídice. Se opone a entregar el arma para evitar las represalias que esto pueda traerles a ellas y a su familia. Es enfermera en una clínica de Caracas y ha criado sola a su única hija Rosaura (Belén Peláez). Vive en concubinato con Eudomar Santos (Franklin Virgüez) un donjuán sin trabajo fijo que no le brinda la estabilidad matrimonial que ella desea. Tanto Eloína como Eudomar encubren y ayudan a Eurídice a escapar del comisario Vega que la busca como la principal sospechosa del asesinato de su hijo Héctor.

Eloína conoce al Dr. Arístides Valerio (Roberto Lamarca), el nuevo director general de la clínica en la que trabaja. Se enamora de él pensando que es un hombre serio y estable a diferencia de Eudomar. Pese a que en apariencia es un galeno ético, trafica ilegalmente con recursos de los hospitales públicos y con los órganos vitales de algunos de sus pacientes. El doctor Valerio también es un discreto casanova. Su esposa Clementina (Margarita Hernández) descubre el romance que tiene con Eloína y decide divorciarse cansada de las numerosas mentiras e infidelidades. Arístides le hace creer a Eloína que tienen una relación sentimental formal y se muda con ella a un aparthotel. Este mantendrá paralelamente relaciones con la mayor accionista de la clínica, Cora de Punseles (Rosita Vásquez) y con Mónica (Yelitza Hernández) la hija del gobernador don Chepe Orellana (Héctor Mayerston) con quien planea casarse. Su suegro Chepe es un político populista y corrupto y su

inescrupulosa amante Lucha Briceño (Carlota Sosa) lo ayuda a orquestar todo tipo de patrañas y robos desde la gobernación de la capital.

Cuando Natalio Vega descubre, gracias a Elisa Gil (Alicia Plaza) la asistente enamorada de Álvaro, que Eurídice y Eva Marina son la misma persona decide vengarse. El día del matrimonio de Álvaro y Eurídice el comisario Vega la rapta. Al descubrir que está embarazada la esconde en una cárcel de máxima seguridad para matarla después de que dé a luz. En la prisión Eurídice conoce al capo del narcotráfico Mauro Sarria Vélez (Roberto Moll) que la ayuda a escapar ofreciéndole su protección. Apenas logra fugarse busca a Álvaro para contarle lo sucedido. Él ya conoce toda la verdad acerca de su identidad y no cree en su inocencia. Eurídice regresa al barrio Moscú para esconderse de Natalio. Se dedica nuevamente al trabajo de la escuelita y a organizar a los habitantes del barrio. Cuando Álvaro se da cuenta de su error desea volver con Eurídice para tener juntos al hijo que está por nacer. Ella solo lo acepta en su vida como el padre de Simón (llamado así por el Libertador). Después de su parto, Natalio trata de matarla. Álvaro se interpone y muere. El comisario Vega se suicida después de haber asesinado por error a su amigo el juez Infante y de descubrir que Eurídice es la hija que tuvo con un amor de su juventud. Ella continuará sola con su hijo Simón y tratará de reanudar su vida sentimental con Mauro Sarria Vélez y luego con su hermano Abel (Mariano Álvarez). Se mantendrá viviendo en el barrio Moscú en la casa de su mejor amiga Eloína. Cuando esta descubre las patrañas del doctor Valerio vuelve a su casa. Vivirá con su hija Rosaura, su marido Jacobo (Amílcar Rivero), su nieta, Eurídice y su hijo. Al final, Eloína se dará cuenta de que sigue enamorada de Eudomar. Sin embargo, ambos tendrán que sortear numerosos obstáculos para volver a estar juntos.

4.3 El resquebrajamiento del vínculo conyugal

En la década de los ochenta, las historias de amor que se inician con un «flechazo» inesperado y se formalizan con un matrimonio, vuelven a popularizarse en la televisión venezolana dejando atrás los argumentos de separaciones dolorosas y conflictivas. Ciertamente, desde un punto de vista narrativo, parecieran ser más fascinantes los relatos de encuentros y realizaciones de amores épicos que la cotidianidad banal y las dificultades matrimoniales. A pesar de que estas ficciones pueden tener toques de comedia o de realismo social, las situaciones de enamoramientos y de breves conflictos amorosos están incluso por

encima de la puesta en escena de la vida familiar. Es frecuente que los personajes de las telenovelas experimenten, además de la vida de pareja, la parentalidad y los desafíos de la crianza. Siguiendo la pauta social, los cónyuges de estas producciones suelen mantenerse como un equipo que colabora en el bienestar de los hijos aun después de la ruptura. De manera que, con sus limitantes, estos programas pueden ser un observatorio de las transformaciones familiares, de sus valores y modelos a través del tiempo. En los años setenta las telenovelas de José Ignacio Cabrujas, así como las producciones de la industria cultural internacional, reflejaron la desinstitucionalización del matrimonio y las reivindicaciones feministas en el espacio privado⁵⁸². Pero ¿qué sucede posteriormente?, ¿qué transformaciones nos revelan las telenovelas de los ochenta-noventa? Para responder a estas interrogantes vamos a empezar este apartado retomando a manera de hilo conductor la misma temática de los setenta: las separaciones y la sobrevivencia del vínculo parental.

Para este segundo corpus propondremos un análisis más detallado de sus representaciones que el efectuado anteriormente. Para diferenciar el ejercicio de la parentalidad, nuestras observaciones estarán inevitablemente atravesadas por el prisma de género. En términos metodológicos, la comparación entre madres y padres es fundamental para aprehender las especificidades de lo que se representa como maternal o paternal en estas ficciones. Nuestro foco estará puesto no solo en las características de los personajes sino también en la manera de ejercer sus roles y las interpelaciones que se hacen unos y otros. Como bien lo explica la investigadora Sarah Lecossais, es profundamente significativo que las heroínas y héroes sean pensados por sus creadores siguiendo esquemas recurrentes⁵⁸³. No obstante, a lo largo de nuestros análisis no solo nos enfocaremos en las identidades parentales normativas, también las representaciones contrahegemónicas serán el objeto de nuestra reflexión.

⁵⁸² Eva Illouz señala que estos cambios también se van a transparentar progresivamente en la cultura popular en éxitos de taquilla como *Kramer vs Kramer* (1979), *Mrs. Doubtfire* (1993). Vid. ILLOUZ, Eva y Noa BERGER. «Representations: The Marriage Thriller, or the Uncertainties of a Modern Institution», en *A Cultural History of Marriage: The Modern Age*. Christina Simmons. Londres, 2020, p. 139.

⁵⁸³ LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. París: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 98.

Ciertamente, lo que se encuentra en los márgenes y en las ausencias son también la expresión de las negociaciones pautadas en torno a los debates sociales.

En las próximas líneas accederemos a los imaginarios relativos a la parentalidad, a través de los personajes de las tres telenovelas seleccionadas para explorar estos años. Además de centrarnos en los diálogos y en las intrigas desarrolladas vamos a tomar en cuenta las imágenes de las tareas domésticas desarrolladas y su puesta en escena. Seguiremos apoyándonos metodológicamente con grillas temáticas y comentarios desprendidos de cada episodio, como lo hicimos con el corpus de la década de los años setenta. Sin embargo, la realización de una sinopsis de cada episodio se volvió imposible debido a la extensión de estas producciones. Solo los diez primeros episodios de cada telenovela aparecen resumidos en las grillas de análisis. Posteriormente, únicamente nos centramos en rastrear las intrigas que le dan cuerpo a este trabajo. Los diálogos y algunas imágenes que ejemplifican las situaciones estarán inscritos inmediatamente en los propios análisis y otros en los anexos.

4.3.1 Del campo de batalla a la separación

El desamor y las dificultades conyugales siempre han sido una fuente prolífica de situaciones para el melodrama. Sin embargo, las intrigas basadas en las debacles amorosas y la emancipación de las mujeres después de la ruptura matrimonial irán desapareciendo progresivamente del panorama audiovisual de estos folletines. En 1985, *Las Amazonas* (1985) pone en escena dos parejas (Rodrigo-Consuelo/ Carmelo-Esperanza) separadas que muestran una abierta hostilidad en su relación como esposos y padres. A las hijas de Rodrigo y Consuelo les tocará ser testigos de un divorcio turbulento que las llevará a posicionarse entre el deseo de reconstrucción y de una separación definitiva que los libere a todos de la tensión familiar. A pesar de que no se logra la amistad que proclamaban las heroínas de *Cabrujas*, los personajes se esfuerzan en una cooperación basada en la cordialidad. Por encima de los rencores y las rencillas personales está el bienestar de los hijos y el deseo de que ambos padres participen en su crianza. Veremos pues cómo el vínculo parental que sobrevive se centra en asuntos prácticos de la crianza tales como la manutención y el cumplimiento de los deberes de ambos padres. Cuando las hostilidades y desacuerdos se amplifican ambos se recuerdan que deben controlarse y respetarse delante de los hijos.

El divorcio es mostrado como un momento de vida traumático para la pareja y para los hijos que resultan afectados por esta decisión. Ciertamente, esta representación no está desvinculada de la abundante literatura sobre el tema producida durante esta época. El investigador Andrew Cherlin expresa en un trabajo de 1992 que «los dos años posteriores a la ruptura matrimonial constituyen un periodo de crisis en el que –tanto adultos como niños– experimentan un malestar emocional»⁵⁸⁴. Las familias monoparentales se consideraban «incompletas» y los hijos de estas uniones eran más propensos a comportamientos «desviados» y al riesgo de sufrir deserción escolar, drogadicción y embarazo adolescente⁵⁸⁵. No obstante, a mediados y finales de los ochenta, se hace evidente en estas producciones el cambio del paradigma conyugal y la aceptación y normalización del divorcio. La estigmatización social de la que eran víctimas, principalmente las mujeres separadas, desaparece de las intrigas. Ya no tendrán lugar las descalificaciones y culpabilizaciones del entorno familiar como las expresadas en los diálogos de *Natalia de 8 a 9* (1980). El divorcio tampoco es puesto en escena como el factor desencadenante que impulsa a las mujeres a la emancipación económica. Por el contrario, las heroínas serán capaces de procurarse los recursos necesarios para ellas y sus hijos gracias a las posibilidades de estudios y de trabajo que les brinda el contexto. Para 1985, los personajes de Consuelo y Esperanza de *Las Amazonas* son madres y profesionales activas en el mundo del trabajo asalariado. Aunque sus rupturas matrimoniales fueron dolorosas no representan la destrucción de su vida sentimental ni de la de sus compañeros. En uno de los episodios, Rodrigo y Consuelo recuerdan su separación y este le expresa que «se sintió mal, lloró y se sintió perdido, pero eso es parte del pasado» (*Las Amazonas*. Episodio 111). Veremos, entonces, como Rodrigo se volverá a enamorar, se casará nuevamente y formará una familia reconstituida.

Los cambios que viven la pareja y la familia, notablemente en la segunda mitad del siglo XX, producen que «(...) el mapa biográfico y de experiencia se diversifique. Las personas pueden atravesar por la soltería, el matrimonio, la separación, la cohabitación y la contracción de

⁵⁸⁴ ESTEINOU, Rosario. «Fragilidad y recomposición de las relaciones familiares: A manera de introducción», *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*. 1999, nº 2, p. 11-26. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5896578> [Consultado el 20 de agosto 2022].

⁵⁸⁵ Andrew CHERLIN citado por Rosario ESTEINOU. *Id.*

segundas nupcias»⁵⁸⁶. En las telenovelas se transparentan estas transformaciones multiplicando progresivamente las experiencias amorosas de sus personajes. En *Las Amazonas* se presenta, particularmente, una pervivencia de las intrigas relacionadas con el divorcio, además de un constante recordatorio de este como un evento que afecta a su generación. El personaje de Raúl Moretti —el mejor amigo de Rodrigo— menciona en varias oportunidades de manera jocosa que se ha divorciado tres veces y que sigue abierto a una nueva relación sentimental. Consuelo, desde su trabajo en la radio, le dedica un programa al tema del divorcio expresando que es un asunto que atañe a muchos de sus oyentes coetáneos. En Venezuela, como en muchos países del mundo, durante la década de los ochenta hubo un aumento del número de separaciones matrimoniales. Según la investigadora Irene Casique, la tasa bruta de divorcios en el país aumentó de manera drástica a partir de 1984, como consecuencia, en gran parte, de la reforma del Código Civil de 1982. Como ya lo mencionamos en el capítulo precedente, este cambio contempla como causales de divorcio ante la ley: el adulterio del marido y la separación de la pareja por más de cinco años⁵⁸⁷. A pesar de que estos datos son el correlato de los resquebrajamientos conyugales puestos en escena en *Las Amazonas*, en Venezuela el matrimonio no ha sido la forma de convivencia más generalizada a lo largo del tiempo como lo veremos posteriormente.

En este universo trastocado por la desinstitucionalización del matrimonio, la reconfiguración familiar se transforma tal y lo como lo explican los especialistas en el tema. Se entretienen nuevas relaciones de parentesco y, la definición de familia y de matrimonio, se impregnan de matices y significados modernos. Según Rosario Esteinou, esta diversidad se manifestará en sus formas y estructuras teniendo como ejemplos de esta pluralidad a la familia nuclear completa, la monoparental y la extensa⁵⁸⁸. Si en épocas anteriores la principal causa de separación era la muerte de uno de los cónyuges, en las sociedades modernas o industrializadas el divorcio se convertirá en la principal vía para obtener la

⁵⁸⁶ *Id.*

⁵⁸⁷ CASIQUE, Irene. «Trabajo femenino extradoméstico y riesgo de disolución de la primera unión: El caso de las mujeres urbanas en la Región Capital de Venezuela», *Papeles de población*. Septiembre 2000, vol. 6, n° 25, p. 41.

⁵⁸⁸ ESTEINOU, Rosario. «Fragilidad y recomposición de las relaciones familiares». *Op. cit.*, p. 13.

disolución de las nupcias⁵⁸⁹. Con la pérdida del matrimonio y de la familia nuclear «como referente normativo y simbólico» otras estructuras también se irán normalizando y apareciendo paulatinamente en los medios de comunicación. En los años ochenta, las «familias reconstituidas» serán descritas por los estudios sobre este asunto como relaciones que pueden tornarse complicadas. La incorporación de un padrastro al núcleo familiar puede desencadenar ambigüedades y cuestionamientos con respecto a sus derechos y obligaciones. Para los especialistas, la relación con la madrastra puede ser la más compleja debido a las tensiones existentes con la madre biológica. Para estas nuevas y delicadas coyunturas familiares, los expertos aconsejan dejar pasar el tiempo necesario «para desarrollar una cohesión familiar y una cercanía emocional». Asimismo, recomiendan disminuir las disputas relativas a la separación y cooperar mutuamente en las tareas del cuidado de los hijos para aligerar el impacto del divorcio⁵⁹⁰.

En la telenovela *Las Amazonas* los dos protagonistas (Isabel y Rodrigo) al enamorarse y desear formar una pareja estable, se ven confrontados con la complicación de formar una familia reconstituida. Rodrigo vive con sus dos pequeñas hijas y desea casarse con Isabel que no posee ninguna experiencia como madre. En esta situación familiar veremos como este grupo de personajes irán poco a poco aclimatándose a las nuevas presencias y rutinas domésticas para lograr la cohesión. Aparecerán frecuentemente compartiendo momentos de calidad que se combinan con juegos familiares, salidas al cine y restaurantes como parte de un proceso de adaptación (Figuras 5 y 6). De manera que las vivencias puestas en escena en esta producción podríamos decir son el correlato de los discursos desplegados por los especialistas en materia de familia. Muchos de los obstáculos que separarán a la pareja central se desprenden de la propia vida de Rodrigo y de su estatus de hombre separado con hijas a cargo. Su exmujer Consuelo, es representada como una presencia constante, significativa e irremplazable para las hijas del matrimonio.

El personaje de Isabel debe progresivamente no solo ir ganándose el cariño de las niñas, sino también apropiándose de los espacios de una casa ya construida en un matrimonio anterior. La relación más compleja será con la hija mayor (Jimena) que tiene más presente el recuerdo

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

de sus padres juntos y que no desea que otra persona ocupe el puesto de su madre (Isabel: «No creo que pueda ganármelas. ¿Algún día podré ser un ama de casa?, ¿una madre? Me siento rara haciendo ensaladas, tareas. Es otro mundo. Es una Isabel que no conozco y no sé si podré». *Las Amazonas*. Episodio 79). Así pues, en este universo de nuevas posibilidades y relaciones de parentesco, la familia reconstituida es puesta en escena como una relación que, aunque común, reta a todos los miembros del hogar. Para lograr la armonía y la integración familiar es necesario estar abiertos a nuevos aprendizajes y concesiones. (Rodrigo: «Al principio será difícil, pero todos tenemos que poner de nuestra parte». *Las Amazonas*. Episodio 82).



Figura 5: Compartiendo en familia 1, Captura de pantalla. EP 14



Figura 6: Compartiendo en familia 2, Captura de pantalla. Episodio 98.

4.3.2 La crianza: ¿Tarea de madres y padres?

Bien que desde los años setenta los movimientos feministas han luchado por la obtención de la igualdad y la valorización de las tareas domésticas, esto sigue siendo en la actualidad un terreno marcado por la disparidad⁵⁹¹. En las décadas posteriores a este combate, los roles de hombres y mujeres en la esfera privada se transformaron relativamente poco. Como lo explica Thierry Blöss en 2001, «une femme mariée est principalement responsable de l'essentiel de l'éducation des enfants, et des activités ménagères de son foyer, ce qui prouve que les hommes n'ont pas compensé sur le plan domestique l'investissement des femmes sur le marché du travail salarié»⁵⁹². Aunque no pretendemos que las telenovelas de los años ochenta-noventa nos vayan a revelar representaciones igualitarias, nos parece útil ponerle el foco a las acciones y los discursos relacionados con labores parentales. Con esta exploración podremos, entre otras cosas, verificar permanencias o rupturas con las telenovelas que precedentemente criticaron estas desigualdades. A pesar de que la mayor parte de la trama la ocupan los enamoramientos y los tormentos derivados de romances no consumados, algunos personajes nos permitirán analizar el funcionamiento familiar. Las actividades relacionadas con la crianza aparecen con mayor detalle en *Las Amazonas*, pero están menos presentes en la construcción de los relatos de las telenovelas posteriores. A continuación, en las tres ficciones que analizaremos las madres y los padres de estos programas nos irán aportando —en mayor o menor medida— información sobre la esfera doméstica y los valores transmitidos a través de la crianza.

En *Las Amazonas*, los personajes Rodrigo y Carmelo, ambos separados, tienen hijos en edad escolar que se acercan a la preadolescencia. Al ser Rodrigo el protagonista de la telenovela,

⁵⁹¹ FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños, 1900. 367 p.; CHOLLET, Mona. *Chez soi*. París: La Découverte, 2016. 320 p.; LECOQ, Titiou. *Libérées!: Le combat féministe se gagne devant le panier de linge sale*. París: Fayard, 2017. 260 p.

⁵⁹² «(...) la mujer casada es la principal responsable de la crianza de los hijos y de las actividades domésticas en su hogar, lo que demuestra que los hombres no han compensado la inversión de las mujeres en el mercado de trabajo asalariado» [Traducción libre]. Ver Blöss, Thierry. «L'égalité parentale au cœur des contradictions de la vie privée et des politiques publiques», en *La dialectique des rapports hommes-femmes*. París cedex 14: Presses Universitaires de France, 2001, vol.2e éd., p. 55. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-p-45.htm> [Consultado el 3 de noviembre de 2022].

su aparición es más frecuente y sus escenas han sido construidas con más detalles. En la interacción con sus hijas (Lalita y Jimena), este se muestra bastante afectivo y expresa frecuentemente que hace de «padre y madre a la vez». Por su parte, Carmelo es mucho menos cercano y cariñoso con su hijo Napo, lo visita los días que le corresponden y comparte con su exesposa Esperanza actividades como buscarlo al colegio o una fiesta escolar. Como bien lo explica Thierry Blöss, «lorsque le couple est désuni, l'attribution de la garde de l'enfant, avec ses conséquences sur la répartition de devoir parentaux, révèle tout aussi massivement que peu d'hommes se sentent autant concernés que les femmes (...) mais aussi peu de femmes sont prêtes à accepter ce partage des responsabilités»⁵⁹³. A pesar de esta tendencia fundada sobre la adquisición de un cierto número de obligaciones y de aptitudes específicas a cada sexo, el personaje de Rodrigo se saldrá de la norma. No se limitará a ser simplemente el proveedor, sino que también será la figura central en los cuidados y la educación de sus hijas. Lo veremos ocuparse de todas las tareas domésticas que eran tradicionalmente asignadas a las madres, al ser representado como un «amo de casa».

La frecuente puesta en escena de los desayunos no solo sirve para situar al televidente en el pasar de los días, sino que también proporciona información relacionada con el funcionamiento familiar. La rutina cotidiana de Rodrigo y sus hijas se inicia temprano cada mañana en medio de un ambiente caótico y de premura para poder llegar a tiempo a las actividades escolares. En la realización del desayuno siempre participan los tres personajes que se van dividiendo la preparación de las comidas y la alimentación de las dos mascotas (Figuras 7, 8 y 9). La presencia exótica de un morrocoy y una lora como animales de compañía, acentúa el carácter poco típico de la escena que muestra a un padre y no a una madre encargarse de sus hijas y de la cocina. A pesar de la sensación de celeridad, las escenas destacan las muestras de afecto y la cooperación mutua necesaria para trabajar en equipo. A Lalita y Jimena, que no pueden evitar comparar su situación con la de otros hijos de padres divorciados, les parece extraño que sea su padre y no su madre quien se ocupe de ellas (Jimena: «Todos los hijos de padres divorciados viven con su mamá». *Las Amazonas*.

⁵⁹³ «(...) en caso de ruptura de la pareja, la atribución de la custodia del hijo –con sus consecuencias en el reparto de las obligaciones parentales– revela masivamente que pocos hombres se sienten tan concernidos como las mujeres, pero también pocas mujeres están dispuestas a aceptar este reparto de responsabilidades» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 61.

Episodio 39). Merece la pena recalcar que, de todas las telenovelas revisadas, Rodrigo es el único personaje que muestra su implicación paterna como un elemento esencial y significativo de la trama.



Figura 7: Preparando el desayuno 1, Captura de pantalla. *Las Amazonas*. EP 1.



Figura 8: Preparando el desayuno 2, Captura de pantalla. *Las Amazonas*. EP 1.



Figura 9: Preparando el desayuno 3, Captura de pantalla. *Las Amazonas*. EP 1.

En el caso de las madres separadas, Consuelo —la exesposa de Rodrigo— y Esperanza —la de Carmelo—, estas aparecen muchas menos veces compartiendo con sus hijos estas labores. Aunque escasas, estas puestas en escena nos ayudan a comparar cómo realizan y viven las mismas acciones. En el caso de ambas madres, los desayunos y preparaciones antes de ir a la escuela, no se desarrollan en un ambiente caótico. No obstante, Consuelo y Esperanza también apresuran a sus hijos para agilizar la situación y evitar el agitado tráfico que caracteriza a la vida caraqueña. Ambas muestran un control de la situación, pero también una menor tendencia a la repartición de las tareas. Todo ya suele estar preparado antes del despertar de los hijos y después es recogido y ordenado por estas. A pesar de que Consuelo suele aupar a las hijas a ayudarla en las labores domésticas, no ocurre lo mismo con Esperanza y su hijo Napo. De manera que estas puestas en escena de las horas de comida parecen revelarnos diferentes formas de asumir los roles parentales. Para Rodrigo, la colaboración es tan fundamental en su hogar que la expresión «colabora» es un cliché utilizado por las dos hijas para burlarse de las exigencias del padre. Aunque Jimena y Lalita tienen doce y seis años respectivamente, se encargan de cocinar, recoger y lavar los platos al igual que su padre. Cuando hay visitas en la casa ellas son las designadas para hacer el café, poner la mesa y —la mayoría de las veces— la realización de la comida. Todos los invitados las felicitan y señalan sus dotes de cocineras, señalando que ya son unas «mujercitas» (*Las Amazonas*. Episodio 14). De la misma manera, elogian a Rodrigo por el buen trabajo educativo que hace con sus hijas. Si bien podríamos pensar que la manera de representar la paternidad está asociada a la colaboración y la maternidad al dominio y sobreprotección, estas escenas también parecen presentarnos las distintas maneras de crianza según el género.

A pesar de que las escenas de Esperanza y Napo son contadas, este solo participa en las labores del hogar en un episodio y, es tan excepcional, que la madre se muestra sorprendida de la conducta del hijo. Napo expresa que no conoce nada de cocina ni de domesticidad, haciendo evidente que ese no es ni su terreno de interés ni de incumbencia (*Las Amazonas*. Episodio 59). Por el contrario, se espera y se fomenta en la crianza de Jimena y Lalita que sean competentes y responsables en esta esfera. Las hijas de Rodrigo son «mujercitas» que se transformarán en «mujeres» y que, por consiguiente, deben ser entrenadas para el inexorable destino doméstico. Ambas, a pesar de su corta edad, nunca se quejan ni rebelan

que son las designadas para encargarse de las cenas que el padre organiza para sus amigos en el apartamento familiar. De manera que, a través de estos personajes, vemos como desde la infancia se inculca la asignación a modelos sexuados y a roles diferentes en los espacios de la sociedad. En esta interiorización de estas representaciones, los medios de comunicación masiva juegan un papel en la construcción y reproducción del género como lo expresaba Teresa de Lauretis en su ya citado texto canónico *Technologies of gender*. De la misma manera, en las propias palabras del investigador Bernard Lahire:

La socialisation peut prendre la forme d'une inculcation (explicite ou implicite) idéologique-symbolique de valeurs, de modèles, de normes. Il s'agit ici de toutes les normes culturelles diffusées par la télévision, la radio, l'image publicitaire..., qui montrent ou mettent en scène discursivement et/ou iconiquement hommes et femmes dans des rôles, des situations, avec des manières, des attitudes, etc., spécifiques. Cette socialisation procède par inculcation (diffusion par imprégnation ou habitude) d'habitudes dans les manières de voir et de dire le monde ⁵⁹⁴.

Con respecto a los valores que transmiten a su progenitura, padres y madres se esfuerzan por educarlos en correspondencia con las ideas y prácticas sociales de la ciudadanía y el respeto. Le dan una gran importancia en el ejercicio de la parentalidad al hacer sentir a sus hijos queridos y seguros en el seno de la familia. Sin dejar de expresar por esto el desafío constante que significa ser padres y, aún más, durante la difícil etapa de la adolescencia. En *Las Amazonas*, los personajes se esfuerzan por ejercer su labor lo mejor posible haciendo de la comunicación y del tiempo de calidad compartido valores supremos en la relación filial.

⁵⁹⁴ «La socialización puede adoptar la forma de una inculcación ideológica-simbólica (explícita o implícita) de valores, modelos y normas. Se trata de todas las normas culturales difundidas por la televisión, la radio, las imágenes publicitarias, etc., que muestran o presentan discursivamente y/o icónicamente a hombres y mujeres en determinados roles, situaciones, modales, actitudes, etc. Esta socialización procede por inculcación (difusión por impregnación o habituación) de hábitos en las formas de ver y describir el mundo» [Traducción libre]. *Vid.* LAHIRE, Bernard. «Héritages sexués: incorporation des habitudes et des croyances», en *La dialectique des rapports hommes-femmes*. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2001, vol.2e éd., p. 22-23. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-p-9.htm> [Consultado el 3 de noviembre de 2022].

Tanto Rodrigo como Esperanza castigan fuertemente a sus hijos cuando estos mienten y les explican que es una conducta incorrecta e innecesaria. Aunque castigar sea doloroso para todos, también se muestra como parte del trabajo educativo necesario para que los hijos aprendan a discernir entre lo bueno y lo malo. Estos padres buscan construir una relación basada en la amistad, para que sus hijos puedan abrirse y confiarse sin miedo, muy a pesar de la autoridad que encarnan. Asimismo, los ayudan en sus temores para que enfrenten los problemas de la vida en lugar de huir de lo que los intimida o aterroriza. De manera que se ponen en escena, situaciones que los desafían en el entorno escolar y particularmente en el familiar.

Aunque la comunicación es recalcada como algo importante y deseable, vemos algunas diferencias en los temas que los padres inician y promueven. Las madres parecen ser más propensas a hablar sobre el romance y los sentimientos que experimentan sus hijos. Esperanza le pregunta a Napo acerca de su relación con Jimena y lo escucha con atención y empatía. Lo mismo hace Consuelo cuando su hija Lalita le cuenta que su hermana Jimena está enamorada de Napo. Esta se muestra interesada en conocer sus sentimientos, mientras les explica que a sus edades estos no son verdaderos amores. Cuando la escena es interrumpida, Consuelo expresa que están teniendo una conversación de mujeres (*Las Amazonas*. Episodio 128). Por su parte, Rodrigo nunca llega a tener este tipo de discusiones con ninguna de sus hijas. Permite, bajo ciertas condiciones, que Napo la visite en la casa, pero nunca le pregunta a Jimena sobre sus afectos. Asimismo, Carmelo responde, sin mayor interés, que Napo debería enfocarse en los estudios cuando Esperanza le comenta sobre el noviazgo de su hijo con Jimena.

De la misma manera, el tema de la belleza y de los cambios hormonales femeninos también parece ser otro terreno en que las madres son las interlocutoras por excelencia. Cuando Jimena comienza a asistir a sus primeras fiestas le manifiesta a su padre que le gustaría ponerse un lindo vestido, pero Rodrigo le restará importancia respondiéndole que use lo de siempre. La única escena en la que Jimena se prueba un traje nuevo es junto a su madre que la anima a lucirlo en una fiesta elogiándola por lo bien que le queda (*Las Amazonas*. Episodio 132). Por otra parte, la psicóloga del colegio alerta a Rodrigo de la cercanía de la primera menstruación de Jimena y le pregunta si él cuenta con ayuda de alguna mujer en su entorno

que lo pueda guiar (*Las Amazonas*. Episodio 13). Aunque él mismo se ocupa de la situación informándose sobre los cambios que vivirá su hija, solo logrará explicárselos a Jimena de una manera muy torpe y alegórica. Al no tener a nadie que lo asista utilizará metáforas del mundo vegetal para describirle las transformaciones que ocurren como producto de la menarquía. (*Las Amazonas*. Episodio 27/29).

Después de esta telenovela correspondiente a 1985, encontramos en *Rubí rebelde* de 1989 a otro padre (Víctor Alfonso) que se ocupa de sus hijas y de las labores domésticas durante un par de episodios. La puesta en escenas de estos momentos se restringe a un periodo de crisis económica en el que el padre no podrá delegar estas tareas a su personal doméstico (*Rubí rebelde*. Episodios 146/147). Aunque en esta ficción, Víctor es un hombre rico que nunca se ha hecho cargo de su casa ni de la crianza de sus tres pequeñas hijas, lo veremos ocuparse temporalmente de la cocina y de las compras de los víveres (Figuras 10, 11 y 12). Las escenas están construidas de una manera tan jocosa que resaltan lo singular y desconocido que le resulta a Víctor la esfera privada y el cuidado de su progenitura. Como bien lo ha podido analizar Sarah Lecossais en sus trabajos sobre la representación de la maternidad, en este tipo de escenificaciones «ce que le ton humoristique apporte, c'est une insistance sur l'anormalité de la situation, et donc au final un renforcement de la norme»⁵⁹⁵. Ciertamente, la asignación de las mujeres al universo doméstico y sus labores es, tan frecuente y esperable, que no tiene nada de extraordinario ni de risible. Por el contrario, la escena de un padre encargándose de la cocina en los programas de televisión de la época introducía un momento inusual.

⁵⁹⁵ «(...) lo que aporta el tono humorístico es una insistencia en la anormalidad de la situación, y, por tanto, en última instancia, un refuerzo de la norma» [Traducción libre]. Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 291.



Figura 10: Amo de casa por unos días 1, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.



Figura 11: Amo de casa por unos días 2, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.



Figura 12: Amo de casa por unos días 3, Captura de pantalla. Rubí rebelde. EP 146.

A pesar de que en nuestro corpus hay otros personajes que representan al padre, son pocos los detalles que nos aportan sobre su manera de ejercer la paternidad. A grandes rasgos, estos suelen encarnar la imagen de la autoridad, la fuerza y la disciplina. A diferencia de las madres, y las mujeres en general, que son asociadas al cuidado, la afección y la empatía. En *Por estas calles* (1992), vemos como el juez Álvaro Infante tan intransigente y severo necesitará de la ayuda de la maestra Eurídice para entender las carencias emocionales de sus hijos. Aunque, como ya lo hemos mencionado, este tipo de productos culturales juega con la ambigüedad y con los avances y retrocesos de las representaciones. Así como pone en escena un modelo alternativo de paternidad encarnado por Rodrigo, también lo representa junto al retrógrado y machista padre de Isabel en *Las Amazonas*. En lo que concierne a las madres, bien que la mayoría se ajusta al modelo de la maternidad sacrificada, no dejan de estar matizadas por la ambigüedad y los debates mediáticos. Si por una parte el personaje de Consuelo en *Las Amazonas* es mostrado como una mamá emancipada y profesional, por otra parte, se juzgará su capacidad para conciliar la vida familiar y profesional.

4.3.3 Consuelo y Jeannette: ¿Entre la emancipación y el *backlash*?

Consuelo Arteaga es una de las pocas heroínas de nuestro corpus que expresa sus aspiraciones profesionales y los sacrificios que realizó para alcanzar sus metas. Desde el inicio de la telenovela la única información que poseemos sobre su personaje que es la madre ausente de Jimena y Lalita. Y es que dejar cabos sueltos o zonas oscuras en este tipo de melodramas, garantiza tener una reserva de posibilidades para crear nuevas intrigas en el momento indicado. De manera que Consuelo aparece en el episodio 89 con la finalidad de sumarle obstáculos al romance de Rodrigo e Isabel que comenzaba a volverse repetitivo. A pesar de que tenía más de cinco años viviendo en el exterior sin dar noticias de su vida aparece, para la sorpresa de todos, el día del cumpleaños de su hija Lalita. El televidente descubre con su llegada que Rodrigo no ha formalizado su divorcio y que ella ha vuelto para recuperar su matrimonio sin tomar en cuenta el tiempo ausente. En este momento de la trama, Rodrigo inicia el proceso de divorcio para poder finiquitar la situación y casarse con Isabel quien espera impacientemente el momento de la boda. Por su parte, Rodrigo les

explica a los abogados que su exmujer viajó para hacer un postgrado en Estados Unidos con la finalidad de profesionalizarse y que no volvió al país en 6 años. Y, por otra parte, Consuelo manifiesta que ella acompañó a su marido por varios países del mundo para que pudiera formarse, pero que él no quiso unírsele cuando ella obtuvo una beca. La solución que encontraron fue que Rodrigo, le llevaría a sus hijas durante las vacaciones y que ella volvería a Venezuela en cuanto pudiera. Pero, según Consuelo, ni él cumplió con su promesa ni ella tuvo los medios económicos para viajar. Aunque el divorcio era posible procesarlo por motivos de abandono del hogar, en el siguiente diálogo Rodrigo le explica a Isabel cómo la situación podría complicarse por un cambio reciente en las leyes:

RODRIGO: Yo pensaba que la demanda podía ser por abandono del hogar y allí era más complicado.

ISABEL: Pero ¿cómo va a ser más complicado? ¿Acaso Consuelo no abandonó su hogar y sus hijas?

RODRIGO: Sí, pero planteado el divorcio así entonces puede resultar discutible. Ella puede alegar que fui yo el que me negué a acompañarla. Según la nueva reforma del código ahora la cuestión del hogar no es como antes que lo decidía el hombre. Ahora es donde deciden vivir los dos esposos (...) Lo haremos por separación de cuerpos. Después de cinco años de separación el divorcio sale automáticamente sin problema.

ISABEL: Ojalá fuera cierto. Pero a mí me parece que no va a ser muy fácil. Yo estoy segura de que esa mujer va a pelear. (*Las Amazonas*. Episodio 102)

Como ya lo vimos en las ficciones de *Cabrujas*, la reforma de 1982 fue uno de los grandes logros del feminismo venezolano gracias a la igualdad jurídica que adquiere la mujer en el matrimonio. No obstante, en esta telenovela se sugiere que Consuelo busca con su versión de la historia inclinar la balanza de su lado para quedarse con la custodia de las hijas. Dejando entrever que la modificación del código también pudiera ser un arma de doble filo, peligrosa en ciertas separaciones. En el caso de Venezuela, hasta 1982 la patria potestad le pertenecía únicamente al padre, privando de este derecho a las madres. De manera que, en el ámbito de las leyes, en 1985 las mujeres apenas estaban igualándose con los hombres en varios aspectos relacionados con el matrimonio y la familia. Aunque Rodrigo no niega la

versión de Consuelo dice que el acuerdo era de dos años, poniendo en evidencia la mala fe de su exmujer para manipular la situación. La situación genera una lectura un tanto ambigua de lo que resultó ser una gran conquista para las esposas y madres venezolanas.

A pesar de la completa ausencia de la madre, el juez la considera más apta para encargarse de Jimena y Lalita. Rodrigo considera injusto que, por el simple hecho de ser mujer, Consuelo sea mejor mamá que él que ha ocupado durante años los dos roles. Reivindica que también los hombres son capaces de ejercer una parentalidad responsable y de ocuparse a cabalidad de las necesidades y el cuidado de los hijos (Rodrigo: «Entonces solo por ser mujer es mejor mamá que yo. Entonces los hombres no servimos para nada. Los hombres por el simple hecho de ser hombres no sabemos cuidarlos. Yo soy un buen padre». *Las Amazonas*. Episodio 135). Ciertamente, en las separaciones, la custodia le suele ser concedida generalmente a la madre al considerarse que su rol en la crianza de los hijos es preponderante. Como bien lo explica Thierry Blöss, «(...) la maternité tout particulièrement demeure dans les esprits comme plus essentielle ou indispensable que la paternité»⁵⁹⁶. En un contexto de disparidades entre los roles maternos y paternos, la madre es considerada como la más idónea para ocuparse de la familia y de los trabajos que esto conlleva⁵⁹⁷.

Aunque Consuelo obtiene la custodia de Jimena y Lalita, rápidamente descubre que no puede enfrentar sola el trabajo de crianza de las dos niñas. Rodrigo le manifiesta que se le hace difícil porque ella siempre ha contado con la ayuda de las personas a su alrededor, pero que nunca ha encarado las responsabilidades sola. Considera que, aunque es una buena profesional, no sabe cómo manejar los problemas que surgen de la cotidianidad cuando se tienen hijos: Rodrigo: «Que una mujer sea una buena profesional no la descalifica como madre. Las mujeres pueden organizar la vida como profesionales y como madres. Tú separaste tu función de madre y de profesional. Se te va a hacer difícil porque tú nunca lo has vivido al mismo tiempo». *Las Amazonas*. Episodio 148).

⁵⁹⁶ «(...) la maternidad, en particular, permanece en la mente de la gente como más esencial o indispensable que la paternidad» [Traducción libre]. *Vid.* BLÖSS, Thierry. «L'égalité parentale au cœur des contradictions de la vie privée et des politiques publiques». *Op. cit.*, p. 57.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

A pesar de que Rodrigo no critica sus dificultades como madre, podemos inferir la tensión existente que para la época generaba el deseo de compaginar el terreno privado y el público. Posteriormente, cuando Consuelo es nombrada directora de una emisora de radio, decide por razones laborales viajar a Estados Unidos y devolverle la custodia a Rodrigo. Ella siente que a pesar de su afán de realización personal y de afirmación su vida es un fracaso (*Las Amazonas*. Episodio 145). Según Sarah Lécosais, es recurrente que en las ficciones populares los personajes femeninos reflexionen sobre la articulación del mundo del trabajo, la vida privada y la maternidad⁵⁹⁸. Sin embargo, esta dicotomía no genera tensiones en la trayectoria de los héroes, quienes raras veces aparecen delimitados por su identidad parental. Entre los años ochenta-noventa en los medios de comunicación masiva se propagó la idea de una supuesta confrontación entre las madres profesionales que trabajaban fuera del hogar y las amas de casa volcadas a la crianza. A esto lo denominó la periodista Nina Darnton, «*the mommy wars*»:

In one corner was the working mother, in the other, the stay-at-home mom. The working mother supposedly saw her opponent as a boring, limited woman who had just said «uncle» to patriarchy, spent too much time fondling Tupperware, and because she didn't work was a poor role model for her kids, especially her daughters. The stay-at-home mom supposedly saw her opponent as a selfish careerist who neglected her kids, was too stressed out when she was with them, and deserved whatever guilt she felt. Every decade has its media-staged catfights, and this was the one for the 1990s: mom versus mom.⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 362.

⁵⁹⁹ «(...) En una esquina estaba la madre trabajadora, en la otra, la madre que se queda en casa. La madre trabajadora supuestamente veía a su oponente como una mujer aburrida y limitada que acababa de decir "uncle" al patriarcado, que pasaba demasiado tiempo acariciando el Tupperware y que, por no trabajar, era un mal modelo para sus hijos, especialmente para sus hijas. La madre que se queda en casa supuestamente veía a su oponente como una arribista egoísta que descuidaba a sus hijos, se estresaba demasiado cuando estaba con ellos y se merecía cualquier sentimiento de culpa. Cada década tiene sus peleas mediáticas, y esta fue la de los años noventa: mamá contra mamá». [Traducción libre]. Vid. DOUGLAS, Susan et Meredith MICHAELS. *The Mommy*

Pese a que los medios hicieron eco de estas imágenes, los estudios demostraron que millones de madres se movían en los dos terrenos apreciando las ventajas y desventajas de quedarse en casa y de trabajar fuera⁶⁰⁰. Aun cuando el personaje de Consuelo no es confrontado con otra madre, es señalada constantemente como la madre negligente que abandonó a sus hijas dejándolas a cargo del padre mientras se profesionalizaba en el exterior. Al final elige su trabajo, dejando entrever que no pudo conciliar sus aspiraciones laborales con la educación de sus hijas. Para continuar desarrollándose en su dominio, le toca hacer una elección que es descrita como dolorosa al cederle a Rodrigo la custodia. Ciertamente, la telenovela no podía permitirse la separación definitiva e injusta del protagonista y sus hijas después de haber mostrado a lo largo de su relato una relación familiar ejemplar. No obstante, las contradicciones que abaten al personaje de Consuelo parecen corresponder con un estereotipo recurrente de la época. En nuestro corpus de los ochenta-noventa, pocas heroínas irán tras sus ambiciones profesionales al ser, la mayoría, mujeres ricas que no necesitan de un salario para subsistir. Si aparecen en la historia como directoras de empresas o grandes consorcios su trabajo formará parte de un segundo plano apenas esbozado.

Por otra parte, en las telenovelas de la década del ochenta y noventa, observamos relaciones de pareja, complejas e inciertas, que no siempre se concretan con un matrimonio. En *Las Amazonas* (1985) no solo Isabel termina con Carmelo, también Carolina rompe con Fernando y Eloísa con Roberto. Las relaciones fluctúan entre la diversión y la estabilidad, mostrando una estructura menos rígida, a pesar las exigencias matrimoniales del padre. Tanto Fernando como Carmelo sufrirán el desengaño y —al mejor estilo melodramático— buscarán vengarse de las heroínas, aunque sin dar detalle de sus emociones. En ninguno de los dos casos, se presentarán como relaciones frustradas o truncadas que hayan dejado consecuencias indelebles en sus vidas. No obstante, en la misma producción, cuando Francisco decide ponerle fin a su relación con Jeannette, la intriga hará énfasis en el tiempo perdido y malgastado por la heroína. En sus diálogos esta expresará los inconvenientes y sufrimientos que le ha traído a su vida una relación que podríamos catalogar de «moderna».

Myth: The Idealization of Motherhood and How it Has Undermined All Women. Reprint édition. New York, NY: S & S International, 2005, p. 306.

⁶⁰⁰ *Id.*

Podemos observar que la propia madre de Francisco le pregunta a este que hasta cuándo va a tener a Jeannette en esa incertidumbre en la que la ha mantenido desde hace diez años. El héroe explicará que no existe tal ambigüedad o indeterminación entre ellos, ya que desde el inicio Jeannette ha aceptado las condiciones. Nuevamente la madre, quien conoce muy bien a la pareja, le expresa: «Eso te lo diré de la boca para afuera, pero en el fondo debe tener alguna ilusión por casarse» (*Las Amazonas*. Episodio 11).

Ciertamente, Jeannette encarna a una mujer emancipada y moderna, quien a pesar de sus logros profesionales y económicos se ha quedado «madurita y sola», como ella lo expresa (*Las Amazonas*. Episodio X). Ella ha aceptado la relación en los términos que Francisco le ofrece, pero en el fondo hubiese deseado una relación más convencional que le permitiera ejercer el rol de esposa y madre como se lo confía a su amiga en el siguiente diálogo:

JEANNETTE: Después se te va la oportunidad y te quedas como yo. En el aire. Y déjame decirte que es muy triste vivir en el aire. Está bien, una es una mujer libre, liberada que se ha abierto paso en la vida. Que ha triunfado, como quien dice. Pero que va, para mí sigue siendo muy triste cuando llego en la noche a la casa y no tengo con quien hablar. A mí me gustaría estar pendiente de un hombre, de lo que va a cenar en la noche, de la camisa y la corbata que se va a poner al día siguiente. Yo sé que son tonterías. Pero tonterías que no tengo y que añoro profundamente. (*Las Amazonas*. Episodio 38)

En *Las Amazonas* (1985), a pesar de que la narración va normalizando nuevas maneras de vincularse como pareja, también encontramos un discurso que a manera de *backlash* las penaliza. Los éxitos profesionales de Jeannette no son suficientes para su plenitud, ya que en el fondo siente que solo a través de la concreción de un matrimonio y una familia podrá autorrealizarse. Pareciera que las heroínas ambiciosas que se desarrollan laboralmente pueden lamentar que se les pase el momento oportuno para construirse ese destino. Hay una especie de discurso que jerarquiza los logros en pleno contexto de profesionalización e inserción de las mujeres en el mercado de trabajo. Asimismo, la aceptación de formas de emparejamiento menos convencionales tiene un mayor impacto en la vida de las heroínas quienes se enfrentan a la presión de un reloj biológico que no les permite perder tiempo.

4.3.4 La nueva paternidad

Si tomamos en cuenta que, en las telenovelas del setenta, el machismo fue criticado como una actitud inadecuada y obsoleta, no es de extrañar que se propongan nuevos modelos de masculinidad. Como ya lo vimos en *Las Amazonas*, Rodrigo es un padre afectuoso que se encarga de la crianza de sus dos hijas y que se aleja de la imagen del cuestionado macho. Este personaje parece mostrarse en consonancia con las exigencias de los nuevos tiempos y de las transformaciones domésticas que reivindicaron los feminismos. En palabras de la investigadora Isabella Cosse, «la nueva paternidad fue parte de los roles de género que, atravesada por las nuevas aspiraciones femeninas de equidad, constituye uno de los elementos centrales de los cambios culturales de la familia que caracteriza el período»⁶⁰¹. Este nuevo modelo de paternidad que aparece en los años ochenta se construyó en oposición a la tradicional relación paternofamiliar marcada por el autoritarismo y la distancia emocional⁶⁰². No cabe duda de que, a partir de la segunda parte del siglo XX, las relaciones conyugales y familiares se vieron cuestionadas por la necesidad de colaboración e igualdad.

Este nuevo modelo del que Rodrigo Izaguirre podría ser un buen ejemplo propone que los padres construyan una relación amorosa y estrecha con sus hijos. Si las tareas de cuidado y educación ya se consideraban importantes, las actividades de juegos y pasatiempos en familia también se vuelven momentos valiosos en la crianza⁶⁰³. Lamentablemente, en Venezuela no existe un estudio sobre la representación de la paternidad que nos permita explorar la aparición de nuevos valores y patrones familiares en los medios de comunicación. No obstante, partimos de la idea de que el personaje Rodrigo, al ser el protagonista, encarna para 1985 lo que es deseable en términos conyugales y familiares. Según el trabajo de Cosse: «La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)», este patrón surge del nuevo paradigma de crianza que influenciado por la psicología se fortalece con el resquebrajamiento del modelo de domesticidad. Aun cuando desde los inicios de las primeras décadas del siglo XX aparece tímidamente la promoción de una crianza más

⁶⁰¹ COSSE, Isabella. «La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)», *Estudios demográficos y urbanos*. 2009, vol. 24, n° 2, p. 431.

⁶⁰² *Ibid.*, p. 442.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 433.

comprometida, es durante la década del setenta que esta paternidad se convierte en norma⁶⁰⁴.

En Venezuela, durante los años de las décadas del setenta y ochenta, tuvieron lugar emblemáticos proyectos que parecen confirmar la creciente consideración de la infancia y la juventud como momentos bisagras de la vida. En 1975 se funda el reconocido Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, y en 1982 el Museo de los Niños que, con sus máximas «Prohibido no tocar» y «Aprender jugando», buscó vincular a los jóvenes con el arte. Según Cosse, gracias a la impronta de la psicología y el psicoanálisis «se reconoció la importancia de la infancia para la formación de la personalidad adulta»⁶⁰⁵. Basados pues en esta perspectiva, muchas enfermedades comenzaron a ser explicadas a través de disfuncionamientos psicológicos que podían estar relacionados con el niño y su entorno familiar. En esta armonía necesaria para el buen desarrollo también la intervención de los padres en las actividades que eran tradicionalmente realizadas por las madres se presentaba como beneficioso para el crecimiento⁶⁰⁶. Pese a todas a estas transformaciones y mandatos, hasta entrados los años ochenta, los hombres seguían limitados a su función de proveedores económicos sin comprometerse demasiado en el cuidado de sus hijos. El modelo de masculinidad todavía «se relacionaba más con la obtención de un trabajo para asegurarle la independencia a los varones y permitirles casarse y mantener una familia»⁶⁰⁷.

Desde esta promoción de una nueva paternidad, el autoritarismo, la violencia física y la disciplina férrea, consideradas convenientes en una buena crianza, adquirieron un matiz negativo. Los estudios especializados proponían encontrar el equilibrio entre la firmeza y la comunicación para ayudarlos a crecer y a independizarse. Por lo tanto, el establecimiento de los límites se promueve desde la comprensión y la sinceridad. Como bien lo explica Isabella Cosse, «la autoridad paterna debía ser el resultado natural del cariño, la confianza y el

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 432.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁶⁰⁶ Según el trabajo de Cosse el rol paterno va adquiriendo complejidad. Inicialmente se proponían como suficientes quince minutos diarios de actividades con los hijos, pero después exhortaron a los padres a participar en labores tradicionalmente femeninas dejando claro que la virilidad no se veía afectada. *Ibid.*, p. 443.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 433.

respeto»⁶⁰⁸. No obstante, este nuevo paradigma de paternidad implicada y afectuosa que aparece con fuerza desde la década del setenta se sitúa más en «el terreno de los mandatos que de las prácticas». Ciertamente, estas transformaciones corresponden a un proceso lento y poco uniforme, marcado por avances y retrocesos en cuanto a la participación de los hombres en las labores del cuidado de sus hijos. Según Cosse, los medios de comunicación jugaron un papel fundamental en la promoción y difusión de este nuevo modelo de paternidad. Haciendo más comunes las representaciones de padres partícipes de una crianza basada en el compartir y en el disfrute. Pese a que durante esta época no se logró un cambio absoluto en las prácticas, fue una época de aportes para lograr las transformaciones posteriores.

Como pudimos ver, Rodrigo y sus dos hijas parecen hacer eco de este discurso alternativo sobre la paternidad y las maneras posibles de constituirse como familia. No solo lo veremos a este personaje ocuparse de Lalita y Jimena, también su amigo Raúl Moretti se va a mostrar afectuoso y desenvuelto en las tareas del hogar cuando le toca hacer de padre sustituto. Ya sea por razones de trabajo o de salud, Moretti suele asistir a su amigo ocupándose de buscar a sus hijas a la escuela, ayudándolas en las tareas escolares, cocinando y jugando con ellas. De allí que en el ambiente de las producciones culturales de consumo masivo en Venezuela, se podría decir que había un contexto favorable a la reelaboración de una visión alternativa de un tipo de paternidad responsable, no tradicional, tal y como se puede constatar en el serial infantil venezolano *Crece con papá* (1986) un año después. Nuevamente se pone en el centro de la escena la historia de un padre, en este caso viudo, que se encarga de su hogar y de sus tres hijas. Del mismo modo, en la década de los ochenta la televisión de los Estados Unidos difundió relatos de hombres comprometidos en la labor paterna con series como *Full House* (1987-1995) y *Punky Brewster* (1984-1988) transmitidas en Venezuela⁶⁰⁹.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 439.

⁶⁰⁹ DOUAIRE, Martin. «La famille dans les séries TV. Quelles représentations? Quelles histoires ?», en *La Famille dans tous ses états*. Auxerre: Éditions Sciences Humaines, 2018, p. 70-75. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-famille-dans-tous-ses-etats--9782361064891-p-70.htm> [Consultado el 3 de noviembre 2022].

A pesar de estas nuevas masculinidades y paternidades, también encontramos en *Las Amazonas* al personaje de Emiro Lizárraga, el padre de Isabel, Carolina y Eloísa. Entre este hombre viudo y Rodrigo hay una brecha generacional que pareciese darle licencia a la puesta en escena, de plantear dos paternidades completamente distintas. Aunque se presenta como un padre que se sacrifica por sus hijas y que solo desea su bienestar, todas deben someterse a su autoritarismo e intransigencia.

Con el pretexto de su gran amor paternal, Emiro presiona a sus hijas para que hagan lo que él considera adecuado para ellas en detrimento de sus propios deseos. De manera que, todas, se pliegan y sacrifican para no contrariarlo, en nombre del cariño y el respeto que sienten por su padre. Aun cuando la representación del machismo se considera anticuada e indeseable se infiltra a través de un personaje que tiene como excusa su pertenencia a otra época y a otra manera de pensar. Sus comentarios abiertamente sexistas y vejatorios son expresados sin que nadie juzgue sus discursos, siendo incluso motivo de risa y sorpresa para sus hijas. Las heroínas de *Las Amazonas* se presentan independientes y emancipadas con trabajos y estudios que revelan sus conquistas en la esfera pública. Eloísa, la hija menor de Emiro, se prepara —junto con otras mujeres— para ser yoqueta y competir en un terreno otrora dominado exclusivamente por hombres. Asimismo, Consuelo realiza un programa de radio sobre hípica e Isabel se encarga de la compra y venta de caballos purasangre; pero todo ese despliegue de independencia y liberalidad moderna dentro del contexto conservador del padre, su presencia abarcadora. Aunque Emiro llama a sus hijas *Las Amazonas* y estas aparecen cabalgando libremente en la presentación de la telenovela, el mayor deseo de su padre es casarlas para que puedan ceñirse a su inexorable destino femenino. En un mundo marcado por una supuesta igualdad en el que las mujeres se emancipan, Emiro les recuerda constantemente que su deber es llenarle la casa de nietos.

El padre utiliza metáforas del mundo equino para expresarles a los prometidos de sus hijas, que el papel de los maridos es acotarles las riendas a sus yeguas indómitas. Al ser un hombre adinerado, Emiro tiene bajo su mando a un grupo de empleados que se encargan de todas las tareas necesarias para que su hogar funcione. Una de sus trabajadoras domésticas es la confidente, consejera y proveedora del amor materno de sus tres hijas. Nuevamente la afección y empatía forman parte exclusiva de las mujeres mientras que a los padres se los

relaciona con la autoridad. Emiro se verá obligado, como consecuencia de las situaciones dramáticas que acontecen en su familia, a mostrar los sentimientos que tanto le cuesta dejar aflorar. Con su discurso retrógrado posiblemente se busca dar voz a los conservadurismos que temen y rechazan las transformaciones sociales. Como ya lo hemos visto, estas ficciones se sitúan en terrenos ambiguos que no son completamente progresistas ni tradicionalistas. A continuación, citaremos algunos de los numerosos diálogos que ejemplifican la personalidad de Emiro:

EMIRO: A mí no me gusta que las mujeres piensen.

CAROLINA: ¡Papá!

EMIRO: Dios las hizo para otra cosa, no para que estén pensando tonterías y –mucho menos– para que estén persiguiendo a los maridos. (*Las Amazonas*. Episodio 32)

EMIRO: Pero un hombre que se pone a hacerle caso a las tonterías que hablan las mujeres es un idiota. ¿Tú has visto a una mujer tomando decisiones? ¿Has visto a una mujer general? Has visto a la Thatcher, pero eso es allá en Europa. (*Las Amazonas*. Episodio 8)

EMIRO: Una mujer soltera nunca está bien porque el deber de toda mujer es el matrimonio. El matrimonio y los hijos. Esa es la felicidad de la mujer y punto. (*Las Amazonas*. Episodio 13)

Toda la promoción de una nueva paternidad que brinda afecto y comprensión para ayudar a los hijos a crecer felices e independientes pareciera aplicar solo si se cumplen ciertas condiciones. En *Rubí rebelde* de 1989, el personaje Leonardo, también viudo, se encarga de sus tres hijos. René, el menor de ellos, manifiesta conductas y gustos «afeminados» que le resultan intolerables. Pese a que este le ha explicado a su padre que simplemente se trata de códigos y maneras de vestir de una nueva generación, Leonardo no lo acepta. Con la finalidad de hacer de él un verdadero hombre y de tratar de enderezar lo que considera una aberración, decide enviarlo a una escuela militar en el exterior. De manera que la promoción de la familia amorosa que debe mantenerse unida, desplegada en las telenovelas, solo se cumple si esta es heterosexual. René es el único personaje señalado como afeminado de nuestro corpus, que no está en la trama a modo de bufón para generar situaciones cómicas.

Las pocas veces que la homosexualidad masculina es representada en estas telenovelas se hace a través de personajes estereotipados y de «relleno» como es el caso de Sorocaima de *Rubí rebelde* y los «Puchi» de *Por estas calles*. Solo hacen su aparición contadas veces para aportar ligereza y humor con amaneramientos y vestimentas cliché que ponen en escena una sexualidad «desviada». En el caso de René, no fue objeto de bromas, pero sus gustos fueron castigados por su padre con la excusa de hacer lo correcto en ese tipo de situaciones:

LEONARDO: La única forma que tengo de enderezarte es mandándote a esa academia (...)

RENÉ: Pero ¿qué quejas tienes de mí? Me ocupo de estudiar. Siempre traigo buenas notas. Todas mis materias las paso eximidas y nunca has tenido quejas de mis maestros.

LEONARDO: Está bien por ese lado no tengo nada que reprocharte (...) Yo quiero que seas un auténtico hombre (...) ¿Tú crees que un hombre como tú o como cualquier otro puede salir a la calle sin que lo insulten con ese pelito pintado de verde?

RENÉ: Yo no le veo nada de malo todos los jóvenes lo hacen.

LEONARDO: (...) ¿Cuál moda? Pareces una mujer con esa moda. Yo no quiero que mis hijos parezcan lo que no son. Yo no quiero que parezcan unas mujercitas como tú pareces en este momento (...) En mi familia las mujeres han sido siempre hembras y los varones hemos sido siempre machos (...) (*Rubí rebelde*. Episodio 14)

REINALDO [hijo mayor de Leonardo]: Estás pensando fuera de época.

LEONARDO: Los hombres. Los verdaderos hombres lo son y lo han sido siempre a lo largo de todas las épocas. Yo quiero que René sea como tú, como yo, como todos los varones de esta familia. Y no que sea un alfeñique amanerado que va levantando comentarios maliciosos por donde pasa.

REINALDO: Me preocupa. Él piensa en el suicidio.

LEONARDO: Él no es capaz de llegar a una cosa así.

REINALDO: ¿Y si lo hace?

LEONARDO: Antes que un amanerado prefiero un hijo muerto. (*Rubí rebelde*. Episodio 15)

Aunque hayamos visto la promoción de una nueva paternidad y la constante representación de familias nucleares en nuestro corpus, la realidad de la mayoría de los venezolanos difiere de estos modelos. En los sectores populares del país el grupo compuesto por el padre, la madre y los hijos es prácticamente inexistente. Aun cuando durante mucho tiempo se pensó que el patrón familiar reproducía la misma estructura de los países occidentales, esto fue cuestionado por dos investigaciones precursoras en este terreno. Durante los años setenta, Luis Vethencourt se percató de la ausencia del modelo nuclear afirmando que «la pareja como institución familiar es muy débil»⁶¹⁰. Como producto de una estabilidad precaria y poco monogámica, el hombre se mueve alrededor de varias mujeres sin establecerse durante mucho tiempo con ninguna. Después de la procreación es frecuente que la pareja se disuelva y que el hombre pase a otra relación sentimental. Debido a la poca implicación o incluso la ausencia total de este, la madre asume sola la crianza de los hijos y se convierte en el eje de la vida familiar.

De estos estudios se ha desprendido la idea de que la familia venezolana es «matricentrada» sin ser «matriarcal». Es decir que, aunque la madre ocupa un papel central en la vida íntima, su autoridad se limita a esta esfera. Ni la sociedad ni las instituciones políticas se ven permeadas por este poder. Por el contrario, el fuerte patriarcado existente hace más vulnerables a las numerosas mujeres pobres cabezas de hogar. Pese a que no se puede decir que la totalidad de las familias son matricentradas, debido a los diversos contrastes que pueden existir a lo largo de un país, ciertamente es la estructura más frecuente en Venezuela. A partir de los años noventa, las investigaciones de Alejandro Moreno coinciden en que la familia nuclear es casi inexistente en las clases populares que representan el 80% del país. A diferencia de los trabajos precedentes de Vethancourt, Moreno se opone a la idea de considerar esta estructura como un fracaso social o incluso menos funcional que la familia nuclear considerada como la norma⁶¹¹. Por su parte, aunque la clase media reproduce con

⁶¹⁰ CAMPO-REDONDO, María Susana y Jesús Andrade GABRIEL ANDRADE. «La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica», *Frónesis*. Agosto 2007, vol. 14, nº 2, p. 88.

⁶¹¹ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. Caracas, Venezuela: Fundación Empresas Polar, Centro de Investigaciones Populares, 2016. 434 p.

mayor frecuencia el tradicional modelo también ha ido integrando rasgos de la organización «matricentrada».

Como bien lo explica Campo y Andrade, aun cuando los hombres de la clase media suelen asumir con mayor responsabilidad su paternidad, lo hacen parcialmente. El abandono del hogar es menos frecuente, pero en su lugar mantienen relaciones sentimentales con otras mujeres de manera simultánea y clandestina. En estas relaciones de adulterio se privilegian unas familias por encima de otras, siendo común la tendencia hipergámica. Es decir, las amantes del padre de clase media son casi siempre de una condición social más baja que la de la familia «legítima»⁶¹². Por su parte, las clases populares parecen preocuparse menos por el adulterio debido a la poca solidez que representa la institución de la pareja. Al ser recurrente que los hombres no construyan vínculos sólidos y duraderos, las expectativas de establecer largas relaciones de pareja son escasas.

Según los datos aportados por los investigadores Campo-Redondo y Andrade, Venezuela no es la única región del mundo donde aparece el modelo matricentrada. Esta estructura está presente también en otras zonas que han demostrado tener como punto en común la pobreza. No obstante, no se conoce a ciencia cierta si la familia matricentrada es una causa o una consecuencia de esta. Estas sociedades se caracterizan por un alto índice de hijos por mujer, aunque en Venezuela ha descendido de seis en 1970 a cuatro en 1980, se considera todavía un número alto para las estadísticas urbanas⁶¹³. Para Alejandro Moreno este modelo es completamente funcional en la medida que las mujeres, en la ausencia de una pareja, logran construir un mundo emocional con sus hijos como pilar del grupo familiar. La familia termina por componerse no de manera triangular, pero se vuelve una forma de binomio constituido por la madre y su prole⁶¹⁴. No obstante, estas observaciones, Campo-Redondo y

⁶¹² CAMPO-REDONDO, María Susana y Jesús Andrade. «La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica». *Op. cit.*, p. 92.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 91.

⁶¹⁴ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. *Op. cit.*, p. 73.

Andrade acuñan que, a pesar de lo importante del amor materno, la pobreza que se engendra de esas situaciones siempre tiene un efecto perjudicial en la vida de los individuos⁶¹⁵.

Este tipo de familia que Vethencourt denominó atípica, ha existido en Venezuela a lo largo de su historia, como lo han demostrado variados estudios. En la época colonial los conquistadores españoles no tardaron en tener encuentros sexuales y amancebamientos con mujeres nativas del Nuevo Mundo. A pesar de las prohibiciones de los reyes católicos, la práctica de la barraganía también se trasladó a los territorios colonizados. Estando las esposas legítimas lejos, las amantes ocupaban un puesto secundario y representaban un profundo capital simbólico⁶¹⁶.

Al ser la barraganía una práctica reservada a las clases superiores en España, los colonizadores para alardear de su nueva condición social multiplicaron e intensificaron los hábitos de la nobleza. En la segunda mitad del siglo XVI, «a medida que se consolidaba el poblamiento y se definían las aspiraciones hacia la formación de bienes de fortuna, el matrimonio monogámico se hizo más frecuente, particularmente entre la población de origen hispánico»⁶¹⁷. Por el contrario, el resto de la población conformada por indios, negros, mestizos mulatos (la llamada gente de color) continuó optando por las uniones consensuales al no encontrar en el matrimonio «significación económica y social». De manera que la tendencia al concubinato continuó, en estos sectores, intensificándose durante el siglo XIX.

Según Campos-Redondo y Andrade, en Venezuela, a pesar de apreciarse un crecimiento, «el número de matrimonios fue excepcionalmente bajo (...) en 1904 se registran apenas 2.6 matrimonios por cada 1000 habitantes, mientras que en 1980 se registran 6.1 por cada mil habitantes»⁶¹⁸. Durante los primeros años del siglo XX, la nupcialidad evolucionó tan poco

⁶¹⁵ CAMPO-REDONDO, María Susana y Jesús Andrade GABRIEL ANDRADE. «La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica». *Op. cit.*, p. 93.

⁶¹⁶ FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: [s.n.], 1997. Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/dhv/entradas/n/nupcialidad/> [Consultado el 22 de octubre 2022].

⁶¹⁷ *Id.*

⁶¹⁸ CAMPO-REDONDO, María Susana y Jesús Andrade. «La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica». *Op. cit.*, p. 89.

que el 71,1% de los nacimientos para 1911 fueron de hijos ilegítimos. Esto posiblemente se debió a la poca trascendencia que le daba la mayoría de los habitantes al matrimonio ya que al «(...) no percibir los efectos del derecho a la herencia, poca significación revestía la expresión jurídica de la familia»⁶¹⁹. En 1920 con la actividad petrolera se introdujeron una cantidad de cambios económicos y sociales que influyeron en la evolución de nupcialidad. La frecuencia de los matrimonios aumentó progresivamente hasta el momento de descenso en la década de los ochenta⁶²⁰. Todos estos datos nos permiten confirmar pues que la tendencia en Venezuela a lo largo de la historia no ha sido la familia nuclear convencional. Ciertamente, la ausencia del padre y la poca estabilidad conyugal parecen haber consolidado la formación del extendido binomio madre e hijo como el principal modelo cultural de familia⁶²¹.

Pese a que lo atípico es el modelo nuclear, la aspiración y el deseo de la presencia del padre también aparecen en los análisis de Alejandro Moreno⁶²². Como él bien lo explica, existe una valoración positiva de las parejas que se mantienen unidas por décadas y en la que ambos se implican en la crianza. De manera que, aunque no es la situación más frecuente, existe el anhelo de la forma tradicional de familia tan desplegada por los medios de comunicación. Esto no impide que lo materno tenga en la cultura popular venezolana una preponderancia sobre lo paternal que se ve relegado a una función secundaria y menos fundamental⁶²³. En lo que respecta a la televisión, podemos observar que las representaciones de los ochenta obedecen más a los mandatos y aspiraciones que a la realidad de la mayoría de las

⁶¹⁹ Según las estadísticas «el 71% de hijos ilegítimos que se observó en 1911, se redujo en 1949 a 59%, y en 1979 a 52,4%. Estas proporciones de ilegitimidad están todavía lejos de las que exhiben las naciones con una nupcialidad muy importante desde hace largo tiempo». Vid. FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Op. cit., Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/n/nupcialidad/>. [Consultado el 2 de septiembre 2022].

⁶²⁰ *Id.*

⁶²¹ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. Op. cit., p. 79.

⁶²² *Ibid.*, p. 332.

⁶²³ *Ibid.*, p. 265.

estructuras familiares venezolanas. Ciertamente, como dice Moreno una cosa es «el discurso de las élites sobre la familia y otra la práctica que se ejerce en el pueblo»⁶²⁴.

Evidentemente, la familia matricentrada va a coexistir con la familia nuclear clásica que no es inexistente, sino que se restringe a ciertos sectores. Aunque la madre es el centro del hogar, hay una red de relaciones de ayuda que hacen de esa unidad una familia extensa. Cuando la madre trabaja, los hijos quedan al cuidado de la abuela materna y de las otras mujeres de la familia como tías y primas. De modo que hay una cooperación familiar en la crianza que les permite a unas trabajar y a otras quedarse en la casa haciendo el relevo⁶²⁵. Según María Monasterios en su artículo «La familia venezolana desde la perspectiva de la mujer sola, jefe del hogar» (2001), como el hombre no se responsabilizará ni colaborará en la crianza, le toca a la mujer sola asumir todas las labores y responsabilidades para mantener el hogar. Sin embargo, Monasterios considera «(...) que se basta a sí misma para satisfacer las necesidades de sus hijos»⁶²⁶.

En *Las Amazonas* y en *Rubí rebelde* no hay representaciones de este tipo de modelo familiar extendido. Este entretrejado familiar propio a las clases populares no se pondrá en escena hasta 1992 con *Por estas calles*. Tendremos pues como ejemplo la casa de Eloína Rangel, donde ella vivirá con su hija, el marido de esta, su pequeña nieta y, circunstancialmente, su mejor amiga Eurídice y su hijo. No obstante, antes de explorar estas representaciones de las familias extensas, vamos a indagar en el próximo apartado cómo las heroínas de estas telenovelas se convierten en madres. Y es que, como hemos visto, la paternidad fue de cierta manera modificándose con el objetivo de mostrar padres más afectuosos y cercanos acordes con los nuevos tiempos. Pero también nos cuestionamos sobre las heroínas: ¿hay un tipo de maternidad hegemónica o sus representaciones se transforman en el tiempo?

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁶²⁵ MONASTERIOS, María Bibiana. «La familia venezolana desde la perspectiva de la mujer sola, jefe del hogar», *Única: Revista de Artes y Humanidades*. 2001, n° 3, p. 70.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 76.

4.3.5 La madre venezolana: Una mujer «echada pa'lante»⁶²⁷

No a todas las heroínas de nuestro corpus las veremos ejercer la maternidad de manera detallada. Solo a través de algunas de ellas exploraremos las inquietudes que las unen y los imaginarios que se construyen en torno a este momento. En la telenovela *Las Amazonas* la única que sale embarazada es Carolina Lizárraga, en *Rubí rebelde* su protagonista tendrá trillizas y en *Por estas calles* Eurídice será madre junto a los personajes de Rosaura y Clementina. En todas estas ficciones, como también lo pudo observar Sarah Lecossais en su trabajo, la maternidad es puesta en escena como si se tratara de algo accidental. En *Natalia de 8 a 9* (1980) y en *La señora de Cárdenas* (1978), los personajes se expresaron sobre la importancia del uso de anticonceptivos y la enorme responsabilidad que implica la parentalidad. Sin embargo, las telenovelas de la década posterior nos hacen pensar por las reacciones de sorpresa de sus heroínas que estas no se convirtieron en madres por elección ni tampoco tras una larga reflexión de la pareja.

Con respecto al imaginario que se despliega en torno a los embarazos, hay un grupo de síntomas (mareos, náuseas) que despiertan las sospechas de estos personajes o de su entorno. Durante los meses de gestación las personas cercanas les prodigarán una cantidad de consejos a las futuras madres que irán desde cómo deber ser una buena alimentación hasta la limitación del esfuerzo físico. Sobre el parto y los dolores también aparecerán diálogos que ejemplifican a las primerizas cómo las contracciones avisan que el momento ha llegado. (Rubí: «¿Esto se quita después que dé a luz? ¿Y todas las mujeres sientes estos dolores?». *Rubí rebelde*. Episodio 80). Destacando que a pesar de lo arduo y desafiante que puede ser el parto todo vale la pena por tener al hijo en los brazos (Isabel: «¿Los dolores son fuertes verdad?». Carolina: «Lo son, pero hay algo que te da fuerzas, algo que viene de muy

⁶²⁷ Nos permitimos usar la expresión que la internacionalista y escritora feminista Luisa Kislinger emplea para definir el arraigado y dañino estereotipo que se tiene de la mujer venezolana en el imaginario popular. Ver KISLINGER, Luisa. «Que las mujeres seamos “echadas pa'lante” ha sido una trampa que nos pone cada vez más cargas». Disponible en línea: https://provea.org/actualidad/luisa-kislinger-que-las-mujeres-seamos-echadas-palante-ha-sido-una-trampa-que-nos-pone-cada-vez-mas-cargas/?fbclid=IwAR2ogJCoaPo_IR9ZDHcfo8ypPq3Mcr4LmHHPNlyKFnnYOim7a_7tekf6oeQ [Consultado el 14 septiembre 2022].

adentro. Cuando el niño sale en ese instante todo pasa. Es una sensación de plenitud, de felicidad». *Las Amazonas*. Episodio 127). Si durante los ochenta este momento se mostraba de una manera discreta generalmente con elipsis narrativas, en los años noventa el parto se pone en escena con planos mucho más detallados (Figuras 13, 14 y 15). De manera que, se muestra el dolor y el esfuerzo de la madre y del equipo médico. En el caso de Eurídice y Clementina los maridos también participarán, pero en la mayoría de las historias son figuras ausentes. Vale la pena recalcar que muchas de estas heroínas tienen una escasa vida íntima debido a los numerosos obstáculos que las separan de los protagonistas. No obstante, de las contadas relaciones sexuales que son puestas en escena Rubí sale embarazada dos veces de Víctor Alfonso (*Rubí rebelde*) y Eurídice de Álvaro (*Por estas calles*). La sexualidad está pues fuertemente relacionada con la reproducción, particularmente en las telenovelas que siguen el modelo más tradicional. A partir de los años noventa, como lo veremos posteriormente, esto pareciera comenzar a cambiar mostrando la sexualidad y el deseo femenino de una forma más libre y desenvuelta.



Figura 13: El parto de Rosaura 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 239.



Figura 14: El parto de Rosaura 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 239.



Figura 15: El parto de Rosaura 3, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 239..

A pesar de no ser embarazos planificados, para las heroínas de estas telenovelas el descubrimiento de su gravidez siempre representa un regalo de la vida que no piensan rechazar. Todas se sienten felices y congraciadas, aunque la situación no solamente no sea la ideal, sino que en la mayoría de los casos les juega en contra. En *Las Amazonas*, el embarazo de Carolina es el producto de su relación secreta con el peor enemigo de su padre, un hombre mucho mayor que ella y casado. A Rubí no le importa que Víctor Alfonso se haya unido a ella para quedarse con su fortuna y que se encuentre sola, sin trabajo y sumergida en la pobreza. Para Eurídice también es motivo de alegría a pesar de ser la principal sospechosa de un asesinato y estar huyendo y usando una identidad falsa. Por lo tanto, podemos observar que aun en las situaciones más rocambolescas un hijo siempre es un motivo de regocijo para las mujeres. Raras veces estos embarazos se dan en el núcleo de parejas estables y felices, en su lugar las intrigas melodramáticas hacen de estos episodios momentos desafiantes. Cuando no son accidentales, los embarazos suelen ser estrategias para manipular a los hombres y obligarlos a permanecer en una relación que deseaban terminar. Evidentemente, estas mentiras solo serán estrategias de las malvadas antagonistas que desean embaucar a los héroes incautos (Elvira de *Las Amazonas* y en *Rubí rebelde*, Gladys y Johanna).

La maternidad, desde el descubrimiento del embarazo, es una experiencia de vida que solo parece concernir a las mujeres. Como bien lo explica Sarah Lécossais, este tipo de programas seriales «(...) mettent en scène un monde dans lequel la procréation est finalement assez peu contrôlée tant les accidents sont fréquents. Surtout ce sont les femmes qui décident

d'enfanter avec ou sans l'accord du père»⁶²⁸. Ciertamente, son ellas las que deciden sobre su maternidad, el padre suele participar muy poco en las decisiones que toman con respecto a su estado. Podemos ver que cuando Carolina (*Las Amazonas*) queda embarazada, el padre de su hijo lo descubre tiempo después. Ella decide tenerlo sola y asumir la responsabilidad sin su ayuda. (Carolina: «Yo saldré adelante sola (...) Él solo me necesita a mí, a nadie más». *Las Amazonas*. Episodio 123). Lo mismo sucede con Rubí quien da a luz a unas trillizas sin informarle nunca de su estado al padre. (Rubí: «Yo voy a ser el padre y la madre de mis hijas». Enfermera: «La eterna historia». *Rubí rebelde*. Episodio 80). Y lo veremos nuevamente con Clementina (*Por estas calles*), que al no estar segura de quién es el padre de su hijo no se lo comunica ninguno. De hecho, Eudomar (el papá) lo descubre cuando se la consigue embarazada en un centro comercial comprándole la ropa al bebé antes de su nacimiento.

EUDOMAR: ¿Quién es el papá?

CLEMENTINA: Es mi hijo.

EUDOMAR: Pero debe tener un papá.

CLEMENTINA: Sí, debe tener un papá, pero eso es algo que en estos momentos no me importa mucho.

EUDOMAR: Te lo pregunto porque tú y yo tuvimos un merecumbé. (*Por estas calles*. Episodio 180)

Aunque Eurídice comparte la noticia de su embarazo con Álvaro, después de haberse separado de él, se niega a aceptar todo tipo de ayuda de su parte. Cuando este le ofrece pagarle el parto en un centro privado para evitarle las duras condiciones de los hospitales públicos, ella se niega. Se muestra capaz de sacar adelante a su hijo sola y se enfrenta a bajar las innumerables escaleras del barrio Moscú con las primeras contracciones (Figuras 16 y 18). Después de dar a luz, reflexionará y aceptará la presencia de Álvaro en su vida y en la de

⁶²⁸ «(...) muestran un mundo en el que la procreación está tan poco controlada que los accidentes son frecuentes. Son, sobre todo las mujeres, las que deciden dar a luz, con o sin el consentimiento del padre» [Traducción libre]. Vid. LÉCOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Op. cit., p. 226.

su hijo. Le hará saber que el niño es un vínculo que los une irremediablemente y que ella no se interpondrá en los derechos que le conciernen, empezando por el apellido de su hijo. (Eurídice: «Se llamará Simón Infante Briceño». Álvaro: «¿Llevará mi apellido?» Eurídice: «Claro, tú eres su papá. Yo no soy quién para quitarle el derecho de llevar su propio apellido». *Por estas calles*. Episodio 250).



Figura 16: Eurídice embarazada, Captura de pantalla. *Por estas calles*. EP 247.



Figura 17: Eurídice y el bebé, Captura de pantalla. *Por estas calles*. EP 249.

Hemos podido observar que en las tres telenovelas de nuestro corpus se va reforzando el estereotipo de la madre todopoderosa que no necesita de un hombre en la crianza. Aunque desea ser amada y tener una pareja, si las circunstancias no son favorables para tener un hogar estable, asumirá sola todas las responsabilidades. Por otra parte, tener un hijo, puede servir narrativamente para apaciguar los odios entre familias enemigas como sucede con el embarazo de Carolina en *Las Amazonas*. O, incluso, perdonarle la vida a una mujer al no

poder cometer el sacrilegio de matarla a ella y al niño, como sucede con Eurídice y el hombre de la etiqueta en *Por estas calles*. Aun cuando las heroínas toman la decisión de ser madres sin el apoyo de los padres de sus hijos, siempre disponen de la ayuda familiar o de algún hombre del entorno. Como las telenovelas se adaptan a la moral de las épocas, sus discursos y miradas con respecto a los hijos fuera del matrimonio se irán modificando. Para las heroínas pertenecientes a la clase alta es una «metida de pata» que se busca solucionar con un casamiento que repare lo sucedido. Veremos pues, por ejemplo, a Emiro Lizarraga preocupado por su hija Carolina que tendrá un hijo bastardo y trata de hacer lo necesario para que tenga dos apellidos. Sin embargo, Carolina continúa su embarazo en estas circunstancias y el personaje Clementina, en 1992 (*Por estas calles*), se verá menos juzgada por su entorno. Aunque como todo son avances y retrocesos, también en *Por estas calles* Eurídice al salir embarazada dice que «yo no tengo familia que ofender con esta falta» (Episodio 125), pero el padre de la criatura opina que deben adelantar el matrimonio.

La mayoría de las heroínas de nuestro corpus —bellas, jóvenes, blancas y fértiles— no se plantean la dificultad emocional y económica que puede significar tener un hijo en situaciones desfavorables. Estas reflexiones se comenzarán a poner en el tapete a principios de los noventa, gracias a las mujeres del barrio Moscú, en *Por estas calles*. El personaje central Eloína Rangel narrará las dificultades atravesadas para criar sola a su hija Rosaura en medio de enormes carencias económicas y de su prematura edad. A Margarita, otro personaje periférico, le tocará enfrentar sola y sin dinero los problemas de salud de su hija. De modo que, por vez primera, estas ficciones tomarán en cuenta las vivencias de las madres de los sectores populares y las complicaciones producto de la precariedad. Cuando Rosaura, la hija de Eloína, empieza a vivir con su novio Jacobo, esta le recuerda que es necesario cuidarse para no tener un hijo de forma inesperada. La misma Rosaura se niega a tener relaciones sexuales sin estar casada por miedo a que la maternidad no planificada sea un obstáculo para salir de la pobreza. Ella aspira a tener una mejor situación económica para brindarle un futuro diferente a sus hijos. A través de los discursos de ambos personajes se plantean reflexiones acerca de la maternidad en condiciones de escasez y prematuridad, como lo veremos en los siguientes diálogos:

JACOBO: Rosaura, nosotros tampoco somos unos niñitos. ¿Qué es lo que quieres? ¿Me pongo a pintar casitas con solecitos que se ríen? ¿Tú no has oído hablar de las pastillitas? ¿De los preservativos? ¿Del dispositivo intrauterino? ¿Del ginecólogo?

ROSAURA: Yo quiero casarme, Jacobo. Y quiero una casa. No esto... yo quiero una casa. Unos niños que se vistan bien, que vayan a la escuela y a buenas escuelas. Yo quiero dejar de ser pobre. No quiero que se repita Eloína parte 2. Mi amor, vamos a esperar un poquito. Vamos a echar pa'lante primero. (*Por estas calles*. Episodio 4)

ELOÍNA: Menos mal que ustedes no se han casado, ni tienen muchachos chiquitos. (...) Yo espero y aspiro que tú te estés cuidando Rosaura porque las cosas están muy caras y el dólar cada día sube más. Y como tú comprenderás con esta situación no se pueden estar trayendo muchachos al mundo. (*Por estas calles*. Episodio 60)

ELOÍNA [contando su experiencia de madre adolescente]: Prácticamente me tocó botar la muñeca (...) El papá de Rosaura me abandonó casi diez minutos después de que se enteró. Desapareció. Yo me quedé sola y eché pa'lante sola. (*Por estas calles*. Episodio 178)

En *Por estas calles*, las familias puestas en escena parecen visibilizar finalmente ese enorme sector de la población que proviene de los hogares «matricentrados» descritos por los investigadores. Por un lado, encontramos la familia de Álvaro Infante que, aunque encarna el modelo y las aspiraciones de las altas clases, es un hogar disfuncional muy lejos de ser uno ideal. Pero, por otro lado, en el oeste de Caracas, las familias monoparentales y extensas del barrio Moscú se dan la mano en las labores de crianza. Personajes como Margarita y su hija Yuleisy reciben frecuentemente la ayuda de la maestra Eurídice y de otros vecinos de la comunidad. Durante su embarazo Eurídice también encuentra refugio en la casa de su mejor amiga Eloína como un miembro más de la familia (Figura 18). Asimismo, Rosaura se establece en la casa de su madre con Jacobo y su hija, debido a la imposibilidad de pagar una vivienda aparte (Figura 19). Todas estas heroínas, madres o no, parecen marcadas por la retórica del sacrificio y el aguante. Desde las telenovelas de los años setenta, las vemos iniciar

relaciones sentimentales con hombres no deseados con el único objetivo de asegurarles un porvenir a sus hijos. Se sacrifican como madres, pero también como hijas tal y como lo podemos ver con las tres hermanas Lizarraga de *Las Amazonas*. Estas deben rebelarse para seguir sus propios anhelos y no dejarse subyugar por los designios de su padre. Asimismo, Rubí sacrificará su sexualidad y su vida de pareja en nombre del agradecimiento a su enamorado Leonardo.



Figura 18: Maternidad sin padre 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 265.



Figura 19: Maternidad sin padre 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 265.

A lo largo de todas las ficciones de nuestro corpus podemos ver como se repite el modelo de la mujer sacrificada, pero también el de la madre «echada pa'lante». Ciertamente, hay una

constante valoración de las mujeres que pueden con todo solas y que asumen la responsabilidad de la crianza sin contar necesariamente con una pareja. Estas madres cabezas de familia muestran una singular capacidad de lucha que las lleva a resolver las dificultades y a sacar a la familia adelante. Los padres no terminan borrados del todo, su presencia sigue siendo importante sobre todo si se trata de roles protagónicos y de las clases educadas. Tanto Jacobo como Eudomar se encargarán de sus hijos en *Por estas calles* dejando entrever que su ausencia sería una muestra de irresponsabilidad. Aunque ya no es la promoción de la «nueva paternidad» de los ochenta —la participación de estos en las tareas domésticas se hace rara—, la paternidad sigue siendo importante. Para los hombres el nacimiento de un hijo, notablemente si se trata de un varón, es motivo de alegría y de celebración por la continuación de su estirpe (Aristides *Por estas calles*, Emiro Lizarraga *Las Amazonas*). Pese a la responsabilización paternal de las figuras protagónicas, la ausencia del padre, esbozada en los estudios anteriormente citados, se hace cada más presente en los diálogos. Los personajes femeninos de estas telenovelas no solo no se sorprenden de la ausencia ni de la irresponsabilidad de los padres, sino que les parece lo común y esperable. Así lo deja ver Eloína cuando le cuenta a Eudomar que Clementina tuvo un hijo de él:

EUDOMAR: No sé qué hacer si ponerme a gritar, arrancar por ese cerro para abajo o pegarme una pea [borrachera].

ELOÍNA: Igual que todos los hombres. Apenas les nace un muchacho en vez de estar pendiente de los pañales están pendientes es de echarse una pea.

EUDOMAR: ¿Pero estas segura que ese hijo es mío?

ELOÍNA: Es tuyo. Tú salías con ella. Igualito a todos los hombres: «ese muchacho no es mío». (*Por estas calles*. Episodio 227)

Capítulo 5: Sobre el flechazo y el descubrimiento del ser amado

*Quiero que vivas solo para mi
Y que tú vayas por donde yo voy,
Para que mi alma sea no más de ti
Bésame con frenesí*⁶²⁹.

5.1 El flechazo y el primer encuentro

Tras las historias de crisis matrimoniales de finales de los años setenta, los romances iniciados con el mítico «amor a primera vista» recuperan su lugar destacado en la pantalla. Aunque Ligia Lezama sigue explorando el tema de la emancipación femenina con su telenovela *Luisana mía* (1981), la tendencia de la década será volver a la «propaganda del amor romántico». Como se mencionó previamente, la percepción y la vivencia del propio romance ha sido distinta según la época y sus regulaciones. De manera que el significado de la pareja y de la intimidad, ha ido nutriéndose tanto de los cambios sociales como de la constante erosión del patriarcado, así como los imaginarios culturales y los discursos de las instituciones religiosas y familiares han jugado un rol indispensable en la construcción de lo

⁶²⁹ “Frenesí” por Oscar De León, tema principal de la telenovela *Más que amor, frenesí* (2001)

que se considera romántico. Como bien lo explica Jean-Claude Kaufmann en su trabajo *Sociologie du couple* (2014),

L'amour tel que nous le connaissons aujourd'hui a été en partie fabriqué par le roman. Il résulte largement d'une mise en scène sociale opérée par des instruments puissants, diffusant la «propagande universelle pour la romance» : pièces de théâtre, feuilletons, chansons. Et, à partir des débuts du XXème siècle, par la presse féminine spécialisée⁶³⁰.

Según las célebres historias de amor del cine y la literatura, los romances legendarios comienzan con un flechazo tan violento que anestesia la razón. Un sentimiento que—a pesar lo aparentemente mágico e inasible— ha tratado de ser diseccionado bajo distintos prismas y campos de estudio. Desde la sociología de la familia y otros terrenos interdisciplinarios que han hecho de la conyugalidad su objeto de investigación, se ha constatado que el amor no es tan ciego como se cree. Si bien es cierto que la familia siempre jugó un rol fundamental en la elección de la pareja, esto fue desapareciendo progresivamente hasta hacer de los enamorados los principales actores de sus elecciones⁶³¹. Sin duda, gran parte de las producciones industria cultural —y particularmente las telenovelas— narran la historia de personajes opuestos que al cruzarse son tocados por el amor. Los estudios evidencian —sin embargo— que estas situaciones son más bien raras y excepcionales fuera del mundo de la ficción. Bien que los personajes de las telenovelas se muestran libres de regulaciones e imposiciones sociales en la vida real, la tendencia se acerca más a «cada oveja con su pareja».

A lo largo de las telenovelas estudiadas, los personajes nos van prodigando discursos de su vivencia amorosa gracias al importante lugar que tiene la conversación y la expresión, casi

⁶³⁰ «El amor, tal como lo conocemos hoy, fue en parte fabricado por la novela. Es, en gran medida, el resultado de una puesta en escena social operada por poderosos instrumentos, que difunden una "propaganda universal del romance": obras de teatro, seriales, canciones. Y, desde principios del siglo XX, por la prensa femenina especializada» [Traducción libre]. Ver KAUFMANN, Jean-Claude. *Sociologie du couple*. París: Presses Universitaires de France, 2014. 128 p. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/sociologie-du-couple--9782130583257-page-31.htm>. [Última consulta: diciembre 2022].

⁶³¹ Para ampliar el conocimiento sobre los cambios que la modernidad le aportó a la experiencia del amor de pareja, *vid.* ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. París: Seuil, 2012. 383 p.

catártica, de sus sentimientos. Si tomamos en cuenta sus relatos como verdaderos testimonios, podemos analizarlos como descripciones del proceso de enamoramiento y de la vida íntima. Por tanto, al apartarnos del universo del ficcional y explorar discursos reales asociados a estas experiencias, podremos trazar semejanzas y/o contradicciones. En el trabajo realizado por Marie-Noëlle Schurmans y Loraine Dominice, *Le coup de foudre amoureux* (1997), las investigadoras analizaron los testimonios de personas enamoradas constatando puntos en común en la narrativa de las diversas experiencias⁶³². Una gran parte de estos relatos describía el amor como un suceso mágico e inesperado que se les impuso como designio del destino, aun cuando no lo esperaban. Por su parte, los personajes de las telenovelas recurren al mismo vocabulario taumatúrgico para describir cómo el primer encuentro los marcó y les torció la vida. La violencia de estos eventos se transparenta incluso en las puestas en escena del primer acercamiento de la pareja. En *Las Amazonas* (1985), Rodrigo se salva de ser arrollado por Isabel quien inicialmente no se percata de su presencia. Él se queda prendado de esta mujer que deja entrever un carácter fuerte e indomable (*Las Amazonas*. Episodio 1). De la misma manera, en *Rubí rebelde* Víctor Alfonso en un descuido casi atropella a la protagonista mientras esta vendía periódicos en una concurrida avenida. La invitará a su casa a desayunar para asegurarse de que ella se encuentra verdaderamente sana (*Rubí rebelde*. Episodio 2). Aunque para Víctor Alfonso no será un «amor a primera vista», para Rubí este encuentro significará una confusión de sentimientos y deseos. En ambos casos y, como en todas las historias de amor, se irán entretejiendo sucesos que los unirán como pareja.

Ciertamente, los constantes «flechazos» que ocurren en estas ficciones van acompañados de momentos de negación o confusión que posiblemente son narrativamente útiles y fértiles. Hay un procesamiento y una digestión de los sentimientos que suele alargarse durante varios episodios. Los enamorados agonizan mientras tanto sin saber si son correspondidos o si están haciendo lo correcto en confiarse al otro. En *Por estas calles* (1992), su personaje principal cuando conoce a Eurídice se dice a sí mismo: «¿Qué diablos se te ha metido en el cuerpo Álvaro Infante? La metiste en tu casa y no sabes ni quién es. ¿Qué te pasa a ti con

⁶³² Vid. SCHURMANS, Marie-Noëlle y Loraine DOMINICÉ. *Le Coup de foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*. París: Presses Universitaires de France, 1997. 320 p.

esta mujer?» (*Por estas calles*. Episodio 5). El amor es narrado como algo que puede ser confuso y turbulento, que les quita la paz a todos los que se adentran en sus aguas. Al igual que las heroínas, los héroes también padecen y expresan sus emociones. En *Las Amazonas* (1985), Francisco dice que no puede dejar de pensar en Carolina y que se ha vuelto un hombre insomne (*Las Amazonas*. Episodio 44). La necesidad de la presencia del ser amado y la imposibilidad de poder sacarlo del pensamiento son otros de los atributos que los personajes incluyen en sus discursos sobre el enamoramiento.

El carácter inesperado y azaroso del primer encuentro y las acciones que se desencadenan son casi una constante en estas historias. Se refuerza sobre todo la idea de que esto sucedió en el momento menos adecuado, desestabilizando las vidas serenas y apacibles, sin poder impedirlo. En *Las Amazonas*, Isabel le dice consternada a su nana: «¿Por qué ese loco se me vino a aparecer ahora cuando yo estaba tan tranquila, tan segura? ¿Por qué no apareció antes?» (*Las Amazonas*. Episodio 4). En *Por estas calles*, Eloína le devela sus sentimientos por el Dr. Valerio a su mejor amiga: «Yo era feliz. Yo estaba tranquila y, de repente, se presenta el Dr. Aristides Valerio a ponerse un complejo vitamínico y me desordena toda la vida. Me da rabia. Lo peor es que a mí me gusta ese hombre, me gusta, me encanta, demasiado» (*Por estas calles*. Episodio 25). Los personajes terminarán cediendo a estas experiencias amorosas tan fuertes y pasionales a pesar de haberse empeñado en luchar contra ellas durante numerosos episodios. Sin embargo, cuando se hacen conscientes de lo que les está sucediendo tampoco reprimen sus sentimientos ni dan marcha atrás. Por el contrario, consideran que es legítimo desplegarlos en nombre de su intensidad y excepcionalidad, sin importar su costo. En *Las Amazonas*, Isabel le agradece a Rodrigo la felicidad que le brinda su amor, a pesar de que esto significó romper su compromiso con Carmelo y con la compra de un lujoso apartamento (*Las Amazonas*. Episodio 7).

La embriaguez de amor parece justificar todos los riesgos, las pérdidas y las rupturas de otros vínculos afectivos. El personaje Isabel expresa que «solo la locura vale la pena» para describir la experiencia amorosa que está viviendo con Rodrigo. Gracias al matiz único y extraordinario de sus sentimientos ella considera esta relación como verdadera y merecedora (*Las Amazonas*. Episodio 7). También en *Las Amazonas*, Francisco le comenta a su amigo: «Eso es lo que me manda la razón, pero yo no sé si pueda hacerle caso a la razón.

Esta es una pasión muy grande que yo no sé si pueda contenerla». Su mejor amigo le responderá que así viven el amor los hombres mayores (*Las Amazonas*. Episodio 44). Cuando Eloísa le confiesa a su hermana sus sentimientos por Darío, el hijo del ama de llaves, Isabel considerará que es una locura. Pero ella le responderá: «Me enamoré como nunca me había enamorado. Es algo contra lo que no puedo luchar y además no quiero luchar contra eso» (*Las Amazonas*, Episodio 27). En *Por estas calles*, Eurídice se siente culpable al descubrir que Álvaro está casado con una mujer en estado vegetativo. Sin embargo, se dirá a sí misma «me merezco un romance bonito después de tanta angustia y sobresalto, no me lo quiero perder» (*Por estas calles*. Episodio 16). Es decir que a pesar de la intensidad de los sentimientos y la pérdida de control de la razón que expresan los personajes, hay una ética personal que cuestiona los actos.

En los testimonios de estos personajes, se observa que el amor es experimentado como un suceso inesperado y abrumador al que no pueden resistirse. Desde la perspectiva de disciplinas centradas en el estudio de las relaciones íntimas y conyugales, se ha buscado comprender qué influye en la elección de la pareja. Esto puede parecer, sin duda, estar sujeto a simples gustos y necesidades personales alejadas de todo tipo de organización social. Pero, a lo largo de la historia, siempre las instituciones religiosas y políticas han tenido un papel fundamental en esta elección. La necesidad de establecer alianzas entre las familias poderosas y de la transmisión de los bienes económicos a través del matrimonio han sido motivos esenciales detrás de la mediación de estos vínculos⁶³³. Con el paso del tiempo, las familias y las instituciones han ido perdiendo progresivamente su injerencia en la regulación y elección de la pareja. Como bien lo explican López y Esteve en su artículo «Distancia social y uniones conyugales en América Latina» (2008): «(...) los procesos modernizadores acontecidos con mayor o menor intensidad en los distintos contextos locales y regionales han modificado significativamente la forma en que el matrimonio, como institución social, se vincula con las estructuras de dominación y jerarquización»⁶³⁴.

⁶³³ LÓPEZ, Luis y Albert ESTEVE. «Distancia social y uniones conyugales en América Latina», *Revista Latinoamericana de Población*. Junio 2008, nº 2, p. 48.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 49.

Al perder las familias este papel organizador, la libertad de elección en el amor romántico se convierte en un requisito esencial. En el caso de este tipo de ficciones melodramáticas, el amor se publicita como una especie de terreno en el que la voluntad propia está por encima de cualquier obstáculo o convención social. En *Las Amazonas*, las tres heroínas se enamoran de los personajes menos convenientes según las expectativas del patriarca de la familia. A pesar de estos impedimentos, se enfrentarán a su padre demostrando que nadie más que ellas decidirán en su vida de pareja. En las producciones de los años setenta pudimos observar cómo la familia de Pilar trató de impedir su ruptura matrimonial en *La señora de Cárdenas* o como el papá de Mariana le prohibía casarse con Juan Carlos en *Natalia de 8 a 9*. A partir de los ochenta la presencia y el impacto de las decisiones parentales en la organización y la elección de los amoríos va desapareciendo progresivamente. Aunque en *Las Amazonas* aparece Emiro Lizárraga tratando de regular el cortejo de Rodrigo a Isabel, estos personajes irán limitándose a ser figuras antagonistas que simplemente suman drama a la narración. Estas regulaciones familiares parecieran, sin embargo, estar más preocupadas por evitar el nacimiento de hijos ilegítimos que la transmisión de bienes económicos o alianzas (lo veremos en el nacimiento de su nieto). Como bien lo explican María Di Brenza y María Colmenares en «La salud sexual de las y los adolescentes en Venezuela», la proporción de niños nacidos fuera del vínculo matrimonial era superior a la mitad total de los nacidos vivos registrados⁶³⁵.

Volviendo a los estudios sobre la conyugalidad, en 1959 el trabajo fundacional de Alain Girard demostró con sus resultados que «n'importe qui n'épouse pas n'importe qui»⁶³⁶. Con el objetivo de profundizar e indagar en los mecanismos que intervienen en la elección de la pareja, Michel Bozon y François Héran lanzaron veinticinco años después un nuevo estudio.

⁶³⁵ DI BRIENZA, M., y COLMENARES L., M. M. «La salud sexual y reproductiva de las y los adolescentes en Venezuela». *Revista Temas De Coyuntura*, 37, 2014. Disponible en línea: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1817> [Última consulta: enero 2023].

⁶³⁶ En 1959 el Institut National des Études Démographiques (INED) de Francia realizó un amplio estudio dirigido por Alain Girard. En su obra *Le choix du conjoint. Une enquête psycho-sociologique en France* publicada en 1964 demuestra que las parejas no se forman de manera azarosa sino que, por el contrario, hay una fuerte tendencia a la homogamia social. Vid GIRARD, Alain. *Le choix du conjoint: Une enquête psycho-sociologique*. Paris. Armand Collin. 2012. 328 p.

Una vez más los resultados son similares: «la “foudre” quand elle tombe, ne tombe pas n’importe où: elle frappe avec prédilection la diagonale»⁶³⁷. De modo que, según estas investigaciones, lo más frecuente no es que individuos de esferas sociales dispares se encuentren y elijan para construir una vida en común. Siguiendo como modelo el trabajo de Bozon y Héran, analizaremos con mayor detenimiento las relaciones de pareja de nuestro corpus, tomando en cuenta los lugares del primer encuentro y las clases sociales.

5.1.1 Azares del encuentro amoroso

Pareja	Lugar de encuentro
Isabel y Rodrigo <i>Las amazonas (1985)</i>	Lugar de trabajo/ esparcimiento. Circunstancia fortuita.
Carolina y Francisco <i>Las amazonas (1985)</i>	Lugar de esparcimiento. Francisco no la recuerda, pero había sido su profesor. Amigos en común.
Eloísa y Darío <i>Las amazonas (1985)</i>	Relación de infancia. Darío es el hijo del ama de llaves y nana de Eloísa.
Rubí y Víctor Alfonso <i>Rubí rebelde (1989)</i>	En la vía pública. Circunstancia fortuita.
Meche y Nelson <i>Rubí rebelde (1989)</i>	A través de amigos. Circunstancia fortuita.
Virginia y Tilico <i>Rubí rebelde (1989)</i>	A través de amigos. Circunstancia fortuita.
Eurídice y Álvaro <i>Por estas calles (1992)</i>	Ceremonia pública. Circunstancia fortuita.
Eloína y Arístides <i>Por estas calles (1992)</i>	Lugar de trabajo. Circunstancia fortuita.
Lucha y Chepe <i>Por estas calles (1992)</i>	En la vía pública. Circunstancia fortuita.

Tabla 5: Lugares de encuentro inicial de las parejas, Elaboración propia.

⁶³⁷ «(...) El rayo, cuando cae, no cae en cualquier lugar: golpea con preferencia la diagonal» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 944.

Como lo podemos constatar en la Tabla 5, la mayoría de los encuentros, como lo manifestaron los testimonios de los personajes, se dieron en circunstancias fortuitas. De las nuevas parejas, únicamente Rodrigo e Isabel, así como Arístides y Eloína, se conocieron en sus respectivos lugares de trabajo, a pesar de que estos últimos representan mundos diferentes. Ella vive en un barrio popular del oeste de Caracas y Arístides en un sector urbanizado de la clase media/alta situado en el este de la capital. A partir de estos resultados, constatamos que la representación del amor que une a los extremos es la más frecuente, con algunas excepciones en *Las Amazonas*. En esta telenovela casi todas las parejas se mueven en los mismos círculos sociales y están unidos por los mismos intereses y pasatiempos. Es importante destacar que los espacios de estudio como lugares de encuentro, no aparecen, a pesar de la importante y creciente matrícula femenina durante los años ochenta y noventa.

Si bien es cierto que el mito del «amor ciego» es alimentado por estas ficciones, los estudios anteriormente citados constatan que las parejas salen muy poco de su mismo horizonte económico. Pudiera parecer que estas investigaciones solo reflejan las tendencias de un contexto francés que no guarda relación con la realidad latinoamericana. Por lo tanto, revisamos también los estudios generados en la región, con el fin de corroborar dichas tendencias con datos provenientes del terreno donde se producen y consumen estas producciones. A pesar de no haber encontrado una bibliografía específica realizada en Venezuela, nos basamos en investigaciones más amplias que incluyen el país en sus análisis. Los resultados—del otro lado del continente—coinciden con las mismas observaciones que Girard describía en 1964: en cuanto a las relaciones de pareja, pocas uniones se generan al azar. Esto puede explicarse por la existencia de condiciones macroestructurales que favorecen los encuentros, tales como la proximidad geográfica y los niveles y lugares de estudio⁶³⁸.

En el estudio demográfico «El emparejamiento conyugal: una dimensión poco estudiada de la formación de parejas» de Juliana Quilodrán y Virinieta Sosa, se constataron similitudes en los niveles de escolaridad que tenían las parejas al momento de unirse en una cohorte de

⁶³⁸ HERNÁNDEZ, Ana Josefina Cuevas. «Contexto familiar y elección de pareja: Una aproximación a través de madres solas», *Estudios sociológicos*. 2013, vol. 31, n° 92, p. 474.

1970 y 1997⁶³⁹. Esta investigación refleja datos parecidos a los arrojados por el artículo de Ana Cuevas Hernández «Contexto familiar y elección de pareja: una aproximación a través de madres solas» (2013). Para esta especialista, la alta homogamia geográfica, social y cultural refleja que el contexto familiar y social en el que se crece modela nuestras expectativas en la pareja. Ciertamente, gracias a las entrevistas realizadas en el marco de su trabajo, se pudo observar una tendencia a reproducir en cierta medida los patrones conyugales experimentados en el hogar⁶⁴⁰. Sin embargo, no solo hay una repetición de modelos familiares conocidos, también el grupo social de pertenencia impacta en las elecciones. Sobre esta tendencia a elegir un *semblable*, las investigadoras Marie-Noëlle Schurmans y Loraine Dominice nos explican lo siguiente:

Mes préférences légitimes sont dès lors celles qui correspondent à ce que l'histoire de mon groupe social a déposé en moi: elles sont produites au travers de ma socialisation spécifique mais aussi à travers la place que j'occupe dans ce groupe et la place qu'occupe ce groupe dans mon espace sociétal. Incorporées en moi, ces dynamiques collectives forment mon habitus, c'est-à-dire les dispositions apparemment personnelles qui me caractérisent (...) ⁶⁴¹.

Los datos provenientes de diversos espacios geográficos revelan la alta propensión a la formación de parejas entre individuos con orígenes sociales y niveles educativos similares.

⁶³⁹ Ana Cuevas compara los resultados de su investigación con la realizada por Quilodrán y Virinieta. *Ibid.*, p. 485.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 487.

⁶⁴¹ «Mis preferencias legítimas son, pues, las que corresponden a lo que la historia de mi grupo social ha depositado en mí: se producen a través de mi socialización específica, pero también a través del lugar que ocupo en este grupo y del lugar que este grupo ocupa en mi espacio societal. Incorporadas a mí, estas dinámicas colectivas forjan mi *habitus*, es decir, las disposiciones aparentemente personales que me caracterizan. El hecho de que la intervención directa de las familias haya desaparecido prácticamente en la actualidad no importa si hablamos del nivel societal: ha sido sustituida en gran medida por la interiorización de una lógica colectiva de distribución de los criterios de elección, tanto más eficaz cuanto que es invisible y, puesto que es difícil que los individuos tomen conciencia de ella, es igualmente difícil cuestionarla» [Traducción libre]. Ver SCHURMANS, Marie-Noëlle y Loraine DOMINICE. *Le Coup de foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*. París: Presses Universitaires de France, 1997, p. 93-94.

Según lo expresado por Santiago Rodríguez, esto sería «un indicador contundente de la persistencia de relaciones sociales cerradas y de la rigidez de los regímenes de estratificación social». De manera que la homogamia sería uno de los principales mecanismos a través del cual se resguardan y preservan los grupos cerrados⁶⁴². En los estudios sobre conyugalidad, además de homogamia, se usan las expresiones de un matrimonio «hacia arriba» o «hacia abajo» tomando la posición de la mujer como referencia. Si esta se casa con un hombre de mayor nivel de escolaridad se le identifica como una pareja hipérgama y si es menor se habla de hipogamia. Según Rodríguez, las personas con niveles de instrucción muy divergentes pueden considerarse como «culturalmente distintos» en el momento de elegirse y unirse románticamente. Sin contar con que las probabilidades de encontrarse e interactuar son bastante bajas como consecuencia de los diferentes espacios sociales donde hacen vida. Si tomamos en cuenta esta categorización y se la aplicamos a los personajes de las telenovelas de nuestro corpus obtenemos la siguiente información:

Pareja	Profesión	Profesión
Isabel y Rodrigo	Ella: Profesión desconocida. Trabaja en los negocios del padre (clase alta).	Él: Veterinario (clase media).
Carolina y Francisco	Ella: Arquitecto. Trabaja en los negocios del padre (clase alta).	Él: Jefe de un estudio de arquitectos. Profesor universitario (clase alta).
Elsa y Darío	Ella: Periodista (no ejerce su profesión). Trabaja en los negocios del padre (clase alta).	Él: Chofer. Personal de servicio (clase popular).
Rubí y Víctor Alfonso	Ella: Sin estudios (clase popular).	Él: Abogado (clase alta).
Meche y Nelson	Ella: Sin profesión (clase popular).	Él: Profesión desconocida (clase alta).
Virginia y Tilico	Ella: Sin profesión. Intentos en el modelaje y la costura (clase alta).	Él: Mecánico (clase popular).
Eurídice y Álvaro	Ella: Maestra de escuela (clase popular-media).	Él: Juez (clase alta).

⁶⁴² RODRÍGUEZ, Santiago Andrés. «Pautas de homogamia educativa en Argentina desde la modalidad que adquiere la entrada a la unión conyugal», *Espacio Abierto*. 2012, vol. 21, p. 729-755.

Eloína y Aristides	Ella: Enfermera (clase popular).	Él: Médico (clase alta).
Lucha y Chepe	Ella: No se mencionan sus estudios. Prostitución. (clase popular-media).	Él: Empresario. Gobernador. (clase alta).
	Hipogamia.	Tres parejas.
	Hipergamia.	Cinco parejas.
	Homogamia.	Una pareja.

Tabla 6: Hipergama e hipogamia en las parejas, Elaboración propia.

Como es de esperarse, en estas producciones encontramos mayoritariamente relaciones hipérgamas a pesar de la recurrente tendencia a la homogamia que muestran los estudios. De las nueve parejas, cinco son hipérgamas, tres hipógamas y una homógama. De modo que quienes elevan su posición social a través del matrimonio, siguiendo el tradicional modelo de la cenicienta, serán principalmente las heroínas. En los años ochenta con *Las Amazonas*, y otra de sus producciones: *El sol sale para todos*, su autor César Miguel Rondón jugó con el cambio de roles uniendo a mujeres ricas con hombres de una clase económica inferior. Con Delia Fiallo y su telenovela *Rubí rebelde* el modelo clásico es el imperante al igual que lo veremos en *Por estas calles*, aunque con ciertos matices. Para esta categorización, tomamos en cuenta la posición social de los personajes ya que es un aspecto que conocemos con mayor detalle, que su nivel de escolarización. Es común que los que tienen mayor poder adquisitivo —a diferencia de las clases populares— hayan realizado estudios, aunque no necesariamente ejerzan sus profesiones. Por su parte, las heroínas de clase pudiente no han acumulado riqueza por su propio esfuerzo, sino que se debe al patrimonio familiar o al trabajo que realizan para el padre o la pareja. En *Las Amazonas*, aunque Isabel es poderosa y adinerada, quien destaca en su profesión y es conocido por su labor como veterinario es Rodrigo. Eloísa también es rica y diplomada, pero solo trabaja durante algunos episodios en la radio de su padre. En contraposición, su compañero Darío se esfuerza por lograr su sueño de ser un yoqui reconocido.

Independientemente de la clase social y del nivel de estudio, son los héroes los que suelen poseer un espacio de realización personal y profesional más allá de la pareja. Las heroínas

pocas veces tienen un ámbito laboral para desplegarse fuera de la órbita romántica, a pesar de los estudios o de la cantidad de dinero que detentan. En *Por estas calles*, excepcionalmente Eurídice se destacará por ser la maestra de un barrio olvidado de Caracas y su pasión por la educación será el motor de varias intrigas. Aun cuando Álvaro, el coprotagonista, es un juez de clase acomodada, el trabajo y la pasión de la heroína tendrán un espacio importante en la trama. Por tanto, a pesar del aumento de la profesionalización de las mujeres y de que estos melodramas promueven el amor como ruptura de las lógicas sociales, la tendencia es a situar a las heroínas en una posición económica inferior a los héroes. Incluso, cuando son adineradas, rara vez se les representa como expertas en la administración o la acumulación de su capital económico (Isabel Lizarraga de *Las Amazonas* rompe en un par de episodio con este modelo). Sin embargo, cuando éstas son pobres suelen ser mostradas como las cabezas de familia encargadas de economizar y de rendir el dinero para la familia. Esto nos hace pensar en el trabajo «Le genre du capital: Comment la famille reproduit les inégalités» de Céline Bessières y Sibylle Golac sobre la reproducción de las desigualdades patrimoniales según el género⁶⁴³. Aunque en estas ficciones no aparece con detalle el manejo del capital familiar, podemos observar que héroes y heroínas tienen una manera diferente de relacionarse con el dinero. Posteriormente, tras los encuentros fortuitos que unieron estos mundos económicamente dispares, los personajes empiezan a reconocer las cualidades que los atrajeron. En esta toma de conciencia, los héroes y heroínas resaltan los atributos que valoran y que despertaron su interés y admiración como lo veremos en el próximo apartado.

5.1.2 Sobre gustos y romances

Uno de los aspectos importantes en el momento de formar pareja es la diferencia de edad que se espera o se desea que tenga el cónyuge. Según lo expresa Bozon, en las parejas heterosexuales ha habido una propensión a que la mujer sea menor que su compañero a lo largo de todas las épocas y culturas. Los estudios han revelado que esta disparidad es anhelada principalmente por las mujeres y que, mientras más joven se entra a la vida de

⁶⁴³ BESSIÈRES, Céline y Sibylle GOLAC. *Le genre du capital: Comment la famille reproduit les inégalités*. Paris. La Découverte. 2020. 336 p.

pareja mayor es la posibilidad de la diferencia de edad. Sin embargo, mientras más avanza ésta en edad, la disparidad va disminuyendo en sus uniones posteriores e, incluso, la elección de un hombre menor se vuelve aceptable. Así mismo, Bozon expresa que, en el caso de los hombres, durante su juventud tienden a ser menos valorados por las mujeres de edades próximas quienes se inclinarán por parejas mayores. Posteriormente, la situación se transforma, según el investigador: «si l'on doit parler d'une emprise masculine sur le marché matrimonial, c'est dans la seconde union qu'elle se manifeste avec tout son éclat»⁶⁴⁴. De manera que, disueltas las primeras uniones, las posibilidades de los hombres de rehacer su vida afectiva son superiores. Sobre todo, si se les compara con las mujeres que tuvieron hijos de una relación precedente. En las propias palabras de Bozon podemos ver las diferencias en las subsiguientes relaciones de ambos:

(...) La probabilité de former un second couple avec une personne ayant déjà eu une expérience conjugale est plus faible pour les hommes que pour les femmes (...). Par ailleurs, lorsque la seconde union se produit avec un conjoint «sans enfant ni passé conjugal», la différence est fortement accusée à l'avantage de l'homme (63 mois) quand c'est lui qui entame une seconde expérience, alors qu'inversement, même «expérimentées», les femmes continuent à se retrouver avec des hommes «de première main» légèrement plus âgés qu'elles. (...) Lorsqu'elles entament une seconde union avant 45 ans, les femmes sont alors plus proches, par l'âge, de leur nouveau conjoint que du précédent⁶⁴⁵.

⁶⁴⁴ BOZON, Michel. «Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints: une domination consentie I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge», *Population*. 1990, vol. 45, n° 2, p. 334.

⁶⁴⁵ «La probabilidad de formar una segunda pareja con alguien que ya ha tenido una experiencia conyugal es menor para los hombres que para las mujeres. Además, cuando la segunda unión se produce con un cónyuge "sin hijos ni antecedentes conyugales", la diferencia se inclina fuertemente a favor del hombre (63 meses) cuando es él quien inicia una segunda experiencia, mientras que, por el contrario, incluso cuando tienen "experiencia", las mujeres siguen acabando con hombres "de primera mano" ligeramente mayores que ellas. Cuando inician una segunda unión antes de los 45 años, las mujeres están más próximas en edad a su nueva pareja que a la anterior» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 334.

Según Bozon, el mercado matrimonial favorece a los hombres gracias al amplio abanico de posibilidades que les permite elegir desde mujeres divorciadas con o sin hijos hasta mujeres jóvenes que se inician en la vida de pareja. No obstante, puntualiza que sería reduccionista afirmar que el único factor que interviene en estas elecciones es una inclinación masculina a la búsqueda de la juventud. Efectivamente, cuando las mujeres son interrogadas sobre el primer encuentro amoroso, el elogio de la madurez de los hombres aparece de manera recurrente en sus discursos. La diferencia de edad a favor del hombre es pues percibida y valorada de una manera positiva al considerársela un componente del estatus social. Inversamente, las mujeres maduras se verán desvalorizadas en el mismo contexto como consecuencia de la fijación simbólica de su valor en relación con su edad fértil. Sobre esto, citaremos nuevamente las palabras de Michel Bozon para aclarar nuestro discurso:

(...)Rechercher une personne aussi jeune que possible, c'est marquer sa préférence pour un conjoint sans passé conjugal, ou sur lequel la vie conjugale n'a pas laissé trop de traces. Si les femmes divorcées sont généralement perdantes dans cet échange, c'est que les traces des expériences conjugales antérieures sont toujours plus « visibles » chez elles (sous la forme des enfants à charge en particulier), ce qui pousse les hommes à rechercher des femmes moins marquées, prêtes éventuellement (au moins symboliquement) à faire des enfants⁶⁴⁶.

⁶⁴⁶ «Los hombres de 35 a 44 años rechazan la idea de una esposa mayor en mayor medida que los hombres más jóvenes, mientras que las mujeres de la misma edad rechazan la idea de un cónyuge más joven en menor medida que las mujeres más jóvenes. De hecho, son las mujeres más jóvenes las que desearían una mayor diferencia con su cónyuge, mientras que las de más edad desearían una diferencia menor. En el caso de los hombres, la tendencia es estrictamente la contraria: a edades más tempranas, son las mujeres cercanas en edad las que se buscan, y mujeres significativamente más jóvenes a edades más avanzadas. Buscar a alguien lo más joven posible significa mostrar preferencia por una cónyuge sin antecedentes conyugales, o sobre la que la vida marital no haya dejado demasiadas huellas. Si las mujeres divorciadas son generalmente las perdedoras en este intercambio, es porque las huellas de experiencias conyugales anteriores son siempre más "visibles" en ellas (en forma de hijos a cargo, en particular), lo que empuja a los hombres a buscar mujeres menos marcadas, que posiblemente estén preparadas (al menos simbólicamente) para tener hijos». BOZON, Michel. «Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 349-350.

En el caso de los personajes de nuestro corpus, la edad no es una información que aparezca la mayoría de las veces de manera evidente en las tramas, y esto como una estrategia que incluya la posibilidad de una recepción implícita diversa en la que ese público heterogéneo que sintoniza la telenovela se sienta incluido en el relato, viéndose identificado como parte de la ficción. Así, podemos conocer esas edades, o estimarlas, cuando salen a relucir en las intrigas o intuir las gracias a las biografías y trayectorias de los personajes. Por ejemplo, sabemos que en *Rubí rebelde*, Meche es menor de edad gracias a las escenas en las que Nelson la busca a la salida del liceo, que Rubí tiene diecisiete y Virginia dieciséis, según ellas mismas lo expresan. En términos generales, las heroínas de estas producciones suelen ser jóvenes cuando inician sus primeras historias de amor y los héroes ligeramente o mucho mayores que ellas. Para poder observar las diferencias de edad, realizamos el siguiente cuadro con la información de las parejas principales y secundarias de las tres producciones analizadas:

Pareja	Edad y estado civil	Edad y estado civil
Isabel y Rodrigo <i>Las Amazonas</i>	Ella: Soltera. 27 años.	Él: Separado con dos hijas. Edad desconocida. Probablemente mayor.
Carolina y Francisco <i>Las Amazonas</i>	Ella: Soltera. 24 años	Él: Viudo. 54 años.
Jeannette y Francisco <i>Las Amazonas</i>	Ella: Soltera. 40 años.	Él: Viudo. 54 años.
Eloísa y Darío <i>Las Amazonas</i>	Ella: Soltera. En la veintena.	Él: Soltero. Probablemente contemporáneo con Eloísa.
Elvira y Emiro <i>Las Amazonas</i>	Ella: Soltera. Joven.	Él: Viudo. Mucho mayor.
Rubí y Víctor Alfonso <i>Rubí rebelde</i>	Ella: Soltera. 17 años.	Él: Soltero. Probablemente un poco mayor.
Meche y Nelson <i>Rubí rebelde</i>	Ella: Soltera. Menor de edad.	Él: Soltero. Mayor de edad.
Virginia y Tilico	Ella: Soltera.	Él: Soltero.

Rubí rebelde	16 años.	Probablemente contemporáneos.
Rubí y Víctor Alfonso	Ella: Divorciada con tres hijas.	Él: Viudo.
Rubí rebelde	Joven.	Mucho mayor.
Eurídice y Álvaro Por estas calles	Ella: Soltera. Edad desconocida.	Él: Casado con tres hijos. Edad desconocida. Probablemente mayor.
Eloína y Arístides Por estas calles	Ella: Concubinato con una hija. Edad desconocida.	Él: Casado. Edad desconocida.
Eloína y Eudomar Por estas calles	Ella: Soltera con hija. Edad desconocida.	Él: Soltero. Edad desconocida.
Lucha y Chepe Por estas calles	Ella: Soltera. Edad desconocida.	Él: Casado con dos hijos. Edad desconocida. Mayor.
Rosaura y Jacobo Por estas calles	Ella: Soltera. Edad desconocida (pero joven).	Él: Soltero. Edad desconocida (pero ligeramente mayor).

Tabla 7: Edades de las parejas y su estado civil, Elaboración propia.

De estas catorce parejas sabemos que en seis de estas hay una considerable diferencia de edad entre el hombre y la mujer. En las restantes, las trayectorias personales apuntan a que también hay una diferencia a favor del hombre, pero menos evidente, y en cuatro podrían ser contemporáneos. En ninguno de los casos el hombre es mostrado menor que la mujer ni con una trayectoria en el amor menos experimentada. Es necesario recalcar que ninguna de las heroínas con excepción de Eloína tiene un pasado conyugal ni hijos de una unión precedente. Aunque la mayoría (en *Las Amazonas* y *Rubí rebelde*) han tenido experiencias románticas anteriores, las únicas experiencias sexuales sugeridas serán las puestas en escena junto al personaje coprotagonico. En contraposición, es común que los héroes y antihéroes sean viudos o hayan pasado por nupcias previas. A pesar de que no podemos confirmar una diferencia sistemática en las edades, encontramos recurrentemente diálogos que valoran la experiencia y la madurez del hombre en el seno de una pareja romántica:

CAROLINA: Sí, es un hombre mayor. Claro, no un viejo, viejo. Cuando yo hablo con él le calculo una edad. Físicamente se ve más de lo que en realidad

es. Es que es como un hombre muy sabio, muy distinguido. (*Las Amazonas*. Episodio 9)

CAROLINA: Él es mi maestro. El profesor es tan culto, tan sabio. Es el hombre más importante que he conocido en mi vida. (*Las Amazonas*. Episodio 26)

ELOÍNA: Valerio es un tipo de mundo. Un tipo con iniciativa, con aspiraciones. Un hombre correcto. Un hombre que lo pueda representar a una, que uno lo pueda agarrar por el brazo y la gente diga el señor y la señora. Un hombre de verdad. (*Por estas calles*. Episodio 26)

Observamos que, estas cualidades, son valoradas y deseables por las heroínas en su proyecto de pareja. No obstante, en el caso de los héroes, las apreciaciones de la experiencia y la madurez femenina no se reflejan en sus conversaciones. Cuando estos se enamoran lo primero en lo que suelen enfatizar es en la belleza física de la persona amada. Rodrigo al conocer a Isabel le comenta a su amigo Raúl Moretti: «conocí a una mujer hermosa» (*Las Amazonas*. Episodio 2). Francisco le dice a Carolina que «una cara bonita nunca se olvida», describiéndola después como «una muchacha inteligente y muy dulce» (*Las Amazonas*. Episodio 2). Cuando Tilico conoce a Virginia le expresa a su amigo que «es linda y parece una virgencita» (*Rubí rebelde*. Episodio 29). También Chepe se refiere a Lucha con la siguiente frase: «Es un mujerón. Mírenle el tamañote y en el rango de edad que a mí me gusta» (*Por estas calles*. Episodio 6). Según lo señalado por Bozon, también las mujeres también tienen un prototipo deseado al momento de elegir una pareja. Aunque esto no significa que elijan necesariamente a alguien que cumpla con las características físicas anheladas.

Si bien es cierto que no encontramos muchos diálogos donde las heroínas alaben la belleza masculina, en *Rubí rebelde* su protagonista suspirará pensando en Víctor Alfonso como un galán de cine. También Virginia, quien es inicialmente ciega, le pregunta a Tilico si es bonito y le pide que se describa físicamente. En *Por estas calles*, Eurídice hace comentarios respecto al atractivo corporal de Álvaro cuando lo conoce. A medida que la «belleza» va adquiriendo progresivamente importancia como una cualidad valorada por ambos sexos, se incorpora en la ecuación un nuevo atributo: la sexualidad. En *Por estas calles* (1992), el doctor Arístides Valerio elogia numerosas veces el cuerpo, el color de la piel y la *performance* sexual de

Eloína. Asimismo, las diversas conquistas de Eudomar también mencionan la atracción sexual como requisito para una pareja durable o efímera. A pesar de que se ensalza la experiencia masculina y vemos a los héroes disfrutar de una vida romántica plena incluso después de la viudez, las mujeres mayores se mantienen invisibilizadas. A los pocos personajes femeninos entrados en una edad madura que aspiran a tener una segunda pareja, se les da espacio en intrigas que los ridiculizan y critican. Es cierto que los estudios anteriormente citados alegan que el dominio de los hombres en el mercado matrimonial depende de varios factores. Sin embargo, la poca representación en este tipo de producciones de mujeres maduras que desean y que son deseables crea una enorme desventaja en la creación de los imaginarios sociales.

Después de producirse la atracción inicial y la «elección» de la pareja, se inicia una larga y tempestuosa relación que culminará muchos episodios más tarde con la boda. Antes de que los innumerables obstáculos los separen hasta casi el cierre de la narración, podemos observar cómo los personajes van descubriendo al ser amado. A la par de los primeros besos y las primeras relaciones sexuales, se nos van develando los gustos y los rituales que forman parte de este proceso. Para abordar esta etapa de descubrimiento y consolidación de la pareja vamos a enfocarnos a continuación en el «cortejo amoroso».

5.2 El cortejo: Descubriendo al ser amado

Dependiendo de la clase social, el cortejo de un hombre a una mujer estaba supeditado a una reglamentación que explicitaba lo que se considera correcto y decente en cuanto a visitas y horarios⁶⁴⁷. A lo largo del siglo XIX y XX, estos solemnes códigos se fueron transformando primero para darle paso a los matrimonios por amor y posteriormente a la desaparición de estas usanzas. Como bien lo explica Bozon, «le mariage d'amour implique, d'une part, que le mariage ne repose plus sur des négociations entre familles mais sur le choix personnel des conjoints et d'autre part, que la seul et unique raison de se choisir est le sentiment

⁶⁴⁷ Aunque no contamos con datos sobre el cortejo y su reglamentación en Venezuela, el *Manual de Urbanidad* de Manuel Carreño detalla las reglas a seguir cuando hay visitas en casa. Para ampliar esa información *vid.* RAMOS OSPINA, Johana Patricia. «Catecismos y manuales de urbanidad como recurso de acción y práctica política en Venezuela, 1830-1855». *Boletín americanista*, 2013, n° 66, p. 161-179.

amoureux»⁶⁴⁸. En el caso de las telenovelas, tanto el deseo individual como la posibilidad de elección son los estandartes utilizados para crear historias en las que el amor escapa de toda lógica social. La investigadora Eva Illouz, al revisar el universo literario de Jane Austen constató el estricto respeto a las promesas matrimoniales, incluso en situaciones en la que surge un nuevo amor. En otra época y contexto, Isabel (*Las Amazonas*) decide romper con su prometido Carmelo cuando se da cuenta de que está enamorada de Rodrigo. Si bien es cierto que ante nuestros ojos contemporáneos es la conducta esperable, el trabajo de Illouz nos permite contrastar el cambio de valores. Según la socióloga, los personajes de Austen nos demuestran que «(...) il est impossible de séparer chez eux la dimension morale de la dimension affective car c'est la dimension morale qui organise la vie affective qui, de cette façon, possède ici une dimension publique»⁶⁴⁹.

Como ya lo mencionamos anteriormente, Emiro Lizárraga trata de tener una injerencia en las relaciones de pareja de Isabel y de sus otras hijas, preguntándoles a sus prometidos qué tan serio es lo que está sucediendo entre ellos⁶⁵⁰. Sus cuestionamientos se fundamentan principalmente en el deseo de mantener una endogamia social y evitarle a sus hijas un matrimonio «hacia abajo». No obstante, como la dimensión moral y afectiva ya no son necesariamente indisociables, las hermanas Lizárraga harán valer con ahínco su libertad de elegir, sin importarles asumir las consecuencias de sus actos. Hasta mediados del siglo XX, la sexualidad no solía formar parte inicial en la etapa del cortejo. Por el contrario, las relaciones sexuales marcaban el inicio de la conyugalidad, generalmente después del matrimonio y se consideraba «un des attributs du rôle social de l'individu marié»⁶⁵¹. Sobre

⁶⁴⁸ BOZON, Michel. «Sexualité et conjugalité. *La dialectique des rapports hommes-femmes*». París: Presses Universitaires de France, 2001, vol. 2, p. 239-259. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-page-239.htm> [Última consulta: abril 2022].

⁶⁴⁹ ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. *Op. cit.*, p. 48.

⁶⁵⁰ La desaparición del control familiar sobre la pareja y su sexualidad condujo a una mayor libertad de elección para las generaciones recientes. Ver BERGSTRÖM, Marie y Florence MAILLOCHON. «3. Qui se ressemble s'assemble ?» *50 questions de sociologie*. Paris cedex 14: Presses Universitaires de France, 2020, p. 45-52. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/50-questions-de-sociologie--9782130820673-p-45.htm> [Última consulta: enero 2023].

⁶⁵¹ BOZON, Michel. «Jeunesse et sexualité (1950-2000). De la retenue à la responsabilité de soi», en *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*. París: Presses Universitaires de France, 2009, p.

esta sexualidad fundadora que se verá transformada, Kauffmann acota la siguiente explicación:

L'entrée en couple est désormais marquée par les rapports sexuels qui sur ce point ont remplacé le mariage. Dans les années 1960 les rapports sexuels avaient lieu soit au mariage, soit peu avant (après que la décision de se marier avait été prise). Depuis, une double évolution s'est produite : le mariage a perdu son importance comme mode d'entrée en couple alors que les rapports sexuels en sont devenus une des premières étapes obligées⁶⁵².

La sexualidad pasa a ser pues parte integrante y obligatoria de la experiencia de pareja sin que esta esté supeditada a la promesa matrimonial. Si volvemos a nuestro corpus, en las telenovelas de la década que va de 1970 a 1980, podemos ver una cierta aceptación de las relaciones prematrimoniales, aunque aún con muchos prejuicios. Haciéndose evidente un cambio de mentalidad en los imaginarios sociales y la progresiva liberación de los condicionamientos religiosos que proscribían la intimidad antes del matrimonio. En *Las Amazonas* (1985), las tres heroínas mantienen relaciones sexuales sin que los personajes se hayan proyectado «un futuro juntos», ni tampoco estas forman parte de un paso previo al matrimonio. Isabel después de asumir sus sentimientos hacia Rodrigo mantiene relaciones sexuales con este y vemos como ella misma las propicia secretamente cuando ambos están en la casa de su padre (*Las Amazonas*. Episodio 17). En ningún momento los componentes de la intriga cuestionan la virginidad de Isabel ni la cargan con el peso moral contra el que lucharon las heroínas de la década anterior. Es necesario recalcar que estas escenas son filmadas desde la censura y el pudor típico de estas producciones televisivas en la Venezuela de los ochenta. De modo que la intimidad de la pareja está plagada de elipsis que sugieren

225-243. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/jeunesse-oblige--9782130566922-page-225.htm> [Última consulta abril 2022].

⁶⁵² «La entrada en la pareja viene ahora marcada por las relaciones sexuales, que en este sentido han sustituido al matrimonio. En los años sesenta, las relaciones sexuales tenían lugar en el momento del matrimonio o poco antes (una vez tomada la decisión de casarse). Desde entonces, se ha producido una doble evolución: el matrimonio ha perdido su importancia como medio de entrada en una relación, mientras que las relaciones sexuales se han convertido en uno de los primeros pasos obligatorios» [Traducción libre]. KAUFFMANN, Jean-Claude. *Sociologie du couple. Op. cit.*, p. 76.

el acto mostrando el inicio y el final de las relaciones sin que los cuerpos exhiban la menor desnudez.

A pesar de la normalización de la sexualidad en la vida de pareja, Isabel y Rodrigo nunca duermen bajo el mismo techo ni se mudan juntos antes de casarse. Al verse obligada a dejar su casa familiar, Isabel se muda con su mejor amiga mientras espera que Rodrigo se divorcie. Es posible que, para su clase social, vivir en concubinato no haya sido un comportamiento apropiado, ya que ni Isabel ni sus hermanas conviven con sus amantes sin estar casadas. Aunque pudiéramos pensar que en adelante nos encontraremos con heroínas que se han liberado del peso de la virginidad, en *Rubí rebelde*, a finales de los noventa, se vuelve a afianzar el conservadurismo. Cuando Virginia se muda con Tilico y tienen por primera vez relaciones sexuales, ella le manifiesta su tristeza y decepción al argumentar que *eso* debió ocurrir estando casados (*Rubí rebelde*. Episodio 92). De manera que, una vez más, la valorización de la virginidad y del matrimonio que corresponden a la dimensión religiosa de los imaginarios sociales como el único tipo de unión correcto, vuelven a la trama. Es posible que, además de las transformaciones sociales, el corte «tradicional» o «rosa» de la producción influya en los imaginarios. Es un constante ir y venir de avances y retrocesos, que puede conllevar a la reaparición de representaciones que ya se creían obsoletas. También es factible que los canales busquen ofrecer a los televidentes un espectro de producciones con normas y valores diferentes, según las audiencias.

Después del primer encuentro se inicia la etapa de «descubrimiento del otro», durante la cual se cuentan secretos y se comparten experiencias novedosas. Los deseos y gustos del ser amado adquieren una enorme importancia en el proceso de conocer y aprehender todo lo que lo envuelve. En *Por estas calles*, Eurídice se ofrece a hacerle un plato especial a Álvaro, a pesar de que ella no tiene la menor idea de cómo hacerlo. Sus tías se muestran sorprendidas e ironizan acerca de lo que el enamoramiento lleva a prometer (*Por estas calles*. Episodio 15). También los héroes demostrarán su afecto a través de regalos materiales como flores, joyas e invitaciones a bailar o cenar en lugares de moda. Evidentemente, el tipo de presente dependerá de las posibilidades económicas de los héroes y heroínas de estas producciones. Durante el «cortejo», los personajes harán actividades y visitarán lugares propicios al romance como ir a cenar a un lujoso restaurante o una caminata a la orilla del

mar⁶⁵³. En su investigación, Eva Illouz le pregunta a los participantes de una encuesta: ¿cuál fue el momento más romántico de su vida? Las respuestas de ciertos entrevistados, según la investigadora, «recapitulaban sus experiencias mediante los mismos clichés que han codificado las imágenes publicitarias con una fuerte carga estética». La socióloga nos explica que la «visión de romance», desplegada por los medios de comunicación, está asociada a momentos que transcurren en lugares específicos (lugares aislados o exóticos, caminatas por la playa). Los testimonios coincidían con que «el romance se opone a la rutina, la vida cotidiana y la naturalización de las relaciones». De manera que vamos a ver en el próximo apartado, como los personajes de las telenovelas se mueven por distintos ambientes y situaciones románticas en búsqueda de las pistas y valores que se difunden sobre la vida amorosa y social.

5.2.1 Los espacios del romance

En 1985, después de la caída del dólar durante el fatídico «viernes negro», se estrena la telenovela *Las Amazonas* que César Miguel Rondón escribió para mostrar el desarrollo y la riqueza de Venezuela. La televisión de los ochenta, en pleno auge tecnológico y a todo color, le permitió liberar la cámara y mostrar con vistas aéreas y panorámicas la ostentosa vida de los Lizárraga. Los constantes viajes en helicóptero privado entre Caracas y la hacienda familiar nos hacen recordar las icónicas *soap operas* norteamericanas de la década: *Dallas* y *Texas* (Figuras 20 y 21). Con la telenovela *Las Amazonas* también se puede apreciar un deseo de exhibir un estilo de vida marcado por el poder y la riqueza, el cual se hace evidente en los hábitos de los personajes y sus puestas en escena. Es posible que, más allá de representar un modo de vida, plasme las aspiraciones de un estrato social adinerado que se niega a aceptar su disminución o declive. Sus personajes —con sus numerosas escenas rodadas en exteriores— se mueven en una capital cosmopolita moderna y vibrante. Sus largas horas de ocio las dividen entre los grandes centros comerciales, la diversión nocturna en bares y discotecas y la degustación de platos en restaurantes lujosos. Todo esto en

⁶⁵³ Vid. ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. 433 p.

contraposición, como ya lo mencionamos anteriormente, a la realidad de un país en crisis que comenzaba a pagar el gran derroche.



Figura 20: Jet Set 1, Captura de imagen. Las Amazonas. Episodio 5.



Figura 21: Jet Set 2, Captura de imagen. Las Amazonas. Episodio 5.

Las salidas románticas se enmarcan en estos espacios urbanos que exaltan el este de Caracas, zona habitada mayormente por personas de un estrato socioeconómico acomodado. A lo largo de *Las Amazonas*, veremos principalmente que las escenas se desarrollan en esta parte de la capital, dejando por fuera de la narración el oeste obrero de clase media. Las familias protagonistas que viven en las grandes mansiones y edificios del este, se reúnen, gracias a su compartida pasión por los caballos purasangre, en dos de los lugares de la élite de la

época: el hipódromo La Rinconada y su Jockey Club (Figuras 22 y 23). A pesar de que ya la crisis económica y el final de la Venezuela saudita se hacían latentes, las intrigas giran en torno a una clase privilegiada con un alto poder adquisitivo. El disfrute del lujo y la comodidad que forma parte de la cotidianidad de los personajes es el retrato de ese país tildado de consumista y despilfarrador de finales de los setenta e inicios de los ochenta. En su obra *Ciudad imaginada*, Armando Almandoz realiza una descripción del venezolano y de la década que nos resulta pertinente para comprender la atmosfera de *Las Amazonas*. Comenta que

La figura del venezolano derrochador que asombraba a las gentes en los más diversos países fue el símbolo cimero de ese consumismo inesperado por el petróleo. El país consumidor como nadie de güisqui y champaña, derrochador de vehículos, constructor de viviendas de lujo, remataba su ciclo o su parábola derramando dólares por todos los flancos del mundo⁶⁵⁴.

Ciertamente, en las celebraciones familiares de los Lizárraga se puede descorchar un champaña para el desayuno y disfrutar de la comida servida por el personal doméstico en el jardín o en la piscina. Tanto Isabel y Rodrigo como Carolina y Fernando, nos mostrarán durante el período de cortejo las vibrantes noches de música disco y los restaurantes caraqueños de moda. En la sofisticada capital, la amplia oferta de gastronomía internacional les permitirá degustar una langosta u otro plato elegido de un menú en francés o italiano. Según Almandoz, desde las trincheras de la literatura, escritores como Ana Teresa Torres, Miguel Otero Silva y Antonieta Madrid también retrataron «la jai festiva y burguesa de diferentes proveniencias sociales y temporales»⁶⁵⁵. En su novela *El exilio del tiempo* (1990), Torres ridiculiza a la burguesía nuevo-rica a través de varios de los personajes de su historia. Uno de ellos argumenta que «como se había acostumbrado a jugar en Miami, la gramita del Country [club] le parecía un poco seca y no le salían bien los tiros»⁶⁵⁶ para justificar su fracaso en el golf. La telenovela de César Miguel Rondón refleja las mismas élites: las

⁶⁵⁴ ALMANDOZ, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano: IV: Del Viernes Negro a la Caracas roja*.

Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2021. 568 p.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 320.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 325.

tradicionales y las advenedizas, aunque con el matiz menos satírico y más publicitario típico de la industria televisiva.



Figura 22: En el hipódromo, Captura de imagen. Las Amazonas. Episodio 2.



Figura 23: En el Jockey Club, Captura de imagen. Las Amazonas. Episodio 29.

Sin duda, la familia Lizárraga forma parte de la clase social de los *parvenus*, diferentes del linaje de los ricos de cuna descendientes del mantuanaje caraqueño⁶⁵⁷. El padre de las tres heroínas de *Las Amazonas* era un vendedor de queso proveniente del Llano venezolano que logró ascender socialmente mediante el uso de engaños. Con el fin de disimular su falta de cultura general y poder sorprender a sus amistades, solicita a sus empleados que compren enciclopedias para llenar su biblioteca. Sin embargo, como no es capaz de mencionar títulos

⁶⁵⁷ En Venezuela se los llamó *mantuanos* a los grandes propietarios y nobles de la época colonial. Conocidos también como blancos criollos o «grandes cacaos» formaban parte de la aristocracia local. Vid. FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. «Mantuano», en *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: [s.n.], 1997.

específicos se limita a pedir las en metros cuadrados y con tapas duras de las más elegantes (*Las Amazonas*. Episodio 47). Asimismo, el poderoso Emiro Lizárraga no desperdicia ocasión para exhibir su gran fortuna adoptando el discurso neoliberal del *self-made man*: «Mi destino me lo he hecho yo mismo y cuando se me ha querido torcer no me ha temblado la mano para enderezarlo» (*Las Amazonas*. Episodio 10).

A pesar de su poderío, se nota la diferencia entre él y su enemigo Francisco quien no solo posee recursos económicos sino también un capital cultural producto de su abolengo. Por su parte, las heroínas Lizárraga evidencian los hábitos característicos de su clase social. Han recibido una educación en el extranjero, y como lo deja saber Isabel, dominan varios idiomas de manera fluida. En *Las Amazonas* tanto los *parvenus* como los nacidos en la riqueza, reflejan las costumbres y las ambiciones de las clases altas que durante los años ochenta tuvieron una presencia dominante en la industria cultural venezolana. Pese al poder que encarnan estos personajes, estos no pueden ser interpretados como ajenos a las contradicciones sociales y económicas que enfrentaba en el país en estos años. La enorme brecha entre la ficción y el mundo social que se nos revela en esta producción nos hace pensar en *Las Amazonas* como una metáfora mítica o nostálgica de un país que fue o que pudo ser. Además de ser, sin duda, el recordatorio de un orden social que, a pesar de la crisis, se resiste a ser transformado.

5.2.2 La clase alta venezolana y los «sifrinós»

En la década de los setenta las heroínas de *Cabrujas* se esforzaban por conseguir su emancipación y escapar de los matrimonios que las habían confinado al papel de amas de casa. Curiosamente, en las telenovelas de los ochenta estas reivindicaciones dejan de ser relevantes y el peso de estas actividades recaerá en las empleadas domésticas. En *Las Amazonas* las hermanas Lizárraga no necesitan realizar las labores del hogar gracias al personal de servicio que se encarga de tener todo organizado y preparado para la familia. A pesar de esto, las expectativas y los mandatos de género siguen presentes en ciertas intrigas, aunque no se aborden explícitamente. Por ejemplo, Isabel, quien nunca ha tenido la necesidad de cocinar, comenzará a interesarse en esta actividad para cumplir con su papel de futura esposa y se comprará un recetario. Cuando aparece la exesposa de Rodrigo, Isabel

compite con esta, poniendo en evidencia su falta de destrezas domésticas. Ella tendrá que aprender desde lo más básico (incluso a preparar un café) mientras que su rival exhibirá sus habilidades culinarias y su buena gestión del hogar.

Asimismo, en *Por estas calles*, el adinerado juez Álvaro Infante será ridiculizado al no saber arreglar un artefacto electrodoméstico y mostrar su desconocimiento en la materia. Eudomar, un hombre modesto, se burlará de él diciendo que, aunque tenga muchos títulos académicos es incapaz de arreglar una lavadora. Él se sentirá humillado frente a su prometida Eurídice y sus tías, quienes demostrarán admiración hacia las habilidades manuales y técnicas de Eudomar. Sin embargo, el juez responderá altivamente que él tiene las herramientas necesarias y que ordenará a su chofer que las traiga para la reparación. Dejando entrever en su discurso su posición privilegiada en la jerarquía social (*Por estas calles*. Episodio 19). Los estereotipos y los roles de género no dejarán pues de impactar las decisiones y el comportamiento de los personajes de estas producciones, sea cual sea el nivel socioeconómico.

Específicamente en *Las Amazonas*, la narración se centra en el universo de las clases acomodadas que se dedican al ocio y disfrutan de su tiempo libre, sin que el trabajo sea sinónimo de una gran preocupación. De manera similar, en *Rubí rebelde* tenemos al personaje Nelson, quien no se dedica ni a estudiar ni a trabajar, sino que lidera una banda criminal con el propósito de divertirse y obtener dinero fácil. En *Por estas calles*, el hijo del gobernador Orellana también es un delincuente adinerado que se reúne en su caserón del este con jóvenes de su mismo abolengo para drogarse y matar el tiempo. Sin embargo, en esta telenovela Ibsen Martínez agrega un tono crítico y punitivo al mostrar que los privilegios de las élites no los absuelven de sus crímenes. Tanto en *Rubí rebelde* como en *Por estas calles* aparecerán personajes pertenecientes a las clases más modestas del país en contraposición al universo lujoso y adinerado de *Las Amazonas*. No obstante, estas representaciones son complejas y se irán modificando como tendremos la oportunidad de describirlo en el próximo capítulo. Por su parte, estas heroínas y héroes que ocupan su

tiempo entre centros comerciales y el tenis del club podrían encarnar a un grupo social que se conoce comúnmente en Venezuela como los «sifrinós»⁶⁵⁸.

Según el trabajo de Andrés Gacitúa, este grupo se caracteriza por ciertos detalles y maneras que evidencian su estatus social pudiente. Asimismo, relata que anteriormente el humorista Juan Manuel Laguardia caricaturizaba a esta élite a través de su personaje ficticio de «Doña Peripecia de la *high*» en su programa radial. Sin embargo, la representación de los «sifrinós» tan presentes en la cultura popular de los ochenta manifiesta unos modos de vida y unos hábitos específicos. En su texto, José Luis los describe de la siguiente manera: «Amantes del surf, con amigos que conducen carros “camaro”, club-balnearios todos los fines de semana, viajes por el mundo y que encarnan el sentido de la liberación juvenil y de la liberación femenina porque la “sifrina” es liberada»⁶⁵⁹. Para 1982, el grupo musical Medioevo alcanza gran popularidad en el país con su canción «Laura Pérez, la sifrina de Caurimare». En torno a este *hit*, las opiniones se dividieron ya que para algunos «constituía una crítica social que estigmatizaba y ridiculizaba los amaneramientos de la juventud “high” de Venezuela». Pero, para otros, no era más que «una invitación a que las clases medias y bajas asumieran estos valores»⁶⁶⁰. Si bien Gacitúa admite que ambas reflexiones son válidas, constata que lo más resaltante fue que logró consolidar el estereotipo de lo «sifrino» y difundirlo en el imaginario social.

La manera de hablar bastante particular de la sifrina fue emulada por personajes que copiaban sus maneras desde la publicidad hasta los programas de variedades. El canal Venevisión lanzó un concurso para seleccionar a la mejor «sifrina», en el cual se les pidió a las concursantes que repitieran una frase específica. Al final se elegía a la ganadora en función de su capacidad para imitar a «Laura Pérez, la sifrina de Caurimare». Asimismo, otros programas de humor se hicieron eco del personaje añadiéndole un ambiente esotérico y una tendencia al ocio. Incluso en el Show de Joselo, uno de los programas de humor de la

⁶⁵⁸ Es una palabra utilizada coloquialmente en Venezuela para designar a un individuo que pertenece a las clases pudientes.

⁶⁵⁹ GACITÚA, Andrés. «La crónica crítica como diagnóstico televisivo», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, vol. 10, nº 47, p. 78.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 79.

televisión Venezolana de mayor audiencia de esos años, crearon un *sketch* en el que aparecían la sifrina y un motorizado como los dos estereotipos antagónicos de la jerarquía social. Gacitúa también menciona que, en la campaña presidencial de 1983, la propaganda del Partido Social Demócrata (Copei) utilizó un personaje que encarnaba la juventud perteneciente a las clases acomodadas. En dicha publicidad, la joven declaraba con los típicos ademanes «sifrinos» que votaría en las próximas elecciones por el candidato Rafael Caldera⁶⁶¹. De manera que podemos constatar que las costumbres y modos de vida de las clases altas se encontraban exaltados a través de múltiples representaciones en la publicidad y la industria televisiva. Aunque los personajes de las telenovelas no hablan como «Laura Pérez», pueden ser vistos como ejemplos de estas clases privilegiadas que observan con desdén a los sectores sociales menos favorecidos.

Durante los mismos años, el cine venezolano presenta entornos sociales totalmente distintos a lo que se muestran en la televisión. Ya desde 1959, el mencionado director Román Chalbaud en su ópera prima *Caín adolescente*, relató la historia de dos personajes que se trasladan a Caracas y terminan viviendo en una zona pobre de la capital. Durante las décadas del setenta y ochenta, las producciones cinematográficas ponen el foco en las arraigadas desigualdades sociales y la vida precaria de las barriadas. Obras como *Soy un delincuente* (1976), *Macu: la mujer del policía* (1987), *La oveja negra* (1989) son algunos de los numerosos ejemplos que encontramos en la historiografía del cine hecho en el país. Es necesario destacar que el personaje que se repetirá en estas producciones de manera estereotipada será el del criminal o el llamado «malandro de barrio». Como lo explica Arturo Serrano en su texto «Un cine grosero, violento y de malandros» (2011), se va a presentar “una variada tipografía de personajes que se asocian a la pobreza»⁶⁶². No obstante, el arquetipo más característico es el del hombre joven y pobre que habita las zonas marginales del oeste de Caracas. Debido a las contingencias del destino y de las difíciles condiciones de existencia, este acabará sumergido en un mundo de drogas y crimen⁶⁶³. Por lo tanto, en las

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 80.

⁶⁶² SERRANO, ARTURO. «Un cine grosero, violento y de malandros. Venezuela en la pantalla», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Junio 2011, vol. 74, n° 156, p. 233.

⁶⁶³ TOLEDO CRUZ, Olga. «La construcción de la realidad en el cine venezolano: El estereotipo del joven pobre», *Anuario ININCO / Investigaciones de la Comunicación*. 2012, vol. 24, n° 1, p. 67.

representaciones de la cultura audiovisual, el joven de barrio se asociará a la delincuencia. Y la joven pobre, a la doméstica que se casa con el señorito de la casa, como bien lo expresa Olga Toledo Cruz en su trabajo⁶⁶⁴.

Mientras que el cine muestra una Caracas más popular y obrera, la televisión, como ya lo mencionamos, exalta el este de la ciudad y las formas de vida de las clases altas. El propio lenguaje utilizado en los diálogos de las telenovelas se aleja del habla callejero y grosero tan criticado en la cinematografía venezolana. A pesar de que, desde la gran pantalla, se hacen denuncias sociales, en *Las Amazonas* de 1985 se continúa invisibilizando la vida de los sectores populares. En esta producción, el joven pobre no proviene de un suburbio marginal y peligroso sino del interior del país. Es Darío Landa, el hijo de Inés, una de las empleadas domésticas de la casa de los Lizárraga. Él desea casarse con Eloísa, pero no es considerado como un candidato que se encuentre a la altura de la elegante hija de Emiro. A pesar de que Inés se regocija de la suerte de vivir en el seno de una familia rica, Darío no se conforma y desea esforzarse para ser un reconocido yoquí. Durante el trascurso de la telenovela veremos como el personaje logra ascender socialmente. Primero abandonará el campo y luego se establecerá gradualmente hacia el este de Caracas, como él nos los deja saber en los diálogos. En una entrevista realizada a Ibsen Martínez, el escritor se refiere a la telenovela «como la historia de los latinoamericanos saliendo de la pobreza»⁶⁶⁵. Si bien es cierto que la movilidad social se encuentra en la columna vertebral de todas estas producciones, las vías de ascensión no parecen ser las mismas para héroes y heroínas.

5.2.3 Conyugalidad y movilidad social

En Venezuela, como bien lo explica el sociólogo Roberto Briceño-León, «la estructura social cambió de manera importante a partir de los años 30 como consecuencia de la actividad petrolera»⁶⁶⁶. En efecto, la exploración de los yacimientos generó una gran demanda de

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶⁵ *Los imposibles de Leonardo Padrón con Ibsen Martínez*. 2022. 50 min 44. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qfLh-tLoRMI>. [Última consulta: mayo 2022].

⁶⁶⁶ BRICEÑO-LEÓN, Roberto. *La modernidad mestiza: Estudios de sociología venezolana*. Caracas: Alfa Digital, 2017. 308 p.

mano de obra, lo cual desencadenó un flujo migratorio interno hacia las áreas donde se necesitaban trabajadores. Si bien es cierto que se promovieron amplios mecanismos de distribución del ingreso petrolero, esto resultó ser desigual entre las distintas clases sociales⁶⁶⁷. Como lo detallamos en el capítulo anterior, la comercialización del petróleo y la enorme renta que generó le permitió al país transformarse en menos de dos décadas. Pero no nos referimos únicamente a cambios en términos de desarrollo urbano sino también a posibilidades de escolarización en nuevas casas de estudio y a las expectativas respecto al futuro⁶⁶⁸. Sobre este profundo proceso de cambio y de reorganización social, Briceño-León expresa que «el ingreso petrolero fue el gran modernizador, pues permitió también la diferenciación social en el proceso de formación de las clases sociales. El Estado, como factor de enriquecimiento, ha sido un impulsor de la división del trabajo y de la movilidad social, dos rasgos singulares de la modernidad»⁶⁶⁹.

Según Marielsa López, en las familias venezolanas la enseñanza del valor de la educación formal como medio para lograr la movilidad social ha formado parte de varias generaciones. Incluso el desplazamiento geográfico para acceder a la escolarización puede concebirse como una estrategia de inversión en el desarrollo profesional de los hijos. Como bien lo explica López en su investigación de 1998, la obtención de un título universitario se convierte en la principal y más valorada meta a largo plazo. Esto se debe a que cursar estudios superiores puede traducirse en la superación económica y la movilidad ascendente para el grupo familiar. No obstante, también expresa que esta valorización de la escolarización «como principal elevador» se empezó a ver mermada como consecuencia del desempleo de los profesionales universitarios⁶⁷⁰. A pesar de la promoción de esta estrategia en el seno de las familias y de la sociedad venezolana, ninguna de las telenovelas de nuestro corpus

⁶⁶⁷ Para ampliar el conocimiento sobre este asunto, *vid.* VASQUEZ, Paula. *Pays hors service: Venezuela de l'utopie au chaos*. París: Buchet Chastel, 2019. 224 p.

⁶⁶⁸ LÓPEZ, Marielsa. «La movilidad social en Venezuela a través de historias de familia», en Thierry LULLE, Pilar VARGAS y Lucero ZAMUDIO (editores). *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales. II*. Lima: Institut français d'études andines, 1998, p. 88-107. Disponible en línea: <http://books.openedition.org/ifea/3506> [Última consulta: julio 2022].

⁶⁶⁹ BRICEÑO-LEÓN, Roberto. *La modernidad mestiza*. *Op. cit.*, p. 36.

⁶⁷⁰ LÓPEZ, Marielsa. «La movilidad social en Venezuela a través de historias de familia». *Op. cit.*

fomenta la educación como vía de movilidad social. Si bien es cierto que la extracción de la pobreza formará parte de variadas intrigas, vemos pocos personajes que hayan mejorado económicamente gracias a la obtención de un grado académico⁶⁷¹.

Aunque las hermanas Lizárraga de *Las Amazonas* poseen títulos universitarios, la actividad laboral en términos de sustento económico y de realización personal no forma parte de las intrigas. Según el padre, si no consiguen un trabajo que consideren conveniente, él mismo se encargará de proporcionarles el espacio necesario para que desarrollen su profesión, si lo desean. Lo que nos permite pensar que la obtención de un diploma es más una marca de estatus social que una verdadera necesidad para las clases altas. El adinerado Víctor Alfonso de *Rubí rebelde* también realiza estudios superiores con la finalidad de dejar de depender del dinero que le proporciona su terrible abuela. A pesar de que su acaudalada fortuna se debe principalmente a su herencia familiar, este se insertará laboralmente en un bufete de abogados durante una parte de la trama. En la misma telenovela, cuando Virginia Miranda conoce a su enamorado Tilico, ella lo interrogará para saber si ha realizado estudios. Al descubrir que él no pudo asistir a la escuela debido a la necesidad que tuvo de trabajar en las calles desde temprana edad, ella hará hincapié en la importancia de la instrucción. La ignorancia de Tilico será puesta de relieve en la historia a través de las cartas de amor plagadas de errores ortográficos que le enviará a Virginia. Aunque esta última exhibe modales refinados gracias a su pertenencia social, en ningún momento de la narración se nos provee información explícita acerca de su nivel de educación.

En 1989, con la telenovela *Rubí rebelde*, aparecen los primeros personajes de clase popular que habitan en un barrio en las afueras de Caracas, que pudimos observar en nuestro corpus. La representación de estos, como podemos evidenciarlo con Tilico —quien no sabe ni escribir correctamente la palabra amor— nos sugiere que son individuos carentes de la más básica educación. En *Las Amazonas*, la madre de Darío es la única que ansía que su hijo realice estudios universitarios y que se convierta en un profesional de la medicina. Él no se

⁶⁷¹ Quizás el personaje de Yuleisy en *Por estas calles* logra salir adelante a través de la educación, pero se muestran muy pocos detalles en la historia. En la misma telenovela la maestra Eurídice mantendrá un discurso sobre la importancia de la educación en la sociedad.

decantará por el mundo académico sino por su pasión hípica mucho más en concordancia con el tema de la telenovela. Darío —como muchos de los héroes de estas producciones— tendrá pasiones y metas más allá de su relación de pareja y se esforzará por esto. Si bien es cierto que su amor hacia Eloísa es la motivación por alcanzar una mejor posición social, los héroes suelen ser los únicos que cuentan con espacios de realización personal y profesional. A pesar de que los personajes femeninos se irán profesionalizando, esto es puesto en la trama como un simple detalle decorativo, con algunas excepciones como es el caso de la maestra Eurídice en *Por estas calles*.

Según López, otra de las vías de movilidad social que fueron evocadas en las entrevistas realizadas en el marco de su investigación, fueron las uniones matrimoniales con estratos sociales más altos al propio. En primer lugar, se hizo hincapié en los estudios formales y, en segundo lugar, en el casamiento como vías «para acceder a posiciones sociales mejores que las que se ocupan»⁶⁷². Para la investigadora esta identificación del matrimonio con una estrategia de ascenso social, posiblemente se deba a la asociación de este con el «éxito» alcanzado por personas reconocidas. O, quizás, se trate de la adopción de un valor propio de las clases medias a las que se aspira pertenecer o mantenerse, en lugar de caer a un estrato inferior. De la misma manera, generaciones posteriores declararon que otra de las estrategias para la superación social es el retraso del momento de la maternidad. Dejándose entrever, en los relatos recopilados por López, la importancia del papel de las mujeres en la movilidad social al considerarse a sí mismas impulsoras de cambios⁶⁷³.

En las telenovelas analizadas hemos podido constatar que las familias poderosas buscan preservar sus estatus privilegiados a través de la endogamia social. No obstante, el amor romántico desestabiliza los planes y se impone como un sentimiento ajeno a toda lógica social. Pero ¿cómo plantean las intrigas el ascenso social de los personajes que pertenecen a las clases populares o medias? En *Las Amazonas*, César Miguel Rondón invirtió la historia clásica del hombre rico y la mujer pobre que a través del matrimonio cambia de vida. A lo largo del romance de Rodrigo —un veterinario clase media— y la rica Isabel Lizárraga, no hay ningún diálogo que muestre el deseo de ascenso social. Para Rodrigo su relación de

⁶⁷² LÓPEZ, Marielsa. «La movilidad social en Venezuela a través de historias de familia». *Op., cit.*

⁶⁷³ *Ibid.*

pareja no representa una posibilidad de mejora económica ni de acceso a otro estrato de la sociedad. Darío, el peón del haras, tampoco piensa que su relación con Eloísa Lizárraga sea la llave para su movilidad social, este incluso rechaza su dinero a pesar de necesitarlo. Se apoyará principalmente en su pasión y habilidades como los principales recursos para avanzar y abrirse paso. Por su parte, Isabel, a pesar de estar acostumbrada a vivir en un caserón con piscina, no considera como un descenso mudarse al apartamento clase media de Rodrigo después de la boda. Y Eloísa, al enamorarse de Darío, declara que el amor es lo más valioso y decide acompañarlo en su búsqueda de convertirse en yoqui, instalándose con él en una humilde posada.

No obstante, si observamos las relaciones de pareja de las heroínas provenientes de estratos menos favorecidos, el contexto que las envuelve aúpa el matrimonio como la principal vía de movilidad social. En *Rubí rebelde*, su protagonista no demuestra un interés particular por el dinero y su matrimonio con Víctor Miranda está basado en el «amor». Sin embargo, todos sus conocidos celebrarán que Rubí, la vendedora de periódicos, se mudará a la mansión de los Miranda abandonando su humilde rancho⁶⁷⁴. Su hermana Meche también iniciará una relación con Nelson Miranda deslumbrada desde sus inicios por la fortuna de su familia. Meche le contará con orgullo a su mejor amiga que «su novio es millonario, catire y con los ojos azules» y esta no cree que un catire esté enamorada de ella (*Rubí rebelde*. Episodio 32). La abuela Palmira también la impulsa a que aproveche esta relación que podría sacarlas de la pobreza como lo podemos constatar en los siguientes diálogos:

PALMIRA: ¿Y qué le parece si hablamos del hermanito del esposo de Rubí?

MECHE: ¿Cuál hermano? (...)

PALMIRA: Meche, muchacha, tienes que conquistarlo, tienes que engancharlo. Es bueno que se conozcan, que hagas con ese muchacho lo mismo que hizo la viva de Rubí. Cásate con él. ¿Es que acaso no ha habido nada entre ustedes? (...)

⁶⁷⁴ Rubí no obtiene la fortuna directamente de Víctor Alfonso sino de una manera mucho más truculenta. Sin embargo, es su encuentro con este lo que desencadena el cambio.

¿Por qué te da asco que te haga esa pregunta? Si eso es de lo más normal. Lo más natural del mundo es que la gente se conozca. Y cuando se gustan se quieren conocer más y más. Y bueno llegan a... conocerse mejor.

MECHE: No ha pasado nada abuela. Deje la morbosidad.

PALMIRA: Yo te decía porque así es más fácil que lo enganches y que se quiera casar contigo. Mijita, tú tienes que conquistar a ese muchacho y te tienes que casar con él. Mira a la Rubí, ahora comiendo lo que tiene que comer porque se casó y se casó muy bien. (*Rubí rebelde*. Episodio 34)

PALMIRA: ¿Qué se ha hecho el catire? ¿Por qué no ha vuelto por aquí? (...) No lo afloje, no sea boba. Mire que oportunidades como esa de atrapar a un hombre rico no se presentan todos los días.

MECHE: No se preocupe abuelita que yo no lo pienso soltar.

PALMIRA: Hágame caso que yo soy su abuela y no la aconsejo por mal. Casada con él o no casada es lo mismo. Y ni vas a ser la primera ni vas a ser la última.

MECHE: Ay abuela, pero usted está muy liberada.

PALMIRA: No es eso. Lo que pasa es que a la mujer de un hombre rico siempre la tratan como una señora. Pero eso sí, sáquele toda la plata que pueda para que cuando le dé la patada usted se queda bien buchona, bien acomodada. (*Rubí rebelde*. Episodio 65)

En *Por estas calles*, la maestra Eurídice también se enamora del protagonista rico y poderoso, a quien ella misma califica como uno de «los amos del valle» usando la expresión del escritor Herrera Luque⁶⁷⁵. No obstante, ella se siente incómoda cuando Álvaro le hace regalos ya que le parece una muestra de su dinero y poder. Su amiga Eloína le pregunta sorprendida que si a ella no le gusta tener un hombre que la halague y la «represente»⁶⁷⁶. Eurídice le responderá: «Yo no necesito un hombre que me represente porque para

⁶⁷⁵ *Los amos del Valle* es una novela histórica del escritor Francisco Herrera Luque publicada en 1979, la cual hace referencia a las familias mantuanas de Caracas.

⁶⁷⁶ La expresión «un hombre que me represente» se utiliza coloquialmente en Venezuela para describir a un hombre que tenga cualidades que se consideran importantes, tales como la inteligencia, la elegancia y la posición social.

representarme estoy yo» (*Por estas calles*. Episodio 26). Evidenciando con esta frase una ruptura en la representación tradicional de las heroínas como seres frágiles y necesitados de la ayuda de los héroes. Sin embargo, no podemos olvidar que estas producciones son ambiguas y que hacen constantes avances y retrocesos sin posicionarse moralmente. De manera que, en la misma telenovela, también tenemos al personaje de Eloína seducida por el poder de Arístides. Ella sí desea presentes caros como se lo expresa a Eurídice: «A mí que me regale perfumes, joyas, un trapo bien fino» (*Por estas calles*. Episodio 26). Al inicio de su relación con Arístides, este opina que ella se viste vulgar como una mujer de barrio. Él desea que ella cambie su forma de vestir y le compra vestidos nuevos más «adecuados» con la nueva vida que llevan juntos en un aparthotel lejos del oeste de la ciudad. A pesar de vivir con Arístides, Eloína anhela que su relación se formalice mediante un matrimonio. Para ella, ese acto representa el verdadero símbolo de su nuevo estatus y la demostración de su amor.

Como lo hemos podido constatar, el amor y el matrimonio se presentan como estrategias de movilidad social que dependen tanto del estatus del personaje como de su género. Si bien es cierto que para las heroínas pobres servirá de trampolín, no encontramos ningún héroe que conciba la conyugalidad en estos términos. Por el contrario, estos parecen seguir el mandato masculino tradicional del hombre proveedor que necesita generar recursos. Al mismo tiempo, los estudios o los oficios les proporcionan espacios de autorrealización en los que pueden demostrar su capacidad para perseverar y progresar. Por otra parte, con la movilidad social se deben adoptar hábitos propios de las clases altas que resultan de un proceso de transformación personal. Al igual que Eloína debe abandonar su estilo colorido y «popular», la protagonista de *Rubí rebelde* trata de emular la manera de vestirse de los ricos. Con su poco conocimiento de la etiqueta y de estas formas de vestir, aparecerá con una ropa estridente que causará la burla de todos (*Rubí rebelde*. Episodio 23). Si nos apoyamos en la sociología de Bourdieu, Rubí desconoce las maneras de la clase pudiente al no haber contado con la transmisión y reproducción de estas, como lo explica Chantal Jaquet al afirmar que «la reproduction prend appui non seulement sur des institutions et des procédures qui la favorisent et la perpétuent, mais aussi sur le façonnage des habitus, par un travail

d'inculcation et de conditionnement liés à la classe sociale et aux conditions d'existence des individus»⁶⁷⁷.

Podríamos decir que Rubí es una *transfuge* o mejor una *transclasse* para usar el término de la filósofa Jaquet Chantal, que corresponde más con el deseo de esta heroína de mejorar su condición social. Aunque Rubí no cambiará drásticamente ni su forma de vestir ni su conducta, irá progresivamente adquiriendo los hábitos correspondientes a su nuevo estatus social. Le enseñarán que no es educado hacer ruido mientras se ingiere un alimento, comer con los codos en la mesa ni mucho menos subir los pies a esta. Inicialmente es representada como una persona agresiva y maleducada y en la medida que se mueve en otro círculo social irá incluso cambiando su forma de hablar. Si bien es cierto que esto puede ser un recurso narrativo que añade humor, también nos muestra que hay formas más válidas que otras y que la transmisión de los privilegios y desigualdades es algo complejo. En ese sentido, según Chantal, «(...) cet héritage ne se résume pas à la trilogie avoir, savoir, pouvoir. Bourdieu fonde en effet la théorie de la reproduction sur la transmission de quatre types de capitaux: le capital économique, le capital culturel, le capital social et le capital symbolique»⁶⁷⁸.

Durante la modernización de las naciones latinoamericanas en el siglo XIX, los manuales de urbanidad se convirtieron en una herramienta para la adquisición de los hábitos de las clases educadas. En el caso de Venezuela, el *Manual de urbanidad y buenas maneras* (1853) de Manuel Carreño es un compendio de prescripciones sobre el comportamiento «apropiado» en lugares públicos y privados. Como bien lo explica Carmen Díaz en su trabajo sobre dicho manual, *Lujuria urbanizada* (2015), el vestido al igual que el aseo del cuerpo y la pulcritud

⁶⁷⁷ «La reproducción se basa no solo en las instituciones y procedimientos que la promueven y perpetúan, sino también en la conformación del *habitus*, a través de la inculcación y el condicionamiento ligados a la clase social y a las condiciones de existencia de los individuos» [Traducción libre]. Ver JAQUET, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*. París: Puf, 2014. 240 p. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/les-transclasses-ou-la-non-reproduction--9782130631828.htm> [Última consulta: enero 2023].

⁶⁷⁸ Este patrimonio no puede reducirse a la trilogía del tener, el saber y el poder. Bourdieu basa la teoría de la reproducción en la transmisión de cuatro tipos de capital: capital económico, capital cultural, capital social y capital simbólico. *Ibid.*

de la lengua, «eran metáfora de la higienización de las costumbres ciudadanas»⁶⁷⁹. El mismo presidente argentino Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) establece en su famosa obra *Facundo* (1845), una dicotomía entre civilización y barbarie, entre el frac y el poncho⁶⁸⁰. En efecto, Sarmiento relacionaba la negligencia en la forma de vestir con «la miseria, la estupidez, la violencia y el analfabetismo»⁶⁸¹. Por su parte, Carreño indica que es importante que la vestimenta siendo un «elemento indispensable para la clasificación del individuo» se adecúe a la ocasión y se acompañe de los modales correctos⁶⁸². Por ejemplo, a la hora de comer «los brazos deben permanecer sujetos al eje corporal y, sobre la mesa, no deben apoyarse ni los antebrazos ni los codos»⁶⁸³. Si volvemos al personaje de Rubí de origen humilde, su representación refuerza el estereotipo simplista que la asocia con un sector considerado ajeno al proyecto moderno y civilizado del país. Posteriormente veremos que no solo su forma de vestir y sus modales serán objeto de ridiculización, también su higiene formará parte de un discurso plagado de prejuicios hacia a los habitantes de los barrios caraqueños.

5.2.4 Ellas siempre bellas

Sin duda, la apariencia física juega un papel relevante en la selección de la pareja después de liberarse de la regulación y de los intereses familiares de tiempos pretéritos. A pesar de que en *Rubí rebelde* la protagonista será tildada de sucia y poco educada, se dirá que en el trasfondo hay una mujer bonita que ni la ropa ni el maquillaje inadecuado pueden afear. Posiblemente esa belleza haya influido en el amor que siente por ella el codiciado Víctor Alfonso, quien deseaba inicialmente una mujer de su clase. Si bien es cierto que el amor es publicitado como un sentimiento que rompe con las lógicas sociales, la belleza es un

⁶⁷⁹ DIAZ, Carmen. *Lujuria urbanizada: Cuerpo y sexualidad ciudadana en el Manual de Carreño*. Mérida, Venezuela: Universidad de Los Andes, 2015, p. 211.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 214.

⁶⁸¹ Según Díaz, «Sarmiento asocia la simpleza del vestido de las clases inferiores de la sociedad a una limitación de sus aspiraciones y necesidades. Piensa que la negligencia y el desaliño de sus atuendos son resultado de sus espíritus conformistas y obstáculo inevitable contra su progreso y movilidad social». *Ibid.*, p. 212-213.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 215.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 230.

ingrediente muy útil para lograr un «buen matrimonio». A lo largo de todo nuestro corpus hemos podido ver numerosas escenas que muestran a las heroínas ocupándose de su apariencia o preocupadas por esta (Figuras 24 y 25). Los héroes, sin embargo, no parecen ni inquietos ni presos de las mismas tribulaciones. Además de Juan Carlos y su amigo, preocupados por la vejez y el peso, en *Natalia de 8 a 9* nos encontramos otros personajes. Quizás algunos diálogos buscan la aprobación de su vestimenta y aspecto antes de salir a una cita romántica. Pero jamás al mismo nivel de las heroínas que aparecen repetidas veces secándose el cabello, eligiendo ropa, colocándose cremas, etc.



Figura 24: Afeites de las heroínas 1, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 43.



Figura 25: Afeites de las heroínas 2, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 43.

En *Las amazonas* las tres heroínas podrían ser el correlato de la «Gran Venezuela», gracias a la notable elegancia de los trajes y peinados que exhiben durante todos los episodios (Figuras 26 y 27). Las vibrantes noches caraqueñas de fiesta son exaltadas a través de las

pomposas ropas, los guantes y sombreros que las hermanas Lizárraga usan en la ciudad tropical.



Figura 26: Atuendos fascinantes 1, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 29.



Figura 27: Atuendos fascinantes 2, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 39.

Por el contrario, en *Rubí rebelde* ya no presenciamos esta elegancia, su protagonista será tratada de *garçon manqué* al preferir jugar con hombres y no preocuparse por su apariencia. No obstante, la heroína preguntará constantemente si de verdad ella es bonita, buscando con esto la validación exterior. Le pedirá consejos a una amiga casada sobre el tipo de ropa de dormir que ella debería usar para gustarle y seducir a su marido Víctor Alfonso (*Rubí rebelde*. Episodio 31). No pretendemos, sin embargo, expresar con esto que las heroínas no encuentren un disfrute personal en *se faire belle* o que estén subordinadas a la mirada

masculina. Lo que nos parece importante destacar es que son los únicos personajes preocupados frecuentemente por gustar y mejorar su apariencia física.

En Simone de Beauvoir «la corporéité féminine est une notion-clef de sa réflexion», volviéndose hegemónica la idea de que la mujer está sometida a los dictados del hombre⁶⁸⁴. Según Camille Froidevaux-Metterie, el pensamiento feminista ha asociado durante largo tiempo las preocupaciones estéticas con la sumisión a imposiciones masculinas de belleza y deseabilidad. Sin embargo, esta filósofa constata que este prisma interpretativo «ne rendre pas compte de la réalité de la vie des femmes à l'âge de l'émancipation»⁶⁸⁵. En tal sentido, explica que la libertad que han adquirido las mujeres no solo se hace palpable en la esfera pública y social sino también en la íntima. Por supuesto, las telenovelas como producto de la industria cultural han sido, junto a la publicidad, el vehículo de imperativos de belleza idealizada, blancura y delgadez. A las heroínas se les recuerda que al invertir tiempo y recursos en sí mismas pueden mejorar su apariencia y hacerse más deseables y apreciadas⁶⁸⁶. Inversamente, los héroes de estas producciones nunca son designados ni por su cuerpo ni por su belleza ni los muestran en la búsqueda de embellecerse. Esta relación contrapuesta con respecto a la apariencia nos hace pensar en la reflexión que Froidevaux-Metterie plantea sobre del cuerpo de las mujeres, en particular cuando subraya que

Dans le mouvement même où elle prend conscience de sa limitation temporelle, elle saisit son corps comme le lieu indépassable où son existence fait sens. Son corps maternant, mais pas seulement, son corps désirant et son

⁶⁸⁴ FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. «La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi», *Le Philosophoire*. 2012, vol. 38, n° 2, p. 120.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶⁸⁶ Illouz retoma la experiencia descrita por Catherine Townsend en su columna en *The independent* en la cual relata sus prolongados preparativos para una cita romántica con un hombre. La socióloga compara el tiempo y el dinero que invierten cada uno y demuestra que la inversión de la mujer es muchísimo mayor. Según Illouz, el consumo explota elementos centrales de la identidad social como: sexo, género, deseo. De la misma manera, «(...) la cultura del consumo ha organizado las identidades sexuadas y sexuales en torno a una panoplia de experiencias y objetos que marcan a la vez la sexualidad y el atractivo sexual de cada persona». Ver ILLOUZ, Eva (compiladora). *Capitalismo, consumo y autenticidad: Las emociones como mercancía*. Katz. Buenos Aires: Argentina, 2009, p. 7-16.

corps se projetant comme une image tout autant. Voilà comment, si les hommes peuvent tout à fait se vivre comme des êtres désincarnés et abstraits, chacun d'entre eux figurant à lui seul l'universalité de la condition masculine en tant que critère et mesure de toutes choses, les femmes ne peuvent s'extraire d'une relation aux autres et à elles-mêmes qui passe par le corps⁶⁸⁷.

Por una parte, las telenovelas de nuestro corpus funcionan como una propaganda de la familia heterosexual o de «la heterosexualidad como proyecto político» si usamos las palabras de Monique Wittig⁶⁸⁸. Pero, por otra parte, también son el espacio de promoción de cánones específicos de belleza femenina y de la industria que promueve la constante mejora del aspecto físico de las mujeres. Como lo mencionamos en capítulos anteriores, el canal Venevisión compró los derechos del concurso Miss Venezuela hacia finales de los años setenta. Para 1981, el certamen ya cuenta con una popularidad enorme gracias a las coronaciones de Irene Sáez y Pilín León como «Miss Universo» y «Miss Mundo» el mismo año. Desde 1979 las concursantes venezolanas han logrado conseguir esos títulos o figurar entre las finalistas, lo que ha llevado al país a tener el récord de más reinas de belleza en su haber. Un equipo de nutricionistas, entrenadores de gimnasio, cirujanos estéticos, peluqueros, etc., preparan a las «misses» para el certamen interno y escogen a las que participarán en las competiciones internacionales de belleza. La visibilidad del «Miss Venezuela» les ha permitido a numerosas mujeres venezolanas desarrollarse como actrices de telenovelas o animadoras en los distintos programas de televisión nacional y también en el exterior. La misma «Miss Universo» Irene Sáez fue gobernadora de una importante región del país y se midió en las elecciones presidenciales contra Hugo Chávez⁶⁸⁹.

A pesar de la importante presencia de este concurso en la cultura y el imaginario nacional, es paradójico lo poco que se ha escrito acerca de este tema. En efecto, solo encontramos algunas investigaciones que esbozan la compleja relación que se ha entretejido entre la

⁶⁸⁷ FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. «La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi ». *Op. cit.*, p. 125.

⁶⁸⁸ WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. París: Amsterdam, 2018. 200 p.

⁶⁸⁹ AULETA, Nuncia y María Helena JAÉN. «Miss Venezuela: ¿Algo más que belleza?», *Debates IESA*. Octubre 2014, XIX, nº 4, p. 59.

belleza femenina y la identidad del país⁶⁹⁰. Como bien lo explica Adriana Pérez-Bravo, *ser bella* se ha arraigado en la sociedad como símbolo de un estatus que permite obtener numerosos dividendos. Según la autora, para

La mujer venezolana desde las guarderías hasta los colegios, desde el liceo a la universidad, en los juegos deportivos, en los clubes, todos los años se efectúan concursos de belleza, con el fin de elegir a la más bella, la reina entre todas, la madrina. Esto ha erigido una cultura de la belleza que permite disfrutar de una serie de beneficios que acompañan a las vencedoras, como el ascenso social, mejorar el nivel financiero, retribuciones del premio, además de proporcionar una apertura favorable al mercado laboral⁶⁹¹.

De la misma manera, Pérez-Bravo explica que para las clases medias la belleza «coadyuva a mantener el mismo estatus o a acceder a un nivel superior» a través de matrimonios homogamos o hipergamos. Por su parte, la industria cultural ha reforzado este mito de la belleza de la mujer venezolana a través de las canónicas protagonistas de sus telenovelas y programas de TV salidas del Miss Venezuela. Incluso el investigador Manuel Silva Ferrer, hace referencia a la televisión de los años ochenta como la década de la «gente bella»⁶⁹². Sin embargo, es necesario destacar que, en la búsqueda de adaptarse a los modelos de belleza imperantes, las cirugías plásticas se han ido volviendo progresivamente moneda común. Según Pérez-Bravo, la implantación de las prótesis mamarias puede ser un regalo que los padres hacen a sus hijas cuando estas entran simbólicamente en la edad adulta⁶⁹³. De

⁶⁹⁰ Solo pudimos tener acceso a los siguientes trabajos: HURTADO SALAZAR, Samuel. «Obsesión por la belleza femenina en Venezuela», *Espacio abierto: Cuaderno venezolano de sociología*. 2018, vol. 27, n° 2, p. 191-208; PÉREZ-BRAVO, Adriana. «El cuerpo-objeto y la belleza-sujeto: construcción sociocultural frente al mercado conyugal y profesional», *Omnia*. 2012, vol. 18, n° 3, p. 66-80.

⁶⁹¹ PÉREZ-BRAVO, Adriana. «El cuerpo-objeto y la belleza-sujeto: Construcción sociocultural frente al mercado conyugal y profesional», *Omnia*. 2012, vol. 18, n° 3, p. 71.

⁶⁹² SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. *Op. cit.*, p. 297.

⁶⁹³ La investigadora dice que los padres invierten en el capital corporal de las hijas a través de obsequios como las prótesis mamarias a los quince años. PÉREZ-BRAVO, Adriana. «El cuerpo-objeto y la belleza-sujeto». *Op. cit.*, p. 73.

manera que, desde las familias, se fomenta la mejora del aspecto físico a través de todo tipo de dietas y de transformaciones estéticas. Aunque no solo las mujeres jóvenes recurrirán al uso de cirugías, las más adultas también pueden considerarlas como una vía para reavivar el amor y la pasión de sus cónyuges. Sobre esta concepción de que la belleza (entendida como cánones específicos) puede abrir puertas en el mundo de la pareja, Pérez-Bravo cita el testimonio de una madre venezolana:

Yo le solicité a su papá que les pagara los implantes mamarios, al principio él se negó, puesto que él piensa que debería ser su futuro marido que las financie, ya que será quien las disfrutará. Yo insistí, porque mis hijas deben estar bellas para encontrar al hombre que ellas deseen. Mis dos últimas hijas se las hicieron. Ellas se sienten más seguras de sí mismas, y lo más importante para mí, es que ellas se sienten más aventajadas y serán más exigentes al momento de la elección⁶⁹⁴.

Volviendo a las ficciones televisivas, veremos introducirse progresivamente a concursantes del Miss Venezuela en los roles principales de las telenovelas. A pesar de ser un país profundamente mestizo, la industria televisiva y publicitaria promoverá estándares de belleza basados en la blancura. Una identidad blanca y de clase alta, que pareciera ser el modelo hegemónico hasta finales de la década de los ochenta. El mito de la belleza ha sido reforzado en el imaginario social a través de afirmaciones generalizadas de la *vox populi* que se pudieran sintetizar en la siguiente expresión: «Venezuela es el país del petróleo y de las mujeres más bellas». Es posible que también las telenovelas hayan jugado un rol en la propagación de este mito, debido a la representación abrumadora de heroínas y antagonistas que se ajustan a cánones de belleza convencionales. La diversidad corporal y étnica ha tenido muy poco espacio en estas ficciones y sus pocos ejemplos han sido incluso complejos y cuestionables⁶⁹⁵. En *Las Amazonas* el personaje de Raúl Moretti le dice a su mejor amigo Rodrigo: «Este es un país de mujeres bellas, para donde voltees hay una miss universo» (*Las*

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁹⁵ En 1990, la telenovela *Inés Duarte, secretaria* de Alicia Barrios cuenta la historia de una empleada que al no considerarse atractiva cambiará su imagen para lograr enamorar a su jefe. Esta temática del cambio físico también la encontraremos en la célebre telenovela colombiana *Soy Betty, la fea* (1999).

amazonas. Episodio 25). Lo que nos permite entrever que, tanto en las representaciones como en los discursos, la «belleza de las mujeres venezolanas» es un tópico omnipresente.

Veremos a continuación, en el siguiente apartado, un extraordinario proceso de metamorfosis de los cuerpos bellos de las mujeres que deriva hacia ese otro plano no optimistas de esas producciones: la violencia.

5.3 La violencia y la disposición del cuerpo de las mujeres

En las telenovelas de los años setenta, la sexualidad la abordamos a través de sus discursos debido a la ausencia de su representación explícita en imágenes. Si bien es cierto que, en *Las amazonas* y en *Rubí rebelde*, esto cambiará muy poco, en 1992 con *Por estas calles* encontramos una verdadera transformación. Siempre tomando en cuenta que en la televisión la censura tiene un peso importante dificultando la presencia de desnudos y escenas eróticas. A diferencia de las telenovelas de la tarde aptas para todo público, las nocturnas exhibirán escenas pasionales más osadas. No obstante, previo a adentrarnos en la temática de la sexualidad, resulta imprescindible abordar un aspecto acuciante y recurrente: las agresiones sexuales. Como bien lo explica Iris Brey en su obra *Sex and the series: sexualités féminines, une révolution télévisuelle* (2016), «la sexualité féminine ne peut pas être abordée sans s'intéresser à la violence qui imprègne les rapports sexuels»⁶⁹⁶. En efecto, durante el visionado de estas producciones nos percatamos que la sexualidad femenina está embebida de abusos y violencia, particularmente en las producciones anteriores a los años noventa.

En *Las amazonas* y *Rubí rebelde* las agresiones erotizadas son tan numerosas que opacan las relaciones consensuadas mostradas con menos detalles visuales. Su presencia en las intrigas tampoco pareciera tener la finalidad de profundizar en la psicología de los personajes ni agregar elementos indispensables a la trama. Es posible que para hablar de este tipo de agresiones se necesite de un vocabulario y un conocimiento que permita evidenciar connotaciones y matices específicos. Sin embargo, nuestro objetivo principal es examinar algunas de estas escenas utilizando herramientas de análisis cinematográfico y

⁶⁹⁶ BREY, Iris. *Sex and the series (Les Feux)*. París: Olivier, 2018, p. 27.

centrándonos en sus diálogos. A pesar de que nuestro corpus está conformado por tres telenovelas, las escenas en las que los personajes femeninos sufren violencia son múltiples para una muestra tan reducida.

Con respecto a las escenas sexuales de *Las Amazonas* y *Rubí rebelde* podemos decir que todavía hay un gran pudor en la manera de filmar los cuerpos. Aunque Eloísa es representada como la más coqueta y liberada nunca se mostrará ni sugerirá nada sexual durante su noviazgo con Roberto. Entre Rodrigo e Isabel las escenas muestran muy poco lo que sucede y los cuerpos se ocultan mediante alguna prenda o artificio. En muchos de estos romances veremos que las caricias y los actos sexuales no parecen ser completamente consentidos o, por lo menos, no hay desde su inicio un consentimiento claro. Como dice Iris Brey, el problema no radica en que esto suceda una vez de manera aislada, sino que se alimente la idea de que decir «no» en el fondo quiere decir que «sí»⁶⁹⁷. Estas ficciones juegan muchísimo con este tipo de situaciones confusas en las que la heroína no sabe muy bien lo que desea, pero es mostrada como la incitadora de la acción.

En *Las Amazonas*, cansado de demostrarle su amor a Eloísa y de ser humillado por la hija del patrón, Darío la persigue y la amenaza con que no se dejará denigrar más (*Las Amazonas*. Episodio 16). La cámara enfoca el rostro de la heroína mostrando cómo se suelta el cabello mientras le dice que «él no es nadie». Darío se acerca de manera retadora vociferando que «ella y su familia están equivocados, que no es ningún trapo para que estén limpiando el piso con él». Eloísa intenta huir y Darío la detiene a pesar de pedirle que la deje tranquila y que se aleje. A través de un plano conjunto que se va cerrando, veremos cómo Darío se va acercando cada vez más sin prestar atención a las órdenes de esta. Él la besa a la fuerza y, aunque inicialmente su rostro denota desagrado, Eloísa irá cediendo hasta mostrarse receptiva. Ella le dice que se va a arrepentir, pero Darío le va desabotonando la camisa sin prestar atención a sus palabras. Le dirá que «él es un pobre diablo que la quiere, el pobre diablo que arregla las lámparas, que lleva los tragos a la piscina». Mientras la cámara se enfoca en cada uno de los botones que van cediendo, Eloísa se mantiene inmóvil y casi petrificada. La escena va adquiriendo un matiz erótico focalizado en el deseo de Darío, el

⁶⁹⁷ *Culbute: Nos sexualités sous influence*. 52 minutos. Disponible en línea: <https://www.arte.tv/fr/videos/094355-001-A/culbute-1-7/> [Última consulta febrero 2023].

cual vamos a presenciar casi como voyeristas. A Eloísa la vemos pasiva en una mezcla de placer y aceptación mientras pronuncia casi susurrando el nombre de Darío. Observamos los cuerpos besándose y acariciándose bajo un árbol, pero la escena es cortada por un contrapicado que muestra el radiante sol que se cuele por las ramas. Cuando la cámara vuelve a los personajes, Eloísa está de pie, arreglándose la camisa y completamente perturbada. Esta trata de alejarse rápidamente de Darío, negada a hablarle o establecer un contacto visual con él, mientras que este le declara su amor (Figura compuesta 28).



Figura 28: Relación no consentida entre Darío y Eloísa, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 16.

Si bien es cierto que las confesiones de amor de Darío cubren esta escena de un halo romántico, el rechazo inicial, el mutismo y el desconcierto de Eloísa añaden mucha ambigüedad. Podíamos decir que sucede algo similar a lo que Núñez y Ríos expresan en su trabajo «Violencia de género y erotismo» (2020): «este imaginario permite minimizar la gravedad del hecho con el argumento de que no tomó la víctima por la fuerza pues ella igualmente lo deseaba, aunque no lo manifestara directamente»⁶⁹⁸. El lenguaje corporal de Eloísa, impasible y temeroso, contribuye a crear un ambiente de violencia y coacción en este primer momento de intimidad de la pareja. De estas escenas confusas en las cuales el televidente no sabe si está presenciando un acto consentido o una agresión están plagadas las telenovelas de esta época. La investigadora Iris Brey explica que «*grey rape*» es la expresión que utiliza la prensa para expresar la zona gris, «ce moment où, en tant que spectateur, on ne sait plus de quoi il s'agit»⁶⁹⁹. Un claro mensaje implícito de la incomodidad de una evidencia puesta ante los ojos cómplices del público.

En *Rubí rebelde*, la telenovela más «rosa» de nuestro corpus, las escenas de agresiones son tantas que es difícil ir enumerándolas una por una. Si retomamos la temática del consentimiento, tenemos la historia de amor de Nelson y Meche. Esta, atraída por su dinero y su poder, establece una relación con él sin conocer sus verdaderas intenciones de manipularla para incorporarla en su banda delictiva. En las primeras experiencias íntimas entre ambos personajes la cámara no oculta el placer que experimenta Meche mientras Nelson la acaricia (*Rubí rebelde*. Episodio 24). Ella, sin embargo, no desea continuar y le pedirá que se detenga argumentando que tiene dieciséis años. Este insistirá y la seguirá besando a la fuerza, a lo que ella responderá llorando y negándose aún más. Nelson, enojado, la dejará abandonada sin dinero en medio de la noche en un lugar alejado. Durante la escena se puede observar a Meche vistiendo su uniforme escolar y haciendo hincapié en su condición de menor de edad (Figura compuesta 29). Posiblemente su atuendo también fomenta la fantasía de «Lolita» que inicia un juego peligroso que no desea continuar. Sin que ocurra un cuestionamiento de lo sucedido, Meche se enamorará de Nelson hasta

⁶⁹⁸ NÚÑEZ CETINA, Saydi y Andrés RÍOS MOLINA. «Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México», *Letras históricas*. 2020 n° 22, p. 240.

⁶⁹⁹ BREY, Iris. *Sex and the series (Les Feux)*. *Op. cit.*, p. 61.

descubrir muchísimos episodios después que él la ha estado usando. Ciertamente, Nelson le pedirá disculpas, aunque de manera ambigua, insinuando que ella misma ha dado pie a su conducta.

A pesar de la situación confusa y abusiva, personajes secundarios como el de Meche son mostrados más libres en la expresión del disfrute. Aunque es cierto que, en las dos telenovelas de los ochenta, las heroínas no se representan como individuos que desean y sienten placer, estos personajes de «moral cuestionable» introducen un cambio. Su representación se contraponen a la mujer «(...) pasiva, abnegada y despojada de todos los atributos sexuales, la esposa fiel, la madre sufriente (...)»⁷⁰⁰.



Figura 29: Violencia explícita de Nelson hacia Meche, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 24.

⁷⁰⁰ NÚÑEZ CETINA, Saydi y Andrés RÍOS MOLINA. «Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México». *Op. cit.*, p. 234.

En las telenovelas de nuestro corpus, las violaciones no son abordadas de manera explícita. Los personajes, en su lugar, recurren a términos como «deshonra» o «falta de respeto». El riesgo asociado al uso de este tipo de lenguaje reside en su falta de precisión y en la posibilidad de ocultar la comisión de un delito sancionado por la ley. Según lo explicado por Núñez y Ríos, los estudios socioculturales han evidenciado que en distintas narrativas se minimiza la gravedad de las violencias sexuales⁷⁰¹. Llegando muchas veces a justificar el comportamiento de los agresores. En los ochenta, telenovelas como la ya mencionada *Leonela* de Delia Fiallo, volvieron populares historias en la que la heroína termina enamorada de su violador. Al igual que en otros productos de la industria del entretenimiento, en estas producciones la violación sexual va a ser filmada como un espectáculo. Si bien es cierto que pueden sugerir que el acto deja consecuencias traumáticas en la víctima, la violencia del acto suele ser banalizada. Por su parte, los agresores, a quienes no vemos cuestionar sus acciones a lo largo de la narración, nunca son individuos desconocidos sino todo lo contrario⁷⁰².

Como lo constatan Núñez y Ríos, «el melodrama es una estructura narrativa que le permite al lector “disfrutar” del abuso sexual de una mujer, pero al llegar el desenlace de la historia puede regodearse en el moralismo cuando emergen los efectos infames del crimen»⁷⁰³. Efectivamente, se puede apreciar en nuestro corpus que los agresores tendrán un destino funesto o vivirán situaciones dramáticas. Pero este desenlace parece ser la acumulación de actos inmorales y no exclusivamente como consecuencia de la violación en sí misma. Dichas violencias no suelen ser verdaderamente cuestionadas y, la mayoría de las veces, terminan olvidadas sin ninguna penalización. Aunque quizás, como lo explican Núñez y Ríos, la justicia en este tipo de narrativas se acerca «a una lógica cristiana en la cual es el poder divino y “trascendental” es el encargado de sancionar la maldad»⁷⁰⁴.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 229.

⁷⁰² Entre los mitos en torno a la violencia sexual enumerados por Núñez y Ríos encontramos que los maridos no pueden violar a sus esposas, que las mujeres disfrutaban de las violaciones y que los culpables suelen ser individuos desconocidos y que ocurren fuera del ámbito doméstico. *Ibid.*, p. 229.

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 232.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 248.

En *Rubí rebelde*, Nelson Miranda viola a Ana María, la prometida de su hermano Víctor Alfonso (*Rubí rebelde*. Episodio 2). No obstante, no es el deseo sexual que actúa como motor de la acción sino más bien un ansia de castigar al hermano y seguir los planes orquestados por la madre para separar a la pareja. Indudablemente, esto nos hace pensar en las reflexiones de la antropóloga Rita Segato, quien insiste en separar estos crímenes de la libido o el deseo sexual. Esta nos explica que, por una parte, son fundamentalmente actos de dominación que permiten mostrar el poder de los hombres frente a las mujeres. Y, por otra parte, son una forma de plegarse a los mandatos masculinos de la sociedad que los hará mostrarse dominantes ante sus pares⁷⁰⁵. Así pues, Segato, quien ha ampliamente estudiado la violencia de género en Latinoamérica, expresa sobre lo reduccionista que puede resultar la explicación sexual como la única motivación. Para ella, se debería hacer una lectura más integral:

(...) no es que no crea que el odio exista en algunas agresiones, o que el brote violento no pueda estar acompañado de virulencia o ira. Lo que desestimo es la explicación monocausal y vinculada explícitamente a lo emocional, atribuida a lo íntimo, al campo de los sentimientos y de las motivaciones personales. Separo y diferencio así este tipo de crimen de toda explicación referida al deseo, al placer, a la sexualidad⁷⁰⁶.

En la escena de Nelson y Ana María podemos ver a esta última llorando y forcejeando para evitar los besos y las caricias de Nelson que la mantiene retenida (Figura compuesta 30). A pesar de su desespero, ella no trata de pedir auxilio ni logra oponerse con demasiada fuerza. Posiblemente intuye que nadie podrá socorrerla en la alejada casa en la que se encuentra y a la cual llegó engañada o hay una intención de acentuar su fragilidad. Mediante el uso de primeros planos la cámara nos muestra el rostro aterrorizado de Ana María y el de Nelson sumergido en un disfrute perverso. A él lo vemos frente a la cama quitándose la camisa y sugiriendo al desabrocharse su cinturón que procederá a retirar sus pantalones.

⁷⁰⁵ SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo libros, 2017, p. 45.

⁷⁰⁶ Para Rita Segato la expresión «crímenes sexuales» resulta problemática, al fomentar una comprensión equivocada de estos actos. Según lo que ella expresa, la motivación no es sexual sino política «y tiene que ver con la necesidad de mostrar poder a través del control de un cuerpo territorio». *Ibid.*, p. 49.

Ella continúa en la cama petrificada, completamente vestida con un traje de flores, un gran lazo en el cabello y zapatos de tacón alto como si, con esa indumentaria, deseara resaltar su feminidad. No veremos lo que sucede, pero la escena con Nelson de pie antes del acto riéndose y mirándola llorar desde un ligero ángulo en picado insinúa su dominación frente a la heroína asustada. La cámara nos muestra nuevamente a Nelson de pie frente a la cama y Ana María cubriendo su cuerpo desnudo con las cobijas diciendo: «Lo que me has hecho no quedará impune». Las amenazas de Ana María no parecen inquietarlo, él trata de voltear la situación y le responde: «¿Si cuentas lo que pasó entre tú y yo, tú no vas a ser la primera perjudicada?». Al ser una escena larga (casi 5 minutos) esta se intercala por fragmentos a lo largo de todo el episodio. Después de que Ana María regresa del baño vestida, continúa insistiendo en que lo denunciará y en que todos comprenderán que ella ha sido una víctima. Sin embargo, Nelson le reitera el impacto negativo que tendría su vida si llegara a revelar lo que le ha sucedido:

ANA MARÍA: Eres un monstruo, Nelson. Pero algún día la vas a pagar.

NELSON: Pero si es a costa de tu deshonra pierdes.

ANA MARÍA: Tienes miedo y por eso tratas de convencerme para que no te denuncie con la policía ni con Víctor Alfonso.

NELSON (riéndose): ¿Miedo yo? Te dije que tú puedes hacer lo que tú quieras, pero eso sí atente a las consecuencias: el escándalo, el deshonor para ti y tu familia. Tu deshonra, tu vida destruida para siempre.

ANA MARÍA: Que Dios te castigue en lo que más te duela algún día. (*Rubí rebelde*. Episodio 2)



Figura 30: Estupro de Ana María por Nelson, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 2

Ana María optará por no presentar cargos formales contra Nelson, limitándose a narrarle el episodio únicamente a su madre. Ambas tomarán la decisión de abandonar el país con el fin de evitar la vergüenza pública de su embarazo. Si bien es cierto que la escena no oculta el sufrimiento de Ana María, también es mostrada como un juego sádico que le causa placer a Nelson. Por momentos, la cámara nos hace sentir como si estuviésemos presenciando el acto silenciosamente desde detrás del agresor. Según Iris Brey, es necesario cuestionar «(...) comment les rapports sexuels et les dynamiques du pouvoir au cœur des sexes sont filmés

(...)»⁷⁰⁷. Y es que, en ocasiones, los espectadores no somos conscientes de que estamos presenciando una agresión sexual como resultado de su erotización. Las consecuencias de estos actos en la vida de las heroínas tampoco suelen desarrollarse en estas narraciones. En el caso de Ana María, al descubrir su embarazo, la madre le sugiere obligar a Nelson a casarse con ella para evitar un hijo ilegítimo. Asimismo, su médico quien está al tanto de la violación, le dice «que si eso sucedió algún deseo entre ellos debió haber y que tan mala persona no puede ser». A pesar de mostrarnos ciertas consecuencias, en el entorno de Ana María se trivializa el acto de violación al minimizar su gravedad y responsabilizar a la víctima por lo ocurrido. Pensamos que toda esa representación de la violación de Ana María produce un tipo efecto en la audiencia que reclama de esta una participación crítica ante la evidencia de un crimen. La estrategia ambigua de la narración es parte de las posibilidades de distintas respuestas de la opinión pública del lector, el receptor no pasivo de un imaginario social en proceso de transformación.

Esta no es la única escena de este tipo que encontramos en nuestro corpus, también en *Las Amazonas* Eloísa será violada por Roberto, el hombre con quien su padre la obligó a casarse (*Las Amazonas*. Episodio 78). Una vez más, el motivo del acto no es el deseo de mantener relaciones con su esposa, sino la humillación que siente Roberto cuando esta le dice que no es suficientemente hombre. Al sentir la necesidad de mostrar su virilidad entra en la habitación de Eloísa cuando ella se estaba preparando para dormir. La escena se desarrolla pues en la propia casa familiar de los Lizárraga sin que nadie esté al tanto de lo que sucede (Figura compuesta 31). El contexto de esta relación marital no consentida se da cuando Eloísa le pide a Roberto que se retire, entonces este la besa a la fuerza y le dice, retador, «quién no tiene hombría». La atrapa por la elegante dormilona cuando trata de escaparse y se transparenta ligeramente su cuerpo por debajo. A pesar de la gran resistencia que exhibe la heroína, Roberto la lanza a la cama y se le impone con la fuerza de su cuerpo. El plano que mostraba a ambos luchando se irá cerrando para dejar ver con más detalles el forcejeo de los personajes. Al final la cámara solo enfoca la mano de Roberto sobre el puño de Eloísa como símbolo del sometimiento y, aunque oculta lo que está sucediendo, le permite al espectador

⁷⁰⁷ BREY, Iris. *Le Regard féminin: Une révolution à l'écran*. París: Olivier, 2020, p. 100.

intuirlo. En la siguiente escena veremos a Eloísa sola en su habitación y un primerísimo plano nos deja ver un rostro que parece manifestar tristeza y aceptación.



Figura 31: Relación marital no consentida, Captura de imagen. Las amazonas. Episodio 78.

A pesar de su intento de suicidio, Eloísa se negará a contarles lo sucedido a sus familiares. Después de numerosos episodios, se atreverá a mencionárselo a Darío con el fin de explicarle el porqué de su rechazo. A través de su dificultad para intimar, podemos evidenciar la huella que esta experiencia traumática dejó en su vida. Sin embargo, Darío le será infiel al no poder mantener relaciones con ella sin mostrar una verdadera comprensión de la experiencia que

la perturba. Nuevamente la violación no será nombrada ni será objeto de una reflexión. Al descubrir lo sucedido, la única respuesta de Darío será darle una paliza a Roberto como castigo. Si bien es cierto que este terminará sus días de una manera dramática, esto no se plantea como una consecuencia directa de la agresión sexual cometida. Si para Eloísa esto representó un acontecimiento traumático que revivirá a través de *flashbacks*, para Roberto quedó completamente en el olvido. Al final su asesinato pareciera estar relacionado más con el engaño y la relación adúltera que mantenía con su consuegra que con la violación a Eloísa.

Si bien es cierto que las heroínas intentan escapar y oponerse a lo que está sucediendo, terminan sometidas por sus agresores. En ambos casos (Ana María y Eloísa) el no consentimiento y la violencia del acto son puestos de manifiesto en la escena. Sin embargo, si consideramos la perspectiva de la «mirada masculina» propuesta por la ya citada Laura Mulvey, podemos incorporar otro ángulo de interpretación. Es cierto que la cámara no nos hace entrar en la experiencia desde el punto de vista del agresor o la víctima. Sin embargo, hay una especie de *regard voyeuriste* que muestra la escena como un espectáculo. Las heroínas aparecen sometidas y su apariencia reenvía a códigos que erotizan el cuerpo femenino: ropas ligeras que dejan descubrir los contornos del cuerpo, zapatos de tacón, ropa nocturna sexy, manicura. La descripción que hace Teresa Castro sobre «la mirada masculina» de Mulvey nos ha resultado ilustrador para cuestionar también estas producciones y pensar en el punto de vistas de estas escenas:

Le plaisir de regarder propre au cinéma, sa scopophilie innée, s'est construit sur l'objectivation de la femme. La constitution de cette dernière en tant qu'être pour le regard s'appuie sur des ressorts formels et narratifs: globalement, le personnage masculin s'assume comme moteur du récit et relais du regard spectatorial, tandis que le regard féminin, passif et réduit au statut d'icône, s'offre et est offert au spectacle, à la fois pour les autres personnages et pour l'ensemble des spectateurs. L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcèlent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs/ contrechamps entretenant voyeurisme sadique ou fascination

fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal. C'est ce qu'on appelle le *male gaze*⁷⁰⁸.

Muy al contrario de lo que ocurre en los casos anteriores, es importante mostrar que en *Rubí rebelde*, su protagonista también se enfrentará a diversas situaciones en las que intentarán agredirla sexualmente (Episodio 11). Sin embargo, ella demostrará que es capaz de pelear sin que logren someterla gracias a su habilidad y fuerza física. Al inicio de la telenovela muestran a la heroína jugando y peleando con los jóvenes del barrio como una más del clan. En su trabajo, Núñez y Ríos explican que uno de los *rapes myths* que ha sido estructurado como «guion sexual» es la creencia que solo las mujeres de las clases altas son violadas. Una supuesta fragilidad e incapacidad para enfrentar situaciones peligrosas las convertiría en presa fácil de los agresores. En contraposición, las mujeres de las clases populares, al estar expuestas constantemente a situaciones de riesgo sabrían defenderse de los actos de violencia. En los casos que observamos anteriormente, tanto Ana María como Eloísa son mujeres de clase alta a diferencia de Rubí. Esto nos conduce a preguntarnos si estas ficciones también reproducen los mismos mitos en torno a la violación sexual. Sobre este imaginario donde la debilidad es presentada como un factor erotizante, los investigadores describen un escenario semejante en historias europeas del siglo XIX, al afirmar que «(...) la víctima solía representarse por lo general como una joven soltera y sin protección masculina, además se pensaba que solo una mujer físicamente débil podía ser violada, ya que las mujeres trabajadoras y obreras tenían la fuerza para poner resistencia y evitar el acto»⁷⁰⁹.

⁷⁰⁸ «El placer de mirar propio del cine, su escopofilia innata, se construye sobre la cosificación de la mujer. La constitución de esta como ser para la mirada se basa en recursos formales y narrativos: globalmente, el personaje masculino asume el papel de motor de la narración y de relé de la mirada espectral, mientras que la mirada femenina, pasiva y reducida a la condición de icono, se ofrece y es ofrecida al espectáculo, tanto para los demás personajes como para los espectadores. La cosificación de la mujer mediante primeros planos que mortifican su cuerpo estilizado, así como mediante un sistema de campos/contracampos que mantienen el voyerismo sádico o la fascinación fetichista, constituye, en última instancia, una respuesta a la amenaza que representa para el orden patriarcal. Es lo que se conoce como la mirada masculina». [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 24.

⁷⁰⁹ NÚÑEZ CETINA, Saydi y Andrés RÍOS MOLINA. «Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México». *Op. cit.*, p. 229.

En el episodio en el que Nelson trata de agredir sexualmente a Rubí ella no solo se defenderá, sino que le propinará una paliza logrando dejarle marcada la cara (Figura compuesta 32). Asimismo, lo incita a continuar la pelea para seguirlo golpeando sin que ella demuestre ninguna señal de miedo o indefensión. A diferencia de Ana María y Eloísa, esta no callará lo sucedido, aunque utiliza la expresión «faltarme el respeto» para narrar lo sucedido. Nelson tratará numerosas veces de besarla y tocarla a la fuerza sin lograrlo ya que como ella misma dirá: «le dio su merecido». Durante su trabajo como personal de servicio, el hijo del patrón tratará de abusarla una noche y ella nuevamente logrará salir indemne. Su exesposo Víctor Alfonso también tratará de violarla en una situación que será puesta en escena de una manera muy ambigua y confusa. En ningún momento lo sucedido será planteado en estos términos, ya que Víctor Alfonso encarna al héroe protagonista de la telenovela. En esta escena solo se muestra el forcejeo de ambos en una cama y dada la capacidad de defensa de Rubí podemos pensar que todo terminó ahí. Posteriormente, cuando los vemos discutir violentamente en la calle, un agente de la policía trata de intervenir y Víctor Alfonso le dirá que son esposos. El funcionario se aleja murmurando: «Ay los recién casados», asumiendo que en la intimidad de la pareja nadie más debe inmiscuirse (*Rubí rebelde*. Episodios 90 y 91).



Figura 32: Rubí se defiende de Nelson, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 11.

Asimismo, tenemos otras escenas de violencia que, aunque no están directamente relacionadas con la sexualidad, derivan de los celos en la pareja. Tenemos como ejemplo a Virginia de *Rubí rebelde*, quien empieza a trabajar en una agencia de publicidad inicialmente como personal de limpieza. No obstante, Salvador, uno de los fotógrafos, le sugiere participar en una campaña publicitaria debido a que su físico se ajustaba a lo que estaban buscando. Ella acepta modelar en traje de baño sin contárselo a su esposo Tilico quien desapruueba que su mujer trabaje. Cuando este descubre las fotos de la publicidad en una revista, la insulta y la maltrata. Después de humillarla y agredirla, encierra a Virginia en la habitación de la pareja mientras esta grita y golpea la puerta desesperadamente (Figura compuesta 33). Tilico le coloca un candado a la puerta y la deja encerrada por un número de días que no podemos contabilizar. Sin embargo, el ritmo de las mañanas y las noches nos permite saber que la duración del encierro se extendió durante varios días.

A lo largo de los episodio 148 hasta el 156, Virginia pedirá desesperadamente que la saquen de la habitación sin que nadie la socorra. En la casa de la pareja también vive la abuela Palmira, quien dice repetidas veces que ella no se va a inmiscuir en un problema que es de marido y mujer (Episodio 149). Con el pasar de los días Palmira comenzará a inquietarse y le exige a Tilico que por lo menos alimente a Virginia para no dejarla morir de hambre (Episodio 150). También le recuerda que debería pensar en los vecinos que deben estar pegados a los muros escuchando lo que está pasando. La situación se tornará aún más inverosímil cuando Rubí se aparezca para contarle a Virginia que son hermanas y lo haga a través de la puerta (Episodio 153). Esta le prometerá que va a obligar a Tilico a sacarla, pero recordará su promesa varios episodios después. Finalmente, el fotógrafo inquieto por la ausencia de Virginia en el trabajo irá a su casa a buscarla. Al descubrirla encerrada, intentará liberarla, pero Palmira y Tilico se lo impedirán. Aunque Salvador tendrá que marcharse, le dirá a Tilico que «ya no están en la época de piedra para encerrar a una mujer de esa manera» (Episodio 152). Él volverá y logrará liberar a Virginia, quien presa de la rabia y de la indignación le dirá a Tilico que no se atreva nuevamente a colocarle una mano encima y abandonará la casa (Episodio 156).



Figura 33: Los celos de Tilico, Captura de imagen. Rubí rebelde. Episodio 148-156.

Después de esta situación Virginia y Tilico se mantendrán separados durante una parte de la historia. Ella comenzará a salir con Salvador quien es representado como un hombre más educado y moderno que Tilico. Sin embargo, la pareja volverá a unirse y terminarán felizmente enamorados sin haber pronunciado ninguna reflexión acerca de lo sucedido. Los actos violentos y abusivos no parecen pues tener ninguna reprimenda ni ningún cuestionamiento. Incluso, después de la ruptura, Tomasa, una amiga de la pareja, culpará a Virginia de lo sucedido y le declarará su amor a Tilico (*Rubí rebelde*. Episodio 159). Ambos iniciarán un romance hasta que Tilico logre reconquistar a su esposa. Una vez más, se banalizan la violencia y las agresiones al no considerárselas como señales de peligro lo suficientemente claras en una relación de pareja.

De la misma manera, en *Por estas calles* Eudomar intuye que su mujer Eloína lo está traicionando con su jefe durante un congreso que el Dr. Valerio inventó para seducirla (*Por estas calles*. Episodio. 25) Cuando esta regresa del viaje, Eudomar la insulta mientras le pregunta si mantuvo relaciones sexuales con su jefe (Figura compuesta 34). En medio de la

discusión la atrapa fuertemente por el cuello como si deseara estrangularla. A través de varios primeros planos, su rostro que mostrará sofocamiento acentúa el drama de la situación. Eudomar la suelta y ella seguirá tratando de explicarle que las cosas no son como él se las imagina. Él hace nuevamente alusión al placer sexual que le procura y le pregunta si el Dr. Valerio le hizo experimentar lo mismo. Le dice que «eso no se le hace a los bravos», evidenciando con esta frase su masculinidad herida. Cuando siente el impulso de darle una patada a su mujer se detiene y en su lugar golpea la mesa. Posteriormente, hace un gesto de arrepentimiento y de incompreensión como si no entendiera lo que le está sucediendo. Eloína les contará a su hija Rosaura y a su mejor amiga Eurídice cómo Eudomar trató de estrangularla. Esta última reaccionará con sorpresa diciéndole por una parte a Eudomar: «No es posible tratarse de esa manera». Pero, por otra parte, le expresará a su amiga que ella está segura de que, a pesar de todo, él la quiere. Incluso la propia Eloína solo le dirá a su marido: «Si yo fuera otra mujer ya te hubiese denunciado». Varios episodios más tarde Eudomar comentará que él aprendió a respetar a las mujeres desde niño debido a la violencia conyugal que vivió en el seno familiar. Tanto esta escena, como el intento de seducción de su hijastra, quedarán olvidadas y, en su lugar, se enfatizarán características más positivas (*Por estas calles*. Episodio 25) Sin duda, estos atributos no corresponden con el papel de héroe central que va progresivamente adquiriendo en *Por estas calles*.



Figura 34: Los celos violentos de Eudomar, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 25.

Si bien es cierto que en estos dos últimos ejemplos la violencia de género tiene consecuencias narrativas inmediatas, sigue sin presentarse reflexión alguna en torno a un tema tan grave. En efecto, las heroínas se separan durante algunos episodios, pero retoman la relación en nombre del gran amor que se ha mantenido intacto en el tiempo. Tanto Tilico como Eudomar, los dos personajes pertenecientes a las clases populares son mostrados como los machos dominantes que no entienden la emancipación de sus mujeres. Otro personaje del

barrio de *Rubí rebelde* llamado «Juan Cuchillo» también hiere con un puñal a Víctor Alfonso el día de su boda con Rubí a causa de sus celos (Episodio 31). Los personajes masculinos de los barrios parecieran pues personificar una violencia intrínseca y normalizada en su contexto. Si bien es cierto que Nelson y Roberto también fueron violentos y abusivos, sus conductas estaban quizás justificadas por problemas mentales y otras tendencias delictivas.

Según Núñez y Ríos, «los estudios culturales que han analizado telenovelas y fotonovelas de los años 70 y 80 señalan que estos son espacios narrativos donde la violencia contra las mujeres y el abuso sexual han sido tópicos recurrentes»⁷¹⁰. Al ver las numerosas escenas de este tipo en nuestro corpus es inevitable pensar en «las pedagogías de la crueldad» de Rita Segato, descritas en sus trabajos como «todos los actos y prácticas que enseñan habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas»⁷¹¹. Para la antropóloga, la repetición constante de la violencia produce un «efecto de normalización de un paisaje de crueldad» y una «baja de la capacidad de empatía». Esta señala que los medios masivos de información contribuyen con estas pedagogías «con su lección de rapiña, escarnio y ataque a la dignidad ejercitadas sobre el cuerpo de las mujeres»⁷¹². En lo que a nosotros nos concierne, en estas telenovelas los cuerpos de las heroínas parecieran estar a disposición de los padres y compañeros, quienes las zarandean, abusan y maltratan. Son territorios poseídos y violentados que no aportan cuestionamientos ni enriquecen la narración ni la espesura de los personajes. Aunque no hemos realizado un trabajo de recepción y hablar sobre los efectos de estos contenidos no es nuestro objetivo, observamos que estas ficciones le da pocas herramientas a las televidentes para identificar y denunciar las conductas violentas y abusivas en la pareja. Por una parte, se muestra a las heroínas de todas las clases sociales constantemente expuestas a las agresiones sexuales como una suerte de alerta y concienciación de la violencia de género. Pero, por otra parte, éstas suelen ser silenciadas en las intrigas e, incluso los mismos personajes fomentan la idea de que la ambigüedad y el rechazo pueden significar un sí (Saira: “Entre el sí y el no de una mujer no cabe ni la punta de un alfiler”, “lo único que verdaderamente halaga a una mujer es insistir después de un

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

⁷¹¹ SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. *Op. cit.*, p. 229.

⁷¹² *Ibid.*, p. 14.

no”. *Por estas calles*). Aunque la ambivalencia siempre está presente en los discursos de las telenovelas hay una tendencia a privilegiar por encima de todo los modelos que cumplen con ciertas normas sociales (clases superiores, blancas, heterosexuales). Asimismo, observamos que hay transformaciones sociales que se integran más fácilmente que otras, las cuales parecen tomar más tiempo. Como ejemplo de esto, la tendencia a contar historias de amor donde las heroínas son representadas como inferiores profesional y socialmente, a pesar de los logros educativos adquiridos en la década.

Capítulo 6:

Romance y sexualidad:

Nuevos deseos, representaciones y espacios

*Por estas calles hay tantos pillos y malhechores
y en eso sí que no importa credo, raza o colores
Tú te la juegas si andas diciendo lo que tú piensas
al hombre bueno le ponen precio a la cabeza (...)*

*por eso cuídate de las esquinas,
no te distraigas cuando caminas
que pa' cuidarte yo solo tengo esta vida mía⁷¹³*

6.1 El deseo sexual: Heroínas y villanas

Partiendo del corpus de telenovelas de los años setenta, la sexualidad y el deseo parecen considerarse como necesidades e intereses que incumben exclusivamente a los héroes. Las heroínas raras veces dejan transparentar sus apetitos ya que la separación del sexo y la sentimentalidad suele ser cosa de las villanas. En las producciones ya revisadas de José Ignacio Cabrujas, sus héroes narran ese gusto incontrolable por todas las mujeres: las conocidas y las paseantes anónimas de la ciudad. Sus cónyuges, anhelantes de relaciones monógamas, reclaman una fidelidad que estos parecieran biológicamente incapaces de ofrecerles. Ciertamente, la infidelidad y el exacerbado deseo masculino son temas de

⁷¹³ “Por estas calles” de Yordano, tema principal de la telenovela *Por estas calles* (1992)

reflexión en los melodramas cabrujeanos revisados. Sin embargo, en los personajes masculinos de las producciones posteriores, sus autores no realizan transformaciones en este aspecto. Si hay una conducta que se repite, casi constantemente en todos los héroes y antagonistas, es la infidelidad. O, al menos, la incapacidad para estar solos sin una pareja sentimental o sexual. Desde un punto de vista narrativo, la posibilidad de nuevos vínculos se traduce en un amplio abanico de intrigas y—por supuesto—en más horas de transmisión. En contrapartida, a las heroínas las vemos generalmente comprometidas en relaciones fundadas en el amor y esto tiende a ocurrir solo una vez a lo largo de la historia. Si las aleas de la vida las lleva a relaciones de pareja sin amor, la sexualidad va a representar un enorme obstáculo. En *Rubí rebelde* (1989), su protagonista le pide a su segundo marido tiempo para olvidar a su gran amor Víctor Alfonso. Después de diez años juntos esta sigue sin permitirle una proximidad erótica.

En la misma telenovela, Tilico se empareja con su amiga Nicolasa, mientras espera que su esposa Virginia vuelva con él. De la misma manera, Víctor Alfonso durante el tiempo de su separación con Rubí entabla relaciones con Gladys, con Zoraida y con Selene. En *Las Amazonas* (1985), Francisco se casa con su antigua amante Jeannette, apenas Carolina Lizárraga lo abandona. Da la impresión de que los héroes no solo tienen una mayor capacidad para separar lo carnal de los sentimientos, sino también una mayor necesidad de consuelo y compañía. Uno de los espacios de acompañamiento y desahogo que aparece recurrentemente en estas producciones son los prostíbulos o bares donde se pueden conseguir servicios sexuales. Tanto en *Rubí rebelde* (1989) como en *Por estas calles* (1992) tenemos estas especies de bares, incluso siendo producciones divergentes dentro del mismo universo de las telenovelas. En el trabajo de Charlotte Letellier, «La primera relación sexual en Venezuela» (2007), su autora señala que algunos jóvenes de clases populares se inician sexualmente con prostitutas o con empleadas domésticas. Según esta investigadora, los amigos y hasta la propia familia (familiares hombres) juegan un rol crucial en este encuentro. La pérdida de la virginidad y la reafirmación de la masculinidad suelen ser propiciadas por el mismo entorno. Esta especie de práctica iniciática tiene como propósito transformar al joven en hombre y abrirle las puertas a relaciones sentimentales con mujeres

de su agrado⁷¹⁴. También el creciente deseo sexual resulta apaciguado sin la necesidad de que esto ocurra en el marco de una pareja estable, en la cual podrán pensar una vez el joven haya logrado acumular experiencia en ese sentido⁷¹⁵. En el caso de los hombres de clase media, los entrevistados dicen haber mantenido su primera relación en el marco de una relación de pareja donde se combinaba lo iniciático con un acto de amor.

En estas telenovelas las prostitutas son representadas como figuras consejeras a la escucha de las cuitas de los héroes (en *Rubí rebelde* tenemos a Selene y en *Por estas calles* a Saira). Sobre sus vidas poco se conoce, pero son un recurso narrativo que se puede ir moviendo y adaptando para hacer compañía a los hombres en sus recurrentes rupturas. El recurso ocasional a la prostitución o la simple visita a estos espacios no estará relacionado con ninguna clase social específica. Estos lugares son presentados como zonas donde convergen diversas intrigas y personajes, tanto ricos como pobres, en sus momentos de pena y soledad. Como ya lo mencionamos, es raro que los héroes pasen demasiados episodios sin recibir el amor y los cuidados de alguna mujer (quizás la única excepción es Rodrigo de *Las Amazonas*). Incluso personajes como Jacobo, de *Por estas calles*, quien destaca por su sensibilidad, actuará de la misma manera que los otros personajes masculinos cuando de fidelidad se trate. Aunque sus aspiraciones, deseos y conversaciones parecen demarcarlo de los otros hombres del «barrio», su amor por Rosaura no le impedirá los distintos engaños con otras mujeres.

Es importante resaltar que la normativa sobre el amor y la sexualidad llegaron al «Nuevo Mundo» con la conquista y la dominación hispánica. Los aspectos pasionales y eróticos que regían la vida de los criollos buscaron ser normados y controlados. Sin embargo, como lo mencionamos anteriormente, la barraganería y el amancebamiento también aparecen como formas de unión en la pareja. La historiadora Frédérique Langue, nos explica que «en el primero de los casos, se le denomina en la documentación colonial como mala amistad, mala versación y amistad ilícita, en el segundo implica una relación relativamente estable y consuetudinaria y se describen que los amantes viven como marido y mujer, como si

⁷¹⁴ LETELLIER, Charlotte. «La primera relación sexual en Venezuela», *Opción*. 2007, vol. 23, nº 52, p. 47.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

estuvieran casados»⁷¹⁶. Estas transgresiones fueron, en muchos casos, el producto de la dependencia y sumisión en la que se encontraban las concubinas, quienes eran esclavas y sirvientas de los patrones de la casa. Cuando se trataba de los castigos aplicados al adulterio, era la mujer quien recibía la pena más severa y también la más afectada. La adúltera era entregada a su marido quien tenía el derecho de ejecutarla junto con su amante y quedarse con los bienes de esta⁷¹⁷. A pesar de lo desproporcionado de esta ley, no será hasta bien entrado el siglo XX cuando se modifique⁷¹⁸. Durante mucho tiempo se dejará por sentado en la legislación de forma indirecta que la infidelidad no tiene las mismas consecuencias para hombres y mujeres.

Aunque con el paso del tiempo la sexualidad se convierte en parte integrante de la pareja, sin necesidad de la legalización matrimonial, las relaciones de género no se modificaron de manera inmediata. Según Michel Bozon, los hombres siguen siendo considerados los sujetos deseantes y las mujeres los objetos a poseer, como resultado de la larga dominación masculina⁷¹⁹. En el contexto de esta desigualdad social y sexual, las mujeres que cuentan en su haber con muchas parejas son percibidas como «fáciles», y las que no desean o no logran establecer una unión sentimental, como incompletas o defectuosas. En contraste con esta perspectiva, ni el hombre experimentado sexualmente ni el soltero eterno suelen ser objeto de ningún tipo de desvalorización⁷²⁰. El deseo femenino, por su parte, ha sido ignorado y

⁷¹⁶ La historiadora Frédérique Langue es citada en RAMÍREZ MÉNDEZ, Luis. «El amor y la sexualidad en la Mérida colonial», en *Honor, sexualidad y transgresión en Mérida. Siglos XVIII y XIX*. Cabimas, Venezuela: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt, 2016, p. 188. Disponible en línea: https://www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana-cm/libro_detalle_resultado.php?id_libro=1652&campo=cm&texto=495 [Última consulta: junio 2023].

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁷¹⁸ Para ampliar la información *vid.* ITURRIETA, Elías Pino. *Contra lujuria, castidad: Historias de pecado en el siglo XVIII venezolano*. Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones, 1992. 150 p.; PELLICER, Luis Felipe. *La vivencia del honor en la provincia de Venezuela, 1774-1809: estudio de casos*. Caracas, Venezuela: Fundación Polar, 1996. 160 p.; JOHNSON, Lyman L. y Sonya LIPSETT-RIVERA. *The Faces of Honor: Sex, Shame, and Violence in Colonial Latin America*. Albuquerque: NM: University of New Mexico Press, 1998. 260 p.

⁷¹⁹ BOZON, Michel. «Sexualité et conjugalité», *La dialectique des rapports hommes-femmes*. París: Presses Universitaires de France, 2001, vol. 2, p. 257. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-page-239.htm> [Última consulta: 21 abril 2022].

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 254.

subvalorado tanto en el ámbito biológico, centrado en la reproducción, como en las representaciones culturales que abordan este tema. Durante una larga parte del siglo XX, este no es solamente asociado a la afectividad sino también a la necesidad de controlarlo para preservar una buena reputación en el mercado matrimonial.

En el trabajo ya citado —«La primera relación sexual en Venezuela»— Letellier señala que las mujeres de clases populares mantienen sus primeras relaciones sexuales como una forma de consolidar el vínculo romántico. Para muchas de estas, la intimidad comienza tras ceder a los deseos de sus parejas y la perciben como una especie de «regalo» para acceder al matrimonio⁷²¹. Dentro de las clases superiores (medias y altas), los primeros encuentros íntimos generalmente acontecen en la noche de bodas y, en menor medida, antes de la unión matrimonial. Contrariamente a los hombres encuestados para este estudio—quienes percibieron la primera vez como un acontecimiento iniciático—, las encuestadas señalaron que los sentimientos fueron el motor de sus experiencias. Según Letellier, aún en los albores del siglo XXI, la impronta de la virginidad sigue teniendo impacto en la sociedad venezolana. El control parental trata de resguardar a las jóvenes de un «deshonor» debido a que «la virginité est une valeur plus sociale que morale»⁷²².

Durante el siglo XX, la doble moral sexual se mantuvo en muchos países de latinoamérica, a los hombres se les facilitaban las relaciones prematrimoniales y a las mujeres se las condenaba. En el estudio citado de Charlotte Letellier, la edad media en la que se mantiene la primera relación sexual cambia según el sexo. Para las mujeres se encuentra en torno a los diecinueve años y para los hombres a los quince. Si a la ecuación se le agrega el factor de la clase social, podemos ver otras diferencias aún más sutiles. En la clase media, las mujeres suelen vivir esta primera experiencia alrededor de los veintiún años y en las clases populares a los diecisiete. En el caso de los hombres de clase media se sitúa en torno a los 15,5 años y en los de clases populares a los 15,10 años. Esto nos permite observar que, sea cual sea la pertenencia social de los hombres, estos entran en la vida sexual aproximadamente a la misma edad. Como bien lo explica Letellier: «une morale sexuelle forte pèse sur les femmes.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 56.

⁷²² «La virginidad es más un valor social que moral» [Traducción libre]. Michel Bozon hace referencia a lo observado en su trabajo sobre la sexualidad en Brasil, citado en *Ibid.*, p. 48.

Les enjeux sociaux sont donc conséquents, l'acte sexuel n'est pas un acte individuel et intime, il véhicule des enjeux beaucoup plus lourds quant au statut social que l'on aura par la suite»⁷²³. Si para los hombres se trata de reafirmar su masculinidad lo más pronto posible, para las mujeres es posible que este acto implique un tiempo más distendido y una mayor reflexividad. Aunque no siempre conocemos la edad de las heroínas de las telenovelas, pensamos que las de clases populares viven esta experiencia a una edad más temprana. No cabe duda de que Rubí, Meche y Rosaura (*Rubí rebelde* y *Por estas calles*) son más jóvenes que las hermanas Lizárraga (*Las Amazonas*) a quienes vemos más controladas por su entorno familiar. Sin embargo, los discursos que se tienen sobre la sexualidad lejos de ser unívocos son, más bien, variados: Palmira la abuela de Meche se muestra permisiva con esta (*Rubí rebelde*), pero Eloína la madre de Rosaura le recuerda las consecuencias de un embarazo no deseado (*Por estas calles*). Es posible que estos discursos tengan la intención de ejercer una función pedagógica con respecto a la maternidad. En el caso de *Por estas calles*, Eloína le insiste a su joven hija sobre las dificultades de traer un hijo en medio de un contexto social alarmante de embarazos precoces.

De la misma manera, Bozon en su estudio «Sexualité et conjugalité» (2001), indica que los jóvenes entre quince y dieciocho años declararon que el deseo, la curiosidad y la atracción los motivó a tener su primera experiencia. Las jóvenes, por su parte, expresaron que la ternura y el amor fueron el impulso detrás de estas vivencias⁷²⁴. Con respecto al número de parejas sexuales a lo largo de la vida, encontramos diferencias en las respuestas de la población interrogada. El número declarado por los hombres es considerablemente superior que el declarado por las mujeres, y esto se mantiene como una constante en todos los países. Según Michel Bozon, se han identificado una serie de factores que ejercen influencia en las diferencias observadas. Por una parte, el deseo masculino ha gozado de mayor espacio para expresarse y ser considerado legítimo. Por otra parte, la ausencia de deseo representa una amenaza para la identidad masculina⁷²⁵. En las telenovelas, vemos que el deseo sexual de los

⁷²³ «Una fuerte moral sexual pesa sobre las mujeres. Por lo tanto, los desafíos sociales son considerablemente importantes. El acto sexual no es solo un acto individual e íntimo, sino que lleva consigo implicaciones mucho más significativas en cuanto al estatus social que se tendrá posteriormente». *Ibid.*, p. 50.

⁷²⁴ BOZON, Michel. «Sexualité et conjugalité». *Op. cit.*, p. 246.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 251.

héroes es expresado sin tapujos, pudiendo incluso mostrarse insistentes a pesar de las negativas. No obstante, en *Por estas calles* (1992) también se evidencia —excepcionalmente— que la potencia sexual masculina puede ser susceptible a experimentar fallos. A través del personaje de Jacobo se pone en escena el problema de la disfunción eréctil de manera pedagógica, a pesar de utilizar metáforas bélicas que escamotean los términos precisos:

JACOBO: Por fin se abren las puertas de Troya y el caballo no quiere avanzar.
Y si el caballo no avanza no hay historia.

ROSAURA: ¿De qué hablas tú, papito?

JACOBO: Y una guerra tan larga, Rosaura. Y a la hora que tienes la ciudad sitiada y lista para penetrarla, los bolsos [tontos] de los jaqueos se quedan a dormir en la tienda de campaña.

ROSAURA: ¿Cuáles jaques?

JACOBO: ¿Será que el caballo vino malo?

ROSAURA: Mi amor, esas cosas pasan.

JACOBO: ¿Cómo me va a pasar a mí? A mí lo que me falta es que me orine un perro.

ROSAURA: Yo he leído mucho de eso. Y, a veces, es por problemas, situaciones. Yo hablo de problemas de nervios, no de tu cuerpo. De repente tus nervios se reflejan ahí (...) Mi amor tenemos una vida por delante, tendremos tiempo para todo. Hemos tenido un día muy duro, muy difícil. Vamos a tener que hacer el amor de otra forma. (*Por estas calles*. Episodio 50)

En esta escena se pone de manifiesto un tema relacionado con la salud sexual masculina que, en los albores de la década de los noventa, era considerado además de tabú, humillante. Es posible que el recurso humorístico que utiliza Jacobo para describir la situación haya vuelto la conversación mucho menos estigmatizante y más potable para el medio televisivo. De la misma manera, es cierto que este personaje encarna a un pintor sensible y no al típico casanova viril, a quien sería menos probable atribuirle una disfunción sexual. La introducción de este tema —mucho antes de la comercialización del viagra— demuestra el interés por hacer de la telenovela un producto de entretenimiento dirigido a un público más

amplio. A pesar de la comprensión y empatía de Rosaura, Jacobo recibe la ayuda de Betty Isabel —una amiga prostituta— para comprobar que él no tiene ningún problema en el ámbito sexual. Según Betty, el inconveniente radica en que su esposa, tan conservadora, no sabe acceder a los lugares que son «necesarios». Esta —mucho más experta— le pondrá remedio al problema al ayudarlo a encontrar lo que Rosaura no pudo (episodio 60). Una vez más, el recurso de la prostitución les permite a los héroes iniciarse o reafirmarse en el campo sexual cuando se encuentran desorientados. En *Por estas calles* vamos a observar cómo la sexualidad se posiciona como un aspecto central en el bienestar de la pareja contemporánea. Y es que, en efecto, como bien lo explica Bozon «ce rituel privé ne peut pas faire défaut sans que tout l'édifice conjugal soit mis en danger»⁷²⁶.

Si tener una vida sexual prematrimonial era complicado o fuertemente criticado por el entorno social, en la década de los noventa pareciera haberse vuelto un acto banal, sin mayores consecuencias en ciertos contextos. Como bien lo señala Michel Bozon, la posibilidad de una sexualidad más libre y abierta trajo como resultado que los hombres recurrieran menos a la prostitución como iniciación sexual⁷²⁷. A pesar de esta libertad, se mantendrá el doble estándar normativo con estipulaciones diferentes. Por un lado, los hombres pueden tener múltiples experiencias, mientras que —por otro lado— a las mujeres se les incita a la monogamia. En lo que concierne al terreno del placer, los hombres fueron los destinatarios exclusivos de los primeros manuales de educación sexual del siglo XX⁷²⁸. Y aunque podríamos pensar que la sexualidad femenina ha sido controlada y restringida a lo largo del tiempo, fue en el siglo XIII cuando se dieron transformaciones significativas. Según Eva Illouz, antes del Siglo de las Luces se pensaba que las mujeres tenían un gran apetito sexual y que eran más propensas a los excesos de la pasión. Un control racional, más débil que el de los hombres, las hacía pues más vulnerables a las tentaciones⁷²⁹.

⁷²⁶ «Este ritual privado no puede ser descuidado sin poner en peligro toda la estructura matrimonial» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 258.

⁷²⁷ Tuvieron la posibilidad de tener sexo con mujeres de su edad. *Ibid.*, p. 182.

⁷²⁸ *Ibid.* p. 179.

⁷²⁹ ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. París: Seuil, 2012, p. 109.

En el siglo XVIII, la novela *Pamela* de Samuel Richardson narra la historia de una mucama quien, a pesar de experimentar sentimientos profundos, se resiste a las «proposiciones» de su patrón. El hombre acepta la «resistencia virtuosa» de la joven y termina pidiéndole su mano para unirse en matrimonio. Eva Illouz señala que esta historia testimonia una nueva manera de concebir la naturaleza de las mujeres y marca una división de género entorno a la práctica de la abstinencia. Así pues, «(...) pour les femmes, l'abstinence devint un test et une marque de vertu aidant à établir une réputation sur le marché du mariage; quant aux hommes, l'abstinence les autorisait à manifester leur masculinité à travers leur capacité à désirer et à remporter ce que la femme était censée refuser⁷³⁰». Por su parte, las mujeres de las clases media y alta, al ser las más controladas, van a mostrar una mayor reserva de sus emociones y de su deseo sexual. En las prácticas de seducción durante los siglos XVIII y XIX, se observa una mayor restricción de los comportamientos sexuales de las mujeres, a diferencia de los hombres, quienes se enfrentan a pocas limitaciones en estos aspectos⁷³¹. Aunque Illouz hace referencia a un contexto anglosajón, esto no difiere mucho de los códigos sexuales que se adaptaron en el Nuevo Mundo.

En lo que respecta a nuestro objeto de estudio, podemos apreciar que la sexualidad y el deseo masculino han encontrado siempre un terreno propicio para expresarse en estas narraciones. Sin embargo, en lo que respecta a las heroínas, debemos esperar hasta la década de los noventa para toparnos con conversaciones y manifestaciones sobre estos mismos temas. Ciertamente, esto se transparentará con mayor osadía en las vidas de las «malvadas», quienes han gozado en este aspecto de una mayor libertad. En el primer episodio de *Por estas calles* (1992) aparece Elisa Gil expresándole su amor a Álvaro por teléfono, mientras está en su cama con un hombre anónimo (*Por estas calles*. Episodio 2). Este, mostrándose ofendido por la situación, se levanta molesto y decide marcharse, pero Elisa le recuerda que tienen un pacto que no contempla la exclusividad de la pareja. En esta escena por primera vez presenciamos a un personaje femenino —tradicionalmente vinculado a la afectividad—

⁷³⁰ «Para las mujeres, la abstinencia se convirtió en una prueba y una muestra de virtud que ayudaba a establecer su reputación en el mercado matrimonial; mientras que, para los hombres, la abstinencia les permitiría demostrar su masculinidad a través de su capacidad para desear y conquistar lo que se suponía que la mujer debía negar» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 109.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 108.

separar explícitamente la sexualidad de los sentimientos. Es posible que, gracias al desenfado que le otorga su papel de antagonista, Elisa tenga libertad para mostrarse directa en las condiciones de sus vínculos:

ELISA: ¿Qué pasó?

EL HOMBRE: Podrías esperar que yo no estuviera.

ELISA: Lo que convenimos, sin celos.

EL HOMBRE: Sin celos, pero sin cinismo. (*Por estas calles*. Episodio 2)

Según Iris Brey, las heroínas de las series de televisión fueron ganando progresivamente el derecho a una vida sexual a partir de los años 2000⁷³². A pesar de los cambios, muchas de estas representaciones se mantienen en sus inicios alusivos y/o convencionales. No es raro que la virginidad y la fidelidad sigan formando parte de los valores movilizados por estas producciones, aún en los inicios del siglo XXI⁷³³. En el caso de las telenovelas, en producciones como *Por estas calles* (1992) ya podemos evidenciar cambios en la vida sexual de sus heroínas. Incluso la manera de filmar las escenas de amor que, anteriormente se ocultaban con desenfoces u omisiones mediante elipsis, ahora se tornan más audaces. Aunque limitadas por la censura de la televisión, las cámaras nos ofrecerán más detalles de los encuentros amorosos y del deseo que experimentan sus heroínas.

Los personajes femeninos (principalmente las antagonistas) van a reivindicar un comportamiento sexual más libre y casual. Como bien lo explica Illouz «(...) cette stratégie sexuelle cumulative -ou sérielle- a été adoptée par les femmes, mais culturellement et historiquement, comme une imitation du comportement des hommes»⁷³⁴. Observaremos pues a Elisa Gil sola en las noches caraqueñas —menos cosmopolitas y lujosas que las de los años ochenta— en la búsqueda de un amante casual. En la escena que se encuentra con Eudomar, ella le invita de lejos unos tragos y, luego, —en el plano siguiente— aparecen en

⁷³² BREY, Iris. *Sex and the series*. L'Olivier, 2018, p. 16.

⁷³³ *Ibid.*, p. 75.

⁷³⁴ «Esta estrategia sexual acumulativa, o en serie, fue adoptada por las mujeres, pero cultural e históricamente, como una imitación del comportamiento de los hombres». Vid. ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. *Op. cit.*, p. 98.

su cama como dos desconocidos que están descubriendo sus nombres (episodio 16). Tras un momento voluptuoso y placentero para ambos, Elisa lo acompaña a su lugar de trabajo dejando una vez más en claro la posibilidad de una sexualidad recreativa sin compromisos emocionales:

ELISA: ¿Nos volveremos a ver? No, no nos volveremos a ver [ambos personajes ríen con complicidad]. Fue una noche memorable [ella lo besa y se va en su auto]. (*Por estas calles*. Episodio 17)

En *Por estas calles*, otras heroínas también desafiarán los estereotipos y abordarán temas innovadores para estos melodramas televisivos, como el placer sexual y las fantasías. Aunque esto no se interroga ni se cuestiona directamente en las puestas en escena, se nos presenta a través de los sueños eróticos del personaje Ana Julia Valladares. Esta pertenece a la tradicional burguesía caraqueña y se encarga de organizar eventos caritativos con orquestas de música de cámara. Es una mujer recatada y conservadora que se siente frustrada en su matrimonio al no haber podido olvidar a su primer amor Álvaro, quien es ahora su cuñado. A pesar de mostrarse seria y pudorosa, se encuentra perturbada por los sueños eróticos que tiene a menudo. En una de sus ensoñaciones la vemos realizar un espectáculo en un prostíbulo y sacarse la ropa seductoramente delante de Álvaro y otros clientes (episodio 32). En otra ocasión, aparece como empleada de una estación de servicio y mantiene relaciones sexuales sobre el auto de un hombre que pasaba por el lugar para recargar combustible (episodio 24). Gracias a estas fantasías —enmarcadas en una especie de gramática del porno—, ella expresa y descubre sus deseos más ocultos, lo que la lleva a romper con un matrimonio que no la hacía feliz.

Ana Julia consigue en el bolso de su hija adolescente un libro que le dio su profesora para la realización de un trabajo escolar titulado *Técnica sexual para adultos*. Esta lo empieza a revisar y lo lee en voz alta horrorizada: «(...) por prejuicios falsamente morales la mujer no disfruta plenamente del sexo y normalmente no alcanza el clímax» (*Por estas calles*. Episodio 24). Ana Julia continúa leyéndolo por las noches en secreto, manifestando una mezcla de incredulidad y reprobación. Con respecto al libro, le dirá a su hija que este es indecente y que las enseñanzas del *Manual de Carreño* siguen teniendo vigencia. Esta manifestará el cambio de época replicándole: «Ya las mujeres no nos educamos en el

oscurantismo de antes y sabemos cómo son las cosas» (episodio 24). A pesar de haber exigido el retiro de la profesora, Ana Julia se presentará en una librería —ocultándose detrás de unos lentes oscuros— para comprarse un ejemplar. En el lugar, otras lectoras comentan con la autora del libro sobre sus reflexiones y aprendizajes, esta lo comprará rápidamente y huirá avergonzada. En otro episodio, Lucha —quien dirige un negocio de prostitutas— habla sobre este mismo libro con su pupila Betty Isabel. Para la primera —una mujer experimentada en la esfera sexual— es una lectura muy elemental, pero no para Betty quien es más joven y menos experta (episodio 25). Como hemos podido observar, varios personajes femeninos —desde las más liberadas hasta las más conservadoras— aparecen interesadas en las prácticas y en el disfrute sexual. En *Por estas calles*, la Caracas de los noventa se presenta como una sociedad abierta y moderna, donde el sexo se experimenta sin menos prejuicios morales que en las producciones anteriores. Aunque, como veremos más adelante, esta «modernidad» no se aplica de manera uniforme en el país, de allí que estas heroínas quizás propicien, en sus audiencias, cuestionamientos sobre los valores asociados a una sexualidad mucho menos limitada para las mujeres.

Por otra parte, las conversaciones entre las heroínas seguirán girando en torno a la relación de pareja, tanto para narrar sus dificultades como para compartir sus satisfacciones. Aunque el «amor romántico» es considerado como el proyecto central de la vida, en estos diálogos los personajes femeninos evidencian su capacidad y disponibilidad para escuchar y mostrar empatía. En un enfoque novedoso, podemos observar que en estas charlas de los noventa se empieza a abordar la sexualidad como un componente significativo en la dinámica de la pareja. Anteriormente, no solo las escenas «sensuales» eran ocultadas, tampoco los diálogos dejaban transparentar los gozos o vicisitudes que encontraban los personajes en la vida íntima. Sin embargo, en *Por estas calles* (1992), Rosaura le confesará con preocupación a su amiga Betty Isabel que está teniendo problemas con Jacobo en el plano sexual (episodio 51). Y Ana Julia —a pesar de la vergüenza que le produce— le contará a Clementina sobre los sueños eróticos que la perturban. Incluso Eurídice, la heroína principal, que será exaltada con todas las virtudes de la «buena», hará referencia a su primer encuentro íntimo con el coprotagonista. Le contará a Eloína, su mejor amiga, acerca del gozo y la satisfacción que le proporcionó su primera experiencia con Álvaro. Esta utilizará un vocabulario que —aunque

impregnado de sentimentalismo— subrayará la sexualidad como algo normal, pero a la vez trascendente, en una relación de pareja. Estas confidencias de la vida íntima son más recurrentes entre los personajes femeninos, quienes son retratadas como las más propensas a compartir y disfrutar de los relatos amorosos:

ELOÍNA: Mira, cuéntame, ¿de aquello nada?

EURÍDICE: ¿Cómo que de aquello nada?

ELOÍNA: Mijita lo que te conté, ¿nanai nanai?

EURÍDICE: Pues claro que sí [ambas se ríen].

ELOÍNA [coloca unas almohadas]: Instalándote para que me eches todo el cuento completo.

EURÍDICE: Tampoco es para tanto, fue una cosa normal.

ELOÍNA: Bueno, yo sé que es normal, me lo vas a decir a mí. Pero como tú nunca me habías hablado de eso. Yo pensé que tú te ibas a quedar para vestir santos (...) Entonces loca, cuéntame: ¿qué pasó?, ¿te gustó?, ¿cómo fue?

EURÍDICE: ¡Rico!

ELOÍNA: ¡Esooooo! [risas].

EURÍDICE: Ay no, negra. Fue como si tuviera el mar detrás de los ojos.

ELOÍNA: ¡Perro!

EURÍDICE: Me siento como si me hubiesen salpicado de eternidad (...) Estuve tan cerquita del cielo. (*Por estas calles*. Episodio 97)

Aunque las manifestaciones del deseo y la sexualidad femenina tienen más espacio en esta narración, el matrimonio sigue apareciendo como el marco ideal y deseable para la conyugalidad. Cuando Eurídice se queda por primera vez a dormir en la casa de Álvaro, ella expresa sentirse avergonzada por haber pasado la noche en el lugar donde viven sus hijos. A pesar de que estos se muestran felices de verla y le compran un pijama para que pueda seguir quedándose en las noches, a Eurídice no le parece correcto repetir esta experiencia sin estar casados (*Por estas calles*. Episodio 108). De igual manera, aunque Eloína acepta mudarse con Valerio, su mayor obsesión a lo largo de numerosos episodios es formalizar la convivencia mediante una unión legal. El tono almibarado y sentimentaloides que caracteriza a estas producciones tampoco va a desaparecer. El «verdadero amor» seguirá exigiéndole a

las heroínas mantenerse a la espera de su posible regreso. En *Por estas calles*, el personaje Maigualida Casado (la abogada) —otro ejemplo de un personaje independiente en todos los aspectos— le dice a Álvaro que no ha dejado de esperarlo y que siempre mantuvo la esperanza («le prendí velas a todos los santos en los que no creo») (episodio 118).

Sin embargo, al respecto de las relaciones sexuales y amorosas, se pueden observar diferencias entre la protagonista de *Rubí rebelde* (1989) quien permaneció casada sin tener relaciones debido a su incapacidad para olvidar a su único amor, y el personaje Maigualida. Es posible que, al ser una abogada corrupta, Maigualida tenga narrativamente mayor libertad para establecer distintas relaciones mientras sigue enamorada de Álvaro. Cuando observamos estos personajes femeninos (principalmente las malvadas) que gozan de su sexualidad, es imposible no pensar en las series que innovaron en este aspecto a finales de los años noventa. En la icónica producción televisiva norteamericana *Sex and the city* (1998), sus protagonistas exploran un mercado sexual y matrimonial cada vez más complejo, mientras que reflexionan sobre el deseo femenino sin tapujos. Es posible que estos temas y modelos considerados transgresivos ya estuvieran gestándose y debatiéndose en la televisión desde inicios de la década. Tal vez como el eco —entre muchos otros factores— de cambios en la moralidad y de un proceso de sexualización alimentado por la sociedad de consumo.

Ciertamente, el universo ficcional de *Por estas calles* (1992) retrata una sociedad venezolana moderna y abierta en lo que concierne a las relaciones prematrimoniales y la sexualidad en general. No obstante, el trabajo de Charlotte Letellier pone de relieve cómo la virginidad femenina seguía siendo un valor arraigado en los albores de la Venezuela de siglo XXI. En este sentido, podemos observar una suerte de desfase entre ambos discursos, entre la ficción y su «doble social». Al considerar que las telenovelas se producen en la capital, nos preguntamos si los valores asociados a la conyugalidad y la sexualidad evolucionan de manera homogénea en todo el país. Según el trabajo de María Di Brenza, en Venezuela hay una diversidad de patrones nupciales que se modifican según las regiones y que guardan relación con las características socioeconómicas y demográficas. Los «diferentes factores de la modernización, como el grado de urbanización del lugar de residencia, del acceso a la

educación formal y el trabajo femenino fuera del hogar» han tenido un fuerte impacto⁷³⁵. Como era de esperarse, los residentes de áreas urbanas muestran un patrón de unión más tardío en comparación con sus contemporáneos de las zonas rurales más precoces⁷³⁶. Es factible pues que, junto con las consideraciones de clase, las percepciones sobre la virginidad y las conductas sexuales también varíen y difieran a lo largo del país. Si bien no podemos afirmar con certeza los efectos de estas producciones, sin realizar un estudio de recepción de sus contenidos, es posible que hayan servido de transición (o cuestionamiento) a nuevos valores sexuales asociados con conductas más modernas y cosmopolitas alejadas de las normas provinciales.

A partir de las telenovelas de José Ignacio Cabrujas, el personaje de Mariana (*Natalia de 8 a 9*) luchaba contra el estigma y la desvaloración de las mujeres que pierden su virginidad sin estar casadas. En *Las Amazonas* (1985), las hermanas Lizárraga experimentan sus relaciones de pareja según sus deseos, sin ser objeto de prejuicios o moralismos, aunque esto no se aborde de manera explícita. En *Por estas calles* (1992) se habla de sexo, de fantasías y de placer de una manera mucho más libre. Por lo tanto, observamos un discurso que, a través de las telenovelas, despenaliza ciertos aspectos de la sexualidad y posiblemente contribuye con la modernización y transformación de valores. Sin olvidar, por supuesto, que esto opera a su manera y con la gran ambigüedad característica de estas producciones. Y es que, en efecto, mientras que las terribles antagonistas introducen una mayor libertad en la expresión de su sexualidad, la monogamia y el matrimonio siguen siendo el marco ejemplar. Aunque hemos observado a los personajes femeninos luchar para tener la vida romántica y sexual que anhelan, las de mayor edad son dejadas al margen, como lo veremos a continuación.

6.2 Edad, deseo y sexualidad

No es frecuente ver en los roles protagónicos a mujeres mayores, aunque ciertamente sería necesario un estudio más amplio que tomara en cuenta la edad de estas actrices. No

⁷³⁵ DI BRIENZA, María. «La formación y disolución de las uniones conyugales en Venezuela. Tendencias y diferencias regionales (1981-2001)», *Revista Temas de Coyuntura*. 2011, n° 63, p. 149. Disponible en línea: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temasdecoyuntura/article/view/2454> [Última consulta: 06 agosto 2023].

⁷³⁶ *Ibid*, p. 150.

obstante, sabemos que, de manera general, la industria del entretenimiento se inclina hacia el culto de la juventud y una depreciación de la vejez. En las producciones de nuestro corpus, la ausencia o casi inexistencia de una vida sexual y romántica en las heroínas de mayor edad, es una constante. En las pocas excepciones que aparecen intrigas de enamoramientos y pasiones, en las que participan, estas participaciones son transformadas en material para burlas y críticas. A pesar de los cambios en los paradigmas de la sexualidad femenina, culturalmente el final de la menstruación se ha seguido asociando con el declive de la vida sexual⁷³⁷. Como ya lo hemos mencionado, las representaciones televisivas no son un reflejo del «mundo social», pero pueden aportarnos información sobre «l'acceptabilité sociale d'une situation, du moins aux yeux de personnes responsables de la création»⁷³⁸.

En el imaginario colectivo, son comunes las representaciones de mujeres mayores que pierden el deseo sexual y se retiran del mercado romántico, mientras que sus homólogos masculinos pueden incluso volverse más seductores. La percepción cultural del envejecimiento difiere, pues, innegablemente entre ambos géneros. Para las mujeres, la transformación de su apariencia física, como efecto del paso del tiempo, puede ser el objeto de sentencias degradantes. Sin embargo, en el caso de los hombres, estos suelen experimentar una valoración social menos negativa en este aspecto. Como es típico en estas producciones culturales, las protagonistas suelen ser actrices jóvenes que, con el transcurso de los años, pasan a personificar a madres o abuelas desprovistas de vida romántica. Y es que, como lo ha demostrado la antropóloga feminista Paola Tabet, en numerosas sociedades la sexualidad está organizada en torno a la fecundidad de las mujeres⁷³⁹. Por otra parte, si estas se sienten atraídas por hombres más jóvenes, es común que sean criticadas y la relación considerada como contranatura. En cambio, ellos pueden tener parejas de todas las edades sin que esto sea mínimamente cuestionado, ya que es incluso considerado como la norma.

⁷³⁷ BREY, Iris. *Sex and the series*. *Op. cit.*, p. 114.

⁷³⁸ «La aceptabilidad social de una situación, al menos a los ojos de las personas responsables de la creación» [Traducción libre]. ARBOGAST, Mathieu. «Plus de leur âge? La sexualité des femmes de 50 ans dans les séries TV au début du XXI e siècle», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 2015, vol. 42, n° 2, p. 176.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 171.

Con respecto a este asunto, Alexandra Galakof, responsable del blog *Buzz littéraire*, expresa lo siguiente en su plataforma:

Il est frappant de constater qu'à ce sujet, on en est resté à une conception extrêmement archaïque et primitive. La femme, malgré toutes les avancées qu'elle aura pu arracher à la société patriarcale, reste (ou se laisse) réduite à sa plastique et à sa «fraîcheur» pour toute valeur, au nom de quelque hasardeuses explications biologiques de fertilité⁷⁴⁰.

En *Rubí rebelde* (1989) aparece el personaje La Condesa, una mujer de estilo estafalario que contrajo matrimonio durante sus años de juventud en Europa con un conde italiano arruinado. Es una intriga que no llega a desplegarse en su totalidad, generando la impresión de haber sido añadida con la única intención de insuflar dinamismo a una narración que se tornaba repetitiva y absurda. Durante los pocos episodios en los que se desarrolla la historia, vemos que La Condesa, recién llegada al país, se encuentra con Salvador, un amante casual que tuvo en Roma. La historia, contada únicamente desde el punto de vista de este, se resume a una noche de borrachera que terminó en un momento de intimidad sexual. Salvador le cuenta a su amigo que desde ese día esta mujer no deja de perseguirlo, a pesar de sus múltiples rechazos y negativas. Por su parte, aunque La Condesa es mostrada insistente y directa en la expresión de sus intenciones, en sus diálogos hay un tono desfasado y jocosos que ridiculiza sus pretensiones:

LA CONDESA: Si algo no puedo negar es la gran cantidad de hombres bellos que hay acá. Hombres bellos, hermosos, machos. Ese fuego tropical. Ese calorcito. Definitivamente es el sol y la arepa, mucha arepa. Aquí no tengo marido. No tienes que irte por la puerta de atrás. Solo te vine a invitar a cenar a mi apartamento. Quiero que vivamos una pasión italiana en pleno corazón del Caribe. (*Rubí rebelde*. Episodio 62)

⁷⁴⁰ GALAKOF, Alexandra. «Femmes de plus de 40 ans recherchent désirabilité: figure de la femme mûre en fiction, entre cougar pathétique et rebut de la société », Blog *Buzz littéraire*. Disponible en línea: <http://www.buzz-litteraire.com/femmes-de-plus-de-40-ans-heroines-litterature-cinema-fiction-roles-femmes-cliches-prejuges-sexistes-jeunisme/> [Última consulta: 04 junio 2023].

Salvador y su amigo al ver a La Condesa aparecer en escena se ríen, adecuando la historia a una sátira que hace de este personaje femenino un objeto de divertimento (al igual que sucede con la homosexualidad). La propia extravagancia en el vestir de La Condesa, la demarca de la norma subrayando así sus gustos exóticos. Ella le dice a Salvador que le hace falta el amor de una mujer madura, pero este, utilizando la fábula de la «Caperucita y el lobo», le responde que ella podría ser más bien la abuelita (*Rubí rebelde*. Episodio 166). De manera que en lugar de ser una intriga que aborda el derecho a una vida sexual y erótica en las mujeres maduras, es precisamente lo contrario. Según lo expresa la investigadora Anette Keilhauer, la representación del envejecimiento femenino se personifica hasta el siglo XVII a través de la figura de la bruja, vieja y fea⁷⁴¹. No será sino hasta el siglo XX cuando una perspectiva diferente comience a abrirse gracias a que «l'espérance de vie s'est prolongée à plus de trente ans après la ménopause, et la majorité des femmes ont une vie professionnelle qui leur permet d'échapper à la restriction aux rôles sociaux étroits d'épouse et mère»⁷⁴². Con los movimientos feministas de los años setenta, escritoras como Simone de Beauvoir examinaron críticamente en sus trabajos los desafíos y estigmas relacionados con el envejecimiento de las mujeres (*La vieillesse*, 1970; *La femme rompue*, 1967). De la misma manera, durante la década de los ochenta y noventa el debate en los Estados Unidos se enfocó en crear conciencia sobre el problema del edadismo, presente incluso en el pensamiento feminista⁷⁴³.

Según Michel Bozon, para 1970

(...) seulement 50 % des femmes en couple de plus de cinquante ans avaient eu un rapport sexuel dans l'année, alors que c'est le cas de 80 % des femmes en couple du même âge en 1992. La ménopause, construction sociale et psychologique élaborée à partir d'une réalité biologique, a cessé d'indiquer la

⁷⁴¹ KEILHAUER, Annette. «Neutralisée ou inquiétante: représentations de la femme vieillissante dans la littérature française», *Gérontologie et société*. 2005, 28/114, n° 3, p. 152.

⁷⁴² «La esperanza de vida se ha prolongado en más de treinta años después de la menopausia, y la mayoría de las mujeres tiene una vida profesional que les permite escapar de la restricción a los estrechos roles sociales de esposa y madre». *Ibid.*, p. 161.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 163.

fin de la vie sexuelle, comme elle le faisait encore pour une bonne partie des femmes dans les années 1960⁷⁴⁴.

Asimismo, para las mujeres que viven solas o con hijos después de una separación, la vida sexual fuera del contexto de una pareja se volvió algo frecuente y aceptado. Sin embargo, el investigador señala que la prolongación de la sexualidad en mujeres mayores es la experiencia que ha encontrado mayor resistencia. Los dos tabúes principales asociados con el envejecimiento femenino se relacionan con la degradación de su cuerpo y la sexualidad con parejas considerablemente menores⁷⁴⁵. Ambos aspectos están impregnados de juicios negativos que encasillan a las mujeres en sus cuerpos, privándolas del derecho a envejecer y de la expresión de su deseo.

En *Por estas calles* (1992) encontramos a Cora Punceles, otro personaje femenino que vive la experiencia de enamorarse de un hombre mucho más joven. Ella es la principal accionista de una clínica y su director general, el ambicioso Dr. Arístides, desea apoderarse de la institución. Una vez más se utilizará el recurso de la comedia para plantear esta relación, aunque esta vez la intriga se desarrolla a lo largo de numerosos episodios. Cuando Arístides le revela sus sentimientos amorosos a Cora, esta última no puede creer que sea la elegida de un hombre tan joven y apuesto. Arístides le va a disipar las dudas asegurándole que sus sentimientos son verdaderos y que él siempre ha tenido un interés romántico por las mujeres maduras. Al ser una historia mucho más larga, esta vez se dará la ocasión de presentar los encuentros sexuales de esta pareja. A pesar de las osadas escenas que vemos en esta telenovela, en ningún momento se sugerirá a través de imágenes sensuales la intimidad entre ellos. Esto nos lleva a reflexionar sobre cómo los cuerpos privilegiados para ser mostrados de manera seductora en la pantalla son predominantemente los cuerpos jóvenes. Como bien lo expresa Arbogast en su trabajo: «(...) plus l'âge des actrices augmente et moins

⁷⁴⁴ «Solo el 50% de las mujeres en pareja mayores de cincuenta años tuvieron relaciones sexuales en el último año, mientras que el porcentaje era del 80% para las mujeres en pareja de la misma edad en 1992. La menopausia, una construcción social y psicológica basada en una realidad biológica, ha dejado de señalar el final de la vida sexual, como aun lo hacía para muchas mujeres en la década de 1960» [Traducción libre].

BOZON, Michel. «Sexualité et conjugalité». *Op. cit.*, p. 243.

⁷⁴⁵ *Id.*

elles apparaissent nues à l'écran. Le degré de nudité, la fréquence et la durée des scènes de sexe, confirment que la jeunesse et la sveltesse sont un critère déterminant de la nudité acceptable»⁷⁴⁶.

Antes de la primera «escena íntima» entre Cora y Arístides, lo vemos subir al apartamento de esta a regañadientes, dejando claro que se trata de un sacrificio. Se repite a sí mismo para darse valor: «Hoy es el día del juicio final. Te toca planchar a la vieja» (*Por estas calles*. Episodio 62). A pesar de que no tenemos ninguna información de lo que sucede, podemos intuirlo al ver en la escena siguiente a Cora pletórica llevándole el desayuno a la cama (Figura 35). Tanto el vocabulario que esta utiliza para expresarle su amor a Arístides como las viejas canciones que tararea buscan asociarla a una época pasada. Es necesario destacar que el personaje Arístides representa a un hombre cínico y oportunista que se burla de todos utilizando el lenguaje de la comedia. Sin embargo, resulta notable que los romances de las heroínas de cierta edad son siempre objeto de ridiculización, mientras que los héroes no sufren humillaciones cuando están en las mismas situaciones. Aunque, ciertamente, pueden surgir comentarios acerca de las diferencias de edad dentro de la pareja como lo veremos posteriormente.



Figura 35: Cora y Arístides, Captura de pantalla. *Por estas calles*. EP 65.

⁷⁴⁶ «(...) A medida que aumenta la edad de las actrices, aparecen menos desnudas en pantalla. El grado de desnudez, la frecuencia y la duración de las escenas de sexo confirman que la juventud y la delgadez son un criterio determinante para la aceptación de la desnudez» [Traducción libre]. ARBOGAST, Mathieu. «Plus de leur âge ?». *Op. cit.*, p. 173.

En algunos episodios vemos a Cora como una enamorada febril que besa las fotografías de Arístides mientras les canta canciones de amor en su habitación. Aunque la sexualidad no es puesta en escena, ella la trae a colación a través de los distintos comentarios: «Te voy a mantener muy ocupado esta noche» o «agarra fuerza para la próxima batalla» (*Por estas calles*. Episodio 65). Mediante una «voz en off» Arístides responde satíricamente con frases que critican principalmente la apariencia y la pérdida de juventud de Cora. Cuando ella le dice: «Estuve en los brazos de mi héroe de Atenas», él responderá: «¿En mis brazos? La mano de un cirujano plástico es lo que tú necesitas» (episodio 65). O, también se referirá a ella utilizando adjetivos peyorativos como: «saco de arrugas» o «vejestorio». Asimismo, sus sentimientos y deseos también son ridiculizados, como si su sexualidad y sus sentimientos fueran inadecuados y grotescos: «Pasión senil, fantasía menopaúsica» (episodio 59).

Consciente de las críticas y prejuicios sociales de la época, la propia Cora le dice a Arístides: «Me enamoré de un hombre más joven y eso me pone al borde del ridículo» (episodio 74). Ciertamente, los personajes del entorno, al descubrir la relación, manifiestan burlas e incredulidad, añadiéndole jocosidad a la intriga. Cuando le cuentan a Eloína —la amante de Arístides— que este mantiene un romance con Cora, ella encuentra divertido que si quiera puedan imaginárselo con una mujer de su edad. El personal de servicio también se mofa cuando la ven ansiosa esperando la llegada de Arístides y una vez más convierten al cuerpo en el terreno de insultos: «debe estar echándose maquillaje para taparse los años» (episodio 64). En *Natalia de 8 a 9* (1980), ya su protagonista hacía referencia a la edad como una de las desigualdades que las mujeres enfrentan en el mercado de las conquistas. Sin embargo, las telenovelas posteriores (*Rubí rebelde* y *Por estas calles*) pierden el tono crítico ajustándose a las representaciones tradicionales de la pareja. Si la juventud es pues un elemento de deseabilidad y atracción en el campo romántico, su pérdida desvaloriza a los personajes femeninos y los convierte en objeto de risa.

En *Por estas calles* (1992) también encontramos a Séfora de Orellanas, la esposa del gobernador Chepe. Aunque esta no participará en ninguna intriga romántica, la amante de su marido —mucho más joven— la insultará constantemente haciendo referencia a su edad. En sus burlas subraya su deterioro físico y sus años, como si esto fuera un oprobio, utilizando adjetivos que nuevamente apuntan a su apariencia y su cuerpo. Séfora es el estereotipo

clásico de la esposa que, después de décadas de vida conyugal, se vuelve un estorbo en la vida de su marido. Su personaje carece de matices e historia propia y no tiene otro propósito en la intriga que ser un obstáculo en la relación de Chepe y su nueva amante. En este tipo de ficciones televisivas, cuando las esposas envejecen, tienden a ser menospreciadas en el aspecto erótico-afectivo y sus aficiones y sentimientos son invalidados.

En *Las Amazonas* (1985), a través del personaje de Jeannette —más joven que Cora y La Condesa—, exploramos otra faceta en la que el envejecimiento femenino se ve penalizado en la narración. Después de diez años de una relación no formalizada, Jeannette y Francisco deciden casarse y formar una familia. Aunque los médicos le explican que a los cuarenta años es un riesgo quedar embarazada, ella está dispuesta a asumir todos los peligros (episodios 113 y 121). La llegada de un hijo simboliza la posibilidad de fortalecer un vínculo fragilizado y de salvar su matrimonio. Cuando los médicos le anuncian que «ya es muy tarde» y que no podrá concebir, para ella esto significará su fracaso personal y matrimonial (episodio 121). No obstante, la mayor afrenta la vivirá al descubrir que la joven Carolina acaba de tener un hijo de su esposo Francisco. Jeannette tomará la decisión de divorciarse y de irse del país, pero antes visitará a Carolina en la maternidad y le dirá: «Seguro que tendrán más porque a ti todavía te queda tiempo para tener hijos. Esa es la ventaja con los hombres: nunca se les acaba el tiempo» (episodio 130).

En estas producciones, los hombres tienden a ser retratados como si no tuvieran ninguna dificultad para procrear y tener hijos a lo largo de su vida. En ninguna de las telenovelas de nuestro corpus se evoca que el envejecimiento también causa una disminución de la fertilidad masculina. A ella, por el contrario, se le pasó el tiempo de ser madre y de poder formar una familia mientras esperaba que Francisco se decidiera. A las heroínas que envejecen se les recuerda el deterioro físico y el de sus funciones reproductivas, asignándolas constantemente a su cuerpo como si su identidad se redujera a este. Si bien es un hecho biológico que la fertilidad disminuye a medida que las mujeres envejecen, la especialista Ilona Löwy explica:

Même à supposer que l'écart de fertilité entre hommes et femmes soit ancré dans la biologie de l'espèce humaine et ne puisse être éliminé par les progrès de la médecine, il n'en possède pas moins de multiples significations

culturelles et sociales. Les femmes perdent en moyenne leur capacité reproductive plus tôt que les hommes, un «fait biologique» qui a contribué à la dévalorisation de la femme vieillissante. Par contre, elles vivent en moyenne plus longtemps que les hommes, un «fait biologique» qui n'a nullement servi pour dévaloriser les hommes vieillissants. On pourrait pourtant imaginer une société dans laquelle la perte plus précoce de la fertilité féminine serait perçue comme un événement sans grande importance, tandis que la plus grande longévité féminine serait mise en avant comme signe évident de la plus grande vitalité et résilience des femmes. La construction du déclin de la fertilité comme principale différence biologique entre hommes et femmes âgés, illustre de façon éloquente l'utilisation sélective des différences biologiques dans la reproduction des inégalités⁷⁴⁷.

Al considerarse la norma social, cuando los personajes masculinos tienen parejas más jóvenes, no observamos ningún tipo de señalamiento ni de ridiculización en torno a esta situación. En *Por estas calles* (1992), Chepe sufre un infarto durante una velada romántica con la joven Betty Isabel. A pesar de que la escena pareciera sugerir que su viejo corazón ya no aguanta tan juveniles y tórridas pasiones, no se hace ningún comentario que ironice lo sucedido. En *Las Amazonas* (1985) se comenta que Elvira debe estar interesada en el dinero de Emiro Lizárraga, ya que es imposible que pueda estar enamorada de un hombre tan mayor. No obstante, las críticas parecen centrarse más en el carácter oportunista de Elvira que en la pérdida de deseabilidad y seducción de Emiro. Igualmente podríamos interpretar

⁷⁴⁷ «Incluso suponiendo que la brecha de fertilidad entre hombres y mujeres esté arraigada en la biología de la especie humana y no puede ser eliminada por los avances de la medicina, no obstante, posee múltiples significados culturales y sociales. Las mujeres pierden en promedio su capacidad reproductiva antes que los hombres, un “hecho biológico” que ha contribuido a la desvalorización de la mujer envejeciente. Por otro lado, las mujeres viven en promedio más tiempo que los hombres, otro hecho “biológico” que no ha sido utilizado para desvalorizar a los hombres envejecientes. Sin embargo, podríamos imaginar una sociedad en la que la pérdida más temprana de la fertilidad femenina sea percibida como un evento sin gran importancia, mientras que la mayor longevidad femenina sea resaltada como un claro signo de la mayor vitalidad y resiliencia de las mujeres. La construcción del declive de la fertilidad como la principal diferencia biológica entre hombres y mujeres ilustra de manera elocuente la utilización selectiva de las diferencias biológicas en la reproducción de las desigualdades» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 117.

que se nos muestra cómo un hombre mayor y adinerado adquiere mayor poder y estatus en el mercado sexual y matrimonial. Y es que, como bien lo explica Mathieu Arbogast, «(...) le capital social et économique d'un homme accroît en effet sa capacité à former une deuxième union avec une femme beaucoup plus jeune»⁷⁴⁸.

De manera que, en términos generales, ni los cuerpos de los héroes ni su envejecimiento son objeto de insultos y de bromas como sí sucede con los personajes femeninos. Aunque en *Las Amazonas* (1985) se evoca la diferencia de edad entre Francisco y Carolina como un obstáculo, los diálogos demuestran como los hombres pueden continuar conquistando y enamorando a cualquier edad:

FRANCISCO: ¿Cómo se va a casar con un hombre que le lleva casi 30 años? Cuando usted tenga 40 años y esté en la plenitud como mujer yo seré un anciano de 70 años. Inútil para quererla para hacerla feliz. Lo años que me quedan son muy pocos. En cambio, los suyos son muchos y esperanzadores para que los desperdicie conmigo. A mí me duele más que a usted porque yo daría el mundo por ser más joven, por ser más digno de usted. (*Las Amazonas*. Episodio 45)

FRANCISCO: Yo sé que es muy poco el tiempo útil que me queda. CAROLINA: A mí no me importa cuánto es el tiempo que te quede. Cinco años, diez años o, tal vez una semana o un día. El tiempo que sea mi amor yo quiero pasarla contigo. Y no es sacrificio es felicidad porque a tu lado soy feliz. (*Las Amazonas*. Episodio 51)

Como bien lo manifiesta Mathieu Arbogast, «(...) un système asymétrique se dessine, celui d'un marché matrimonial organisé en fonction des préférences des hommes de tous âges, et où la jeunesse des femmes est un déterminant essentiel de leur désirabilité»⁷⁴⁹. Este sistema

⁷⁴⁸ «El capital social y económico de un hombre, aumenta su capacidad para formar una segunda unión con una mujer mucho más joven» [Traducción libre]. ARBOGAST, Mathieu. «Plus de leur âge?». *Op. cit.*, p. 169.

⁷⁴⁹ «Se está configurando un sistema asimétrico, el de un mercado matrimonial organizado según las preferencias de los hombres de todas las edades, y donde la juventud de las mujeres es un determinante esencial de su deseabilidad» [Traducción libre]. *Ibid.*, p. 167.

asimétrico es reproducido en las telenovelas de este segundo corpus, sin aportar ningún planteamiento reflexivo en torno a este aspecto. A pesar de introducir en las tramas el deseo sexual y romántico de las mujeres mayores de cincuenta años, los estereotipos de género tradicionales —lejos de desmontarse— son reforzados. Las historias revisadas demuestran que, detrás de estos romances, no pueden existir auténticos sentimientos sino un interés oculto, que, como en el caso de Cora, la llevó a la ruina y a la muerte. Observamos pues que las representaciones de las mujeres en la etapa posreproductiva siguen ancladas a estereotipos anticuados que las excluyen de una vida íntima y amorosa.

Las consecuencias de esta desigualdad se extienden más allá del mundo de la ficción, ya que los estudios han puesto de manifiesto que, en la industria cultural, numerosos actores desempeñan roles importantes en todas las edades. Sin embargo, se observa una disminución considerable de las actrices de más de cincuenta años en los elencos. Esto demuestra inequívocamente la predominancia de la juventud y las diferentes percepciones culturales sobre el envejecimiento de hombres y mujeres. Un estudio reciente realizado por la plataforma Vulture, examinó varias parejas románticas de célebres películas de Hollywood a lo largo del tiempo. Los resultados revelaron que los héroes pueden envejecer en la pantalla, mientras que las heroínas están ancladas a su juventud. Es decir, los actores siguen en sus roles protagónicos a pesar de la edad, pero sus coprotagonistas se ven sustituidas repetidamente por actrices jóvenes. Estas asimetrías también se traducen en importantes brechas salariales con aumentos y decaídas de los ingresos en las distintas edades. En Hollywood, las actrices experimentan una reducción salarial después de los treinta y cuatro años, mientras que los ingresos de los actores van en un aumento y alcanzan su tope a los cincuenta y un años, para después estabilizarse. En el caso de las telenovelas venezolanas, no tenemos ningún estudio que nos permita revisar las desigualdades y discriminaciones relacionadas con la edad en la industria de la televisión. No obstante, en 1982 la revista *Farándula* publicó los sueldos de los actores de RCTV; así, de los siete mejores pagados solo tres eran mujeres (Jean Carlo Simancas, Marina Baura, Raúl Amundaray, Doris Wells, Miguel Ángel Landa, Mayra Alejandra, Gonzalo Vallenotti). Esta información no está acompañada de otros datos importantes (momento de la carrera, edad, etc.) que nos pudieran permitir desarrollar mayores reflexiones. Sin embargo, estos datos resultan

llamativos en el contexto de producciones destinadas originalmente para un público femenino, donde las historias de sus heroínas ocupan un papel central⁷⁵⁰.

De manera que, en el ámbito de las representaciones televisivas, parecen transparentarse los prejuicios sociales que rodeaban la prolongación de la sexualidad femenina. La aceptación de las mujeres mayores como seres deseantes y deseables ha sido una representación que, en las telenovelas revisadas, no aparece ni superado ni normalizado. Por el contrario, el tema de la diferencia de edad se revela como una intriga altamente aprovechable, aunque únicamente cuando la mayor de la relación es la heroína. Es cierto que los hombres de edad madura (Emiro y Francisco en *Las Amazonas*, 1985) tampoco van a ser mostrados de manera sensual en las escenas íntimas, pero sí capaces de inspirar amor y ternura. El edadismo es una realidad que atrapa tanto a actores como a actrices, pero que quizás afecta antes, y de manera más implacable, a estas últimas. Sin embargo, cabe preguntarse si estas ficciones generadoras de conversaciones abrieron cuestionamientos o críticas sobre este tema tan controvertido. En 1993, la telenovela colombiana *Señora Isabel*, también transmitida en Venezuela, planteaba la historia de una mujer de cincuenta años que se enamora de un hombre mucho menor. Lejos de ser una sátira, abordaba la exploración de la sexualidad y el amor en mujeres de mediana edad, logrando mostrar la posibilidad de otros enfoques en la misma región y época. En Venezuela hemos visto que, a través de estas estas producciones, se transmiten discursos que van más allá de posturas conservadoras y podrían ser catalogados como degradantes y ofensivos. Al mismo tiempo, se refuerza la idea de que la belleza y capacidad de seducción femenina se esfuman tempranamente. Y es que no en vano, uno de los cimientos de la industria televisiva de esos años se basa en la promoción de la belleza y la erotización de los cuerpos jóvenes, tal como lo examinaremos en el siguiente apartado.

⁷⁵⁰ Vid. BUCHANAN, Kyle. «Leading Men Age, But Their Love Interests Don't», Blog *Vulture*. 2013, Disponible en línea: <https://www.vulture.com/2013/04/leading-men-age-but-their-love-interests-dont.html> [Última consulta: julio 2023]; LLABANERO, Néstor. «Cuál era la actriz mejor pagada de la televisión venezolana», Blog *Iconos rotos*. 2021. Disponible en línea: <https://iconosrotos.wordpress.com/2021/04/13/cual-era-la-actriz-mejor-pagada-de-la-television-venezolana/comment-page-1/> [Última consulta julio 2023].

6.3 ¿Sexualización de los cuerpos?

En *Por estas calles* (1992), la sexualidad no se va a exaltar únicamente a través de los diálogos de los personajes, también sus escenas dejarán transparentar mucha más sensualidad y erotismo. La manera de filmar los cuerpos (particularmente los de las heroínas) se hace desde una especie de «*male gaze*» que no observamos en producciones anteriores. En el cine venezolano posiblemente las escenas atrevidas hayan sido moneda común con sus prostíbulos y triángulos amorosos (*El pez que fuma*, 1977; *Macho y hembra*, 1984). Pero, en la televisión pública —tan regulada y supervisada—, esto parece haberse introducido progresivamente. En las producciones correspondientes a los años ochenta, ni siquiera durante las escenas de agresión sexual los cuerpos de los personajes femeninos se mostraban tan sexualizados. En el caso de los años setenta, las escenas se basaban fundamentalmente en las conversaciones de los personajes, manteniéndose más fieles a su origen radiofónico. Si bien es cierto que la belleza de las heroínas siempre ha aparecido como un valor explotable, anteriormente se resaltaban más sus trajes y peinados elegantes que los cuerpos en sí mismos.

En *Rubí rebelde* (1989), a pesar del matiz «rosa» y clásico de este melodrama, observamos como la sexualidad y la sexualización de los personajes se incorporan tímidamente en los diálogos y las tomas. Por ejemplo, la abuela Palmira le sugerirá a su nieta Meche amarrar la relación que tiene con Nelson a través del sexo (*Rubí rebelde*. Episodio 34). Y la misma Meche lucirá una lencería sexy en las ensoñaciones eróticas de su pareja, que se la imagina semidesnuda antes de su primera vez. Aunque en *Por estas calles* (1992) apreciamos una verdadera transformación, sería necesaria una revisión detallada de la época para constatar en qué momento los cuerpos empiezan a filmarse más sexualizados. En *Pasionaria* (1990)⁷⁵¹ —una de las telenovelas de nuestro corpus inicial—, la cámara enfoca deliberadamente la parte trasera de la heroína (Figuras 36 y 37). Con esta toma se realzan las exuberantes formas que se esconden bajo los pantalones ajustados de su protagonista Catherine Fullop, finalista del Miss Venezuela. Es probable pues que, a partir de la década de los noventa, se

⁷⁵¹ La telenovela *Pasionaria* es una historia original de Vivel Nouel, protagonizada por Catherine Fullop y Fernando Carrillo. Fue transmitida entre 1990 y 1991 por el canal Venevisión en el horario nocturno.

haya fortalecido la prevalencia de esa «mirada masculina» mencionada por la ya citada Laura Mulvey.



Figura 36: La Fullop 1, Captura de pantalla. Pasionaria. Episodio 2.



Figura 37: La Fullop 2, Captura de pantalla. Pasionaria. Episodio 2.

Probablemente, en la medida que la telenovela dejó de ser una producción dedicada al público femenino, se introdujeron nuevos códigos para atraer a la audiencia masculina. Desde *Las Amazonas* (1985) podemos percibir ciertos cambios en la estructura puramente melodramática, anteriormente basada en romances, obstáculos e intrigas. En los episodios finales de esta producción, el asesinato de uno de los personajes centrales le va a dar un giro de suspenso inesperado a la trama. La historia de amor seguirá presente, pero envuelta en un ambiente de misterios y acción policial que mantendrá a los televidentes en la búsqueda del asesino. En *Por estas calles* (1992) también encontramos múltiples subtramas de acción

que, además de romance, ofrecen intrigas de delincuencia, corrupción y narcotráfico a la audiencia⁷⁵². Además de la aparición de nuevas temáticas también percibimos una mayor sexualización de escenas típicas como es el caso de las «peleas de gatas». Estos combates en los que las heroínas luchan por el amor de un hombre aparecen en las tres telenovelas de nuestro segundo corpus. Sin embargo, en *Por estas calles* la manera de filmar el enfrentamiento busca resaltar mucho más la sensualidad de los cuerpos. Posiblemente estas escenas tengan la intención de satisfacer la mirada del espectador masculino.

En las peleas de *Las Amazonas* (1985) y *Rubí rebelde* (1989), vemos a los personajes femeninos revolcarse en el piso y darse violentos golpes, poseídas por la ira y los celos. Una traición real o imaginada suele ser el motivo de estos enfrentamientos. Se presentan como un divertimento y aparecen tan constantemente, que son casi un sello distintivo de estas producciones. Aunque en *Por estas calles* (1992) la contienda no tiene como detonante la deslealtad del protagonista, estos personajes son confrontados a lo largo de la narración por el amor de Álvaro. En esta escena, se destaca la novedad de la cámara mostrando deliberadamente sus cuerpos y su ropa interior mientras se agreden furiosamente (Figuras 38 y 39). La lencería provocativa de encajes y ligeros de Elisa queda al descubierto cuando son separadas por Álvaro, quien mira hipnotizado el cuerpo de la recién llegada. Eurídice, al sentirse observada, se cubre y no le deja ver al televidente lo que Álvaro contempla embelesado (*Por estas calles*. Episodio 7).

⁷⁵² Encontramos otros ejemplos de telenovelas donde aparecen estas temáticas: *La dama de rosa* transmitida por RCTV (1986) escrita por José Ignacio Cabrujas, protagonizada por Jeanette Rodríguez y Carlos Mata y *El desprecio* (1991) de Julio César Mármol, transmitida por RCTV, con las actuaciones principales de Maricarmen Regueiro y Flavio Caballero.



Figura 38: «Peleas de gatas» 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 7.



Figura 39: «Peleas de gatas» 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 7.

Aunque el personaje Eurídice se nos presenta como una maestra sencilla, sin peinados o vestuarios llamativos que resalten su belleza, su cuerpo será objeto de erotización en los primeros episodios. Al comienzo de su relación la veremos en su habitación pensando ilusionada en Álvaro, mientras la cámara destaca su estilizada figura. Viste una ropa nocturna «seductora» que le agrega un matiz erótico a la imagen de la clásica heroína reposando en su cama (*Por estas calles*. Episodio 16). Esta puesta en escena no pareciera tener otro propósito narrativo que exaltar el cuerpo de la heroína para que este procure belleza, erotismo y placer visual a la audiencia (Figuras 40 y 41). De la misma manera, a lo largo de la producción, el personaje Eudomar es sexualizado, recibiendo constantemente elogios por su apariencia física y su «carisma». A pesar de lo poco que se ha realizado la belleza masculina, este es presentado como un objeto del deseo que seducirá a una diversidad de personajes femeninos. Esto nos lleva a reflexionar que tanto heroínas como

héroes participan en esta nueva erotización de los cuerpos, los cuales ya no serán solo bellos sino también sensuales.



Figura 40: El cuerpo de Eurídice 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 16.



Figura 41: El cuerpo de Eurídice 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 16.

Para entender la transformación del cuerpo en una «unidad sexual», las reflexiones de Eva Illouz nos resultan esclarecedoras acerca de este aspecto. Según la investigadora, desde los inicios del siglo XX «(...) les médias et le complexe industriel de la mode et des cosmétiques se mirent à diffuser, a une échelle sans précédent, des images de femmes attirantes à la mode»⁷⁵³. A medida que se vuelve el centro de la industria, el cuerpo se estetiza, la industria

⁷⁵³ «(...) los medios de comunicación y el complejo industrial de la moda y la cosmética comenzaron a transmitir, en una escala sin precedentes, imágenes de mujeres atractivas y a la moda» [Traducción libre]. Ver ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. París: Le Seuil, 2020, p. 142-143.

cosmética colabora con la del cine y de la moda (y, seguramente más tarde, con la televisión). Tanto las producciones audiovisuales como las revistas femeninas y la publicidad codifican y promueven las nuevas maneras de exaltar el cuerpo y los rostros, ahora erotizados. De manera que, «(...) les femmes furent incorporées à la culture de la consommation comme des agents sexués à travers l'idéal d'une beauté désormais entièrement sexualisée»⁷⁵⁴. Para Illouz, una de las realizaciones más espectaculares de la cultura del consumo ha sido la «construcción de los cuerpos femeninos erotizados» y su extensión a todas las clases sociales⁷⁵⁵.

Si todos esos sectores económicos se juntaron para construir un «yo fundado en el erotismo» y se hicieron eco de la fuerte promoción de este ideal, esto no fue de manera fortuita. Como bien lo explica Illouz «(...) si le corps féminin a été si largement sexualisé et objectivé, c'est parce que la sexualisation est à la fois une valeur économique et symbolique: le corps attirant, pierre angulaire de la culture de consommation, peut être réinjecté dans la sphère de production et générer ainsi du capital»⁷⁵⁶. Ciertamente, la sexualización del cuerpo femenino llevada a cabo por los medios de comunicación y la industria de la moda va a generar ganancias sustanciales que beneficiarán, en gran parte —aunque no únicamente—, a los hombres⁷⁵⁷. Asimismo, estos también serán incorporados a este proceso de sexualización «agresiva», aunque de una manera mucho más lenta y progresiva, según lo expresa Illouz⁷⁵⁸.

⁷⁵⁴ «(...) las mujeres fueron incorporadas a la cultura de consumo como agentes sexualizados a través del ideal de una belleza ahora completamente erotizada» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse. Op. cit.*, p. 78.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁷⁵⁶ «(...) Si el cuerpo femenino ha sido tan ampliamente sexualizado y cosificado, es porque la sexualización es tanto un valor económico como simbólico: el cuerpo atractivo, la piedra angular de consumo, puede reinyectarse en la esfera de producción y así generar capital» [Traducción libre]. *Vid.* ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain. Op. cit.*, p. 148.

⁷⁵⁷ Con esto Eva Illouz hace referencia a las multitudes de industrias culturales que pertenecen en su mayoría a hombres. Los canales de televisión de Venezuela (Venevisión y RCTV) que pertenecen a las familias Cisneros y Phelps no son una excepción. *Ibid.*, p. 149.

⁷⁵⁸ ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse. Op. cit.*, p. 78.

Los datos mostrados por la investigadora revelan que: «En 1999, plus des deux tiers des émissions de télévision avaient un contenu sexuel, soit une augmentation de 12 % par rapport à l'année précédente. S'il fallait caractériser le sexe dans les années 1990, on parlerait d'omniprésence»⁷⁵⁹. En Venezuela, las producciones de nuestro corpus parecieran revelar una mayor presencia de contenido sexual para esta década. Las heroínas son mostradas en la esfera íntima dispuestas a vivir su sexualidad sin menos tabúes y limitaciones que en representaciones anteriores. De la misma manera, la posibilidad de aventuras pasajeras también ha empezado a formar parte de las trayectorias románticas de los personajes femeninos y ya no solo de los héroes (aunque estas aparezcan en mayor medida en la vida de las antagonistas). En la esfera privada, además de discutir sobre los sentimientos amorosos, la sexualidad se presenta como un aspecto relevante y no simplemente evocado. Esto no quiere decir que anteriormente la sexualidad no tuviera importancia, sino que ahora aparecerá de la manera más explícita y normalizada hasta donde lo permita el formato televisivo.

Por otra parte, durante los encuentros pasajeros, la atraktividad juega un papel central entre los dos desconocidos que se eligen temporalmente, indica Illouz. Como ya lo hemos señalado, en la modernidad las relaciones de pareja se han caracterizado por su «incertidumbre». Pudiendo estas abarcar desde encuentros ocasionales de una noche hasta relaciones duraderas a lo largo del tiempo⁷⁶⁰. Con la pérdida de la regulación familiar, los propios individuos se han hecho cargo de las evaluaciones y elecciones en el campo romántico. Estas decisiones individuales se fundamentan en atributos físicos, emocionales y, desde mediados del siglo XX, también sexuales. Las potenciales parejas rivalizan entre sí en una suerte de «mercado afectivo» buscando conseguir al candidato que consideran más deseable⁷⁶¹. Los gustos se han vuelto simultáneamente irracionales y estandarizados al incluir factores socioeconómicos y otros factores menos definibles, como el carisma o sex-

⁷⁵⁹ «En 1999, más de dos tercios de los programas de televisión tenían un contenido sexual, un aumento del 12 % con respecto al año anterior. Si tuviéramos que caracterizar el sexo en los años noventa, hablaríamos de omnipresencia» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. *Op. cit.*, p. 149.

⁷⁶⁰ ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. *Op. cit.*, p. 88.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 91.

appeal. Aunque, indudablemente, la belleza y la juventud continuarán siendo los pilares de las industrias culturales y de los imaginarios que estas despliegan.

Según lo expresado por Eva Illouz, el «cuerpo sexual» es indisociable de la aparición de lo que ella ha definido como el «capitalismo escópico». En sus propias palabras es «(...) un capitalisme qui crée une formidable valeur économique grâce à la spectacularisation du corps et de la sexualité, à leur transformation en images circulant sur différents marchés»⁷⁶². Si bien es cierto que habíamos observado un punto de vista femenino en estas producciones dirigidas inicialmente a las mujeres, hacia finales de los ochenta podemos percibir un cambio. Como ya lo evocamos, al convertirse la telenovela en un producto altamente consumido, los cuerpos sexualizados posiblemente se introdujeron con la intención de captar una nueva audiencia. En Venezuela, las vallas publicitarias con mujeres hipersexualizadas vendiendo todo tipo de productos forman parte del paisaje urbano. Es recurrente que estas sean utilizadas para captar la mirada del hombre heterosexual a través del énfasis que se hace en partes de su cuerpo como el busto o el trasero⁷⁶³. En un contexto donde la publicidad está cargada de contenido sexual no es descabellado que la industria televisiva comercial también pueda adoptar esta estrategia de venta. Asimismo, la acérrima competencia por el *rating* entre los canales de TV (Venevisión y RCTV) y la constante promoción de la belleza de las venezolanas, también podrían ser elementos significativos. Sin embargo, como lo mencionamos antes, los únicos cuerpos sexualizados no son los femeninos, también la «atractividad» de Eudomar será exaltada a través de la asociación erotismo y «raza».

6.4 El atractivo sexual y la «raza»

A lo largo de las telenovelas de nuestro corpus se ha observado cómo la belleza, particularmente la femenina, es uno de los atributos destacados desde el primer encuentro

⁷⁶² «(...) un capitalismo que genera un valor económico impresionante mediante la espectacularización del cuerpo y la sexualidad, convirtiéndolas en imágenes que circulan en diversos mercados» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 152.

⁷⁶³ KISLINGER, Luisa. *Violencia mediática y simbólica en el contexto de la violencia contra la mujer: Análisis de la legislación venezolana*. Trabajo de maestría en comunicación. Caracas, Venezuela: Universidad Central de Venezuela, 2015, p. 92.

romántico de los personajes. Sin embargo, en *Por estas calles* (1992) vemos que también se incorporan de manera explícita «el atractivo erótico» y la sexualidad como nuevos criterios en la elección de pareja. Para Eva Illouz, el *sex-appeal* o atractivo sexual, no es solo una categoría cultural diferente a la de la belleza sino a su vez más democrática y a la que se puede aspirar. Esta nos explica que «(...) un grand nombre de personnes peuvent y prétendre, les gens beaux comme les moins beaux, les physiquement chanceux comme les moins chanceux; parce qu'il est le résultat d'une beauté fabriquée plutôt qu'innée, il fait de la consommation un trait permanent de l'expérience du sujet»⁷⁶⁴. Con esto la investigadora no pretende exponer que el *sex-appeal* no existía anteriormente, sino que su expansión como un criterio de evaluación legítimo es algo fundamentalmente moderno. Indudablemente, esto ha sido el resultado de la convergencia de diferentes industrias (audiovisual, cosmética, moda) que han ido codificando la atraktividad sexual y haciendo de la sexualidad una mercancía.

En el siglo XIX, las mujeres de la élite eran consideradas atractivas debido a una belleza que se concebía en términos no solo de atributos físicos sino espirituales. La llamada «belleza moral» tenía una cualidad intemporal e interna alejada de cualquier referencia explícita a la sexualidad de los individuos⁷⁶⁵. Sin embargo, en la contemporaneidad, la atraktividad sexual es un criterio inédito de evaluación que no está necesariamente vinculado con la belleza, según Illouz. Para ella, la identidad de los hombres y mujeres, pero principalmente de las mujeres, se ha transformado en una identidad sexual que puede ser modelada con la finalidad de activar el deseo a través de códigos corporales y vestimentarios (maquillaje, ropa ceñida al cuerpo, etc.)⁷⁶⁶.

⁷⁶⁴ «(...) un gran número de personas pueden aspirar a ello [al *sex-appeal*], los bellos y los menos bellos, los físicamente afortunados y los menos afortunados; debido a que es el resultado de una belleza fabricada más que innata, convierte al consumo en un rasgo permanente de la experiencia del sujeto». ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain. Op. cit.*, p. 144.

⁷⁶⁵ Eva Illouz señala como ejemplo a Robert Browning quien se enamora de la poetisa Elizabeth Barrett a pesar de su invalidez. Su condición física no solo no representa un problema en su relato de amor, sino que esta puede ser olvidada gracias a lo que los victorianos llamaban «belleza interna». Ver ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse. Op. cit.*, p. 75.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 76.

A través del discurso terapéutico la sexualidad también fue reivindicada como parte integral de un sujeto sano y de su equilibrio psíquico. Tanto psicólogos como consejeros promovieron la idea de que una vida sexual satisfactoria tenía un papel preponderante en el bienestar de los individuos. De manera que distintas narrativas e industrias le fueron dando fuerza a la legitimación de la sexualidad y el atractivo sexual como criterios en la elección de pareja. Como bien lo explica Illouz, estar atraído sexualmente por alguien se vuelve una condición *sine qua non* del vínculo amoroso. Asimismo, manifiesta que hombres y mujeres le otorgarán progresivamente más importancia al atractivo físico y que esto se volverá «(...) l'indicateur le plus significatif de l'attirance, tandis que des facteurs tels que la réussite dans les études, l'intelligence et divers autres indicateurs de mesure du moi furent désormais jugés sans rapport direct avec le degré d'attirance»⁷⁶⁷.

Así pues, en *Por estas calles* (1992), vemos introducirse los discursos que valorizan tanto el atractivo físico, el atractivo sexual como la sexualidad. Los personajes femeninos son los que más experimentan cambios en este aspecto, al apropiarse de la expresión de sus deseos. Es recurrente que heroínas y antagonistas señalen la atractividad y *sex-appeal* o —utilizando la jerga venezolana— el «guaguancó» de Eudomar Santos. En diversas escenas, estas mujeres son mostradas contemplando con fascinación su cuerpo atlético y vigoroso, constantemente exaltado por la cámara. El personaje de Eudomar se sonríe sabiendo y disfrutando de la atracción sexual que genera en su entorno. A lo largo de la producción este es celebrado como un objeto de deseo, involucrándose en relaciones casuales que no implican promesas conyugales ni para las heroínas ni para él. Después de conocer a Elisa en un bar y pasar una velada en su casa, esta lo despedirá sonriente y satisfecha diciéndole: «fue una noche memorable» (*Por estas calles*. Episodio 17).

Podríamos decir que Eudomar es portador de un «capital erótico» que le permite numerosas conquistas sexuales. Se jacta de su éxito con las mujeres y alardea de su color y su «sabor» como ingredientes fundamentales de su carisma (se dice a sí mismo «chocolatico» y que tiene «guaguancó»). En *Por estas calles*, otro de los personajes exaltados por su atractivo

⁷⁶⁷ «(...) el indicador más significativo de la atracción, mientras que factores como el éxito en los estudios, la inteligencia y diversos otros indicadores del yo pasaron a considerarse sin relación directa con el grado de atracción» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. Op. cit., p. 84.

físico y su *performance* sexual es Eloína Rangel. Al comenzar su relación con Arístides, este señalará los atributos que aprecia y considera significativos en la intimidad compartida con Eloína:

ARISTIDES: Con esta negra me gané la dupleta. Primero, está por debajo de mí y no como la naricita alzada de la Clementina. Segundo, me mimaa y me dice: papi. Tercero, la negrita es una fiera en esa cama. Y cuarto, y lo más importante, como es una marginal siempre me va a estar agradecida. (*Por estas calles*. Episodio 70)

ARISTIDES: ¿Qué es lo que te pasa a ti con esta negrita? Lo que tú querías era comerte esa tuna. La instalaste en tu casa y ya no te provoca salir de ella. Es que se hace querer la condenada. Es tierna, querendona, sabrosita, además está como le da la gana y se da con furia en las artes amatorias. Eso es lo que todo hombre quiere. (*Por estas calles*. Episodio 94)

El personaje de Arístides además de hacer constantes elogios al cuerpo de Eloína y al color de su piel, también destaca y valora la satisfacción sexual que encuentra en su pareja. Posteriormente, cuando se case por motivos económicos con Mónica, la hija del gobernador, su principal queja y frustración se va a derivar del poco desempeño de esta en las artes amatorias. Arístides se sentirá aburrido y desinteresado al encontrarse en una relación que no le brinda satisfacción en el ámbito sexual, llevándolo a comparar a Mónica con Eloína.

A pesar del «capital erótico» que poseen Eudomar y Eloína, no son elegidos para formar parejas estables y construir una vida matrimonial. Por su parte, el primero es un hombre perteneciente a las clases populares, sin trabajo fijo y con una educación formal que parece escasa. Durante su romance con Clementina —una mujer adinerada de la alta clase caraqueña— sus amistades y su familia critican que esta haya elegido un hombre como Eudomar después de su divorcio. La madre de Clementina al ver a la nueva pareja de su hija en un anuncio publicitario le dirá sorprendida: «pero ¡ese negro está buenísimo!» (*Por estas calles*. Episodio 94). Aunque su atractivo físico será un atributo considerable, su procedencia popular no se revelará como algo intrascendente. Ciertamente, Eudomar podría ser una elección para una aventura, pero no para un proyecto de vida en el que se requiere una

persona de la misma esfera socioeconómica. La propia madre de Clementina le pedirá que se aleje y le hará la confidencia de que ella misma ha tenido temporalmente deslices y gustos «populares»:

MADRE DE CLEMENTINA: A nosotras nos gusta hacer migas con lo popular, me gusta el grupo Madera, pero de ahí a votar por Causa R⁷⁶⁸... (...) Cuando yo tenía treinta y cuatro años el papa de Clemi se puso cómico y se enredó con una carricita [mujer muy joven] que trabajaba en una de sus empresas. Yo para sacarme el clavo me empaté con el jefe de albañiles que estaba construyendo nuestra casa de verano. Y te voy a decir algo más, las mejores noches las pasé yo con ese señor. Evaristo, para más seña. El hombre me amaba y me quería mantener. Me quería comprar una casita. Pero cuando mi marido dejó la rochela y se volvió a meter en el redil le corté las patas a Evaristo. (*Por estas calles*. Episodio 102)

Además de los diferentes orígenes sociales que intervienen en la imposibilidad de esta relación de pareja, se introduce el aspecto racial que no habíamos observado en ninguna de las telenovelas precedentes. Según Eva Illouz, la belleza y el *sex-appeal* «réduisent les hiérarchies statutaires traditionnelles et représentent la possibilité pour de nouveaux groupes sociaux (les jeunes et beaux, les pauvres et beaux) de rivaliser avec des groupes possédant un capital social et économique plus important, et même de constituer une nouvelle forme de hiérarchie sociale⁷⁶⁹». ¿Sería posible entonces que Eloína y Eudomar, dos personajes racializados, hayan accedido a los roles protagónicos debido a una mayor valoración de la atractividad sexual? Las heroínas blancas, atractivas y pobres que rivalizan

⁷⁶⁸ La mención al partido Causa R es una de las pocas referencias políticas directas que encontramos en nuestro corpus. Este guiño que hace el autor Ibsen Martínez es aún más notable si tomamos en cuenta que Causa R no fue un movimiento “popular” (como se deja entrever en el diálogo) en el sentido sociológico del término. Ciertamente, pareciera expresar la desconfianza de las élites a todo lo que le pueda parecer “popular”, lo cual puede ser tolerable si esto no implica cambiar los estatus y los órdenes “naturales” del estado de las cosas.

⁷⁶⁹ «(...) reducen las jerarquías estatuarias tradicionales y representan la posibilidad de que nuevos grupos sociales (los jóvenes y atractivos, los pobres y atractivos) compitan con otros que poseen mayor capital social y económico, e incluso que constituyan una nueva forma de jerarquía social» [Traducción libre]. ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. Op. cit., p. 94.

con las ricas han sido moneda corriente en estas producciones. Sin embargo, la exaltación de su *performance* sexual no ha formado parte de los atributos que les adjudican.

Al explorar los imaginarios y estereotipos que envuelven la sexualidad afro en el continente latinoamericano, encontramos que los hombres negros son considerados seres dionisiacos. Generalmente retratados con una inclinación a los placeres sexuales y atraídos por el goce de los sentidos y el baile⁷⁷⁰. Según Mary Lilia Congolino, en el contexto de los procesos de esclavización, el cristianismo contribuyó a la creación de percepciones degradantes que calaron en las mentalidades. El empleo de categorías estigmatizadoras como «pagano» y «demoníaco» alrededor de estos grupos ha causado grandes repercusiones a lo largo de los siglos⁷⁷¹. En el caso de Venezuela, las conductas sexuales de la población negra, a quienes desde el periodo colonial se la consideraba salvaje, les resultaban extrañas a los colonos blancos. Las mujeres negras (mulatas, zambas y mestizas) y sus descendientes fueron «estigmatizados por el color oscuro de su piel que simbólicamente se asoció con el demonio mal encarnado»⁷⁷².

Según lo señala Luis Ramírez, estos prejuicios raciales no impidieron que muchos blancos sostuvieran relaciones duraderas con negras, mulatas y zambas. Por el contrario, estas despertaban un especial atractivo carnal para los españoles «quienes lujuriosos, contemplaron a las negras, que se mostraban ajenas a los pudores y castidad de las cristianas»⁷⁷³. Asimismo, al encontrarse sujetas a una posición de servidumbre, las violaciones o los servicios sexuales obligatorios a los amos fueron situaciones recurrentes. Por otra parte, la hechicería africana era ampliamente conocida en la sociedad colonial, atribuyéndosele a las mujeres negras el conocimiento de poderosos conjuros capaces de

⁷⁷⁰ VIGOYA, Mara Viveros. «Los colores del antirracismo (en América Latina)», *Sexualidad, salud y sociedad (Río de Janeiro)*. 3 febrero, 2021, p. 30.

⁷⁷¹ CONGOLINO, Mary Lilia. «¿Hombres negros potentes, mujeres negras candentes? Sexualidades y estereotipos raciales. La experiencia de jóvenes universitarios en Cali-Colombia», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES, 2008, p. 321.

⁷⁷² RAMÍREZ MÉNDEZ, Luis. «El amor y la sexualidad en la Mérida colonial». *Op. cit.*, p. 227.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 228.

torcer la voluntad de los hombres⁷⁷⁴. Aun en la actualidad, muchos de los estereotipos coloniales perviven y siguen imprimiéndole metáforas racistas a la sexualidad de las poblaciones negras. Por ejemplo, se sigue afirmando que estas son poseedoras de una sensualidad lasciva y de una gran potencia sexual⁷⁷⁵. De la misma manera se tiene la creencia que los hombres están mejor dotados con sus órganos sexuales y que esto los hace más viriles. Como bien lo describe Laura Moutinho, «el negro es racialmente inferior al blanco en la vida social y normativa, pero en la esfera erótica aparece de forma superior»⁷⁷⁶.

Desde este punto de vista, es significativo que en *Por estas calles* (1992) el personaje de Eudomar protagoniza escenas de amor que no tienen parangón alguno en cuanto a intensidad y osadía. Este es mostrado como poseedor de una sexualidad ardiente y una disposición a enredarse con todas las heroínas sin ningún reparo. A Eurídice, la mejor amiga de su mujer Eloína, tratará de seducirla mientras se esconde conmocionada de un asesinato que acaba de presenciar (*Por estas calles*. Episodio 3). A su joven hijastra Rosaura, la besa a la fuerza, mientras le susurra que él es «de carne y hueso» (episodio 7). Además de su deseo desmesurado por todas, él también despierta el interés de una gran parte de las heroínas de la narración con quienes mantendrá diversas aventuras. En su relación con Clementina veremos cómo la cámara le ofrecerá al televidente los detalles de las infidelidades de esta ama de casa (Figuras 42, 43 y 44). En una de las escenas, mientras esta prepara un postre en su cocina, Eudomar se le va acercando y la atrapa desprevenidamente con un abrazo que la seduce. Él va apartando a manotazos todos los ingredientes de la preparación, los cuales vemos caer al piso como consecuencia del apremio y la pasión de la pareja. Sin preocuparse por la posibilidad de la llegada del esposo, mantienen relaciones en el mesón de la cocina, mostrándonos —dentro de lo posible— el furor de los cuerpos (episodio 35). Tanto las escenas con Clementina como las de Elisa estarán impregnadas de

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 229.

⁷⁷⁵ VIVEROS VIGOYA, Mara. «La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual», *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*. 2009, n° 1, p. 63-81.

⁷⁷⁶ MOUTINHO, Laura. «Raza, género y sexualidad en el Brasil contemporáneo», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES, 2008, p. 240.

una cantidad de clichés de fantasías eróticas. Aparecerán jacuzzis, baños de burbujas, espacios domésticos y elementos sugestivos como una mantequilla.



Figura 42: Clementina y Eudomar 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.



Figura 43: Clementina y Eudomar 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.



Figura 44: Clementina y Eudomar 3, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 35.

A pesar de estas escenas de gran pasión y romance, como ya lo mencionamos, ninguno de estos personajes decidirá quedarse con Eudomar. Todo se va a mantener en el ámbito de la sexualidad sin promesas de relación a largo plazo. La misma Eloína, quien desea casarse con Arístides, no será considerada por este como el partido más idóneo para una unión matrimonial. Arístides se casará con una mujer de su misma condición social que le pueda dar estatus y dinero, que es lo único que realmente le interesa. Otro de los prejuicios heredados sobre las personas racializadas se encuentra en su aceptación como amantes, pero no así en la esfera de los afectos y de la conyugalidad. Como bien lo explica la especialista Mara Viveros Vigoya: «(...) las mujeres blancas son percibidas como las parejas ideales para contraer matrimonio y formar familia como reproductoras de estatus social mientras que las negras como parejas de “segundo rango”»⁷⁷⁷. En *Por estas calles* (1992), Eloína y Eudomar parecen ser considerados como simples amantes pasajeros por sus parejas de clases sociales superiores. Narrativamente, esto es comprensible al estar estos dos personajes destinados a terminar la historia enamorados y juntos. Sin embargo, en el siguiente diálogo se subraya nuevamente la exclusión de Eudomar, evocando el aspecto social y racial de esos encuentros:

EUDOMAR: Yo te desperté la piel y ya (...) Seguiremos en esta clandestinidad y me mostrarás como un trofeo sexual a tus amigas. De pronto me convierto en tu resuelve* [amante ocasional].

CLEMENTINA: ¿Quién crees tú que soy yo?

EUDOMAR: Una señora rica, una princesa muy triste que no se va a empatar con un negro marginal como yo.

CLEMENTINA: ¿Por qué hablas así? ¿Esto te ha sucedido otras veces?

EUDOMAR: Yo le he sucedido a muchas damas (...) Vas a estar conmigo hasta que encuentres al mismo tipo de hombre que pertenece a tu clase social. Ahí sí te vas a divorciar.

CLEMENTINA: ¿Y tu mujer?

⁷⁷⁷ VIVEROS VIGOYA, Mara. «Más que una cuestión de piel. Determinantes sociales y orientaciones subjetivas en los encuentros y desencuentros heterosexuales entre mujeres y hombres negros y no negros en Bogotá», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES, 2008, p. 260.

EUDOMAR: Ella va a seguir con su doctor, pero él tampoco se va a divorciar por ella.

CLEMENTINA: Estos finales tan tristes.

EUDOMAR: Estos son los finales de los amantes pobres. (*Por estas calles.*
Episodio 44)

Además de destacar el desempeño sexual y la virilidad de Eudomar, su fuerza física es constantemente contrastada con la de Arístides, quien es mostrado como frágil y cobarde. A pesar del poder y de la personalidad maquiavélica de este último, la superioridad erótica de Eudomar sobresale en la comparación que se hace entre ambos. Tanto a Eudomar como a Eloína también se les atribuye otros estereotipos, como su inclinación a un humor festivo y su gusto y talento en la música y el baile popular. En varias de las escenas los veremos bailando salsa con desenvoltura, e incluso a lo largo de varios episodios. Más adelante, Eudomar formará su propio grupo musical. Y aunque su sensualidad no se verá limitada ni provocará problemas, Arístides sí le exigirá a Eloína un cambio de vestimenta al considerar muy provocativos sus cortos y ceñidos vestidos. Asimismo, su posicionamiento como «parejas de segundo rango» parece señalada deliberadamente desde una perspectiva crítica por parte de Ibsen Martínez. En el diálogo de la mamá de Clementina, esta deja transparentar el prejuicio de que los gustos por lo «popular» son aceptables solo cuando son pasajeros y no implican transgredir fronteras sociales. Es posible que el «capital erótico» que se les atribuye a Eloína y Eudomar haya contribuido en sus roles protagónicos. Las sexualidades negras, tan impregnadas de sensualidad y erotismo, podrían encajar sin problema en un contexto de mayor sexualización de los cuerpos en la televisión. Por otra parte, a través de estas representaciones, veremos introducirse nuevos espacios y valores que parecen desplazar —por lo menos, momentáneamente— las narrativas clásicas.

6.5 Romances populares: Nuevos espacios y colores

Aunque a Eloína y a Eudomar se los presenta como personas deseables y atractivas debido a su carisma y sus atributos físicos, estos no logran desprenderse de la imagen de individuos pobres, negros y carentes de educación y cultura. Mediante el recurso de la comedia, Eudomar es objeto de burla al manifestar desconocimiento y cometer errores en el uso del

lenguaje. Por su parte, Eloína mostrará su ignorancia en temas elementales y será corregida múltiples veces por su amiga la maestra Eurídice. Muchas de las situaciones en las que se va a ver envuelta estarán asociadas a una gran inocencia, producto de su deficiente educación. A través del humor, sus gustos «populares», particularmente gastronómicos, serán señalados por Arístides que verá en ellos la impronta del «barrio». Así como Eloína es criticada por su vestimenta sensual, también de Eudomar se subrayará su falta de gusto a la hora de vestirse. Se puede apreciar que el personaje muestra una preferencia por colores estridentes que desentonan y que en general no se adecúan con la etiqueta del lugar. A pesar de los prejuicios sociales y raciales que impregnan la construcción de estos dos personajes, podemos, sin embargo, constatar que hay transformaciones en las representaciones si hacemos una comparación con las producciones anteriores.

En *Las Amazonas* (1985) no observamos ni zonas pobres ni actores racializados en los roles principales, y los pocos que aparecen están relegados a la servidumbre. Posteriormente, en *Rubí rebelde* (1989) veremos que su heroína proviene de un barrio de las afueras de Caracas. En el primer episodio se encuentra en una de las habitaciones de su «rancho» junto a Centavito y Tilico, dos jóvenes que se crían con ella y que también trabajan en la calle. En una de las escenas, los personajes aparecen recién levantados y la heroína hace un señalamiento a Tilico sobre su higiene personal, aparentemente insuficiente: «Rubí: Cámbiense esa ropa que está muy sucia. Tilico: Mejor el sábado cuando nos bañemos. Rubí: Está bien» (episodio 1).

Más adelante cuando Rubí se mude a trabajar a la mansión de la familia Miranda, lo primero que le señalan y que le obligan a integrar como hábito cotidiano es la ducha. Esta se negará y dará manotazos salvajemente, mientras el personal de servicio la mete a la fuerza en el baño con todo y ropa: «Dorila (mujer de servicio): Para vivir en esta casa tienes que bañarte» (*Rubí rebelde*. Episodio 7). Cuando la ven bañada y vistiendo ropas limpias, todos señalarán lo bien que le sentó el cambio. Los comentarios acerca de la falta de higiene personal y sus costumbres poco educadas son una constante en la primera etapa de la telenovela antes de que Rubí se transformara en una mujer rica. Asimismo, Palmira —la señora que la crió— recibirá observaciones sobre su mal olor y la urgente necesidad de asearse. De manera que, a pesar del humor que se le desea imprimir, en estas situaciones se generaliza de manera

estigmatizante la poca higiene de los habitantes de las zonas populares. Así como habíamos visto que la vestimenta era un punto de honor en el *Manual de Carreño*, también el discurso y las prácticas de la higiene son importantes para la civilización de las costumbres⁷⁷⁸.

Aunque en el país existe una correspondencia entre clase social y color —como lo veremos más adelante—, la gran mayoría de estos personajes pertenecientes a las clases populares son blancos. Incluso Tilico y Centavito que se criaron en las calles y que viven de trabajos informales son unos jóvenes rubios. El barrio que se nos muestra en *Rubí rebelde* es una especie de lugar de paso, donde vivirá su heroína antes de comenzar su trayectoria de *transclasse*. Es un lugar anónimo del cual siempre nos presentan las mismas calles, sin muchos detalles urbanísticos ni tampoco se nos da mucha información sobre la vida de sus habitantes. Cuando estos aparecen, los observamos peleando y gritando como si fueran personas problemáticas y sin modales. El día del matrimonio de Rubí, llegan a la casa de los Miranda como una horda salvaje lanzándose en los lujosos muebles de la familia. Los otros invitados de la fiesta subrayan su comportamiento y los tratan despreciativamente como la «chusma». Lo que resulta especialmente significativo es su representación de lo popular y lo racial, tomando en cuenta que esta telenovela se transmite durante el año del Caracazo y que muestra sintomáticamente el desprecio de clases que contextualiza este estallido social.

El tema racial también será puesto en el tapete con el personaje de Marilú, una mujer blanca de ojos muy claros que se siente avergonzada de ser la hija de la «negra Tomasa». Su madre trabaja como personal de servicio en la casa de una familia adinerada donde han acogido a Marilú como una hija más. Durante los primeros episodios la veremos agrediendo y diciéndole a Tomasa que ella no puede ser su madre biológica. La finalidad de esta intriga no queda muy clara ya que al parecer no se desarrolla completamente y se trunca con la partida de la hija. Muchos episodios más tarde, Marilú regresa con un recién nacido mestizo y se siente arrepentida al saber que acusó injustamente a Tomasa. En una de las escenas, esta conversa con el protagonista Víctor Alfonso sobre la existencia del racismo en Venezuela:

⁷⁷⁸ DÍAZ, Carmen. *Lujuria urbanizada: Cuerpo y sexualidad ciudadana en el Manual de Carreño*. *Op. cit.*, p. 194-200.

MARILÚ: Mira, respóndeme algo, ¿tú te casarías con la hija de una negra?

VÍCTOR ALFONSO: Claro que sí, yo particularmente no tengo problemas de raza. Y tú, como bien sabes, en nuestro país tampoco hay problemas de racismo. Y, además, te voy a decir una cosa: por ahí anda cada negrita tan bella.

MARILÚ: Pero, bueno, respóndeme, ¿tú te casarías con la hija de una negra?

VÍCTOR ALFONSO: El problema es que yo nunca he estado en esa situación.

MARILÚ: ¡Viste! Titubeaste mucho. No lo harías.

VÍCTOR ALFONSO: Pero, si tú vienes y me haces esa pregunta de repente me estás agarrando fuera de base. ¿Cómo quieres que te conteste así? Claro que tengo que titubear.

MARILÚ: No lo harías. Ni que fuera blanca. No lo harías. Imagínate, le saldrían los hijos negros como la abuelita (...)

VÍCTOR ALFONSO: Aquí lo importante es si tú quieres o no a una persona. Aquí no hay problemas de raza. Aquí todos estamos mezclados. (*Rubí rebelde*. Episodio 48)

Según lo expresado en el diálogo por Víctor Alfonso, en un país tan mezclado la existencia del racismo es una experiencia absurda. Aunque, paradójicamente, si salimos del universo ficcional, en *Rubí rebelde* la única negra de la historia es Tomasa, la sirvienta. En Venezuela, el mito del mestizaje —así como en otros países de la región— ha traído como consecuencia el ocultamiento del racismo. Como bien lo explica Mara Viveros Vigoya, «el proyecto político de las élites criollas, descendientes de los europeos, fue pensado borrando y devaluando la presencia e identidad de los pueblos originarios y las poblaciones de origen africano». Desde la época colonial las desigualdades sociales han tenido un componente racial que le ha atribuido un mayor valor a la «blanquitud». En Venezuela, durante el gobierno de Marcos Pérez Jiménez (1952-1958) su concepción del Nuevo Ideal Nacional planteaba la necesidad

de mezclarse con los pueblos europeos (inmigración seleccionada) para mejorar el componente étnico⁷⁷⁹.

En las telenovelas también hemos podido observar el eco de estos ideales a través de personajes mayoritariamente blancos y ricos que se han presentado como lo más alto en la escala social. Según Viveros Vigoya, en esta manera de medir el mundo

(...) es importante considerar que las jerarquías raciales han sido definidas a partir de criterios múltiples que pueden ser fenotípicos, culturales, religiosos o lingüísticos, pero al mismo tiempo, que, en los ordenamientos raciales modernos, la blanquidad o blanquitud es el referente universal –que sirve de punto cero y absoluta positividad– y el rasero a partir del cual se evalúan y clasifican las otredades en Occidente⁷⁸⁰.

Ciertamente, como lo han desarrollado variados investigadores, el mestizaje ha sido una de las ficciones fundacionales sobre las que reposan las identidades nacionales del continente. Esta ideología racial que se mantuvo hasta finales del siglo XX reafirmaba la idea de que en naciones mestizas solo podía haber sociedades democráticas en términos raciales.

Estas narrativas de la construcción nacional han vuelto difíciles el reconocimiento del racismo y las experiencias discriminatorias, considerándose las poco legítimas. En el contexto de América Latina se ha observado que se niega su existencia utilizando argumentos anacrónicos o comparándolo simplistamente, de manera acrítica, con las prácticas racistas en los Estados Unidos⁷⁸¹. Para Viveros Vigoya, en latinoamérica el racismo

⁷⁷⁹ Pero esto ha estado presente desde el inicio de la independencia y se acentuó especialmente durante el último tercio del siglo XIX con las corrientes darwinistas, impulsadas en particular en Venezuela por Vallenilla Lanz. Vid. BOLÍVAR, Adriana (ed.). «Discurso y racismo en Venezuela: un país café con leche», *Suma del pensar venezolano*. Caracas: Fundación Empresas Polar, vol. 3/Sociedad y cultura: Los venezolanos, p. 184. Disponible en línea in: <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/media/1280575/venezuela-mestiza-maria-matilde-suarez.pdf> [Última consulta: junio 2023].

⁷⁸⁰ VIGOYA, Mara Viveros. «Los colores del antirracismo (en América Latina)». *Op. cit.*, p. 22.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

se vive distinto ya que no está relacionado con la genealogía sino con la apariencia de los individuos. Como bien lo señala esta investigadora colombiana:

(...) la racialización es transversal a las fronteras de clase, e incorpora las diferencias socioeconómicas mediante un ordenamiento pigmentocrático. El racismo «latinoamericano» está ligado al clasismo porque las clases tienen colores de piel distintos en el sentido de que –como tendencia general– las personas y familias con mayores capitales (social, cultural, escolar, económico, simbólico) son de tez más clara e inversamente, las de menores capitales son de tez más oscura⁷⁸².

Aunque al igual que Viveros Vigoya lo hace, el investigador venezolano Roberto Briceño señala que tampoco es posible afirmar «de manera unívoca que todos los blancos son ricos y todos los mulatos o negros pobres»⁷⁸³. En las encuestas realizadas en el área metropolitana de Caracas por el Laboratorio de Ciencias Sociales (Lacso), en 1996 (y repetidas en 2004 hasta 2015), se mostraba que las dos terceras partes de los venezolanos se consideraban mestizos o mulatos, una cuarta parte como blancos, un 5% como negros y un 2% indígenas. Como parte de esta investigación, las personas entrevistadas debían definirse y situarse en un grupo racial con la finalidad de ver sus vinculaciones con la estructura social⁷⁸⁴. A grandes rasgos, los resultados obtenidos nos ofrecen la siguiente información: los que se consideraron blancos y mestizos tenían estudios técnicos o universitarios. Los primeros eran católicos y de clase media y los segundos podían estar en cualquier estrato social. Los negros mostraron una gran diversidad entre ellos, con estudios superiores o básicos, pudiendo ser empleados o patrones y ubicándose en cualquiera de las clases sociales como los mestizos. Los mulatos tenían educación primaria, eran empleados (nunca patrones) y formaban parte de los sectores más pobres de la sociedad. De manera que hay dos grandes grupos que

⁷⁸² *Id.*

⁷⁸³ BRICEÑO-LEON, Roberto. *La modernidad mestiza: Estudios de sociología venezolana*. Caracas: Alfa Digital, 2017, p. 207.

⁷⁸⁴ Se le pidió a la población encuestada que se autoubicara utilizando la metáfora del «café con leche», con gradientes más oscuras o más claras (más leche o más café), en uno de los cuatro grupos: blanco, mestizo o trigueño, mulato o moreno y negro. *Ibid.*, p. 189.

marcan la estructura social según su color de piel: los blancos de clase media y los mulatos de clase baja. Los otros grupos son menos precisos, los negros y mestizos pueden representar a distintas clases sociales. Según Briceño, «(...) se producen unos resultados que pueden ser atribuibles tanto a las condiciones económicas precarias como a la carencia de herencia cultural o a su color de piel, se puede argumentar una asociación entre las variables, pero no necesariamente una causalidad»⁷⁸⁵.

En el caso de Venezuela, los estudios llevados a cabo han concluido que no existe una segregación institucional en el país. Sin embargo, confirman que la discriminación racial se vive de manera individual a través de bromas y estereotipos negativos. En expresiones populares como: «blanco con bata doctor, negro con bata chichero», «el negro cuando no lo hace en la entrada lo hace a la salida», ejemplifican los numerosos prejuicios raciales anclados en la cotidianidad⁷⁸⁶. En *Por estas calles*, la producción tiene un discurso sobre el racismo diferente al planteado en *Rubí rebelde*. En una de las escenas, Eudomar es llevado de manera autoritaria y agresiva a una estación policial sin ninguna explicación. Lo hacen posar junto a unos delincuentes y le explican que simplemente necesitaban un «negro» para un procedimiento de reconocimiento facial. Ninguno de los otros personajes presentes parece entender la humillación que este experimenta al exclamar lleno de rabia que está siendo víctima de un acto racista⁷⁸⁷:

EUDOMAR: Un atropello tras otro porque uno no tiene padrino (...) Ustedes ven las cosas distintas allá arriba a como las vemos aquí abajo donde está el pueblo. Uno va por la calle y de repente lo agarran y se lo llevan a uno arrastrado para la policía. Y lo acusan de lo que sea, hasta de robarse las chapas para hacer un gurrufio* [juego infantil].

(...) Yo sé que no tengo nada que ver, pero un policía me puso unas esposas y me empujó por un pasillo.

ÁLVARO: Yo creo que está siendo muy agresivo.

⁷⁸⁵ BRICEÑO-LEON, Roberto. *La modernidad mestiza: Estudios de sociología venezolana*. *Op. cit.*, p. 252.

⁷⁸⁶ BOLÍVAR, Adriana (ed.). «Discurso y racismo en Venezuela: Un país café con leche». *Op. cit.*, p. 182.

⁷⁸⁷ Vid. POLLAK-ELTZ, Angelina. «¿Hay o no hay racismo en Venezuela?», *Archivo Iberoamericano*. 1993, vol. 19, n° 3/4, p. 271-289.

EUDOMAR: ¿Por qué no ponen ahí una fila de blancos? Ah no, ponen al negrito. Ponen a puros negritos.

ÁLVARO: La justicia no tiene ninguna diferencia de color de piel.

EUDOMAR: ¿Usted está seguro, doctor? ¿Por qué no vamos a una joyería para ver a quién le ponen la cara de cañón? Es a mí que me la van a montar.

ÁLVARO: Usted no puede generalizar sus apreciaciones.

EUDOMAR: Usted no sabe lo que está diciendo porque usted no es negro. En este país hay que ser negro para saber que sí existe realmente el racismo. (*Por estas calles*. Episodio 24)

El personaje de Eudomar hace referencia a su experiencia de vida como hombre racializado en la sociedad venezolana, la cual es al parecer intransferible. Según las investigaciones de Roberto Briceño hay ciertos «umbrales» donde el racismo toma cuerpo y se hace evidente en el país. El especialista hace referencia de manera específica a las uniones conyugales interraciales, los medios de comunicación (presentadoras de TV, modelos, actores) y ciertas ramas de la armada. En determinados roles u oficios hay unas barreras pues que, según el color de piel que se posea, pueden acelerar o frenar de forma tajante el ascenso social. El mismo Briceño explica que, como en Venezuela hay un racismo «vergonzante» como él lo califica, los prejuicios raciales arraigados en la sociedad no llegan a traducirse en conductas racistas⁷⁸⁸. Con respecto a los umbrales de color, el 79% opinó que no consideraban que el «factor raza» favoreciera o minimizara las posibilidades de tener éxito en la vida. No obstante, el sociólogo considera que, para algunos estratos de la sociedad, esto sí puede resultar un factor de peso. Como él bien lo explica:

La hipótesis que tenemos es que el color de piel puede funcionar como una barrera, como un umbral en el ascenso social entre la clase media alta y la alta, así como entre la pobreza y la clase media. El sentimiento sería que se pueden tener la riqueza o los recursos y habilidades para ascender al otro estrato social, pero el color de piel puede ser un obstáculo⁷⁸⁹.

⁷⁸⁸ BRICEÑO-LEÓN, Roberto. *La modernidad mestiza*. Op. cit., p. 275.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 276.

Por su parte, la televisión es uno de los espacios donde «se practica abiertamente la exclusión de las representaciones negras», como lo manifiesta Jun Ishibashi en su trabajo publicado en 2004, titulado *Hacia una apertura del debate sobre el racismo en Venezuela*⁷⁹⁰. Mediante este estudio Ishibashi confirmó que las personas racializadas están ausentes de los roles centrales de telenovelas y anuncios publicitarios realizados en el país. Suelen aparecer si se trata de bailarines y deportistas, pero las posibilidades disminuyen con oficios académicos o intelectuales. Sucede lo mismo con los productos asociados a la higiene, la salud y la belleza, los cuales no suelen ser representados en las publicidades por personas negras. Según uno de los entrevistados encargado del *casting*, «(...) si un producto está dirigido a una clase social alta o media alta es difícil que se ponga allí una persona morena u oscura. Pero si en lo que se va a presentar hay personas que prestan servicios a otros o son de un nivel socioeconómico bajo está permitido usar en el *casting* personas oscuras o más morenas»⁷⁹¹. De la misma manera, una modelo rubia tampoco podría aparecer en un anuncio de una marca de jabón ya que se considera que esta representa a la dueña de la casa y no al personal de servicio quien se encargaría de estas tareas domésticas. Como bien lo explica Ishibashi: «El color de piel oscuro se asocia con el estrato social más bajo, de menor poder adquisitivo y no cumple con la tendencia de lo aspiracional del consumidor»⁷⁹².

Por otra parte, las personas negras también aparecen en los medios de comunicación cuando lo que se quiere demostrar es sensualidad, alegría, festividad y humor. Asimismo, en los programas o anuncios que pretenden reflejar las problemáticas sociales, suelen personificar a los estratos menos favorecidos y privilegiados de la sociedad. En el mundo de la televisión y de la publicidad venezolana, «el negro es sinónimo de pobre» y «el blanco de lo rico» según lo expresa Ishibashi⁷⁹³. Otro de los fundamentos de la exclusión de las personas negras se basa en criterios estéticos que asocian el color de piel oscura no solo a lo pobre sino a lo feo,

⁷⁹⁰ ISHIBASHI, JUN. *Hacia una apertura del debate sobre el racismo en Venezuela: Exclusión e inclusión estereotipada de la persona «negra» en los medios de comunicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, 2004, p. 16. Disponible en línea: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm> [Última consulta: 25 mayo 2023].

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 22.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 23.

y viceversa cuando se trata de personas de tez blanca. En las entrevistas realizadas por Ishibashi, los encargados del *casting* de las televisoras nacionales explican que las personas negras se utilizan principalmente como «extras» para evitar «ensuciar la pantalla»⁷⁹⁴. Se considera que sus rostros no cumplen con los criterios de la televisión que exige rasgos «armoniosos» y facciones «finas» que suelen corresponder con fenotipos más blancos. Según el investigador, esta jerarquía fenotípica es justificada por los profesionales de los medios de comunicación según su teoría del *marketing* racial. Asimismo, señala que cuando los actores y actrices de piel oscura se encuentran en un *casting*, compiten para un único puesto reservado a su tipo. Ciertamente, los actores que personifican a Eloína y a Eudomar (Gledys Ibarra y Franklin Virgüez) son los dos ejemplos —casi exclusivos— de las comunidades negras en la televisión venezolana. Veremos a continuación las distintas facetas de la representación afro en el corpus que estamos analizando en esta parte de nuestro estudio.

Si en *Rubí rebelde* (1989) vimos las zonas populares como simples lugares de paso sin muchos detalles, en *Por estas calles* (1992) estos lugares se volverán la columna vertebral de la historia. La telenovela va a transcurrir en un barrio ficticio de la capital llamado Moscú, desde el cual se puede apreciar constantemente Caracas como telón de fondo. La primera escena se abre con una panorámica que muestra —casi como una continuidad— a la gran ciudad y las barriadas que la circundan. En la misma secuencia aparece la maestra Eurídice explicando las batallas épicas que se libraron contra las huestes del llanero Boves que lucha contra los patriotas en el período independentista (Figura 45). Desde los primeros minutos somos testigos de un discurso y una imagen novedosa y transgresiva para este tipo de melodramas. Por un lado, se hace alusión a este sanguinario personaje, considerado por la historiografía como el adversario del gran héroe patrio Simón Bolívar. Y, por otra parte, la acción se desarrolla en los barrios caraqueños, que hasta entonces habían permanecido invisibilizados. Veremos como uno de los estudiantes saca un arma de fuego y apunta a la maestra Eurídice quien desprevenida imparte su clase (Figura 46). Esta acción inicial se

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 24.

convertirá en el detonante y, a su vez, en la metáfora, del caos y la descomposición social que se relatará a lo largo de la producción.



Figura 45: Eurídice en la escuelita 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 1.



Figura 46: Eurídice en la escuelita 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 1.

Si en los años ochenta observamos el este de Caracas como el gran decorado de fondo de las telenovelas venezolanas, en esta ocasión las historias de los personajes van a tener como escenario el barrio Moscú, sus calles y sus habitantes. A lo largo de distintas intrigas, seremos testigos de cómo las bandas criminales, producto del crecimiento de la violencia urbana, también impactan la calidad de vida de los habitantes de estos sectores. Sus personajes se van a ver afectados por los enfrentamientos entre los llamados «azotes de barrio» y las fuerzas policiales quienes también buscan sacar partido. En las tomas del barrio Moscú aparece el uso constante de planos en picado y contrapicado que enfatizan la elevación geográfica de estas zonas conocidas como los «cerros» (Figuras 47 y 48). Y es que,

en efecto, muchos de estos sectores caraqueños con infraestructuras improvisadas y precarias están emplazados en las faldas de las colinas de la ciudad. Los personajes de Eloína, Eudomar y Eurídice son constantemente mostrados esperando los *jeeps* que los ayudarán a subir una parte del camino empinado, subrayando el difícil acceso a esa zona. De la misma manera, la producción va a destacar otros desafíos, como la vulnerabilidad de los «ranchos» en las épocas de lluvias, la escasez del servicio de agua y la limitada infraestructura escolar.



Figura 47: Eloína en el barrio Moscú 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 28.



Figura 48: Eurídice y Álvaro en el barrio Moscú 1, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 19.

En *Por estas calles* pareciera que el melodrama se impregna del cine de denuncia venezolano que, desde hacía décadas, mostraba de manera crítica el crecimiento de cinturones de miseria en las urbes. Aunque esta telenovela no oculta el peligro y las dificultades que se viven en estas zonas populares, también exalta las redes de solidaridad comunitaria que se

entretejen con el objetivo de tener una vida digna. Veremos pues como la maestra Eurídice se organiza con los vecinos para abordar diferentes temas, y dejar claro que, si no reciben ayuda del gobierno, deben coordinar sus propias acciones. Por otra parte, las temáticas de la pobreza y la delincuencia se entrelazan con historias de amor y luchas para superar las adversidades cotidianas. Al juez Álvaro y la maestra Eurídice, quienes son inicialmente la pareja protagónica, podemos observarlos en escenas románticas con los numerosos ranchos que forman el barrio como contexto y fondo (Figura 49). El mismo juez dice orgullosamente a sus amistades que está enamorado de una maestra del «oeste», del lado salvaje de Caracas (episodio 31). Tanto Eurídice como Álvaro sueñan y trabajan comprometidamente por la transformación social que creen posible y necesaria.



Figura 49: Eurídice y Álvaro en el barrio Moscú 2, Captura de pantalla. Por estas calles. EP 19.

A pesar de criticar ingeniosamente la instrumentalización que hacen los políticos de la pobreza, las voces de los sectores populares son reivindicadas. Cuando el personaje de Chepe Orellana se lanza para las elecciones presidenciales, sus colegas de campaña le aconsejan las clásicas estrategias de la política. Su amante, Lucha, por su parte, resalta la importancia de tomar en cuenta las opiniones de las clases populares para armar una publicidad que los motive a votar. Siguiendo sus consejos, Tomasa, la empleada doméstica, se convierte en una suerte de «asesora». Le harán ver las publicidades para obtener su opinión con respecto al mensaje y los símbolos que pudieran transmitirse para lograr persuadir al pueblo de apoyar su partido. La campaña publicitaria realizada por la gente de Chepe Orellana tendrá como figuras centrales a Eloina y Eudomar, a quienes se les considerará el retrato de estos sectores

desfavorecidos. Fuera del mundo de la ficción, como ya lo mencionamos, también sucedió algo semejante cuando ambos se volvieron los preferidos de los televidentes para ocupar los roles protagónicos. La presencia de Álvaro y Eurídice se fue diluyendo en la medida que la de Eloina y Eudomar fue ganando fuerza, aunque su escritor Ibsen Martínez dice, en la entrevista ya citada, haberlo imaginado de esta manera.

El protagonismo de esta pareja racializada coincide con distintos acontecimientos históricos que evidencian la reivindicación de la herencia africana tanto en Venezuela como en el continente. Como ya lo habíamos señalado en el tercer capítulo, las primeras asociaciones afrodescendientes de mujeres, asociadas a los movimientos feministas, nacieron a finales de la década de los ochenta (Asociación Nacional de Mujeres Negras, 1989)⁷⁹⁵. Otras organizaciones pioneras como la Fundación Afroamérica liderada por José «Chucho» García se fundó en 1993, después de años de militancia por los derechos de las poblaciones negras. Fue en los años noventa cuando surgieron debates más intensos y cuestionamientos sobre la ideología del mestizaje y la existencia de un racismo solapado. Hacia finales de la década, se constituye la Red de Organizaciones afrovenezolanas (1999) y se discute sobre la política del multiculturalismo y la pluriétnicidad a incluir en la Asamblea Constituyente convocada para 1999. A pesar de la declaración de una sociedad multiétnica en la Constitución de 1999, la población afro en Venezuela no logró el reconocimiento constitucional⁷⁹⁶. En *Por estas calles* (1992), estos reclamos sociales ya parecieran estar en el ambiente si tomamos en cuenta que es la primera pareja racializada que protagoniza una telenovela de éxito sin igual. Aunque Eloina y Eudomar todavía son objeto de prejuicios raciales como la ignorancia y la sexualización, lograron visibilizar en la esfera mediáticas a las poblaciones negras (ellos y otros personajes de la producción).

Por otra parte, cuando observamos a Eudomar en el rol de héroe es imposible no pensar en las reflexiones de la ya citada Chalvon-Demersay sobre los cambios de mentalidad que se puede evidenciar a través de la construcción de los héroes. Estos son reconocidos en la mitología y en los cuentos universales por sus increíbles hazañas, sus virtudes e ideales elevados. Como bien lo señala Axel Capriles en su trabajo *La picardía del venezolano o el*

⁷⁹⁵ ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana. Op. cit.*, p. 240.

⁷⁹⁶ BOLÍVAR, Adriana (ed.). «Discurso y racismo en Venezuela: Un país café con leche». *Op. cit.*, p. 194.

triunfo de tío conejo (2017), los héroes populares «moldean aspiraciones y el curso de muchas vidas individuales y hasta llegan a apropiarse de las fantasías colectivas de sociedades y naciones enteras»⁷⁹⁷. En Venezuela, la literatura picaresca (herencia de la dominación española) y su arquetipo «el pícaro», quien podría considerarse la antítesis de lo heroico, relata historias de seres normales y vulgares. Según lo que expresa Capriles, en 1949 se creó la revista infantil *Tricolor*, una publicación cuyo propósito era crear actividades escolares para los niños, a la vez que los adentraba en aspectos elementales de la identidad venezolana. En su primer número aparece el personaje Tío Conejo, quien engaña al rabilado para lograr comerse el plato de comida típico del país (el sancocho). En el segundo número de la revista encontramos nuevamente otra fábula con los mismos personajes y en el mismo tono de la narración anterior. Tanto Tío Conejo como otros personajes de la literatura oral (Juan Cenizo, Juan Bobo) se han convertido a través del tiempo en imágenes que expresan ciertos rasgos de la identidad nacional⁷⁹⁸.

Como bien lo describe el investigador, el Tío Conejo es «un personaje simpático y vivaracho, figura paradigmática de nuestro folclore, la más representativa y extendida imagen del héroe popular que sobrevive y triunfa por astucia»⁷⁹⁹. Para lograr lo que desea se decanta siempre por la salida fácil y usa la treta y el engaño como sus herramientas, sin medir la consecuencia de sus actos. Acerca de su comportamiento Capriles señala: «(...) en un mundo despiadado y voraz, sembrado de obstáculos, donde el débil tiene todas las de perder, la astucia, la simpatía y el humor, son las únicas disposiciones a su alcance, para sortear las dificultades sin tener que trabajar o luchar»⁸⁰⁰. De acuerdo con este, el estereotipo del pícaro ha impregnado la cultura popular hasta el punto de que el embaucador de carácter simpático y astuto goza de enorme popularidad. Sin embargo, escritores como Arturo Uslar Pietri y Mario Briceño Iragorry, manifestaron rechazo crítico a la denominada «viveza criolla» con sus conductas oportunistas y perjudiciales⁸⁰¹.

⁷⁹⁷ CAPRILES, Axel. *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas, Venezuela: Alfa, 2017, p. 36.

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 45.

Volviendo a las telenovelas, el personaje de Eudomar enarbola todos estos antivalores y podría ser una especie de Tío Conejo con su particular picardía y sentido del humor. Si bien es cierto que los héroes de estas producciones melodramáticas distan de realizar hazañas espectaculares y perseguir ideales elevados, en *Las Amazonas*, Rodrigo es un buen padre y Álvaro de *Por estas calles* desea la justicia social. Aunque no hay que olvidar que muchos de estos mismos personajes también tienen rasgos reprochables y problemáticos en la expresión de su masculinidad (problemas de acoso, consentimiento). En el caso de Eudomar, encarna la cultura de la improvisación con su frase «como vaya viniendo vamos viendo», siempre abierto a la posibilidad de ascender socialmente a través del camino fácil. A lo largo de la producción ejercerá distintos oficios: caddy de un campo de golf, empleado de la gobernación, cantante de salsa y vendedor de enciclopedias. Para varios de estos empleos no tiene ni la menor preparación ni la menor idea de cómo debe realizarlos. Sin embargo, su innegable carisma y simpatía le abrirá las puertas y le posibilitará desenvolverse como pueda. Aunque durante su trabajo en la gobernación se roba una suma importante de dinero, esta mala acción es justificada en la trama, ya que tiene como objetivo pagar la liberación de la cárcel a su amada Eloina. Otros actos reprochables como el intento de agresión a su hijastra y la escena de la violencia conyugal también van a ser minimizados y olvidados. Y es que, posteriormente, durante su transformación a héroe, estos actos anteriores son invisibilizados o camuflados bajo un discurso de profundo respeto a las mujeres y su rechazo a cualquier forma de violencia contras estas. A pesar de todo esto, Eudomar es retratado como un hombre fuerte, valiente y, sobre todo, solidario con su comunidad. Es capaz de enfrentarse tanto a los delincuentes del barrio Moscú como a las garras del narcotráfico cuando se trata de defenderse a sí mismo y a los suyos. Tenemos en Eudomar, pues, a un héroe que, asociado a la identidad venezolana, representa, paradójicamente, el eco de muchas luces y sombras.

En la década de los setenta, gracias a las luchas militantes, las ficciones televisivas estadounidenses incorporaron en sus representaciones las reivindicaciones de las mujeres y de las comunidades afro. En el caso de Venezuela, aunque los discursos de la emancipación femenina encontraron cierto eco, las comunidades negras continuaron invisibilizadas. Las producciones melodramáticas van a seguir privilegiando —a pesar de ser un país mestizo— elencos principalmente blancos con la excepción de *Por estas calles* en 1992. En *Las*

amazonas (1985) el modelo aspiracional en cuanto a belleza y estilo de vida es encarnado por las clases altas y sus «sifrinas» rubias y formadas con estudios en el exterior. Sin embargo, en *Por estas calles* (1992) —desde una visión crítica— también observamos el privilegio que ostentan estas familias adineradas y que les permiten eludir la justicia (el hijo asesino de Chepe). Las grandes mansiones del este de Caracas van a aparecer como unas burbujas protegidas y alejadas de la miseria que vive cotidianamente una gran parte de la población. A través de las tomas de la ciudad, se nos revela las dos caras de la capital subrayando la continuidad y la ruptura de los espacios y las vivencias de su gente. Si en *Las amazonas* los elegantes trajes de sus heroínas marcaron época, en *Por estas calles* la estética del barrio también será copiada como ya lo expresó uno de sus actores. Por primera vez la «blanquitud» y las clases altas dejan de ser el referente para abrirse al reconocimiento de esa otra parte impregnada de prejuicios. Finalmente, nuevos espacios, colores e historias comienzan a ser reivindicados y narrados en las telenovelas. Tanto en la ficción como en la vida real nuevos actores sociales aparecerán en la escena para transformar los discursos.

Sin duda es inevitable reflexionar si la realidad obliga a cambiar el contenido de las telenovelas o es la propia ficción que es capaz de promover estos cambios. A nuestro parecer hay un proceso de retroalimentación positiva en la que la obra transforma y es transformada por la realidad. Sin embargo, no podemos responder a ciencia cierta de qué manera se desarrollan estos ajustes ya que estas preguntas escapan del alcance y los objetivos iniciales de este trabajo. De acuerdo con Sabine Chalvon-Demersay, la ficción puede funcionar como un motor de cambios en la medida en que sus héroes pueden invitar a la reflexión a partir de sus propias experiencias del mundo social⁸⁰². Evidentemente, es necesario tener presente que en este ciclo de retroalimentación hay un gran margen de autonomía. Aunque la ficción es capaz de introducir nuevos modelos y vivencias, la interpretación por parte de su público siempre puede ser múltiple e incluso divergente.

⁸⁰² *L'émancipation du héros : Interview de Sabine Chalvon-Demersay*. 2023. 41 min. Disponible en línea : <https://www.youtube.com/watch?v=cNY70431RKY> [Última consulta : agosto 2023].

Conclusiones

Con la telenovela defiendo mi derecho a ser plebeyo, no le tengo miedo al ridículo ni a lo balurdo. No me importa lo que digan ni los intelectuales ni los sociólogos⁸⁰³.

José Ignacio Cabrujas

Más que un torbellino de amores

En los albores de esta investigación, una de las primeras interrogantes nos llevó a reflexionar acerca del número idóneo de telenovelas que debería conformar una muestra representativa. Al carecer de ejemplos para el tratamiento de este tipo de formatos extensos sin temporadas, nos preguntamos si sería más apropiado analizar una sola producción o, en su lugar, una amplia variedad de estas. No obstante, ¿hubiese tenido sentido ver una sola telenovela y prestar atención a todos sus detalles?, ¿no estaríamos, entonces, restringiendo nuestro análisis si lo que pretendemos es utilizar estas ficciones como posibles observatorios de

⁸⁰³ José Ignacio Cabrujas citado en el trabajo de Alí Rondón. Vid. RONDON, Alí. «Prodesse et delectare: Ars Poética de José Ignacio Cabrujas en TV», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 55.

cambios sociales? Así, para observar aspectos sistémicos consideramos más adecuado apostar por una mayor cantidad de telenovelas que pudieran revelarnos transformaciones menos abstractas. En el proceso de afinar estas ideas iniciales reorientamos nuestra elección hacia un número de producciones que pudiéramos examinar en su integralidad, manteniendo un corpus manejable en términos de las horas de visionado. Sin embargo, después de haber finalizado la decantación, ha sido inevitable cuestionarnos si realmente era necesario verlas de principio a fin. Probablemente hubiésemos podido enfocarnos en ciertos arcos narrativos que introdujeran de manera sustancial los personajes y las principales intrigas, y parar cuando la historia se tornara repetitiva. Pero también hay que tener en cuenta que la telenovela en su afán por captar telespectadores y mantener su transmisión puede ir integrando nuevos personajes y temáticas. Y es precisamente en estos márgenes del relato, donde pueden aparecer los personajes contrahegemónicos o las intrigas más arriesgadas. Si estas no son bien recibidas por la audiencia pueden ser fácilmente eliminadas sin la necesidad de transformar demasiado la trama inicial.

Ante la perspectiva de tener que enfrentar un corpus que pudiera exceder nuestras posibilidades, tomamos decisiones a pesar de la incertidumbre que rodeaba la elección del mejor método. Y es que, tal vez, un mayor número de telenovelas permita exploraciones y formulaciones más precisas con respecto al cambio en los contenidos. En este sentido, pudimos constatar que estas producciones siguen una trayectoria zigzagueante, alternando fórmulas novedosas y conservadoras que vuelven a traer a escena representaciones que creíamos obsoletas. Esto podría deberse a la tendencia a evitar los riesgos de las telenovelas originales, prefiriendo optar por las fórmulas clásicas que garantizan la adhesión de las audiencias. De igual manera, intuimos que el propio posicionamiento político del canal y el tipo de producción que esté presentando la competencia tienen un impacto en estas decisiones. Durante la transmisión de *Rubí rebelde* (1989) —la telenovela más conservadora de nuestro corpus—, el canal de la competencia, RCTV, tenía en su programación a la misma hora *Fabiola* (1989). Ambas son adaptaciones basadas en el modelo clásico cubano, una de Inés Rodena y la otra de Delia Fiallo, las dos principales exponentes de la telenovela rosa. Estimamos que habría sido interesante poder contrastar las producciones que transmitía el canal de la competencia para tener una mayor comprensión de las razones tras la selección de estos relatos.

No obstante, el número de las telenovelas completas de las que disponíamos nos limitó en la elección de las múltiples producciones y nos impuso una selección en función de nuestro material. Para contrarrestar la restricción de un corpus que podría considerarse reducido, optamos por mantener como referencia constante a las otras telenovelas que observamos en la fase exploratoria y de las cuales también tomamos notas. Esto nos proporcionó una idea general de las temáticas y de los universos sondeados por la ficción televisiva durante estos años, además de sernos útiles para trazar comparaciones. En esta etapa inicial creíamos que las temáticas podrían ser tan repetitivas y triviales que no nos ofrecerían un material sustancial para el análisis. Pero, por el contrario, en el camino se nos fueron develando una cantidad de aspectos que fueron obligándonos a movilizar estudios sobre la parentalidad, el deseo, la sexualidad y la movilidad sociorracial.

Como hemos detallado anteriormente, el radio elegido debía cubrir la década de los ochenta, periodo que consideramos crucial en la historia contemporánea del país y que formaba parte de nuestro interés germinal. Sin embargo, para observar modelos que perduran o desaparecen con el transcurso de los años, nos dimos cuenta de que alargar el marco temporal podía resultarnos beneficioso. La ya citada investigación de Camille Dupuy nos mostró la necesidad de integrar a nuestro corpus producciones de la década del setenta con la finalidad de encontrar semejanzas y rupturas⁸⁰⁴. De manera que, además de desarrollar los dos primeros apartados dedicados a introducir el objeto de investigación y la metodología, también debíamos pensar en cómo situar estas producciones. Para lograrlo, proporcionamos las claves fundamentales para adentrarse a un contexto que a menudo está desdibujado o que solo se percibe como un telón de fondo. Aunque nos hemos basado en el trabajo pionero de Sabine Chalvon-Demersay y en su enfoque sobre los héroes de series de televisión (HST), también incorporamos otros elementos. Por ejemplo, el tratamiento de los cuerpos de los héroes y heroínas que nos proporcionaron información sobre los cambios en el mundo ficcional y social, así como el espacio que, particularmente en *Por estas calles* (1992), además de introducirse como un personaje más, nos acercó a las zonas populares hasta entonces invisibilizadas.

⁸⁰⁴ DUPUY, Camille. «Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980». *Op. cit.*, s/p.

Para presentar todos estos aspectos mencionados, trazamos unas cartografías sin aspiraciones totalizantes e hilamos un discurso que, sin marcar fronteras, transita entre la ficción de los personajes y los contextos sociopolíticos. A partir, pues, del tercer capítulo tratamos de responder a nuestra problemática basándonos en nuestro primer corpus. Sin duda, en los años setenta constatamos la confluencia excepcional entre figuras deseosas de transformar la telenovela desde adentro y el proyecto de una televisión educativa en consonancia con los aires progresistas de esa década. Pudimos observar cómo las reivindicaciones feministas que estaban presentes en los debates sociales se incorporaron a las telenovelas de la mano de escritores como José Ignacio Cabrujas. Los héroes y heroínas de estas producciones fueron convertidos en los modelos de las conductas deseadas frente a la gran transformación que atravesaba la relación de pareja. A pesar de que los discursos impregnados de pedagogía nos orientan sobre cómo afrontar el divorcio, en ningún momento dejan de resaltar la importancia de preservar la institución de la familia. Desde la ambigüedad característica de estas producciones también se exponen las diversas experiencias de fracasos matrimoniales, permitiendo la comprensión de los puntos de vista de todos los afectados. En este contexto de cambio, el amor y la voluntad individual se elevan como los valores supremos, en detrimento de otros factores (el económico, por ejemplo) que fueron perdiendo su influencia.

Con el corpus correspondiente a la década de los ochenta constatamos que las representaciones de los héroes cambian y los contenidos feministas reivindicativos desaparecen. Los comportamientos machistas que fueron objeto de crítica en las producciones de Cabrujas vuelven a infiltrarse de forma más discreta y son justificados por el anacronismo de quien los pronuncia. De manera similar a lo señalado por Camille Dupuy y Marjolaine Boutet sobre la televisión estadounidense de los años ochenta, en Venezuela también se observa una vuelta a ciertas ideas conservadoras, aunque a la par de representaciones novedosas sobre la familia. Las producciones parecen sincronizarse en cierto sentido con los estudios de psicología de la época y se promueve el modelo de un nuevo padre y de una crianza más amorosa y menos autoritaria. En *Las Amazonas* (1985) vimos como el personaje Rodrigo se encarga de las labores domésticas y del cuidado de sus hijas. No obstante, estudios sociológicos han evidenciado que en Venezuela —notablemente en las clases populares— es común que el núcleo familiar esté conformado por la madre y sus

hijos, con una marcada ausencia del padre. De manera que nos permitimos volver a citar al investigador Alejandro Moreno para evidenciar esta paradoja: «unas cosas son las prácticas de las élites y otras las del pueblo»⁸⁰⁵. La telenovela prescribe, pues, un modelo de parentalidad centrado en un tipo de familia aspiracional de las clases altas, pero que no representa la realidad de muchas familias populares del país, que son los principales consumidores de esas telenovelas, otra paradoja importante de precisar. Aunque estas ficciones no parecen revelarnos una transformación social en curso, sí evidencian un cambio en el modelo familiar que la industria televisiva ha adoptado y puesto en marcha. Este fenómeno es perceptible no solo en las telenovelas, sino también en los otros programas nacionales y estadounidenses de la década antes mencionados. En todos estos ejemplos se puede observar una activa implicación del padre en las tareas de crianza, sin dejar esta responsabilidad exclusivamente en manos de las madres o mujeres de la familia.

Aunque en las telenovelas, los héroes presentan comportamientos que pueden ser problemáticos para sus parejas, como la infidelidad e, incluso, la agresividad, es poco común que la irresponsabilidad paterna forme parte de los rasgos de estos personajes. Sin embargo, hacia finales de los ochenta (*Rubí rebelde*, *Por estas calles*), constatamos, a través de los diálogos de las heroínas, que estas han asumido como algo normal la ausencia de un padre para sus hijos. Si bien observamos ciertos cambios en los modelos de paternidad (introducción de la nueva paternidad con Rodrigo), no podemos afirmar con certeza que haya ocurrido algo similar con los modelos de maternidad. Lo que sí parece evidente es la creciente asociación de la madre con una persona fuerte y naturalmente predispuesta a los sacrificios. Tener un hijo es puesto en el tapete como un acto que concierne exclusivamente a las mujeres, y que estas son capaces de enfrentar esa circunstancia sin importar cuán difíciles sean los obstáculos. Se observa una tendencia a representar a las madres como figuras todopoderosas que experimentan la maternidad con abnegación, priorizando el bienestar de sus seres queridos por delante del propio.

Del mismo modo, se enfatiza el papel esencial que desempeñan los padres y las madres en la educación, la transmisión de valores y en la unidad familiar. Aunque, como observamos en *Rubí rebelde* con el personaje René (1989), la noción de familia comprensiva y afectuosa

⁸⁰⁵ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. Op. cit., p. 88.

solo se aplica cuando los hijos siguen la norma heterosexual predominante. Al parecer también el deber de un buen padre es corregir y reorientar posibles comportamientos afeminados. Asimismo, a pesar de que en estas ficciones las familias pudientes procuran una supuesta endogamia social, lo que realmente notamos es que un aspecto de inquietud no negociable es la ilegitimidad de la prole. Los hijos nacidos fuera del matrimonio no reconocidos fueron bastante frecuentes en Venezuela, según los estudios⁸⁰⁶. Por lo tanto, no es extraño que en un contexto de cambios en las relaciones conyugales se busque reivindicar la legitimidad como un valor asociado a las «buenas familias».

Durante estas décadas de profundas transformaciones, la telenovela «acompaña» los cambios que están teniendo lugar únicamente en la vida íntima de una parte de la sociedad, ya que poco revela sobre los cambios sociales de los sectores populares del país. En *Las Amazonas* (1985) y en *Rubí rebelde* (1989), como lo explicamos a lo largo del capítulo cuatro, la ficción sigue aferrada a la representación de una nación opulenta con un estilo de vida lujoso. El espectro de la Venezuela saudita, tan difícil de erradicar, se mantuvo en las producciones televisivas de la década como el único modelo de país posible. Al igual que lo hace la literatura, la telenovela presentará, aunque con un matiz más publicitario, la clase alta mayoritariamente blanca, derrochadora y consumista que se erige como el modelo hegemónico y que se vuelve omnipresente en los melodramas, en los programas de humor y en los concursos de televisión. A pesar de que el cine aborda las historias de los barrios y la pobreza, la televisión desde su prisma aspiracional se ocupa principalmente de ensalzar la vida de las clases altas venezolanas. En adecuación a los valores neoliberales de la década, el personaje de Emiro en *Las Amazonas* (1985) repite constantemente como —al no creer en los golpes de la suerte— se construyó a sí mismo. Su movilidad social, aunque alcanzada de manera misteriosa y a punta de zancadas, es percibida como un logro. De la misma manera, el personaje de Darío asciende socialmente a través de su empeño y voluntad para integrarse a la adinerada familia Lizarraga y lograr consolidar su posición, mudándose al este de Caracas. Heroínas como Rubí y Meche (*Rubí rebelde*, 1989) también son personajes *transclasses* que abandonan el barrio y se ven forzadas a transformar sus conductas

⁸⁰⁶ DI BRIENZA, María y María Magdalena COLMENARES. «La salud sexual y reproductiva de las y los adolescentes en Venezuela», *Revista Temas de Coyuntura*. 1998, n° 37.

populares despreciadas por los sectores privilegiados. De manera que, en estas producciones, la aspiración y el éxito se entienden en términos de derroche y consumo, y el ascenso social se vuelve el objetivo esencial para abrirse paso en el mundo.

En lo que concierne la vida afectiva, las relaciones prematrimoniales que le suman interés a las intrigas no tienden a estar sujetas a ningún tipo de juicio, lo que las hace parecer socialmente aceptadas. La cohabitación, sin embargo, continúa siendo presentada como una opción de convivencia reservada a las clases populares. Las heroínas más acomodadas mantienen una sexualidad con sus parejas, pero no viven bajo el mismo techo antes de institucionalizar la relación. A pesar de que el amor romántico es promocionado como una fuerza capaz de romper todas las normas sociales y de someternos a sus deseos, lo ideal es encausar las pasiones a través del matrimonio. No se plantea ninguna alternativa a la vida en pareja, aunque la tendencia a la soltería (particularmente en el caso de los hombres) aumenta a lo largo de estas décadas⁸⁰⁷. En estas telenovelas, sean más o menos rosas, el discurso siempre apunta a que el gran proyecto de la vida es el matrimonio y la familia. Las heroínas como Jeanette de *Las Amazonas* (1985), que le han dado valor a la profesionalización, pueden mostrarse arrepentidas al no tener a su lado el amor de un hombre.

En el último capítulo desplegamos las nuevas representaciones que se introducen en *Por estas calles* (1992), las cuales nos permitieron comparar y constatar la valorización de nuevos modelos. A través del hilo conductor de la sexualidad observamos como el deseo femenino que solía ser expresado únicamente por las villanas se fue progresivamente normalizando en la narración. Cuando Ana Julia aborda el tema del placer y el orgasmo femenino, resulta transgresor si tomamos en cuenta el conservadurismo tradicional de la televisión. La sexualidad de las mujeres se había mantenido asociada a la reproducción y no será hasta muchos años más tarde, cuando la industria televisiva hable de este tema de forma paritaria⁸⁰⁸. Durante la década de los noventa, la sexualidad y la sexualización de los cuerpos de héroes y heroínas (principalmente de estas últimas) se fue tornando más corriente. La

⁸⁰⁷ DI BRIENZA, María. « La formación y disolución de las uniones conyugales en Venezuela. Tendencias y diferencias regionales (1981-2001)», *Op. cit.* , p. 158.

⁸⁰⁸ BREY, Iris. *Sex and the series. Op.cit.*

valorización de sus capacidades en las artes amatorias aparece subrayada en los diálogos como puntos importantes en el momento de evaluar a la pareja. Aunque es posible que la ficción no «traduzca» de manera exacta las distintas posturas relacionadas con la sexualidad en todo el país, consideramos que sus personajes son modelos de transición que introdujeron nuevas pautas en este aspecto.

Aunque hemos podido constatar que estas emisiones que parecen tan estereotipadas pueden permitirnos observar transformaciones y transiciones, hay aspectos que se mantienen inamovibles y centrales. En efecto, la institución de la familia nunca es cuestionada y el amor romántico se revela constantemente como la gran utopía. Fuera del proyecto conyugal y familiar (heteronormativo) no hay otras posibilidades para la realización de los personajes, principalmente los femeninos, quienes son restringidas a las intrigas amorosas. Hay una especie de jerarquía invisible que sitúa el matrimonio en lo más alto de los anhelos y los estudios y el trabajo —aunque presentes— son menos valorizados. Sin embargo, en las décadas que enmarcan nuestro trabajo una de las grandes transformaciones sociales fue la profesionalización de las mujeres, quienes no solo igualaron la matrícula masculina, sino que la superaron. Por tanto, hay valores y cambios sociales que no se ven «traducidos» en estas ficciones o que, quizás, necesiten de más tiempo para ser integrados.

En *Por estas calles* (1992) también constatamos la visibilidad que finalmente obtienen los personajes racializados, quienes anteriormente habían sido relegados a los roles de sirvientes. A pesar de que en otras ocasiones estos mismos actores protagonizaron telenovelas, el centro de sus intrigas no se fundamentaba en la reivindicación de un origen popular ni racial. Como lo expresamos previamente, es factible que el contexto de sexualización y el surgimiento de movimientos afrodescendientes haya contribuido en el éxito protagónico de esta pareja. Asimismo, hacia finales de los años noventa, Carolina Indriago —una concursante negra— ganó por primera vez el Miss Venezuela, un certamen tradicionalmente dominado por mujeres blancas que cumplen con los estándares de belleza occidental. Y si tenemos en cuenta el estudio mencionado de Ishibashi, la tendencia en el país es asociar los rasgos «blancos» con belleza y estatus, y los «negros» con fealdad y pobreza. De manera que todos estos elementos nos parecen resaltantes en comparación con

la invisibilización y el menosprecio dirigido hacia las clases populares que pudimos observar en *Rubí rebelde*, incluso en 1989, el año del Caracazo.

De la misma manera, pudimos verificar que, junto a estas nuevas representaciones, se cuestionan las élites e instituciones tradicionales, al mismo tiempo que se otorga un mayor valor a lo popular. En *Por estas calles*, su héroe Eudomar aspira a escapar de la pobreza valiéndose de su astucia y carisma como las mayores herramientas en un entorno marcado por las injusticias y desigualdades. A partir de la intentona golpista de Hugo Chávez en 1992, quien accederá posteriormente al poder, esta figura populista instrumentalizará a los sectores marginados y los confrontará con las élites tradicionales. Él mismo, proveniente de los estratos populares, se volvió el foco de discursos racistas y clasistas, los cuales usará a su favor para señalar a sus opositores y dividir al país en dos bandos. A la telenovela *Por estas calles* se la acusó en su momento de contribuir con un clima antipolítico que propició el triunfo de Chávez en las primeras elecciones de 1998. Verificar estas afirmaciones escapó del alcance de esta investigación, sin embargo, consideramos que Ibsen Martínez supo interpretar y traducir el ambiente antiinstitucional de la época. Y, de cierta manera, es posible que también lograra anticipar las necesidades que sectores —hasta entonces excluidos— tenían de verse representados en la pantalla a través de historias que hicieran eco de sus vivencias. Como dice Sabine Chalvon-Demersay, la ficción televisiva es transformadora porque sus héroes (al igual que los de papel) pueden ser motores de cambios que nos invitan a leer nuestras experiencias del mundo social de otra manera. Al igual que los individuos de carne y hueso, los encuentros con estos personajes ficticios pueden no tener ningún impacto o pueden incitarnos a interrogantes y reflexiones⁸⁰⁹. Si bien es cierto que Eudomar y Eloina no estaban completamente destinados a ser los protagonistas, estos se independizaron de su escritor y se alinearon a las lógicas sociales, siguiendo la expresión de Chalvon-Demersay. Proponer a la audiencia una telenovela disruptiva, en medio de un contexto de feroz competencia entre canales más bien inclinados a fórmulas clásicas, hace aún más relevante la elección y el éxito de estas producciones.

A lo largo de esta investigación procuramos mencionar constantemente las fechas de transmisión de las telenovelas para recordar, durante la lectura, que estas están enmarcadas

⁸⁰⁹ *L'émancipation du héros: Interview de Sabine Chalvon-Demersay. Op.cit.*

en un contexto histórico preciso que hemos descrito. Con nuestra reflexión buscamos demostrar que, a pesar de la impresión de que las telenovelas están desvinculadas de lo social y político, pueden darnos información valiosa sobre la sociedad que las produce. Sin embargo, aunque es cierto que funcionan como reveladoras de la sociedad y de sus cambios, observamos que al mismo tiempo imponen un orden social. Algunas transformaciones, como las relacionadas con nuevos modelos parentales o de pareja, se integran con relativa facilidad, pero cuando implican una inversión del orden social tienden a una resistencia. A través de nuestra forma de abordar estas ficciones, entretejiéndolas con sus contextos, revelamos elementos en sus puestas en escena y en sus discursos que son altamente significativos. En algunos de sus diálogos constatamos que, según lo permita el corsé impuesto por los canales y el propio compromiso social de sus autores, hay referencias y posicionamientos políticos. Efectivamente, estas referencias son menores en comparación con las temáticas relacionadas a la pareja, la familia y lo social. Aunque estos elementos son escasos y generalmente no suelen proporcionarnos una comprensión profunda de la dimensión política, el desprecio de clase se puede evidenciar en ciertas tramas. Por otra parte, también tenemos la intuición —aunque necesitaríamos un estudio más detallado de toda la programación— de que, para esos años, el canal Venevisión tiende a producir telenovelas más conservadoras que su competencia RCTV.

Desde una perspectiva sociológica y con un enfoque centrado en el análisis de sus personajes, examinamos un corpus de telenovelas que difiere de los estudios tradicionales basados en la recepción de los contenidos. En este sentido, constituye un aporte metodológico que propone una cartografía inexplorada para situar y comprender estas producciones desde otra mirada. Contribuyendo a un campo de investigación que se encuentra en pleno auge y que ha convertido al formato serial en un espacio de reflexión privilegiado. Del mismo modo, este trabajo es una aportación a los estudios culturales latinoamericanos, donde Venezuela suele ser una de las grandes ausentes. Un aporte que también podría resultar beneficioso para la academia francesa donde la producción televisiva venezolana es un tema poco estudiado y conocido. Así pues, para el lector que no está familiarizado y que le resulta desconcertante el éxito de estas ficciones tan consumidas en América Latina, estas páginas pueden servir de entrada a una comprensión más amplia. Por último, nuestro trabajo también es el primer acercamiento a la obra televisiva de José

Ignacio Cabrujas, quien actualmente es considerado una figura de peso en la dramaturgia latinoamericana. Su labor como escritor de telenovelas, al ser considerado este un oficio plebeyo, se mantiene en la sombra a pesar de los destacados discursos reivindicativos que supo integrar en estas producciones.

Otras rutas que no han sido las nuestras

Aunque recurrimos a un análisis interdisciplinario para dar cuenta de las distintas temáticas tratadas, quedan numerosos elementos por investigar y profundizar tanto dentro como fuera del espectro de la conyugalidad. La movilidad social y la violencia de género, tan presentes, se merecen una exploración más detallada de sus variaciones a lo largo de las décadas. La censura que opera en la televisión tampoco fue explorada en este trabajo. Sobre este asunto, diremos que la investigadora Carolina Acosta-Alzuru se encargó de revisar su creciente amenaza durante el gobierno de Chávez. Sin embargo, la literatura revisada nos reveló la tendencia —desde los inicios de la televisión— a censurar ciertos temas como la sexualidad y la homosexualidad. Así pues, existe un abanico de posibilidades con respecto a los temas que podrían explorarse, además de la posibilidad de enlazarlos con las condiciones de producción y sus realizadores, y las instituciones públicas asociadas a los mecanismos de regulación y control. Cronológicamente también se abre ante nosotros un vasto territorio inexplorado que —después de 1992— podría seguirnos proporcionando pistas sobre la reproducción o ruptura de modelos. Asimismo, uno de los elementos que decidimos dejar por fuera para ser desarrollados en un próximo episodio o temporada es el nivel formal de la estética tan particular que tienen estas producciones. Ciertamente, tenemos la intuición de que es en ese «*kitsch tropical*» de las telenovelas donde podríamos conseguir el sello latinoamericano que religa estas ficciones⁸¹⁰.

⁸¹⁰ SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 237 p.

Résumé substantiel

Introduction

Durant des années cinquante, le Venezuela rural avait déjà entamé sa transformation et sa modernisation grâce à l'exploitation pétrolière, amorcée au début du XXe siècle sur les sites de nombreux gisements. Bien que très peu de pays dans le monde disposaient alors de canaux de télédiffusion, cette nouvelle technologie est introduite dans la capitale au début de la décennie. Les feuilletons radiophoniques qui, jusque-là, avaient captivé les auditeurs à travers les ondes ont rapidement été adaptés sur ce nouveau média dans le but de continuer à captiver le public. Certaines de ces productions, à caractère éducatif, ont contribué à rendre moins étranger à lui-même un territoire national mal connecté et, par endroits, inexploré, tout en nourrissant l'imagination des auditeurs avec des histoires fictives⁸¹¹. L'avènement de la « petite lucarne » entraîne une perte de popularité progressive pour les émissions radiophoniques, laissant place à un engouement pour les mélodrames importés de Cuba. Ces fictions deviendront à tel point partie intégrante de la vie quotidienne que leurs épisodes cruciaux paralyseront parfois les activités du public, qui ne voulait pour rien au monde manquer une seule minute d'un dénouement tant attendu⁸¹². Centrés sur des triangles amoureux, ces mélodrames plongent le public dans un maelström de passions, d'obstacles et de larmes, et ils seront adaptés à maintes reprises au gré des époques. Lorsque nous parlons d'adaptation, nous faisons référence à un scénario acheté puis retravaillé par un auteur chargé de lui donner une « couleur locale ». En effet, le jargon de l'île cubaine doit être adapté au contexte national pour être compréhensible, tout en restant fidèle au modèle original qui garantit le succès⁸¹³.

⁸¹¹ YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la cátedra de radio*. Caracas: Los libros de El Nacional, 2002, p. 12.

⁸¹² MARTELL, María y María Isabel PÁRRAGA. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela* (Memoria de licenciatura). Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1987, p. 39.

⁸¹³ KRAUZE, Daniel. «Pasado, presente y futuro de la telenovela», Blog *Letras libres*. 2014. Disponible en ligne: <https://letraslibres.com/cine-tv/pasado-presente-y-futuro-de-la-telenovela/> [Dernière consultation: août 2023].

Bien que les mêmes formules aient été exploitées jusqu'à l'épuisement et puissent sembler anachroniques, elles n'ont cessé d'être réactualisées, en intégrant des variations et des éléments propres à chaque époque. Si lorsque nous évoquons les *telenovelas*, nous pensons au modèle cubain (Delia Fiallo, Inés Rodena) - qui a tant marqué le continent - il est important de noter que toutes les productions ne suivent pas exactement le même patron de fabrication. En parallèle à ces mélodrames traditionnels, un autre type de *telenovela* - qualifié de « moderne » par les chercheurs - fait son apparition, brisant les stéréotypes classiques et introduisant des thématiques nouvelles⁸¹⁴. Ainsi, au fil du temps, la production devient-t-elle beaucoup plus hétérogène, explorant les caractéristiques culturelles intrinsèques à la société vénézuélienne. Dans le cas spécifique du Venezuela, au cours des années soixante-dix, la volonté de développer une « télévision culturelle », a mené à un enrichissement du genre. Le talent de personnalités influentes du monde du théâtre, du cinéma et de la littérature, a permis d'injecter dans le genre de la *telenovela* de nouveaux thèmes, ouvrant son champ des possibles bien au-delà du simple mélodrame⁸¹⁵

Toutefois, la *telenovela* conservera malgré tout l'amour romantique hétérosexuel comme fil conducteur et structure principal de son récit (du moins pendant la période que nous couvrons). De même, le lieu central des histoires restera l'espace privé de la famille et du foyer. C'est la raison pour laquelle, au cours de cette recherche, nous nous pencherons exclusivement sur les relations amoureuses hétérosexuelles lorsque nous aborderons le thème de la romance. Les rares références homosexuelles présentes ont pour unique fin de susciter moqueries et rires, créant des situations qui sortent de la norme. Comme indiqué précédemment, ces productions sont les fidèles héritières du style de la *radionovela* cubaine, mais leur affiliation avec le *soap opera* en font également des émissions au départ destinées à un public féminin. Ainsi, l'univers domestique est-il au centre de toutes les intrigues, et les héroïnes sont cantonnées à ces espaces où elles sont présentées en train de

⁸¹⁴ MARTÍN-BARBERO, Jesús et Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992. 316 p.

⁸¹⁵ MENDOZA, María Inés. «La telenovela venezolana: De artesanal a industrial», *Revista Diálogos de la comunicación*. 1996, n° 44, p. 2.

prodiguer soins et attention à d'autres personnages (parents, enfants et autres proches)⁸¹⁶ De même, l'amour en couple, qui englobe pratiquement tout, est présenté comme l'*utopie romantique salvatrice*, pour reprendre les termes de la sociologue Eva Illouz⁸¹⁷. Aussi, les productions « à l'eau de rose » comme les plus transgressives – selon ce que permet le carcan du genre – se sont vues entrelacées au fil du temps, peut-être en réponse aux besoins et aux attentes du public et aux exigences des chaînes de télévision.

Selon les spécialistes du genre, la *telenovela* est un produit culturel tellement propre à l'Amérique latine qu'elle incarne une forme narrative qui définit et décrit la région⁸¹⁸. Pour la chercheuse Nora Mazziotti, elles forment une sorte de «glossaire sentimental générationnel», miroir des conformités, des interdits et des comportements collectivement acceptés⁸¹⁹. Toutefois, avant que la *telenovela* ne soit reconnue comme une expression culturelle légitime, son contenu, souvent associé au féminin - trivial et populaire - a suscité de la méfiance dans un contexte imprégné par les études marxistes. Pour sa part, le Venezuela est devenu non seulement l'un des principaux exportateurs de *telenovelas*, mais aussi un grand consommateur de ces productions. Depuis la création du genre, deux grands créneaux distinctifs ont été établis dans la programmation: l'un pour l'après-midi et l'autre pour la soirée ; c'est sur ce dernier créneau que les *telenovelas* les plus remarquables et les plus audacieuses ont été diffusées par chaque chaîne de télévision. Une part non-négligeable du paysage télévisuel vénézuélien était composée de ces mélodrames, qui ont conquis la préférence du public au détriment d'autres productions. De nombreux personnages,

⁸¹⁶ VILELA, Rosario Sánchez. «Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género», *Comunicación y sociedad*. 2020, n° 17. p. 1-23. Disponible en ligne: <https://comunicacionsociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e7505/6174> [Dernière consultation: avril 2020].

⁸¹⁷ Vid. ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires: Katz Editores, 2009. 433 p.

⁸¹⁸ RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas», *Cátedra de Artes*. 2006, n° 2, p. 48. Disponible en ligne: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra2-Rincon.pdf> [Dernière consultation: avril 2020].

⁸¹⁹ MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2006, p. 57.

répliques et chansons romantiques, iconiques de chaque *telenovela*, ont même laissé une empreinte profonde dans l'imaginaire collectif.

Nos premières interrogations ont commencé à prendre forme en observant l'inclinaison vers une tendance à des formules industrielles et des contenus apparemment dépolitisés qui néanmoins font référence à des traits socio-culturels et une agentivité indéniables. Bien que l'absence d'éléments politiques soit indéniable, d'autres aspects sociaux, disséminés voire dissimulés dans les dialogues et la vie des personnages à l'écran, semblent émerger tout au long de leurs intrigues. De telle manière que nous nous sommes demandés dans quelle mesure ces productions stéréotypées pourraient-elles nous fournir des informations sur les sociétés qui les produisent ? Jusqu'à quel point pouvaient-elles rendre compte des changements sociaux mais aussi des invariants qui prennent place dans une époque donnée ? Et enfin, comment pouvions analyser leurs contenus fictifs sans perdre de vue le contexte socio-politique et historique du Venezuela ?

I. Les interrogations

A la différence d'autres travaux de recherches doctorales qui amorcent le plus souvent leur genèse durant la période de maîtrise, ce travail découle des essais et des erreurs rencontrés tout au fil du cheminement doctoral. Son point de départ réside probablement dans notre propre expérience migratoire et les interrogations qui ont fait surface au sujet des diverses façons d'exprimer l'amour romantique. Sans laisser de côté les nombreux questionnements suscités par les ferventes allocutions de l'ancien président Hugo Chávez (1999-2013). En observant de l'étranger la politique nationale, pétri de phrases telles que « plus que de l'amour, de la frénésie », nous portons notre réflexion sur l'utilisation d'un langage émotionnellement chargé, et pleinement conscient de sa propre efficacité. L'Amérique latine est fréquemment associée à l'expression d'une sentimentalité intense, qui a trouvé son exutoire à travers le tango, le boléro et le mélodrame de ses *telenovelas*. Le mélodramatique et le «télénovelisque» ont été considérés sous l'angle du sarcasme, sinon de la drôlerie, et comme des traits communs (au sens de « collectifs ») et identitaires. Pour s'en convaincre,

il suffit de jeter un coup d'œil à la quantité de comptes sur les réseaux sociaux qui ont érigé les *telenovelas* et leurs personnages en au rang de véritables icônes de la Pop Culture⁸²⁰.

Le travail d'Omar Rincón dans *Telepresidentes...* - les « télé-présidents », en français - nous permet de constater que le langage des *telenovelas* est influent au point qu'il a imprégné non seulement d'autres productions culturelles, mais aussi les *modi operandi* de la sphère politique⁸²¹. En révisant nos premiers travaux visant à construire une « charpente » théorique, nous avons trouvé des recherches récentes qui s'intéressaient à ce genre souvent vilipendé. Cependant, l'accent y était principalement mis sur la *telenovela* « historique », avec comme objectif d'explorer la reconstruction des récits fondateurs et de la mémoire collective du pays. D'autre part et – simultanément - les aspects liés à la romance n'ont pas suscité la même attention au fil du temps et ont fini par ne plus sembler réellement pertinents. Dans le cas du Venezuela, bien que le pays revendique constamment les héros de son indépendance, les *telenovelas* se cantonnent pour la plupart à des histoires d'amour somme toute classiques, et bien peu s'attèlent à chroniquer les périodes historiques passées. Il est possible que les représentations et les contenus liés à l'image du couple soient considérés comme moins dignes d'intérêt pour la recherche eu égard à la faible qualité des productions et à leur manque de grand intérêt esthétique. Cependant, si nous choissions de mettre en question ces productions qui racontent à longueurs d'épisodes des amours contrariées et des adultères, alors peut-être pourrions-nous lire à travers ces modes d'expression des changements dans la vie sociale, profonde et – osons le mot - intime, du pays.

La littérature consacrée aux genres apparentés à la *telenovela* nous a permis d'établir des analogies, d'affiner nos questionnements et de trouver les outils nécessaires pour appréhender le corpus. Au cours des décennies, les analyses de séries télévisées se sont vues

⁸²⁰ Sur les réseaux sociaux, des comptes sont dédiés à la création de mèmes en utilisant d'anciennes *telenovelas*. Parmi les plus suivis, on peut citer: @elmundode_bettylafea, @la.malditalisiada, @pantalladeoro.

⁸²¹ RINCÓN, Omar (ed.). *Los telepresidentes: Cerca del pueblo, lejos de la democracia. Crónica de 12 presidentes latinoamericanos y sus modos de comunicar*. Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung, 2008. Disponible en ligne: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07332.pdf> [Dernière consultation: juillet 2023].

enrichies de nouveaux prismes d'interprétation issus de domaines tels que la sociologie de la communication, les sciences politiques, entre autres. Bien que ces séries soient narratives et esthétiquement beaucoup plus complexes et sophistiquées, il est impossible de passer sous silence leur affiliation avec le *soap opera*, qui à son tour a des liens de parenté avec la *telenovela*. Certaines séries télévisées utilisent même une structure mélodramatique qui rappellent ces genres, avec des personnages manichéens et une dépeintion des sentiments exacerbés. Au cours des révisions de notre bibliographie, nous avons pu identifier des points de jonction qui nous ont permis d'inscrire notre corpus à ce domaine d'étude. Certes, la charte d'une série et le concept même de sérialité (s'appliquant également aux *telenovelas*) permet une « dilatation » des intrigues au fil du temps et à l'envi, fidélisant au passage les téléspectateurs avides de connaître la suite de l'histoire. Cet allongement permet également un dévoilement plus détaillé de la vie, quotidienne comme intérieure, des personnages, ainsi que de leurs aspirations et préoccupations.

Malgré tout, garder à l'esprit que nous travaillons avec des fictions télévisées soulève des questions sur la manière d'aborder la fiction : comment s'en servir si la fiction n'a pas pour vocation à refléter la réalité du monde ?⁸²². Selon la chercheuse Sarah Lécossais, bien qu'elle ne soit pas un calque exact du monde réel, elle parvient à mettre en lumière les asymétries et les rapports de pouvoir présents dans la société⁸²³. Ceci nous mène à la réflexion suivante : si les séries peuvent être vues comme un point d'accès sur le tissu social, alors les *telenovelas*, en tant que produits culturels, fictionnels et médiatiques, pourraient également l'être. Avec la finalité de mettre en avant l'histoire romantique et intime qui entoure ses protagonistes, le contexte socioculturel ou politique tend à être relégué à l'arrière-plan. Ceci étant dit, au-delà des histoires d'amour - qui constituent l'essentiel de ces productions – nous pouvons tout de même discerner en toile de fond les tensions entre classes supérieures et inférieures, quartiers aisés et quartiers populaires.

⁸²² LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, p. 134.

⁸²³ *Ibid.*, p. 135.

Bien que les recherches que nous avons examinées nous aient conduit à comprendre que les fictions télévisuelles ne peuvent pas être interprétées comme des baromètres sociaux (Eric Macé, Eric Maigret, Jean-Pierre Esquenazi, Sabine Chalvon-Demersay, Sarah Lecossais), elles peuvent en revanche pour elles-mêmes être considérées comme une *source de connaissances sur le monde social*⁸²⁴. Nos questionnements ont donc abouti à l'adoption d'une méthodologie dans le domaine des études de séries, permettant d'établir des concordances et des décalages entre le «monde télévisuel» et le «monde social»⁸²⁵. Plus particulièrement, nous nous appuyons sur les travaux de la chercheuse Sabine Chalvon-Demersay, qui considère ces productions fictionnelles comme des observatoires privilégiés des évolutions de la société. Les personnages, quant à eux, ne sont pas analysés comme de simples stéréotypes, mais comme des «acteurs sociaux » qui nous fournissent des informations à travers leurs vécus et leurs aspirations⁸²⁶.

Avec pour objectif d'enrichir l'approche retenue, nous avons décidé de la compléter avec la méthodologie proposée par Sarah Lécossais dans son travail de thèse. Ainsi, nous pouvons entrer dans le monde fictif, mais aussi nous en éloigner et observer ses personnages en tant qu'intervenants dans des discours et des politiques plus vastes⁸²⁷. Cependant, l'itinéraire que nous suivrons étant interdisciplinaire par sa nature, il est donc essentiel de croiser notre corpus avec la sociologie de la famille, les émotions, les études culturelles et les études de genre afin de comprendre les discours qui en découleront. Il s'agit donc d'un va-et-vient entre fiction et réalité pour observer les changements dans les relations profondes/intimes et dans le contexte qui les entoure. Bien que nous n'ayons aucune formation en études cinématographiques ou en communication, des images de scènes filmées sont également prises en compte et mises en question. Il est possible que les lectures qui découlent de ces

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁸²⁵ MACE, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations», *Réseaux*. 2001, n° 105, n° 1, p. 232.

⁸²⁶ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», *Réseaux*. 7 février 2011, n° 165, n° 1, p. 213.

⁸²⁷ LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*, p.123.

imagent paraissent élémentaires sous un regard expert dans le domaine, mais elles ont été fondamentales pour alimenter nos analyses et constater des changements dans la façon de représenter les espaces et les corps⁸²⁸.

II. Le corpus

Délimiter les contours de notre corpus fût un travail laborieux et qui s'est étiré dans le temps en raison de l'ampleur de celui-ci. Bien que les *telenovelas* des premières décennies soient courtes, leur durée varie tout de même généralement entre 120 et 200 épisodes. De plus, la réception qu'elles rencontrent auprès du public joue un rôle déterminant dans la prolongation ou le raccourcissement de la production. Il convient également de noter qu'au Venezuela, il n'existe pas de magazine ou de publication qui regroupe toutes les informations sur la programmation des chaînes (les défunts « programmes télé »). Il n'est pas possible de se rendre non plus dans des centres audiovisuels équivalents de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), qui permettent de visionner les programmes diffusés à la télévision nationale. Même si les chaînes de télévision (Venevisión et RCTV) disposent de fonds d'archives, l'accès à des copies du matériau s'avère trop coûteux. L'option de visionnage *in situ* était également complexe en raison de la longueur de chaque *telenovela* (et des « rallongements » susmentionnés), et de la nécessité de visionner plusieurs fois leurs épisodes. Cela aurait avec certitude nécessité de longs mois voire des années de travail sur le terrain et l'option n'était pas viable à l'époque.

Dans le but de constituer un corpus cohérent, nous avons initialement entrepris une enquête aux Archives de la Bibliothèque nationale de Caracas. Cependant, cette démarche s'est révélée infructueuse en raison du peu de matériau télévisuel qui y est conservé. Par conséquent, à la recherche d'une alternative, nous nous sommes appuyés sur l'inventaire réalisé par Mabel Coccato, intitulé « Apuntes para una historia de la *telenovela*

⁸²⁸ Certaines d'études examinées pour appréhender l'analyse cinématographique étaient les suivantes: JULIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. Paris: Nathan Université, 2002. 192 p.; MARIE, Michel et Laurent JULIER. *Lire les images de cinéma*. Paris: Larousse, 2007. 240 p.; JOST, François et André GAUDREAU. *Le Récit cinématographique*. Nouvelle édition. Paris: Nathan Université, 2000. 159 p.

venezolana », qui a été publié dans plusieurs numéros du magazine *Video-Forum*⁸²⁹. Au fil de plusieurs numéros, son auteur répertorie les *telenovelas* diffusés entre 1953 et 1979 en détaillant leurs données. Une fois les noms des productions obtenus, nous avons procédé à leur recherche sur des plateformes Internet en libre accès telles que YouTube et ViX. Dans la première de ces plateformes, nous avons constaté que les deux chaînes de télévision commerciale les plus importantes du pays (Venevisión et RCTV) possédaient des profils officiels offrant un large catalogue de leurs *telenovelas*, qui met plus en avant les réalisations des dernières décennies. Nous avons également découvert d'autres comptes d'utilisateurs non institutionnels qui partagent en ligne leurs fonds d'archives « faits maison », potentiellement enregistrés sur VHS lors de la diffusion télévisée.

En nous servant de l'inventaire de Coccatto comme point de départ, et après avoir vérifié quelles *telenovelas* avaient des épisodes disponibles en ligne, nous avons constitué une première liste de productions auxquelles nous avons accès. Des années soixante-dix, nous avons principalement trouvé des fragments, et seulement quelques *telenovelas* complètes. En revanche, parmi les productions réalisées dans les années quatre-vingt, nous sommes parvenus à accéder à un plus grand nombre de diffusions complètes ou quasi-complètes. De cette première enquête, nous avons obtenu le grand corpus préliminaire suivant, constitué de 32 productions⁸³⁰:

Telenovela	Auteur/ Adaptation	Chaîne de TV
<i>Esmeralda (1970)</i>	Delia Fiallo	Venevisión
<i>Cristina (1970)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Lucecita (1972)</i>	Delia Fiallo	Venevisión

⁸²⁹ COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: primera parte. La telenovela venezolana desde 1953 a 1961», *Video-forum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1978, n° 1, p. 105-132; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970», *Video-fórum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, n° 2, p. 87-113; COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: tercera parte, desde 1971 hasta 1979», *Video-fórum: Ciencias y artes de la comunicación audiovisual*. 1979, n° 3, p. 107-115.

⁸³⁰ Les données techniques ainsi que les synopsis de ce corpus préliminaire seront détaillées dans la section des annexes.

<i>Una muchacha llamada Milagros (1973)</i>	Delia Fiallo.	Venevisión
<i>Doña Bárbara (1975)</i>	Adaptation: José Ignacio Cabrujas et Salvador Garmendia	RCTV
<i>Mi hermana gemela (1975)</i>	Delia Fiallo	Venevisión
<i>La señora de Cárdenas (1976)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Estefanía (1979)</i>	Julio César Mármol	RCTV
<i>Natalia de 8 a 9 (1980)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Luisana mía (1981)</i>	Ligia Lezama	RCTV
<i>¿Qué pasó con Jacqueline? (1982)</i>	Alicia Barrios	RCTV
<i>Leonela (1983)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>La dueña (1984)</i>	José Ignacio Cabrujas	VTV
<i>Topacio (1985)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Las Amazonas (1985)</i>	César Miguel Rondón	Venevisión
<i>Cristal (1985-1986)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>La dama de rosa (1986-1987)</i>	José Ignacio Cabrujas et Boris Izaguirre	RCTV
<i>Atrévete (1986)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Mansión de luxe (1986)</i>	Ibsen Martínez	RCTV
<i>La intrusa (1986-1987)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Mi amada Beatriz (1987)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Selva María (1987)</i>	Delia Fiallo	RCTV
<i>Señora (1988)</i>	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Abigail (1988-1989)</i>	Inés Rodena	RCTV
<i>Rubí rebelde (1989)</i>	Inés Rodena Adaptation: Carlos Romero	RCTV
<i>Amanda Sabater (1989)</i>	Salvador Garmendia et Ibsen Martínez	RCTV
<i>La revancha (1989)</i>	Mariela Romero	Venevisión
<i>Pasionaria (1990)</i>	Vivel Nouel	Venevisión
<i>Emperatriz (1990)</i>	José Ignacio Cabrujas	Venevisión
<i>Inés Duarte, secretaria (1990)</i>	Alicia Barrios	Venevisión

<i>El desprecio (1991)</i>	Julio César Mármol	RCTV
<i>Por estas calles (1992)</i>	Ibsen Martínez	RCTV

Au regard du corpus des années soixante-dix, la rareté du matériel qui nous intéressait a restreint les possibilités d'avoir un large éventail de productions à ce stade de la recherche. Nous avons passé en revue tous les fragments épars des *telenovelas* pour avoir une idée des thèmes et univers abordés, mais n'avons trouvé que quatre *telenovelas* complètes. Au sein de ces quatre, nous excluons de la liste *Estefanía* (1979) et *Doña Barbara* (1975) car leurs thèmes sont singuliers et peu présents dans le reste du corpus ; ceci a été décidé par souci de cohérence avec les axes thématiques des études sélectionnées. Ainsi, il ne nous reste que *La señora de Cárdenas* (1976) et *Natalia de 8 a 9* (1980), séries toutes deux écrites par José Ignacio Cabrujas et diffusées par la chaîne RCTV. Les deux œuvres ont été produites dans le cadre de la « Télévision culturelle », un projet de transformation et de régulation des médias initié par l'État. Étant donné que durant la période de ce projet, le nombre d'épisodes était contrôlé et strictement défini, ces deux productions sont inhabituellement courtes avec sept, et soixante épisodes respectivement. En outre, des personnalités-clé des mondes du théâtre, de la littérature et du cinéma ont investis ces travaux télévisuels, explorant de nouveaux thèmes tels que le divorce, le machisme et l'émancipation féminine. L'une de ces figures est l'auteur des deux *telenovelas* choisies comme corpus pour cette décennie, José Ignacio Cabrujas. Bien que nous aurions souhaité inclure une diversité d'auteurs, ce qui n'était pas possible, cet échantillon réduit parvient à refléter ces nouveaux thèmes.

Pour le second corpus correspondant à la décennie 1980-1990, la manipulation et la sélection du matériel se sont avérées beaucoup plus complexes en termes de temps de visionnage. Il faut savoir qu'une fois que la tentative de « télévision culturelle » eut échoué, les régulations ont été oubliées et les *telenovelas* sont redevenues des séries « à rallonge ». Dans la liste préliminaire mentionnée ci-dessus, nous n'avons retenu que les productions pour lesquelles tous les épisodes étaient disponibles. Nous avons également opté par des *telenovelas* dont la qualité d'image et de son permettait un suivi de visionnage correct. Une fois ce test de sélection franchi par les productions, nous en avons visionné les cinq premiers épisodes de chacune en prenant note des intrigues et des thèmes qui se répétaient tout au long de l'histoire. Nous avons ensuite étendu notre visionnage à dix épisodes pour les

telenovelas que nous trouvions les plus dignes d'importance, mais également si elles correspondaient à d'autres critères tels qu'un taux d'audience élevé et un développement intéressant du thème du couple.

Ce processus de tamisage a fait saillir trois productions qui illustrent l'éventail de style de *telenovelas* (de la formule « à l'eau de rose » à la formule transgressive): *Las Amazonas* (1985), *Rubí rebelde* (1989) et *Por estas calles* (1992). Au sujet de cette dernière, nous avons dû faire face à une autre délimitation due à ses presque six-cents épisodes diffusés en deux ans de programmation. Le nombre d'heures de visionnage que nous devions consacrer cette seule *telenovela* exigeaient d'établir des limites. *Por estas calles* est un mélodrame complexe avec des intrigues secondaires nombreuses qui jouent sur la frontière entre documentaire et fiction. Ses épisodes, écrits au fil de la production - pratique typique du genre - sont alimentés par des événements piochés dans la presse. En outre, l'auteur de la série, Ibsen Martínez a démissionné du projet en cours de diffusion, pour des raisons que nous détaillerons plus loin, laissant la charge de la production au groupe des auteurs. Tous ces aspects nous ont amené à ne sélectionner que les 120 premiers épisodes de la *telenovela*, au cours desquels les intrigues principales se développent. Au-delà, le scénariste initial n'étant plus impliqué dans le projet, des intrigues secondaires ont été progressivement ajoutées pour étirer le récit. Notre corpus se résume donc aux cinq séries suivantes, qui recouvrent la période des années soixante-dix au début des années quatre-vingt-dix.

Telenovela	Auteur/ Adaptation	Chaîne de Tv
<i>La señora de Cárdenas</i> (1976)	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Natalia de 8 a 9</i> (1980)	José Ignacio Cabrujas	RCTV
<i>Las Amazonas</i> (1985)	César Miguel Rondón	Venevisión
<i>Rubí rebelde</i> (1989)	Inés Rodena Adaptation: Carlos Romero	RCTV
<i>Por estas calles</i> (1992)	Ibsen Martínez	RCTV

Il est important de souligner que lorsque nous avons commencé cette enquête, toutes ces *telenovelas* étaient disponibles sur YouTube, tant sur les chaînes officielles et que sur celles

d'autres utilisateurs. Toutefois, tout au long de notre travail, nous avons remarqué que certaines chaînes ont retiré ces productions de leur catalogue. Aujourd'hui, il n'est donc plus possible de les visionner sur les chaînes où nous les avons initialement trouvées. D'autre part, nous tenons à souligner l'incidence du phénomène actuel de la diaspora vénézuélienne sur la disponibilité des *telenovelas* emblématiques des dernières décennies. Les vidéos de ces épisodes accumulent aujourd'hui un grand nombre de vues, et des sections de commentaires récents émane une grande nostalgie des époques de leur diffusion originale. Également, il convient de noter que la constitution de notre corpus s'est faite dans des conditions très spécifiques qui nous ont empêché d'obtenir du matériel audiovisuel d'une qualité optimum en termes d'image et de son. Pour certaines *telenovelas*, les génériques d'ouverture et/ou de fin, détaillant de l'équipe de production, ont été supprimées, et la qualité de l'image peut varier d'une production à l'autre voire d'un épisode sur l'autre. Le défi majeur posé par cette difficulté a été de capturer des images de qualité optimale, en particulier lors de scènes d'action très rapide - scène de combats ou de mouvements brusque, entre autres. Une autre difficulté à laquelle nous avons dû faire face était la préservation d'un corpus aussi vaste et lourd, qui a généré un travail laborieux de téléchargement de fichiers et la gestion d'un espace de stockage considérable, pouvant contenir l'ensemble des données.

III. Littérature

Depuis les années 70, de nombreuses études menées sur le continent ont été consacrées à l'exploration de la *telenovela*, sous différents angles de recherche. Bien qu'initialement centrées sur des descriptions et des définitions, des spécialistes en Sciences de la Communication, en Arts, en Histoire, en Littérature, en Linguistique, etc., ont exploré ce genre et on progressivement enrichi son approche. Assurément, les premiers travaux rédigés sur le sujet ont été influencés par l'école de Francfort, qui pensait la télévision comme un instrument de domination.

Selon ces théoriciens, la culture de masse a propagé sa dangereuse influence, contribuant à l'abrutissement des classes populaires, qui étaient considérées comme facilement manipulables. Nombre des recherches menées au Venezuela se sont inscrites dans ces paradigmes théoriques à tendance marxiste qui étaient très en vogue à l'époque. Des œuvres

pionnières telles que *El huésped alienante...* de Marta Colomina ont mis l'accent sur les effets néfastes et pernicieux de ce type de productions mélodramatiques⁸³¹. L'autre versant du paysage des études télévisuelles était occupé par l'exploration de la nature commerciale des médias privés (Marcelino Bisbal, Antonio Pasquali, Oswaldo Capriles)⁸³². Bien que ces œuvres ne nous aient pas été particulièrement utiles pour l'exploration de contenu, elles nous ont fourni des informations sur les conditions de production de ces *telenovelas*.

De même, les publications de la susmentionnée Mabel Coccato « Apuntes para una historia de la *telenovela* venezolana » et de Carolina Espada *La telenovela venezolana* nous ont fourni des données sur les titres des productions réalisées, leurs auteurs et leurs distributions⁸³³. De son côté, la chercheuse Carolina Acosta-Alzuru s'est consacré à l'analyse des *telenovelas* de Leonardo Padrón. Bien que ses recherches soient les plus complètes sur ce genre dans le pays, les productions qu'elle examine sont postérieures à notre période d'étude⁸³⁴. En plus de cette bibliographie, nous avons passé en revue les compilations réalisées par les chaînes de télévision, des travaux universitaires ainsi que différents articles que nous détaillons tout au long de la présente thèse. Beaucoup de ces œuvres sont focalisées sur l'accueil de ces programmes, laissant de côté les représentations, les personnages ou les thèmes. La publication de Gladys García et Alirio Aguilera, *Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela* (1992), est l'une des rares

⁸³¹ COLOMINA, Marta. *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencia y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo: Universidad del Zulia, 1968. 160 p.

⁸³² BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: El Imperio Cisneros», *Revista Sic*. Enero 1986, n° 49, p. 31-34; PASQUALI, Antonio. *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila, 1977. CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, 1996. 280 p.

⁸³³ ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott, 2004. 118 p.

⁸³⁴ ACOSTA-ALZURU, Carolina. *La incandescencia de las cosas: Conversaciones con Leonardo Padrón*. [s.l.]: Editorial Alfa, 2016. 374 p.; ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Melodrama, reality, and crisis: The government–media relationship in Hugo Chávez's Bolivarian Revolution», *International Journal of Cultural Studies*. Mayo 2014, vol. 17, n° 3, p. 209-226; ACOSTA-ALZURU, Carolina. *Telenovela adentro*. [s.l.]: Editorial Alfa, 2015. 254 p.

qui se concentrent sur le contenu et décrivent les stéréotypes de genre⁸³⁵. Cependant, il s'agit d'une étude succincte qui ne nous fournit pas beaucoup de détails sur les productions observées ni sur les méthodes utilisées.

D'autres paradigmes théoriques tels que les études culturelles, ont fait leur apparition et ont accordé de la valeur aux industries culturelles et à leurs produits. Ce courant, que les penseurs latino-américains n'ont pas manqué d'influencer, leur a aussi permis d'intégrer le genre de la *telenovela* dans leurs analyses. Le changement de paysage et les recherches pionnières de José Martín Barbero et Néstor García Canclini ont ainsi vu dans ces industries des espaces de production symbolique. Tout particulièrement, Martín-Barbero (*De medios a las mediaciones : Comunicación, cultura y hegemonía* (1991), *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia* (1992)) a adoubé la *telenovela* comme objet d'enquête légitime⁸³⁶. Dans ses travaux, nous trouvons des clés fondamentales pour comprendre l'importance du mélodrame sur le continent et la pertinence de percevoir ses médias de masse en tant qu'espaces d'identification. Omar Rincón est un autre des chercheurs latino-américains que nous avons examinés pour sa vaste contribution sur le genre: *La telenovela un formato antropófago* (2008), *Estéticas de telenovelas* (2006) et *Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar* (2011)⁸³⁷. De même, les publications de Nora Mazziotti: *La industria de la telenovela: la producción de la ficción en América latina* (1997), *El espectáculo de la pasión: Las telenovelas latinoamericanas* (1993) ont grandement servi à la compréhension des

⁸³⁵ GARCÍA, Gladys et Alirio AGUILERA. «Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela», *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación*. Septembre 1992, vol. 18, n° 79, p. 67-79.

⁸³⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús et Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama. Op. cit.*; MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 2da edición: Barcelona: Gustavo Gili, 1991. 392 p.

⁸³⁷ RINCÓN, Omar. «La telenovela: Un formato antropófago», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. 2008, vol. 0, n° 104, p. 48-51; RINCÓN, Omar. «Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar», *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*. 2011, n° 36, p. 43-50; RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas». *Op. cit.*

différences et spécificités de la *telenovela* dans les différents pays⁸³⁸. Grâce à leurs travaux, nous avons pu observer comment cette industrie culturelle s'est progressivement départi de ses caractéristiques locales pour devenir un produit d'exportation uniforme, facilement compréhensible dans n'importe quel contexte.

Depuis le début des années 2000, cet objet d'étude a de nouveau suscité l'intérêt des chercheurs latino-américains, avec des approches qui orientent leur visée sur les *telenovelas* historiques et la reconstruction de la mémoire collective. Parmi les travaux que nous pourrions mentionner, citons: *Las telenovelas puertás adentro, el discurso social de la telenovela* (2003) d'Eduardo Santacruz, *La telenovela chilena entre la metáfora y el trauma* (2011) de Constanza Mujica, *Argentinian telenovelas: Southern sagas rewrite social and political reality* (2015) de Gabriela Jonás, ainsi que la recherche collective coordonnée par María Rodríguez Cadenas, intitulée *La ficción histórica en la televisión iberoamericana de 2000-2012: Construcción del pasado colectivo en serie, telenovelas y telefilms*, publiée en 2016⁸³⁹. Ces études se concentrent sur des *telenovelas* historiques, cependant, comme nous l'avons mentionné précédemment, ce type de récit a été exclu de notre corpus. Contrairement à certains pays, tels que le Brésil ou le Mexique où des productions mélodramatiques inspirées de l'histoire locale ont été réalisées, seulement quelques productions de ce type sont trouvables au Venezuela.

L'attention portée à ce genre fictionnel et sériel n'est pas exclusive à l'Amérique latine, mais s'étend également jusqu'en France, où le renouveau de ce domaine s'est manifesté au travers de rencontres et de monographies. En juin 2017, les Universités Paris I et Paris III et

⁸³⁸ MAZZIOTTI, Nora et Eliseo VERÓN. *El Espectáculo de la pasión: Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993. 172 p.; MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela: La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1996. 180 p.

⁸³⁹ Vid. SANTA CRUZ, Eduardo. *Las telenovelas puertás adentro: El discurso social de La telenovela chilena*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2003. 86 p.; MUJICA, Constanza. «La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma», *Cuadernos de información*. 1 janvier 2007, n° 21, p.20-33; JONÁS, Gabriela. *Argentinian telenovelas: Southern sagas rewrite social and political reality*. Brighton England; Chicago: Liverpool University Press, 2015. 224 p.; RODRÍGUEZ CADENA, María (ed.) *La ficción histórica en la televisión iberoamericana, 2000-2012: Construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Boston: Brill | Rodopi, 2016. vol. 54, 217 p.

l'EHESS ont organisé à Paris le colloque international Feuilletons et séries diffusées sur les écrans de la RTF ou de l'ORTF (1949-1974)⁸⁴⁰. De même, nous trouvons les recherches d'Erika Thomas *Les telenovelas entre fiction et réalité* (2013) et d'Éliane Wolf « Du Mexique à l'île de la Réunion : Études de réception des deux *telenovelas* créolisées » (2012) cette dernière faisant partie du numéro *Les séries télévisées dans le monde: échange, déplacements et transpositions* de la publication TV/ séries⁸⁴¹. À travers ces travaux, nous plongeons dans l'étude de la fiction télévisuelle du point de vue de l'académie française, pour ainsi dire de sa vision sur ces expressions culturelles : tout d'abord, en traçant les affiliations avec le feuilleton écrit et audiovisuel, puis en identifiant les chercheurs dont les méthodes s'alignent sur nos questionnements. L'intérêt a été réitéré et ravivé avec la récente publication de la chercheuse Delphine Chedaleux *Du savon et des larmes : le soap opéra, une subculture féminine* (2022)⁸⁴². Bien que son objet d'étude central ne soit pas les *telenovelas*, ses réflexions sur ces émissions populaires destinées à un public féminin ont été d'une grande contribution à cette thèse.

IV. L'itinéraire

Avec pour objectif de répondre à nos problématiques et d'analyser notre corpus de manière cohérente – en nous assurant de maintenir son lien avec le contexte de production – nous séparons le présent travail en deux grandes parties divisées chacune à leur tour en trois chapitres. Dans la première partie (I- Notes pour une cartographie nécessaire, II- La construction d'un objet de recherche, III- Sur le désordre des années 70) nous avons introduit l'objet d'étude, la théorie, et avons analysé le premier corpus correspondant à la décennie 1970-1980.

⁸⁴⁰ TSYKOUNAS, Myriam, Bernard PAPIN et Sabine CHALVON-DEMERSAY (Dir.). *Fictions sérielles au temps de la RTF et de l'ORTF: (1949-1974)*. Paris: L'Harmattan, 2018. 268 p.

⁸⁴¹ WOLFF, Éliane. «Du Mexique à l'Île de La Réunion: Études de réception de deux telenovelas "créolisées"», *TV/Séries*. 1 novembre 2012, n° 2, p. 154-170; THOMAS, Erika. *Les telenovelas entre fiction et réalité*. Paris: Éditions L'Harmattan, 2003. 178 p.

⁸⁴² CHEDALEUX, Delphine. *Du savon et des larmes: Le soap opera, une subculture féminine*. Paris: Coédition Amsterdam éditions/Les Prairies ordinair, 2022. 187 p.

- I. Dans le premier chapitre « Notes pour une cartographie nécessaire », nous définissons le genre de la *telenovela* dans le but de situer clairement le concept et de décrire ses personnages stéréotypés et l'épine dorsale de ses histoires. Nous décrivons les conditions d'écriture ainsi que le processus de création et d'enregistrement qui sont spécifiques au genre. Dans cette section, nous nous concentrons sur l'identification des similitudes et des divergences avec ses homologues, le *soap opera* et le feuilleton radiophonique, dans le but d'établir des connexions. À travers cette approche quasi « archéologique », nous relierons la *telenovela* à d'autres genres qui lui ont fourni des éléments. Conséquemment, en nous situant dans notre domaine d'étude, nous décrivons l'évolution de la *telenovela* vénézuélienne, depuis ses débuts radiophoniques, jusqu'à ses premiers auteurs en passant par l'influence de la *radionovela* cubaine. Nous consacrons une section à la création des chaînes de télévision privées (Venevisión et RCTV) et à leur caractère commercial, dans l'optique de mieux appréhender les contextes de production. Pour fermer ce chapitre, nous aborderons le mélodrame en tant que catégorie d'étude d'importance sur le continent et l'impact qu'il a eu sur ces productions, notamment à travers l'Époque Dorée du cinéma mexicain.

- II. Le chapitre deux, intitulé « La construction d'un objet de recherche », est consacré à la présentation de la théorie et de la méthodologie que nous utilisons dans l'examen de notre corpus. Nous commençons la section en expliquant comment la perception de la télévision a évolué depuis une vision initialement imprégnée de rejet (école de Francfort) pour finalement devenir un objet de recherche légitime pour les chercheurs latino-américains (Jesús Martin Barbero, études culturelles). Nous poursuivons en introduisant les recherches dans le domaine de la télévision et des séries qui nous ont permis d'établir des liens entre ces productions fictives et l'analyse des sociétés (Éric Macé, Sabine Chalvon-Demersay, Sarah Lecossais). Tout au long du chapitre, nous explorons la fiction télévisée et comment elle s'est transformée en instrument « traduisant » le contexte qui la produit. Pour clore la section, nous abordons la méthodologie que nous utilisons, en mettant l'accent sur le travail de Chalvon-Demersay et sa manière d'analyser les personnages en tant qu'« acteurs sociaux ».

- III. Dans le chapitre trois « Sur le désordre des années 70 », nous contextualisons le Venezuela de cette décennie en mettant en lumière les changements politiques et sociaux, et en particulier les mouvements féministes qui les accompagnent. Nous présentons les auteurs de *telenovela* de cette époque issue de différentes sphères artistiques, qui ont renouvelé le genre de la *telenovela* de manière exceptionnelle (phénomène appelé « télévision culturelle »). Après avoir développé cette contextualisation, nous introduisons le corpus correspondant à cette période : *La señora de Cárdenas* (1976) et *Natalia de 8 à 9* (1980) avec leurs synopsis respectifs. Le reste du chapitre est consacré au développement de l'analyse à travers trois thèmes principaux : une télévision pour éduquer, l'émancipation féminine et le machisme.

Dans la deuxième partie du travail, divisée en trois chapitres (IV- Du chagrin et des changements dans la vie domestique, V- Sur le coup de foudre et la découverte de l'être aimé, VI- Romance et sexualité) nous analyserons plus en détail le corpus de la décennie des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix et nous continuerons à contextualiser cette nouvelle période.

- IV. Nous faisons commencer le chapitre quatre « Du chagrin et des changements dans la vie domestique » en fournissant le contexte des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, période où nous situons notre second corpus. Nous présentons les changements profonds dans le paysage politique et social ainsi que les auteurs actifs dans le monde de la *telenovela* au cours de ces années. Nous plaçons ensuite dans le paysage les trois productions de notre corpus *Las Amazonas* (1985), *Rubí rebelde* (1989) et *Por estas calles* (1992) avec leurs synopsis respectifs, pour donner une idée générale des histoires et de leurs personnages. Par la suite, nous procédons à l'analyse des productions en suivant comme fil conducteur du discours dans ces paragraphes la parentalité et ses nouveaux modèles et contre-modèles.
- V. Dans le chapitre cinq « Sur le coup de foudre et la découverte de l'être aimé », nous poursuivons notre exploration du corpus de la décennie ciblée. L'axe de l'analyse suit « l'évolution » du couple, depuis le coup foudre et la phase de séduction,

jusqu'à la consolidation de la relation. Nous abordons certains critères que les personnages prennent en compte au moment du choisir un partenaire, que nous examinons à la lumière d'études sociologiques. Nous présentons également les espaces et les modèles dominants liés à la classe supérieure vénézuélienne des années 80. Pour finir, nous nous pencherons sur les représentations de la violence dirigée contre le corps des héroïnes, exprimée dans les récits à travers la jalousie, les consentements ambigus et les viols.

- VI. Dans le chapitre six « Romance et sexualité », nous décomposons le corpus en suivant le fil conducteur de la sexualité. Nous explorons les liens que nous trouvons entre la sexualité et l'âge des personnages, ainsi que la sexualité et la composante raciale. Nous abordons l'érotisation des corps des hommes et des femmes, devenant plus présente et audacieuse au cours de cette décennie. Pour conclure cette section, nous mettons l'accent sur les nouveaux espaces (les quartiers populaires) et les discours qui émergent dans la *telenovela Por estas calles* (1992) et qui semblent introduire de nouvelles représentations. Afin d'analyser l'apparition et la valorisation de ces nouveaux lieux, discours et représentations, nous les examinons depuis les productions précédentes jusqu'à la dernière production de 1992.

Partie 1

Chapitre 1 : Notes pour une cartographie nécessaire

Dans le premier chapitre, nous explorons la définition de la *telenovela*, ses origines et sa filiation avec d'autres productions culturelles similaires telles que la *soap opera*. Ces deux productions ont été créées au milieu du XXème siècle dans le but de divertir un public féminin pendant leurs tâches domestiques, tout en favorisant la consommation des foyers. Selon les spécialistes du genre, avec la *telenovela*, l'Amérique latine développe une manière très différenciée de raconter des histoires⁸⁴³. Au fil des décennies (et grâce à l'évolution technologique de la télévision), ces productions ont évolué, passant d'un produit artisanal à

⁸⁴³ RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas». *Op. cit*, p. 48.

des programmes qui sont devenus les plus emblématiques de l'industrie culturelle latino-américaine⁸⁴⁴. Malgré leur popularité, ils ont été stigmatisés en raison de leur contenu considéré comme aliénant, perpétuant des phénomènes tels que le racisme, la distinction socio-économique et l'inégalité dans les relations entre les sexes⁸⁴⁵.

Les débuts de la *telenovela* vénézuélienne remontent aux années cinquante, lorsque les célèbres feuilletons radiophoniques ont été rapidement adaptés au format télévisuel et ont commencé à se propager grâce à ce nouveau média inauguré dans le pays en 1953. L'homme d'affaires William H Phelps lance la télévision commerciale avec le canal Radio Caracas Télévision (RCTV). Peu de temps après, Venevisión – la chaîne commerciale qui sera son éternelle concurrente – commence ses émissions. En plus d'expliquer l'histoire de la *telenovela*, nous nous attachons à faire une présentation de ces deux chaînes qui ont diffusé les *telenovelas* de notre corpus. Nous mettons en évidence que RCTV et Venevisión, au lieu de se concentrer sur une mission éducative, sont des entreprises orientées vers la réalisation de bénéfices économiques. De même, nous détaillons les conditions de production qui caractérisent ces programmes, notamment le travail collaboratif impliquant différents auteurs et qui se fait au fur et à mesure de la diffusion des épisodes⁸⁴⁶.

Pour conclure le chapitre, nous abordons également l'influence que la *telenovela* tire du mélodrame théâtral et littéraire qui a évolué depuis le XVIIIe siècle. En Amérique latine, le mélodrame, qui imprègne tant de productions populaires, a fait l'objet d'analyses de la part de chercheurs tels que Carlos Monsiváis⁸⁴⁷ et Jesús Martín-Barbero. Ce dernier le définit dans ses travaux fondateurs comme une «matrice culturelle » qui transcende les frontières du genre. Comme le montrent la littérature et le cinéma que nous avons explorés tout au long de la dernière section, le mélodrame a joui d'une grande présence et d'une grande

⁸⁴⁴ MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana: De artesanal a industrial». *Op. cit.*, p. 22.

⁸⁴⁵ SIERRA, Juan Carlos Sánchez. «Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica». *Op. cit.*, p. 24.

⁸⁴⁶ SCOTTO CABRICES, Clemente. «Creación e implantación de «Tele»: Base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993)», *op. cit.*, p. 21; MENDOZA BERNAL, María Inés. «La telenovela venezolana», *op. cit.*, p. 31.

⁸⁴⁷ MONSIVÁIS, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», *op. cit.* p. 446.

popularité sur le continent pendant une grande partie du XXe siècle. Selon Silvia Oroz, les femmes avaient peu d'options pour les loisirs en dehors du périmètre familial, et le cinéma avec ses mélodrames était l'option de divertissement la plus répandue⁸⁴⁸. Au début du siècle, le Mexique, l'Argentine et le Brésil ont pris la tête du cinéma mélodramatique, exerçant ainsi une influence marquante sur les industries cinématographiques plus modestes, comme celle du Venezuela⁸⁴⁹. Bien que ce genre ait perdu de sa vigueur, avec la popularisation de la télévision qui est devenue le principal concurrent de l'industrie cinématographique, nous montrons également de quelle façon le mélodrame réussira à survivre dans la *telenovela*.

Chapitre 2 : La construction d'un objet de recherche

Comme son titre l'indique, ce chapitre s'articule autour de la théorie et de la méthodologie que nous utilisons pour analyser notre corpus de recherche. Au cours des dernières décennies du XXe siècle, les *telenovelas* ont connu une immense popularité en Amérique latine, mais il a fallu du temps pour qu'elles soient pleinement reconnues en tant que produit culturel légitime. Dans la première section, nous exposons le cadre théorique qui nous permet de situer les études sur la *telenovela*, sans prétendre fournir un compte rendu exhaustif, mais en présentant toutefois une vue d'ensemble actuelle de son débat en Amérique latine. Nous faisons référence à des travaux pionniers et à des chercheurs renommés dans ce domaine, tant au Venezuela que dans d'autres pays de la région. Parmi certaines de ces premières recherches, nous avons *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencias y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela* (1968). Son auteure Marta Colomina expose la prétendue aliénation générée par la radio et la télévision dans les classes populaires, principales consommatrices de ces médias⁸⁵⁰. Pour leur part, García et Aguilera, dans « Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela » (1992)⁸⁵¹ mettent en garde contre les dangers des représentations médiatiques

⁸⁴⁸ OROZ, Silvia. *Melodrama. Op. cit.*, p. 51.

⁸⁴⁹ ALVARAY, Luisela. «Melodrama and the Emergence of Venezuela Cinema», *op. cit.*, p. 37.

⁸⁵⁰ COLOMINA, Marta. *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencias y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo: Universidad del Zulia, *op. cit.* p. 59.

⁸⁵¹ GARCIA, Gladys et Alirio AGUILERA. « Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela », *op. cit.* p. 67-79.

qui accentuent l'inégalité entre les hommes et les femmes. A l'inverse, dans une perspective novatrice qui permet la valorisation de ces productions, Jesús Martín-Barbero dans « Memoria narrativa e industria cultural » (1983), considère l'histoire populaire comme moyen d'accéder à la culture. Le mélodrame à la télévision l'amène à s'interroger sur le rapport de la *telenovela* avec la culture orale dont elle conserve «[...] la prédominance du récit, l'ouverture indéfinie [...] et sa porosité au présent»⁸⁵².

Dans la deuxième section, nous procédons à une immersion dans le domaine des études télévisuelles pour expliciter la méthodologie que nous avons choisie pour notre mener à bien notre analyse. Depuis les années quatre-vingt-dix, la télévision connaît un renouveau marqué par des améliorations constantes en termes formels et narratifs⁸⁵³. Dans le même temps, les émissions de télévision, en particulier les séries, ont pris une place centrale dans la réflexion académique et sont devenues un objet d'étude légitime dans des domaines tels que la sociologie de la communication, les études culturelles et les sciences politiques. La télévision n'est plus analysée comme un outil de domination mais comme un espace de « concessions » qui, lorsqu'il est interrogé, peut nous fournir des informations sur les sociétés contemporaines. C'est dans cette perspective que nous posons comme postulat que la *telenovela*, en partageant la structure sérielle avec ce type de formats longs, peut être examinée sous différents angles théoriques à la lumière des réflexions et méthodologies issues de l'analyse des séries. Tout au long de la section, nous présentons les différents ouvrages qui ont enrichi notre réflexion et dont nous avons emprunté des éléments d'analyse. Selon Sarah Lecossais, la fiction télévisuelle est l'un des moyens privilégiés de raconter le monde et de le questionner⁸⁵⁴. Selon cette autrice en effet, bien qu'il s'agisse d'univers fictifs, les situations mises en scène sont généralement familières et identifiables, parvenant à établir une correspondance avec le «monde réel». De nombreux spécialistes (Éric Maigret, Éric Macé, Jean Pierre Esquenazi, Sabine Chalvon-Demersay, Sarah

⁸⁵² [Traduction libre]. MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada», *op. cit.*, p. 171.

⁸⁵³ SEPULCHRE, Sarah et ÉRIC MAIGRET (éditeurs). *Décoder les séries télévisées.*, *Op. cit.*, p. 17.

⁸⁵⁴ LECOSSAIS, Sarah. *Chronique d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées familiales françaises (1992-2012)*. *Op. cit.*

Lecossais) s'accordent sur la pertinence d'examiner les œuvres de fiction comme des interprétations ou des formes de représentation de la réalité. Il convient de souligner que la représentation du monde véhiculée par la culture de masse est loin d'être unidimensionnelle, comme nous l'avons expliqué dans le chapitre.

Si pour Éric Macé les univers fictionnels peuvent être pris comme des doubles du « monde réel », pour Chalvon-Demersay la fiction opère un véritable travail de mise en lisibilité de la réalité⁸⁵⁵. Les interprétations de cette chercheuse sur des héros de séries télévisées (HST) nous ont fourni des indices importants pour nos propres analyses. Les personnages de ces programmes occupent une place particulière au milieu d'une gamme élargie d'acteurs sociaux, entre humains et non-humains (dans un but proprement sociologique)⁸⁵⁶. Pour clore le chapitre, nous présentons la perspective méthodologique de Sarah Lecossais qui nous a permis d'ajouter un deuxième niveau de lecture. Celui-ci implique de replacer les personnages dans le contexte de la fiction et d'analyser leur dimension symbolique pour décrypter les discours propagés par les fictions sérielles télévisées⁸⁵⁷. Comme les séries, les *telenovelas* mettent en scène une variété de personnages qui peuvent nous fournir des informations à travers leurs différentes activités (repas, travail, loisirs), états d'esprit et aspirations. Les similitudes observées sont à ce point importantes avec la *telenovela* que nous avons jugé pertinent d'adopter sa méthodologie lorsque Chalvon-Demersay caractérise la série comme suit :

Elle diffère de la fiction littéraire et de la fiction cinématographique par l'importance du public, par la durée des œuvres diffusées, par la régularité de l'écoute, par la simultanéité de la réception, par la manière dont elle s'imbrique dans l'expérience de vie, par les affinités qu'elle a avec les

⁸⁵⁵ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. « Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies ». *Op. cit.*, p. 623.

⁸⁵⁶ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, 7 février 2011, n° 165, p. 213.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 124.

questions des intimités, et enfin, par le fait que les considérations expressives ou esthétiques n'y sont pas prioritaires⁸⁵⁸.

Chapitre 3 : Sur le désordre des années soixante-dix

Dans le chapitre 3, nous exposons de quelle manière les productions médiatiques ont commencé à être remises en question par la recherche féministe au cours des années soixante et soixante-dix (Betty Friedan, Germaine Greer). Bien que notre recherche se concentre sur les productions télévisuelles au Venezuela, nous esquissons brièvement le contexte national et international de l'époque dans lequel notre corpus s'insère. Nous proposons un voyage chronologique à travers les luttes et les revendications féministes dans le but de dresser le tableau tumultueux dans lequel les femmes évoluent au cours de ces années. Les informations précédemment fournies nous ont permis ensuite d'identifier certains dialogues et revendications sociales exprimés par les héroïnes des *telenovelas* étudiées.

De même, dans la description du contexte national, nous nous sommes efforcés de mettre en avant divers groupes artistiques et littéraires qui, au cours de la décennie précédente, ont embrassé la révolution cubaine et se sont ralliés aux mouvements de guérilla. Dans un effort visant à pacifier le pays, l'État a tenté d'incorporer ces personnalités appartenant à la soi-disant "gauche culturelle" au sein des différentes institutions⁸⁵⁹. De ces rangs émergent des professionnels tels que Román Chalbaud, Salvador Garmendia et José Ignacio Cabrujas qui réaliseront certaines œuvres considérées comme des jalons du théâtre, du cinéma et de la télévision nationale. Dans le domaine des médias de masse, c'est principalement José Ignacio Cabrujas qui, malgré les critiques dont il a pu être la cible pour s'être consacré à un métier considéré comme non artistique, devient le "maître des *telenovelas*".

Or, comme détaillé dans le chapitre, le premier gouvernement de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) coïncide également avec un débat international sur le rôle des médias sur le continent.

⁸⁵⁸ CHALVON-DEMERSAY, Sabine. « Le deuxième souffle des adaptations ». *Op. cit.*, p. 80.

⁸⁵⁹ CHACON, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana, 1958-1968. Op. cit.*

C'est ainsi que la « *telenovela* cultural » émerge dans le contexte d'un projet de réforme culturelle qui se distingue par son inclusion des domaines de la radio et de la télévision. Conformément à l'esprit des années soixante-dix, l'objectif a été de donner à l'industrie de la télévision un rôle de service public à travers des productions éducatives. Pour la transformation de la *telenovela* afin qu'elle corresponde à ces nouveaux impératifs, la chaîne RCTV embauche Garmendia, Cabrujas et Chalbaud qui commencent alors à adapter des classiques de la littérature et s'ouvriront plus tard à de nouveaux thèmes. Après avoir exploré les changements qui cherchent à s'imposer à la télévision, nous portons notre attention sur l'analyse de deux fictions qui constituent le corpus de cette décennie: *La señora de Cárdenas* (1977) et *Natalia de 8 a 9* (1980). Dans ces deux *telenovelas* écrites par Cabrujas, les thèmes du divorce et l'émancipation féminine sont abordés, des sujets qui reviennent fréquemment dans certaines productions de cette époque. Au fil de cette section, nous détaillons comment ces questions sont traitées dans les intrigues avec une telle minutie qu'elles pourraient presque servir de guide éducatif sur les procédures juridiques liées à la séparation conjugale. Bien que ces fictions tendent à commencer par le « coup de foudre » et à se terminer par le mariage, *La señora de Cárdenas* et *Natalia de 8 a 9* commencent par la détérioration du couple, faisant écho à l'affaiblissement de l'institution du mariage tel que l'on peut l'observer dans la société vénézuélienne de l'époque.

Dans les deux *telenovelas*, les préoccupations des héroïnes sont prises en charge par les personnages des avocats, qui agissent en tant que conseillers dans le processus de séparation et expliquent le fonctionnement des lois de manière simple. Ils mentionnent également les institutions juridiques qui jouent un rôle de médiateurs en cas de litiges impliquant les enfants, comme les tribunaux pour mineurs et les travailleurs sociaux. Grâce aux dialogues, les téléspectatrices reçoivent des informations sur leurs droits légaux mais disposent également d'éléments pour percevoir et prendre conscience de l'inégalité entre les sexes qui prévalait dans la société vénézuélienne des années soixante-dix et quatre-vingt. Néanmoins, une analyse fine de ces productions permet de percevoir que, même si les transformations qui ont lieu dans la sphère domestique soient montrées, les discours ne sont pas dénués de l'ambiguïté typique de ces productions culturelles. D'un côté, les avocats contribuent à normaliser le divorce en considérant le mariage comme une institution remise en question. Mais, de l'autre, ils conseillent à leurs clientes de percevoir l'infidélité de leurs maris comme

faisant partie d'une nature masculine qu'il vaut mieux ignorer. Bien que la télévision s'adapte à de nouvelles aspirations, elle continue néanmoins d'insister sur l'importance de l'institution familiale⁸⁶⁰.

D'autres questions que nous explorons dans les analyses de ce chapitre sont liées à la décriminalisation des relations prémaritales et à la prise de conscience des inégalités entre les sexes (Eva Illouz, Michel Bozon). Dans un Venezuela qui embrasse la modernité, la discussion sur la possibilité d'une sexualité plus libre est un sujet peu à peu abordé dans ces *telenovelas*. Les héroïnes deviennent les porte-parole de l'importance de la planification familiale et expriment leur mécontentement face au manque de leurs maris et à leur manque de fidélité. Le mariage est abordé d'une manière réaliste, dépourvu des idéalismes typiques des histoires roses⁸⁶¹. Aux antipodes du « mythe de l'amour romantique », les relations conjugales sont présentées en termes de contrat et de société. Avec la remise en question des rôles au sein du couple, les contributions de chaque partenaire sont mises en perspective. Alors que les hommes sont traditionnellement les pourvoyeurs économiques, les femmes contribuent également à l'équation en effectuant le travail domestique, qui était souvent négligé. Pour conclure le chapitre, nous nous intéressons aux réflexions des héros, qui, à travers leurs dialogues, remettent en question les valeurs machistes normalisées par la société. Alors que le comportement « macho », à l'instar du cinéma mexicain, était autrefois valorisé, il devient indésirable et un sujet à la critique (Guttman Matthew, Fuller Norma). Cependant, leurs préoccupations portent, presque exclusivement sur les aspects de la vie domestique qui posent problèmes pour leurs épouses, notamment la question de la fidélité.

⁸⁶⁰ Le divorce revêt d'une importance capitale pour les sociologues, car il a affecté l'institution familiale. ILLOUZ, Eva. *La fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. *Op. cit.*, p. 255.

⁸⁶¹ Dans son travail de recherche, Taline Karamanoukian observe également ce traitement réaliste de l'amour dans plusieurs productions sérielles françaises de son corpus, entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix. *Vid* KARAMANOUKIAN, Taline. « Les feuilletons de l'ORTF et la « condition féminine ». Un féminisme populaire? » *Op. cit.*, p. 58.

Partie 2

Chapitre 4 : Retour à l'ordre ? De chagrin et de changements dans la domesticité

Nous débutons le chapitre en introduisant la transformation sociale et économique majeure qui a commencé à façonner le Venezuela dans les années quatre-vingt⁸⁶², période à laquelle se situe notre deuxième corpus. Dans un second temps, nous présentons les critères de sélection que nous avons appliqués pour choisir les trois *telenovelas* que nous examinons dans cette deuxième partie, à savoir *Las Amazonas* (1985) *Rubí rebelde* (1989) et *Por estas calles* (1992). Durant cette période, les productions augmentent le nombre d'épisodes et les récits de séparations conjugales douloureuses cèdent la place aux histoires d'amour traditionnelles. Tout au long de cette section, notre attention se porte sur la façon dont sont représentés dans ces fictions, la parentalité et les défis auxquels certains personnages sont confrontés en tant que parents, en plus de leurs rôles de conjoints. Même si le divorce est présenté comme un phénomène de plus en plus courant dans la société, il est également dépeint comme une étape complexe à la fois pour le couple et, surtout pour les enfants. Dans la *telenovela Las Amazonas*, les deux protagonistes (Isabel et Rodrigo) aspirent à construire un couple stable, mais ils se retrouvent confrontés à la complexité de constituer une famille recomposée. Bien que dans les deux autres productions ce thème soit moins pertinent, les personnages fournissent également des informations sur les valeurs transmises par le biais de l'éducation de leurs enfants. Nous observons que les problèmes révélés dans les intrigues trouvent des solutions qui semblent être en accord avec les discours promus par les experts en matière familiale de l'époque (Rosario Esteinou).

Dans *Las Amazonas*, suite à sa séparation, Rodrigo assume la responsabilité d'élever seul ses deux petites filles, se présentant ainsi comme accomplissant tout à la fois rôle du père et de la mère. C'est ainsi que nous le voyons s'occuper de toutes les tâches ménagères, traditionnellement dévolues aux mères, tout en incarnant un père affectueux. Or, selon la chercheuse Isabella Cosse, la « nouvelle paternité » émerge comme l'un des changements culturels clés dans la dynamique familiale de cette période, reflétant ainsi les aspirations à

⁸⁶² SALMERÓN, Víctor. *Petróleo y desmadre: De la Gran Venezuela a la Revolución Bolivariana*. Op.cit

l'égalité des sexes⁸⁶³. Avec Rodrigo, nous pouvons observer la promotion dans cette *telenovela* d'un nouveau modèle de paternité qui encourage une relation basée sur la communication et l'affection. Dans la même *telenovela*, certaines des mères émancipées et exerçant une activité professionnelle sont critiquées en raison de leur difficulté à concilier vie familiale et carrière (Consuelo). Par exemple, pour Jeannette, les accomplissements professionnels ne comblent pas son désir intérieur, car au fond d'elle-même, elle estime que le mariage et la création d'une famille sont essentiels pour son épanouissement. Au cours de notre analyse de *Las Amazonas* et *Rubí rebelde*, nous avons été amenés à constater en quelque sorte un «retour en arrière» dans certaines représentations et discours liées aux revendications féministes de la décennie précédente (Camille Dupuy).

Le personnage de Rodrigo, protagoniste de *Las Amazonas*, incarne ce qui est souhaitable en termes conjugaux et familiaux en ce milieu des années 1980. Toutefois, dans les secteurs populaires du pays, la structure familiale traditionnelle composée du père, de la mère et des enfants est pratiquement inexistante. Selon les recherches d'Alejandro Moreno sur la famille vénézuélienne, il est fréquent, au sein des classes populaires, que les couples se séparent après avoir eu des enfants, et que l'homme entame ensuite une nouvelle relation sentimentale. Comme expliqué dans ce chapitre, l'absence du père et l'instabilité des relations conjugales semblent avoir renforcé le modèle familial prédominant axé sur la mère et l'enfant⁸⁶⁴. Pourtant, nous avons pu constater que cette imbrication familiale typique des classes populaires ne sera mise en scène qu'en 1992 avec *Por estas calles*. En plus de Rodrigo, dans *Rubí rebelde* un autre père s'occupe de ses filles, mais sa maladresse dans les tâches domestiques semble mettre en évidence la rareté de cette situation.

Le chapitre s'achève en examinant les représentations de la maternité qui, même lorsque celle-ci n'est pas planifiée, est présentée comme un précieux cadeau, même dans les situations les plus rocambolesques. Depuis la confirmation de leur grossesse, les futures mères traitent cette expérience comme si elles en étaient les seules parties prenantes. Dans la plupart des cas, nous avons observé une participation limitée des pères, les héroïnes étant celles qui prennent toutes les décisions tout au long du processus de gestation. Dans les trois

⁸⁶³ COSSE, Isabella. «La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)», *Op. cit.* p. 72.

⁸⁶⁴ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. *Op. cit.*, p. 79.

telenovelas de notre corpus, le stéréotype de la mère toute-puissante, capable d'élever seule ses enfants, est mis en avant. Malgré son désir d'être aimée et en compagnie d'un conjoint, si les circonstances ne lui permettent pas de former un foyer stable, elle assumera seule toutes les responsabilités.

Chapitre 5 : Sur le coup foudre et la découverte de l'être aimé

Comme l'indique le titre, dans le chapitre 5, nous centrons notre analyse sur les expériences vécues et racontées par les personnages lors de la phase initiale de leur histoire d'amour. Après les récits de conflits conjugaux de la fin des années soixante-dix, le mythique «coup de foudre» retrouve sa place centrale à l'écran dans les années quatre-vingt. Selon les célèbres contes romantiques du cinéma et de la littérature, l'amour commence par un béguin si intense qu'il laisse peu de place à la raison. Cependant, dans la première partie de cette section, basée sur diverses études en sociologie, nous avons expliqué que l'amour n'est pas aussi aveugle qu'on pourrait le penser (Alain Girard, Michel Bozon, François Héran). Si dans les *telenovelas*, on nous présente des récits mettant en scène des personnages opposés qui se rejoignent grâce à la romance, dans la vie réelle, les statistiques montrent que « la “foudre” quand elle tombe, ne tombe pas n'importe où: elle frappe avec prédilection la diagonale»⁸⁶⁵. C'est en prenant en compte ces données, que nous examinons les dialogues des personnages, les considérant comme de véritables témoignages qui nous dépeignent et nous renseignent sur le processus de l'acte de tomber amoureux, mais aussi sur la sélection du partenaire. Bien que cette période soit souvent décrite comme tumultueuse, perturbant leur destin, ils estiment qu'il est impératif de vivre cette expérience en raison de l'intensité des sentiments.

Pourtant, les études sur lesquelles nous nous appuyons dans ce chapitre révèlent que les couples sortent très rarement de leur horizon économique, ce qui contraste avec les relations romantiques que nous observons dans notre corpus (Ana Cuevas, Santiago Rodriguez). Comme nous l'avons constaté dans nos analyses, ce sont principalement les héroïnes qui

⁸⁶⁵ BOZON, Michel et François HERAN. « La découverte du conjoint. I. Évolution et morphologie des scènes de rencontre », *Op.cit.* p. 946.

élèvent leur position sociale grâce au mariage en suivant le modèle traditionnel de Cendrillon. Nous observons que les personnages féminins issus des classes aisées n'accumulent pas de richesses par leurs propres efforts, mais plutôt grâce au patrimoine familial ou au travail qu'elles accomplissent pour le père ou leur partenaire. Le mariage est systématiquement promu comme le principal vecteur de mobilité sociale pour les femmes, tandis que les personnages masculins disposent d'autres opportunités pour s'épanouir professionnellement. Bien que la mobilité sociale soit au cœur de toutes ces productions, les voies de l'ascension ne sont pas les mêmes pour les héros et les héroïnes. Dans la deuxième partie du chapitre, nous nous penchons sur les critères qui entrent en jeu lors de la formation d'un couple, tels que l'âge et l'apparence physique. Pour apporter un contraste avec le monde réel et enrichir notre analyse, nous nous sommes appuyés sur les recherches de Michel Bozon concernant la formation du couple. Il n'est pas rare que les héroïnes valorisent la maturité de leurs partenaires et la considèrent comme importante, tandis que les personnages masculins privilégient la beauté avant tout.

Après avoir exploré l'engouement initial pour l'autre, le ou la future partenaire, nous nous concentrons sur les diverses situations romantiques et sur les pratiques liées à la phase de séduction du couple (Eva Illouz). Principalement dans *Las Amazonas*, on peut apprécier le désir d'exhiber un mode de vie marqué par le pouvoir et la richesse, ce qui se manifeste dans les habitudes de consommation et de loisirs des personnages. Les héroïnes et les héros ont leurs rendez-vous romantiques dans des restaurants luxueux et d'autres lieux exclusifs d'un Caracas ostentatoire et cosmopolite. En suivant ce fil conducteur, nous avons exploré les classes supérieures vénézuéliennes en tant que modèle hégémonique qui devient omniprésent dans les *telenovelas*, dans les concours et dans les programmes humoristiques de la télévision (Andrés Gacitua). Malgré les critiques que l'on peut observer dans la production cinématographique concernant l'augmentation des secteurs marginalisés, la télévision se contente pour sa part, à travers ces *telenovelas*, d'exposer la vie des classes privilégiées, et ce jusqu'à la diffusion de *Por estas calles* en 1992 ; 1992 qui correspond à l'après Caracazo et à l'arrivée du futur président Hugo Chávez sur la scène politique du pays.

Dans ce chapitre, nous abordons également la question de la mobilité sociale, en mettant en évidence que les héroïnes connaissent une transformation où elles adoptent les comportements associés à leur nouveau statut. Par ailleurs, nous explorons la façon dont les

personnages féminins sont souvent les seuls à se préoccuper de l'amélioration de leur apparence physique. De ce point de vue l'on constate que les *telenovelas* promeuvent des normes spécifiques de beauté féminine (minceur, blancheur), qui ne sont d'ailleurs pas sans rappeler celles que l'on observe dans la publicité, et comptent parmi leur distribution d'anciennes participantes du célèbre concours national de beauté.

Pour conclure, et en raisonnement avec ce qui précède, nous analysons également certaines des scènes de violence et d'agression sexuelle présentes dans ces fictions. Comme dans d'autres productions culturelles, ces séquences sont souvent représentées de manière spectaculaire ou dans une perspective ambiguë et déroutante. Dans certains des exemples choisis, nous observons les héroïnes dans des instants d'intimité où elles semblent impassibles et craintives, ces moments étant davantage marqués par la coercition que par le consentement. Dans ces *telenovelas*, il est courant que les personnages utilisent de termes tels que « déshonneur » ou « manque de respect » pour parler des viols. Bien qu'il soit souvent suggéré que ces actes peuvent avoir des conséquences traumatisantes pour la victime, leur gravité est le plus souvent minimisée dans le récit. Les corps des héroïnes sont possédés et agressés de manière récurrente, sans que ces actions aient pour objectif de remettre en question la violence ou d'enrichir la profondeur des personnages dans l'histoire.

Chapitre 6 : Romance et sexualité : De nouveaux désirs, représentations et espaces

Le chapitre 6 met l'accent sur la sexualité et la sexualisation des personnages, en se concentrant principalement sur la *telenovela* *Por estas calles* dont la diffuse débute en 1992. À partir du corpus des années 70, nous observons comment la sexualité et le désir sont perçus comme des besoins et des préoccupations qui semblent principalement concerner les héros. Cette section s'amorce en décrivant les transformations que les hommes et les femmes ont vécues dans l'expression du désir sexuel, en nous appuyant sur certaines recherches (Michel Bozon, Charlotte Letellier, Eva Illouz). En parallèle, nous explorons la façon dont les différents personnages des *telenovelas* traduisent ce désir, en soulignant une plus grande ouverture à l'expression de la sexualité féminine au cours de cette décennie. Les protagonistes adoptent un comportement plus désinhibé et désinvolte, leur permettant

d'aborder explicitement la séparation entre la sexualité et les sentiments. De même, les héroïnes remettent en question les stéréotypes et explorent des sujets novateurs au sein de ces mélodrames télévisés, tels que le plaisir et les fantasmes sexuels. Lorsque nous comparons ces représentations sexuelles ouvertes et «modernes» avec des études menées au Venezuela, nous constatons que les comportements sexuels varient d'une région à l'autre dans le pays. Ainsi, bien que ces fictions ne «traduisent» pas nécessairement le monde social, elles peuvent susciter des interrogations sur les perspectives et les comportements qui lui sont associés.

Malgré la réalisation des désirs romantiques et sexuels des personnages féminins de *Por estas calles*, les héroïnes plus âgées sont exclues de ces expériences. Selon la bibliographie examinée (Arbogast, Bozon), nous avons pu constater qu'il est courant dans l'imaginaire collectif de représenter les femmes âgées comme perdant leur désir sexuel et se retirant du marché romantique. Par contraste, leurs homologues masculins peuvent devenir plus séduisants et accroître leur pouvoir et leur statut sur le marché sexuel et conjugal s'ils disposent d'un capital économique directement lié à leur maturité. En revanche, pour les femmes, les transformations de leur apparence physique liées au passage du temps sont parfois sujettes à des commentaires dégradants. C'est ainsi que dans les deux intrigues où des héroïnes plus âgées (Cora et la Condesa) tombent amoureuses de jeunes hommes, elles sont cruellement raillées dans le but de les dévaloriser en raison de leur âge. Cela met en lumière la préférence culturelle pour la jeunesse mais aussi les différentes perceptions du vieillissement entre les hommes et les femmes. Indéniablement, ces situations pourraient être perçues comme une manière d'insuffler de la légèreté à l'histoire. Toutefois, il est à noter qu'aucun des personnages masculins n'est soumis à un traitement de dévaluation similaire visant à les critiquer et à les réduire à leur seule apparence physique.

Dans *Por estas calles*, la sexualité n'est pas seulement exaltée à travers les dialogues des personnages, mais aussi à travers les scènes qui dégagent davantage de sensualité et d'érotisme. Au Venezuela, notre corpus révèle une plus grande présence de contenu sexuel dans les années quatre-vingt-dix, tout en restant soumis aux contraintes imposées par la télévision. Suite aux réflexions d'Eva Illouz, nous nous attachons à expliquer l'incorporation de « l'attractivité érotique » et de la sexualité comme nouveaux critères dans le choix du

partenaire. Selon la chercheuse, différents récits et industries ont légitimé la sexualité et le *sex-appeal* en tant qu'éléments essentiels de la romance⁸⁶⁶. Dans *Por estas calles*, ce sont les deux personnages racialisés (Eudomar et Eloina) dont on vante et met en lumière l'attrait érotique et leurs performances sexuelles. En explorant les imaginaires et les stéréotypes qui entourent la sexualité noire en Amérique latine, il s'avère que les hommes et les femmes noirs ont été souvent perçus comme des êtres dionysiaques. De ce point de vue, il est significatif que le personnage d'Eudomar soit impliqué dans des scènes d'amour inégalées en termes d'intensité et d'audace.

Pour clore le chapitre, nous explorons les représentations des secteurs populaires qui étaient demeurées en grande partie invisibles et qui, de manière plus protagoniste, sont introduites dans *Por estas calles*. Alors que dans les années quatre-vingt, l'Est aisé de Caracas servait souvent de décor principal, dans cette *telenovela* les histoires des personnages ont pour cadre un quartier pauvre de la capitale. Même si un quartier défavorisé apparaît également dans *Rubí Rebelde*, il s'agit d'un espace anonyme où les résidents semblent manquer d'hygiène personnelle et de bonnes manières. Bien que ces situations aient une touche d'humour en arrière-plan, elles contribuent à stigmatiser les habitants de ces zones. De même, la question du racisme est brièvement abordée dans cette production, bien que la possibilité de son existence dans un pays aussi métissé soit exclue par les personnages. Au cours de notre analyse, nous avons observé que la représentation des classes populaires et des enjeux raciaux revêt une signification particulière dans cette dernière *telenovela*. Sa diffusion coïncide avec l'année du Caracazo et montre de manière symptomatiquement le mépris de classe qui a alimenté cette explosion sociale. *Por estas calles* adopte une approche différente par rapport aux autres productions, et le personnage d'Eudomar exprime de manière critique son expérience de la vie en tant qu'homme noir dans la société vénézuélienne. Pour enrichir notre réflexion, nous rendons compte des études qui explorent la question complexe du métissage dans le contexte de l'Amérique latine afin de mieux saisir le sens de ce discours (Briceño León, Vivero Vigoya, Ishibashi). De ce point de vue, on peut considérer que le rôle central du couple racialisé présent dans *Por estas calles* coïncide avec plusieurs événements historiques qui mettent en avant la revendication de l'héritage africain

⁸⁶⁶ ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. Op. cit., p. 144.

au Venezuela et dans l'ensemble du continent (discussions sur le racisme, premières associations d'afro-descendants). Contrairement aux *telenovelas* des années quatre-vingt, où les classes aisées et blanches incarnaient le modèle d'aspiration en matière de beauté et de style de vie, dans *Por estas calles* de nouveaux espaces et des nouvelles représentations émergent, mettant en avant le populaire. À la fin du chapitre, nous abordons de manière plus approfondie comment des nouveaux acteurs sociaux apparaissent à la fois dans la fiction et dans la vie réelle pour transformer les discours, mais aussi le regard porté sur cette partie de la population.

Conclusions

Au début de cette recherche, l'une des questions premières nous a menés à réfléchir au nombre idéal de *telenovelas* qui devraient constituer un échantillon représentatif. En l'absence d'exemples pour le traitement de ce type de formats extensibles et sans chapitrage en saisons, nous nous questionnons sur la pertinence d'analyser une seule production vs un large éventail varié. Ceci étant posé, aurait-il été judicieux de regarder une seule *telenovela* et de porter notre attention sur tous ses détails ? Ne limiterions-nous pas ainsi notre analyse si nous avons l'intention d'utiliser ces fictions comme de possibles observatoires des changements sociaux ? Afin d'examiner les aspects systémiques, nous avons jugés plus approprié de nous concentrer sur un plus grand nombre de *telenovelas* susceptibles de révéler des transformations. En affinant ces premières idées, nous avons réorienté notre sélection vers un nombre de productions que nous pourrions étudier dans leur intégralité, tout en maintenant un corpus raisonnable en termes d'heures de visionnage. Cependant, une fois passée la phase de « décantation », la question de savoir s'il était vraiment nécessaire de visionner les productions du début à la fin s'est immanquablement posée. Nous aurions probablement pu nous concentrer sur certains arcs narratifs qui présentaient en substance les personnages et les intrigues principales et arrivaient à leur terme lorsque l'histoire devenait répétitive. Il faut néanmoins ne pas perdre de vue que la *telenovela*, dans sa volonté d'attirer des téléspectateurs tout en se maintenant à l'antenne, peut intégrer de nouveaux personnages et de nouveaux thèmes. C'est d'ailleurs précisément dans ces histoires « dans les marges », que les personnages contre-hégémoniques ou les intrigues les

plus risquées peuvent apparaître. Si ces éléments ne sont pas bien accueillis par le public, ils peuvent être éliminés sans qu'il soit nécessaire de trop transformer l'intrigue initiale.

Face à la perspective de devoir faire face à un corpus qui pourrait dépasser nos capacités de traitement, nous avons pris des décisions en dépit de l'incertitude quant au choix de la meilleure méthode. En outre, un plus grand nombre de *telenovelas* permettrait possiblement des explorations et des formulations plus précises concernant le changement dans les contenus. Nous avons pu constater que ces productions suivent un parcours en zigzag, alternant entre des formules novatrices et conservatrices qui mettent sur le devant de la scène des représentations que nous pensions obsolètes. Cela pourrait être dû à la tendance à éviter les écueils des *telenovelas* originales, au profit des formules classiques qui garantissent l'engouement du public. De même, nous pressentons que la position politique de la chaîne qui diffuse et le type de productions que la concurrence propose ont un impact sur ces décisions. Pendant la diffusion de *Rubí rebelde* (1989) -la *telenovela* la plus conservatrice de notre corpus- la chaîne concurrente de la RCTV avait dans sa programmation en même temps *Fabiola* (1989). Les deux sont des scénarios adaptés, calqués sur le modèle classique cubain, l'une d'Inés Rodena et l'autre de Delia Fiallo, les deux principales représentantes de la *telenovela* « à l'eau de rose ». Nous pensons qu'il eût été intéressant de pouvoir comparer les productions diffusées par la chaîne concurrente afin de mieux comprendre les raisons motivant la sélection de ces récits.

Toutefois, le nombre de *telenovelas* complètes dont nous disposions nous a limité dans le choix de nombreuses productions et nous a imposé une sélection en fonction de notre matériel. Pour contrer la restriction d'un corpus qui pourrait être considéré comme réduit, nous avons choisi de garder comme référence constante les autres *telenovelas* que nous avons observées dans la phase exploratoire et que nous avons également retenues. Ceci, en plus d'être utile pour établir des comparaisons, nous a donné une idée générale des thèmes et des univers sondés par la fiction télévisée au cours de ces années. À ce stade précoce, nous pensions que les thèmes pouvaient être si répétitifs et triviaux qu'ils ne nous offriraient pas de matière substantielle pour l'analyse. Or au contraire, en cours de route, des nombreux aspects se sont fait jour, nous poussant à explorer des études sur la parentalité, le désir, la sexualité et la mobilité socio-raciale.

Comme nous l'avons détaillé précédemment, le cadre choisi devait couvrir les années quatre-vingt, une période que nous considérons comme cruciale dans l'histoire contemporaine du pays et qui faisait partie de notre intérêt initial. Malgré tout, pour observer des modèles qui perdurent ou disparaissent avec le passage des années, nous avons réalisé qu'étendre la période temporelle pourrait nous être bénéfique. Les recherches mentionnées de Camille Dupuy nous ont montré la nécessité d'intégrer dans notre corpus les productions des années soixante-dix afin de trouver des similitudes et des ruptures⁸⁶⁷. Ainsi, en plus de développer les deux premières sections consacrées à l'introduction de l'objet de recherche et de la méthodologie, nous devons également réfléchir à la manière de situer ces productions. Pour y parvenir, nous fournissons les clés essentielles permettant de s'immerger dans un contexte souvent flou ou perçu uniquement comme un arrière-plan. Bien que nous nous soyons appuyés sur les travaux, pionnier en la matière de Sabine Chalvon-Demersay et son approche des héros de séries télévisées (HST), nous intégrons également d'autres éléments. Par exemple, le traitement des corps des héros et des héroïnes nous a fourni des informations sur les changements dans le monde fictif et social. De même, les lieux des intrigues, en particulier dans *Por estas calles* (1992), en plus de s'introduire comme un personnage à part entière, nous ont rapprochés des quartiers populaires jusqu'alors invisibles.

Pour présenter tous les aspects susmentionnés, nous avons établi des cartographies sans prétention totalisatrice et tissé un discours qui, sans tracer de frontières, propose de naviguer entre la fiction des personnages et les contextes sociopolitiques. Ainsi, à partir du troisième chapitre, nous avons tenté de répondre à notre problématique en nous référant à notre premier corpus. Indubitablement, sur la période des années soixante-dix, nous avons constaté une convergence remarquable entre des personnalités désireuses de transformer la *telenovela* de l'intérieur et le projet d'une télévision éducative en phase avec les tendances progressistes de la décennie. Nous avons pu constater comment les revendications féministes présentes dans les débats sociaux ont été intégrées aux *telenovelas* grâce à des auteurs comme José Ignacio Cabrujas. Les héros et héroïnes de ces productions sont devenus les modèles de comportements souhaités face à la grande transformation que

⁸⁶⁷ DUPUY, Camille. «Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980». *Op. cit.*, s/p

traversait la relation de couple. Les discours pétris de pédagogie nous orientent sur la manière d'affronter le divorce, mais ne cessent à aucun moment de souligner l'importance de préserver l'institution familiale. Dans l'ambiguïté caractéristique de ces productions, les diverses expériences d'échecs matrimoniaux sont également exposées, permettant ainsi de comprendre les points de vue de toutes les parties concernées. Dans ce contexte de changement, l'amour et la volonté individuelle sont élevés au rang de valeurs suprêmes, au détriment d'autres facteurs économiques qui ont perdu de leur influence.

Avec le corpus des années quatre-vingt, nous constatons que les représentations des héros changent et que les contenus féministes revendicatifs s'effacent. Les comportements machistes qui faisait l'objet de critiques dans les productions de Cabrujas refont surface de manière plus discrètes et sont justifiés par l'anachronisme des personnages qui les prononcent. De manière similaire à ce que Camille Dupuy et Marjolaine Boutet ont souligné à propos de la télévision nord-américaine dans les années quatre-vingt, on observe également au Venezuela un retour à certaines idées conservatrices, tout en présentant simultanément des représentations novatrices de la famille. Les productions semblent en quelque sorte se synchroniser avec la littérature psychologique de l'époque, faisant la promotion du modèle d'un nouveau père et d'une éducation plus aimante et moins autoritaire. Dans *Las Amazonas* (1985), nous avons pu observer comment le personnage de Rodrigo s'occupe des tâches ménagères et prend soin de ses filles. Des études sociologiques ont toutefois montré qu'au Venezuela – notamment dans les classes populaires – il est courant que la famille soit composée de la mère et de ses enfants, avec une absence marquée du père. C'est donc ainsi que nous nous permettons de citer à nouveau le chercheur Alejandro Moreno pour mettre en évidence ce paradoxe : « Les pratiques des élites sont différentes de celles du peuple »⁸⁶⁸. La *telenovela* prescrit ainsi un modèle de parentalité centré sur un type de famille aspirationnelle des classes supérieures, mais qui ne représente pas la réalité de nombreuses familles populaires du pays. Bien que ces fictions ne semblent pas nous révéler une transformation sociale en cours, elles témoignent toutefois d'un changement dans le modèle familial que l'industrie télévisuelle a adopté et mis en œuvre. Ce phénomène est observable non seulement dans les *telenovelas*, mais aussi dans d'autres

⁸⁶⁸ MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano. Op. cit.*, p. 88.

programmes vénézuéliens et nord-américains de la décennie mentionnée précédemment. Dans tous ces exemples, on peut observer une implication active des pères dans les tâches liées à la parentalité, ne laissant pas cette responsabilité exclusivement aux mères ou aux femmes de la famille.

Bien que dans les *telenovelas*, les héros présentent des comportements qui peuvent être problématiques pour leurs partenaires, comme l'infidélité et même l'agressivité, il est rare que l'irresponsabilité paternelle fasse partie des traits de ces personnages. Cependant, vers la fin des années 80 (*Rubí rebelde*, *Por estas calles*), nous vérifions, à travers les dialogues des héroïnes, qu'elles ont admis comme quelque chose de normal l'absence d'un père pour leurs enfants. Bien que nous observions certains changements dans les modèles de paternité (introduction de la nouvelle paternité avec Rodrigo), nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'un phénomène de similaire se soit produit avec les modèles de maternité. Ce qui semble pourtant évident est la croissante association de la mère à une personne forte et naturellement disposée aux sacrifices. Avoir un enfant est mis en avant comme un acte qui concerne exclusivement les femmes, qui sont capables d'assumer cette mission quelles que soient les circonstances et les obstacles. On observe une tendance à représenter les mères comme des figures omnipotentes qui vivent la maternité avec abnégation, plaçant le bien-être de leurs proches avant le leur.

De manière similaire au rôle essentiel des pères et des mères dans l'éducation, la transmission des valeurs au sein de la cohésion familiale est mise en avant. Bien que, comme nous l'avons observé dans *Rubí rebelde* avec le personnage de René (1989), la notion d'une famille compréhensive et affectueuse ne s'applique que lorsque les enfants suivent la norme hétérosexuelle prédominante. Il semble aussi que le devoir d'un bon père soit de corriger et de réorienter les éventuels comportements efféminés. De même, bien que dans ces fictions les familles aisées recherchent une prétendue endogamie sociale, ce que nous remarquons vraiment comme un motif invariable de mise au ban est l'illégitimité de la progéniture. Les enfants hors mariage non reconnus étaient très répandus au Venezuela, selon des études⁸⁶⁹.

⁸⁶⁹ DI BRIENZA, María et María Magdalena COLMENARES. «La salud sexual y reproductiva de las y los adolescentes en Venezuela», *Revista Temas de Coyuntura*. 1998, n° 37.

Il n'est donc pas surprenant que, dans un contexte d'évolution des relations conjugales, on cherche à revendiquer la légitimité comme une valeur associée aux « bonnes familles ».

Pendant ces décennies de transformations profondes, la *telenovela* « accompagne » les changements sociaux qui ont lieu dans la vie intime d'une partie seulement de la société, révélant peu de choses sur ce qui se passe dans les secteurs populaires du pays. Dans *Las Amazonas* (1985) et *Rubí Rebelde* (1989), comme nous l'avons expliqué tout au long du chapitre VI, la fiction continue de s'accrocher à la représentation d'une nation opulente au style de vie luxueux. Le spectre du « Venezuela Saoudite », si difficile à éradiquer, est resté dans les productions télévisuelles de la décennie comme le seul modèle de pays possible. Tout comme la littérature, la *telenovela* mettra en avant, bien que de manière plus publicitaire, la classe aisée majoritairement blanche, dépensière et consumériste, qui s'érige en modèle hégémonique et devient omniprésente dans les mélodrames, les émissions comiques et les jeux télévisés. Bien que le cinéma aborde les histoires des quartiers et de la pauvreté, la télévision, de son point de vue étriqué, se concentre principalement sur la mise en avant de la vie des classes supérieures vénézuéliennes. Conformément aux valeurs néolibérales de la décennie, le personnage d'Emiro dans *Las Amazonas* (1985) souligne constamment comment, ne croyant pas aux coups de chance, il s'est construit tout seul. Sa mobilité sociale, bien qu'obtenue de manière mystérieuse et à grandes enjambées, est perçue comme une réalisation. De la même manière, le personnage de Darío grimpe socialement grâce à son dévouement et sa volonté de s'intégrer dans la riche famille Lizarraga et de consolider sa position, en déménageant dans l'Est de Caracas. Des héroïnes comme Rubí et Meche (*Rubí rebelde*, 1989) sont également des transfuges de classes qui quittent leur quartier d'origine et se voient contraintes de modifier leurs comportements populaires méprisés par les milieux privilégiés. Ainsi, dans ces productions, l'ambition et le succès sont pensés en termes de gaspillage et de consommation, et l'ascension sociale devient l'objectif essentiel pour se faire une place dans le monde.

En ce qui concerne la vie affective, les relations pré matrimoniales qui ajoutent de l'intérêt aux intrigues ne semblent pas être soumises à un quelconque jugement, ce qui les rend socialement acceptées. En revanche, le concubinage continue d'être présenté comme une option de vie commune réservée aux classes populaires. Les héroïnes les plus aisées entretiennent une sexualité avec leurs partenaires, mais ne vivent pas sous le même toit

avant d'institutionnaliser leur relation. Malgré le fait que l'amour romantique soit célébré comme une force capable de briser toutes les normes sociales et de nous faire succomber à ses désirs, l'idéal promu consiste à canaliser les passions à travers le mariage. Il n'y a pas d'alternative à la vie de couple, bien que la tendance au célibat (en particulier dans le cas des hommes) augmente au cours de ces décennies⁸⁷⁰. Dans ces *telenovelas*, de type plus ou moins traditionnel, le discours tend toujours vers le fait que le grand projet d'une vie est le mariage et la famille. Des héroïnes comme Jeannette de *Las Amazonas* (1985), qui ont privilégié leur carrière, peuvent regretter de ne pas avoir l'amour d'un homme à leur côté.

Dans le dernier chapitre, nous explorons les nouvelles représentations introduites dans *Por estas calles* (1992), qui nous ont permis de comparer et de vérifier la valorisation de nouveaux modèles. À travers le fil conducteur de la sexualité, nous observons comment le désir féminin, qui était autrefois exprimé uniquement par les personnages féminins antagonistes a été progressivement normalisé dans le récit. Les occurrences où le personnage d'Ana Julia aborde le sujet du plaisir et de l'orgasme des femmes, deviennent transgressives si l'on considère le conservatisme traditionnel de la télévision. En effet, la sexualité des femmes avait longtemps été associée à la reproduction, et ce n'est que bien des années plus tard que l'industrie télévisuelle abordera ce sujet de manière plus équilibrée⁸⁷¹. Au cours des années 90, la sexualité et la sexualisation des corps des héros et des héroïnes (de ces dernières en particulier) sont devenues plus courantes. La valorisation de leurs compétences sexuelles, sont soulignés dans les dialogues comme des éléments importants lors de l'évaluation d'un partenaire. Bien que la fiction ne « traduise » pas de manière exacte les différentes perspectives sur la sexualité à travers tout le pays, nous considérons que ses personnages sont des modèles de transition ayant introduit de nouvelles normes à cet égard.

Bien que nous ayons pu constater que ces émissions, qui peuvent paraître tellement stéréotypées, nous permettent parfois d'observer des transformations et des transitions, il existe des aspects qui demeurent immuables et centraux. En effet, l'institution de la famille n'est jamais remise en question et l'amour romantique se révèle constamment être la grande

⁸⁷⁰ DI BRIENZA, María. « La formación y disolución de las uniones conyugales en Venezuela. Tendencias y diferencias regionales (1981-2001) », *Op. cit.* , p. 158.

⁸⁷¹ BREY, Iris. *Sex and the series. Op.cit.*

utopie. En dehors du projet conjugal et familial (hétéronormatif), il n'y a pas d'autres possibilités de se réaliser pour les personnages ; en particulier chez les personnages féminins, qui sont limités aux intrigues amoureuses. Il y a pour ces derniers une sorte de hiérarchie invisible qui place le mariage au sommet des aspirations, et leurs études ou leur métier – bien qu'ils soient présents – sont moins valorisés. Cependant, au cours des décennies qui intéressent notre recherche, l'une des grandes transformations sociales a été la professionnalisation des femmes, qui non seulement ont égalé le nombre d'hommes inscrits à l'université, mais les ont dépassés en nombre. Il y a donc des valeurs et des changements sociaux qui ne sont pas « traduits » dans ces fictions ou qui ont peut-être besoin de plus de temps pour être intégrés, tout comme les normes traditionnellement assignées aux femmes et aux hommes si omniprésents dans ces récits.

Dans *Por estas calles* (1992), nous avons également constaté la visibilité enfin donnée à un couple de personnages racisés – alors qu'auparavant ces groupes étaient cantonnés à des rôles de domestiques. Bien que par le passé les acteurs incarnant ces rôles aient déjà tenu des rôles principaux de *telenovelas* dans d'autres contextes, le centre de leurs intrigues n'était pas fondé sur la revendication d'une origine populaire ou raciale. Comme nous l'avons mentionné précédemment, il est possible que la convergence de la sexualisation et l'émergence de mouvements afro-descendants aient contribué au succès du couple de *Por estas calles*. De même, vers la fin des années 90, Carolina Indriago – une candidate noire au titre de Miss Venezuela – a remporté pour la première fois ce titre, dans un concours traditionnellement dominé par des femmes blanches et répondant aux normes de beauté occidentales. Par ailleurs, si l'on tient compte de l'étude d'Ishibashi citée au cours de la recherche, la tendance nationale est d'associer des traits « blancs » à la beauté et au haut statut social, et les « noirs » à la laideur et à la pauvreté. Ainsi, tous ces éléments nous semblent d'intérêt en regard de l'invisibilité et du dénigrement des classes populaires que nous avons pu observer dans *Rubí rebelde* y compris en 1989, année du Caracazo.

De la même manière, nous avons pu constater qu'en parallèle de ces nouvelles représentations, les élites et les institutions traditionnelles sont remises en question dans les récits, tout en accordant une plus grande valeur aux choses du peuple. Dans *Por estas calles*, le héros Eudomar aspire à s'extraire de la pauvreté en utilisant son ingéniosité et son charisme comme armes principales dans un environnement marqué par l'injustice et les

inégalités. À partir de sa tentative de coup d'État en 1992, Hugo Chávez (qui accédera ultérieurement au pouvoir) instrumentalise -en leader populiste - les secteurs marginalisés et les confronte aux élites traditionnelles. Lui-même, issu des couches populaires, est devenu le sujet de discours racistes et classistes, qu'il utilisera d'ailleurs à son avantage pour brocarder ses opposants et diviser le pays en deux camps. La série *Por estas calles* a été accusée de contribuer à un climat antipolitique qui a favorisé la victoire de Chávez lors de sa première victoire électorale en 1998. Vérifier ces affirmations est au-delà de notre intérêt et dépasse la portée de cette recherche, pour autant, nous considérons qu'Ibsen Martínez a su interpréter et traduire l'ambiance anti-institutionnelle de l'époque. Il est également possible que d'une certaine manière, il ait réussi à anticiper les besoins des quartiers – jusqu'alors exclus du paysage télévisuel – de se voir représentés à l'écran à travers des histoires qui reflètent leurs expériences. Comme le dit Sabine Chalvon-Demersay, la fiction télévisée est transformative car ses héros (tout comme leurs homologues de papier) peuvent être pour nous des moteurs de changement qui nous invitent à interpréter nos expériences du monde social sous un autre angle. Tout comme avec les êtres de chair, les rencontres avec ces personnages fictifs peuvent aussi bien n'avoir aucun impact sur nous que nous pousser à des interrogations et des réflexions⁸⁷². Bien qu'il soit vrai qu'Eudomar et Eloina n'étaient pas complètement destinés à être les protagonistes, ils se sont affranchis de leur créateur et se sont alignés sur les logiques sociales, suivant l'expression de Chalvon-Demersay. Proposer au public une *telenovela* disruptive dans un contexte de concurrence féroce entre chaînes télé, qui sont plutôt enclines aux formules classiques, rend d'autant plus intéressant le choix de ces récits par les auteurs et le succès de ces séries.

Tout au long de cette recherche, nous essayons constamment de mentionner les dates de diffusion des *telenovelas* pour rappeler au lecteur que celles-ci s'inscrivent dans un contexte historique précis, que nous avons décrit. A travers notre réflexion, nous cherchons à démontrer que, malgré l'idée commune que les *telenovelas* sont des œuvres complètement déconnectées du social et du politique, elles peuvent nous fournir des informations sur la société qui les voit naître. Cependant, il est vrai qu'elles fonctionnent comme des révélateurs de la société et de ses changements, tout en imposant un ordre social bien particulier.

⁸⁷² *L'émancipation du héros : Propos recueillis par Sabine Chalvon-Demersay. Op.cit.*

Certaines transformations, telles que celles liées aux nouveaux modèles parentaux ou conjugaux, s'intègrent relativement facilement, mais lorsqu'elles impliquent une inversion de l'ordre social, elles ont tendance à rencontrer de la résistance. À travers notre approche de ces fictions, en les croisant avec leurs contextes, nous révélons des éléments de leur mise en scène et de leurs discours qui sont très significatifs. Disséminées dans leurs dialogues, nous décelons des références et des prises de positions politiques – toute proportion considérée de la liberté de ton des auteurs, encadrée par les chaînes de télévision et suivant leur degré d'engagement social. En effet, ces références sont négligeables par rapport à celles liées aux thématiques du couple, de la famille et du social. Bien que ces éléments soient rares et n'offrent généralement pas une compréhension approfondie de la dimension politique, le mépris de classe peut être présent dans certaines intrigues. D'autre part, nous avons également l'intuition – bien que nous aurions besoin d'une étude plus détaillée de toute la programmation – que la chaîne Venevisión a tendance à produire des *telenovelas* plus conservatrices que sa concurrente RCTV.

Partant d'un point de vue sociologique et avec une approche focalisée sur l'analyse de ses personnages, nous avons examiné un corpus de *telenovelas* qui diffère des études traditionnelles basées sur la réception des contenus. En ce sens, le corpus constitue un apport méthodologique qui propose une cartographie d'un territoire inexploré pour situer et comprendre ces productions sous un autre angle tout en tentant de contribuer à un domaine de recherche en plein essor qui a fait de la série en tant que format un espace de réflexion privilégié. De même, ce travail participe à l'effort des études latino-américaines, où le Venezuela est souvent l'un des grands absents et sa production télévisuelle, en particulier, est peu connue et peu étudiée. Ainsi, pour un lecteur peu accoutumé à ces mélodrames et déconcerté par leur succès phénoménal et leur popularité jamais démentie dans toute l'Amérique latine, ces pages peuvent servir d'introduction à une compréhension plus large. Enfin, notre travail constitue également la première approche de l'œuvre télévisuelle de José Ignacio Cabrujas, considéré actuellement comme une figure majeure de la dramaturgie latino-américaine. Son travail en tant qu'auteur de *telenovelas*, métier déconsidéré et perçu étant de « bas-étage », reste dans l'ombre malgré les discours revendicatifs remarquables qu'il a su intégrer dans ces productions.

D'autres itinéraires qui n'ont pas été les nôtres :

Bien que nous ayons eu recours à une analyse interdisciplinaire pour aborder les diverses thématiques traitées tout au long de cette recherche, de nombreux éléments restent à explorer et à approfondir, à la fois dans et hors du domaine de la vie conjugale. La mobilité sociale et la violence de genre, qui y sont très présentes, méritent une exploration plus détaillée de leurs évolutions au fil des décennies. La censure pratiquée à la télévision durant la période étudiée n'a pas non plus été explorée dans ce travail. Cependant, la littérature examinée nous a révélé la tendance – depuis les débuts de la télévision au Venezuela – à la censure sur certains sujets tels que la sexualité et l'homosexualité, de même que la chercheuse Carolina Acosta-Alzuru a étudié sa menace grandissante pendant le gouvernement de Chávez. Il en résulte un éventail de possibilités concernant les sujets qui pourraient être explorés, en plus de l'intérêt qu'il pourrait y avoir de les relier aux conditions de production et à leurs réalisateurs.

Enfin, chronologiquement, un vaste territoire inexploré s'ouvre également devant nous, qui, au-delà de 1992, pourrait continuer à nous fournir des indices sur la reproduction ou la rupture de modèles socio-culturels. De plus, l'un des éléments que nous avons choisi de laisser de côté pour le développer dans un épisode ultérieur concerne l'esthétique si particulière de ces productions. Nous avons en effet l'intuition que c'est dans le « kitsch tropical » de ces *telenovelas* que nous pourrions trouver la signature latino-américaine qui relie ces fictions entre elles, au-delà du cas du Venezuela pris comme objet central de cette recherche doctorale⁸⁷³.

⁸⁷³ SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2001. 237 p.

Referencias

Textos y documentación sobre la telenovela y la radionovela venezolana

a) Libros y capítulos de libros:

ACOSTA-ALZURU, Carolina. *La incandescencia de las cosas: Conversaciones con Leonardo Padrón*. [s.l.]. Editorial Alfa. 2016. 374 p.

ACOSTA-ALZURU, CAROLINA. *Telenovela adentro*. [s.l.]. Editorial Alfa. 2015. 254 p.

BISBAL, Marcelino (ed.). *Televisión, pan nuestro de cada día*. Caracas, Venezuela. Editorial Alfa. 2005. 256 p.

CABELLO, Julio. *La radio: su lenguaje, géneros y formatos*. Caracas. Torre de Babel. 1986. 113 p.

CABRUJAS, José Ignacio. *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas. Alfadil Ediciones. 2002. 288 p.

CAPRILES ARIAS, Oswaldo. *Poder político y comunicación*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico. 1996. 280 p.

COLOMINA, Marta. *El huésped alienante: Un estudio sobre audiencia y efectos de las radio-telenovelas en Venezuela*. Maracaibo. Universidad del Zulia. 1968. 160 p.

CORTINA, Alfredo. *Historia de la radio en Venezuela*. 2da ed. Caracas. Fundarte. 1995. 139 p.

CORTINA, Alfredo. *Contribución a la historia de la radio en Venezuela*. Caracas. Instituto Nacional de Hipódromos. 1982. 157 p.

ESPADA, Carolina. *La telenovela en Venezuela*. Caracas. Fundación Bigott. 2004. 118 p.

HYPPOLITE ORTEGA, Nelson. «Big snakes on the streets and never-ending stories: The case of Venezuelan telenovelas», en *Imagination Beyond Nation: Latin American Popular Culture*. Pittsburgh. University of Pittsburgh Press, 1998, p. 64-80.

RIVAS, Raquel. *Bulla y buchiplumeo: Masificación cultural y recepción letrada en la Venezuela gomecista*. Caracas. Fondo Editorial La Nave Va. 2002. 144 p.

VIDAL, Javier. *La era de la radio en Venezuela*. Caracas. Editorial Alfa. 2004. 168 p.

YEPES, Oscar. *Estamos al aire: 18 temas de la catedra de radio*. Caracas. Los libros de El Nacional. 2002. 179 p.

YEPES, Oscar. *Cuentos y recuentos de la radio*. Caracas. Ediciones Fundación Neumann. 1993. 317 p.

b) Artículos académicos y divulgativos:

ABUCHAIBE, María. «Caracterización mercantil de la televisión venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1978, p. 4-19.

ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Melodrama, reality, and crisis: The government–media relationship in Hugo Chávez’s Bolivarian Revolution», *International Journal of Cultural Studies*. Mayo 2014, vol. 17, nº 3, p. 209-226.

ACOSTA-ALZURU, Carolina. «“I’m Not a Feminist...I Only Defend Women as Human Beings”: The Production, Representation, and Consumption of Feminism in a Telenovela», *Critical Studies in Media Communication*. Septiembre 2003, vol. 20, nº 3, p. 269-294.

ACOSTA-ALZURU, Carolina. «Beauty queens, machistas and street children: The production and reception of socio-cultural issues in telenovelas», *International Journal of Cultural Studies*. Marzo 2010, vol. 13, p. 185-203.

AGUILERA, Alirio. «La telenovela: mitos y realidades», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Julio 1995, nº 91, p. 10-14.

AGUIRRE, Jesús María. «El CONAC en la encrucijada cultural venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1975, vol. 1, nº 2, p. 28-40.

- AGUIRRE, Jesús María. «Celebrando los 25 años de la TV venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1978, vol. 4, n° 17, p. 52-68.
- AGUIRRE, Jesús María. «Investigaciones del sector privado sobre medios masivos en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, p. 29-42.
- BENÍTEZ, Lunaidy. «La radionovela venezolana: Tres momentos y ¿una muerte anunciada?», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, n° 47, p. 29-40.
- BISBAL, Marcelino. «Recepción y TV en Venezuela: Itinerario de una línea investigativa», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2005, n° 131, p. 28-37.
- BISBAL, Marcelino. «El tigre de la colina: el Imperio Cisneros», *Revista Sic*. Enero 1986, n° 49, p. 31-34.
- BISBAL, Marcelino. «Aculturación en la televisión venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Marzo 1986, vol. 53, p. 42-59.
- BISBAL, Marcelino. «El Estado y la comunicación. Entre el azar y la necesidad», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, n° 11, p. 97-121.
- BISBAL, Marcelino. «Opinión adulta sobre la TV venezolana en la opinión pública», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Febrero 1979, vol. 5, n° 21, p. 101-112.
- BISBAL, Marcelino. «La televisión y sus públicos», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1978, vol. 4, n° 17, p. 20-32.
- BRITO, Berta y TREMONTTI, Francisco. «Televisión omnipresente: Diez años de TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, n° 51-52, p. 39-48.

- CANOREA, Eugenia. «La figura da la mujer pobre en la telenovela venezolana. Avances preliminares de un proyecto de investigación», *Temas de Comunicación*. 2005, vol. 0, n° 12, p. 169-193.
- COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: primera parte. La telenovela venezolana desde 1953 a 1961», *Video-Fórum: Ciencias y Artes de la Comunicación Audiovisual*. 1978, n° 1, p. 105-132.
- COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: segunda parte, desde 1962 hasta 1970», *Video-Fórum: Ciencias y Artes de la Comunicación Audiovisual*. 1979, n° 2, p. 87-113.
- COCCATO, Mabel. «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana: tercera parte, desde 1971 hasta 1979», *Video-Fórum: Ciencias y Artes de la Comunicación Audiovisual*. 1979 n° 3. p. 107-115.
- COLINA, Carlos. «Las voces múltiples de José Ignacio Cabrujas», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2005, p. 74-80.
- COMITÉ POR UNA RADIO TELEVISIÓN DE SERVICIO PÚBLICO. «Documento que el Comité por una Radio Televisión de Servicio Público somete a consideración del Consejo Consultivo de la Presidencia de la República», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1992, p. 94-96.
- COMUNICACIÓN, Asociación Venezolana de Investigadores de la. «Una alternativa para la TV venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Julio 1980, p. 45-47.
- COMUNICACIÓN, Comisión de Investigadores de. «Proyecto de resoluciones de la comisión II, presentada a la asamblea general para su aprobación», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, p. 98-110.
- DE LOS REYES, David. «Antonio Pasquali y la utopía comunicacional», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2003, n° 124, p. 56-63.

- EQUIPO COMUNICACIÓN. «Distribución de los medios radioeléctricos en la región capital y en la provincia venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, vol. 3, nº 12, p. 79-100.
- EQUIPO COMUNICACIÓN. «Flujograma comunicacional de Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Agosto 1977, vol. 76, nº 79. Disponible en línea: https://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM197715_76-79.pdf [Última consulta: agosto 2021].
- EQUIPO COMUNICACIÓN. «La concentración de medios masivos en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, vol. 15, p. 61-79.
- EQUIPO COMUNICACIÓN. «El grupo Cisneros, o los poderes de la organización», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1985, vol. 11, nº 51-52, p. 139-149.
- FREILICH DE SEGAL, Alicia. «Telenovela nuestra de cada día», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, p. 10-17.
- FUENMAYOR, Carlota. «Breve historia de la radio en Venezuela», *Temas de Comunicación*. 7 abril 2011, nº 13, p. 83-94.
- FUENTES NAVARRO, Raúl. «La investigación latinoamericana sobre medios masivos e industrias culturales y la comunicación», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Octubre 1991, p. 43-51.
- GACITÚA, Andrés. «La crónica crítica como diagnóstico televisivo», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, vol. 10, nº 47, p. 74-83.
- GARCÍA, Gladys y AGUILERA, Alirio. «Algunos hallazgos sobre estereotipos sexuales en la programación televisiva de Venezuela», *Comunicación: Estudios venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1992, vol. 18, nº 79, p. 67-79.
- GUARERE, Abdel. «La internacionalización de la demanda televisiva», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1992, p. 62-87.

- HERNÁNDEZ, Ángela y GIMÉNEZ, Lulú. «Los amos de la radio y la TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1984, vol. 45, p. 5-78.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, Gustavo. «Por una TV democrática», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1990, n° 71-72, p. 53-61.
- HERNÁNDEZ, Gustavo. «Código anti-ético de la Cámara Venezolana de Televisión», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Julio 1991, vol. 75, p. 88-94.
- JOCHAMOWITZ, Bárbara. «La telenovela como género femenino y como parte de su especificidad», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1984 n° 47, p. 18-22.
- KAPLÚN, Mario. «El entretenimiento como necesidad», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Enero 1992, vol. 77, n° 78, p. 20-31.
- MARINONI DE FOTI, Miriam. «Telenovela: Un juglar capitulado», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1984, vol. 10, n° 47, p. 5-9.
- MENDOZA, María Inés. «La telenovela venezolana: de artesanal a industrial», *Revista Diálogos de la comunicación*. 1996, n° 44, p. 2.
- OSUNA, Yolanda. «Imagen de la mujer en la telenovela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1984, p. 23-28.
- PRIMERA, Maye. «El drama de la telenovela venezolana», *Debates IESA*. 2012, XVIII, n° 1. s/p.
- REY, José Ignacio. «Marco legal de las actividades privadas. Legislación venezolana sobre comunicación social», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1977, p. 18-28.

RONDÓN, César Miguel. «Lo popular en la televisión venezolana: Joselo como riesgo y alternativa», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1975, p. 46-52.

SCOTTO CABRICES, Clemente. «Creación e implantación de TELE, base de datos de la telenovela venezolana en cuarenta años de televisión (1953-1993)», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1995, vol. 21, n° 91, p. 19-22.

TREMONTI, Francisco. «La programación televisiva venezolana», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1978, vol. 4, n° 17, p. 33-51.

TV, Asociación Francesa de espectadores de. «Carta de los derechos de los tele-espectadores», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Enero 1992, vol. 77-78, p. 43-45.

ZERPA, Flor Fabiola. «Las nuevas plantas de TV en Venezuela», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1993, vol. 19, n° 84, p. 17-22.

c) Monografías y trabajos universitarios:

MARTELL, María y PÁRRAGA, María Isabel. *Del inspector Nick a Julián Zerpa: 33 años de la telenovela en Venezuela*. Memoria de licenciatura en Comunicación. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 1987. 156 p.

SILVA-FERRER, Manuel. *Modernidad, Estado, cultura y medios de comunicación en la Venezuela de Hugo Chávez (1999 - 2009)*. Tesis de doctorado. Berlín. Universidad Libre de Berlín. 2013.

d) Referencias electrónicas:

HIPPOLYTE, Nelson «José Ignacio Cabrujas: “La muerte de la telenovela”», Blog *Prodavinci*. Disponible en línea: <https://historico.prodavinci.com/2010/05/16/actualidad/jose-ignacio-cabrujas-la-muerte-de-la-telenovela/> [Última consulta: 5 septiembre 2022].

- ISKANDAR, Berna y Ruth OBADÍA. «10 años de una TV castigada». Noviembre 1987. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/30129> [Última consulta: 21 julio 2020].
- KRAUZE, Daniel. «Pasado, presente y futuro de la telenovela», Blog *Letras libres*. 2014. Disponible en línea: <https://letraslibres.com/cine-tv/pasado-presente-y-futuro-de-la-telenovela/> [Última consulta: 7 enero 2021].
- LLABANERO, Néstor. «De cómo Hilda Carrero se convirtió en la Amazona de César Miguel Rondón», Blog *Iconos rotos*. 2022. Disponible en línea: <https://iconosrotos.wordpress.com/> [Última consulta: 14 julio 2023].
- LLABANERO, Néstor. «¿Cuál era la actriz mejor pagada de la televisión venezolana?», Blog *Iconos rotos*. 2021. Disponible en línea: <https://iconosrotos.wordpress.com/2021/04/13/cual-era-la-actriz-mejor-pagada-de-la-television-venezolana/> [Última consulta: 14 julio 2023].
- MALAVE, Kelvin. «El eterno José Ignacio Cabrujas: Algunos referentes para su universo escritural», Blog *MippCI*. 2018. Disponible en línea: <http://www.minci.gob.ve/el-eterno-jose-ignacio-cabrujas-algunos-referentes-para-su-universo-escritural/> [Última consulta: 28 enero 2021].
- TREMONTI, Francisco. «La telenovela: entre la necesidad cultural y el mercado internacional», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. Septiembre 1995, n° 91. Disponible en línea: www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM199591_5-9.pdf. [Última consulta: 5 marzo 2020].
- Cortina, Alfredo. *Fundación Empresas Polar*. Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolar.org/dhv/entradas/c/cortina-alfredo/> [Última consulta: 10 noviembre 2020].

Textos y documentación sobre la telenovela y la televisión latinoamericana

a) Libros y capítulos de libros:

- ARNOLDI-COCO PINA. «Novela brasileira: Le feuilleton à la télévision», *De l'écrit à l'écran: littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. [s.l.] . Presses universitaires de Limoges. 2000, p. 301-316.
- BATISTA, Roselis. «La telenovela: relation entre popularité et oralité» *De l'écrit à l'écran: littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*. [s.l.]. Presses Univ. Limoges. 2000, p. 317-330.
- BOURDIEU, María Victoria. *Pasión, heroísmo e identidades colectivas: Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. [s.l.]. Biblioteca Nacional. 2008. 101 p.
- DORCÉ, André. «Latin American telenovelas: affect, citizenship and interculturality», en *The SAGE Handbook of Television Studies*. Londres. 2014, p. 245-268.
- JONAS, Gabriela. *Argentinian telenovelas: Southern sagas rewrite social and political reality*. Brighton England. Chicago. Liverpool University Press. 2015. 224 p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Memory and Form in the Latin American Soap Opera» en *To be Continued: Soap Operas Around the World*. [s.l.]. Psychology Press. 1995. 412 p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. 2da ed. Barcelona. Gustavo Gili. 1991. 392 p.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Cuarto Propio. Santiago. [s.n.]. 2002, p. 61-77.
- MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá. Grupo Editorial Norma. 2006. 149 p.

- MAZZIOTTI, Nora. *La industria de la telenovela: La producción de ficción en América Latina*. [s.l.]. Paidós. 1996. 180 p.
- MAZZIOTTI, Nora y VERÓN, Eliseo. *El Espectáculo de la pasión: Las telenovelas latinoamericanas*. [s.l.]. Ediciones Colihue SRL. 1993. 172 p.
- MERAYO, Arturo (ed.). *La radio en Iberoamérica: Evolución, diagnóstico, prospectiva*. Sevilla. Comunicación Social. 2007. 466 p.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. D.F. México. Grijalbo. 1992. 370 p.
- PEÑAMARÍN, Cristina y Pilar LÓPEZ (ed.). *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid. Comunidad de Madrid. Dirección General de la Mujer. 1995. 155 p.
- RINCÓN, Omar (ed.). *Zapping TV: El paisaje de la tele latina*. [s.l.]. Fundación Friedrich Ebert. 2013. 333 p.
- RODRÍGUEZ, María. *La ficción histórica en la televisión iberoamericana, 2000-2012: Construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Boston. Brill | Rodopi. 2016, vol.54. 217 p.
- SANTA CRUZ, Eduardo. *Las telenovelas puertas adentro: El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago de Chile. Lom Ediciones. 2003. 86 p.
- SIMÕES BORELLI, Silvia. «Telenovelas brésiliennes matrices populaires et langages audiovisuels» en *De l'écrit à l'écran: littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*. [s.l.]. Presses Univ. Limoges. 2001, p. 817
- SOTO, Marita y APREA, Gustavo. *Telenovela/telenovelas: Los relatos de una historia de amor*. [s.l.]. Atuel. 1996. 204 p.
- STEIMBERG, Oscar. «Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela» *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona. Gedisa. 1997, p. 17-28.

THOMAS, Erika. *Les telenovelas entre fiction et réalité*. París. Éditions L'Harmattan. 2003. 178 p.

TUFTE, Thomas. *Living with the Rubbish Queen: Telenovelas, Culture and Modernity in Brazil*. [s.l.]. University of Luton Press. 2000. 290 p.

VERÓN, Eliseo. *Telenovela: Ficción popular y mutaciones culturales*. [s.l.]. Gedisa. 1997. 280 p.

b) Artículos académicos y divulgativos:

ALFARO ROSA. «Los usos populares de la telenovela en el mundo urbano», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. [s.f.], vol. 2, nº 005, p. 223-259.

BATISTA, Roselis. «Campo semántico-discursivo del amor en la telenovela mexicana y brasileña», *Cuiculco*. 2002, vol. 9, nº 24, p. 28.

BIBLIOWICZ, Azriel. «Las telenovelas: ¿Hijas bastardas de la literatura?», *Boletín Cultural y Bibliográfico*. Junio 1985, vol. 22, nº 04, p. 31-41.

CANO, Federico. «La telenovela: un género en transformación», *Comunicación*. 2011, nº 28, p. 81-101.

DURIN, Séverine y VÁZQUEZ, Natalia. «Heroínas-sirvientas. Análisis de las representaciones de trabajadoras domésticas en telenovelas mexicanas», *Trayectorias*. 2013, vol. 15, nº 36, p. 20-44.

GALINDO, Jesús. «Lo cotidiano y lo social. la telenovela como texto y pretexto», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. Enero 1988, vol. 2, p. 95-135.

GAVALDÓN, Iván y FUENTES, Elizabeth. «Cómo se hace una telenovela?», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. Enero 1988, vol. 0, nº 25, p. 40-44.

GONZÁLEZ, Jorge A. «La cofradía de las emociones (in) terminables (parte primera). Construir las telenovelas mexicanas», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1988, II, nº 5, p. 13-65.

- IRIARTE, Patricia. «El poder sutil de la telenovela», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. Noviembre 1993, vol. 0, nº 47, p. 91-92.
- MACHADO-BORGES, Thaïs. «Transformations télévisuelles: Réflexions au sujet de l'impact des telenovelas brésiliennes sur la vie quotidienne des téléspectateurs», *Anthropologie et Sociétés*. 10 agosto 2012, vol. 36, nº 1-2, p. 73-94.
- MARENTES, Maximiliano. «Amor gay en dos ficciones televisivas argentinas. Entre la reproducción y la contestación de la heteronorma», *Cuadernos de información*. Abril 2018, vol. 41, p. 141-154.
- MARENTES, Maximiliano. «Del guion amoroso al *canovaccio*. El caso de las bodas gay», *Culturales*. vol. 8. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/journal/694/69466231003/html/> [Última consulta: julio 2021].
- MARIASOLE, Marta. «La telenovela en América Latina: Experiencia de la modernidad en la región y su expansión internacional», *Boletín Elcano*. Mayo 2011, nº 136, p. 8.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Matrices culturales de la telenovela», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1988, II, nº 5, p. 137-164.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana», *Diálogos de la comunicación*. 1987, nº 17, p. 4.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «Memoria narrativa e industria cultural», *Comunicación y Cultura*. 1983, nº 10, p. 59-73.
- MATOS, Juan Manuel. «La televisión en América Latina», *Temas de Comunicación*. Marzo 2011, vol. 0, nº 7, p. 125-142.
- MAZZIOTTI, Nora. «La expansión de la telenovela», *Contratexto*. Enero 2006, p. 127-140.
- MAZZIOTTI, Nora. «Viejas historias, nuevos mercados: Tensiones entre lo local y lo global en la circulación de telenovelas», *La Puerta FBA*. 2004, no. 1, p. 93-101.

- MAZZIOTTI, Nora. «La telenovela trasnacional», *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. 1994, VI, n° 17, p. 309-317.
- MUJICA, Constanza. «La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma», *Cuadernos de Información*. 2007, n° 21, p. 20-33
- MÜLLER, Adalberto y Philippe LAVAT. «Anthropophagie et intermédialité: l'essor des telenovelas brésiliennes», *Télévision*. 2012, n° 3, n° 1, p. 119-128.
- PORTALES, Diego. «La contribución democrática de la televisión». Marzo 1987, n° 57, p. 74-92.
- PORTO, Mauro. «Telenovelas and representations of national identity in Brazil», *Media, Culture & Society*. Enero 2011, vol. 33, n° 1, p. 53-69.
- RAMÍREZ BONILLA, Laura. «La hora de la TV: La incursión de la televisión y telenovela en la vida cotidiana de la ciudad de México (1958-1966)», *Historia Mexicana*. Julio 2015, vol. 65, n° 1, p. 289-356.
- REY, Germán. «Ese inmenso salón de espejos: Telenovela, cultura y dinámicas sociales en Colombia», *Diálogos de la comunicación*. 1996, n° 44, p. 3.
- RINCÓN, Omar. «Nuevas narrativas televisivas: Relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar», *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación*. 2011, n° 36, p. 43-50.
- RINCÓN, Omar. «La telenovela: Un formato antropófago», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. 2008, vol. 0, n° 104, p. 48-51.
- RINCÓN, Omar. «Es-téticas de telenovelas», *Cátedra de Artes*. 2006, n° 2, p. 43-49.
- RONDÓN, Alí. «La exaltación de lo erótico en las telenovelas brasileñas», *Temas de Comunicación*. 2007, n° 14, p. 109-123.

- RONDÓN, Gloria. «Entre la ficción y la pasión. Dos siglos de historia mexicana a través de la telenovela», *Procesos Históricos*. Enero 2018, vol. 0, nº 031, p. 42-58.
- SIERRA, Juan Carlos. «Telenovelas, narcotráfico y conciencia política en Latinoamérica: perspectivas sobre un problema de estudio», *Revista Científica Guillermo de Ockham*. Julio 2013, vol. 11, nº 2, p. 15-33.
- SIMELIO, Nuria, ORTEGA, Marta y MEDINA-BRAVO, Pilar. «Análisis de la ficción iberoamericana de mayor audiencia en el mercado español», *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*. Enero 2013, vol. 34, p. 229-249.
- THOMAS, Erika. «Voyage au pays des ancêtres: La telenovela brésilienne au Portugal», *Le Temps des médias*. 2008, vol. 11, nº 2, p. 140.
- URIBE, Nora. «La telenovela: ¿Amiga o enemiga?», *Temas de Comunicación*. 1992, nº 2, p. 121-148.
- VÁSQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. «Feminicidio en la telenovela *Alguien te mira*: Metáfora de un país misógino», *Polis (Santiago)*. Agosto 2016, vol. 15, nº 44, p. 435-456.
- WOLFF, Éliane. «Du Mexique à l'Île de La Réunion: Études de réception de deux telenovelas "créolisées"», *TV/Séries*. 1 novembre 2012, nº 2, p. 154-170.

c) Monografías y trabajos universitarios:

- ROCHER, Lucie. *Internationalisation des telenovelas: représentation identitaire et exportation d'un genre*. Trabajo de grado de Maestría en Ciencias de la Comunicación y la información. [s.l.]. Université Grenoble 3. 2012. 148 p. Disponible en línea: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00763738/document> [Última consulta: enero 2021].

d) Referencias electrónicas:

- CÁRDENAS, Félix y MENDOZA, María Inés. «Aproximación semiótica a los progenéricos de las telenovelas colombianas», *Opción*. 2010, vol. 26, nº 61. Disponible en línea:

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/6478> [Última consulta: 5 junio 2020].

FIALLO, Delia. «La telenovela, el viejo melodrama que nunca muere». Julio 1995. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/27979> [Última consulta: 19 mayo 2020].

KAPLÚN, Mario. «Ni impuesta ni amada: La recepción televisiva y sus tierras incógnitas». Julio 1995. Disponible en línea: <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/28338> [Última consulta: 14 mayo 2020].

MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY, Germán. *Los ejercicios del ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona. Editorial Gedisa. 1999. 157 p. Disponible en línea: <https://www.decitre.fr/livres/los-ejercicios-del-ver-hegemonia-audiovisual-y-ficcion-televisiva-9788474327533.html> [Última consulta: 15 junio 2020].

MEZA, Tania. «Las telenovelas juveniles mexicanas y las adolescentes obesas», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. Octubre 2013, vol. 48, n° 197. Disponible en línea: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcyps/article/view/42529> [Última consulta: 3 junio 2020].

MUJICA, Constanza. «La memoria como paisaje audiovisual: La telenovela *Hippie* (2004) y la construcción televisiva de la memoria de los años 60 en Chile», *UNIrevista*. 2006, vol. 1, n° 3. Disponible en línea: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/19190> [Última consulta: 22 junio 2020].

RINCÓN, Omar (ed.). *Los telepresidentes: Cerca del pueblo, lejos de la democracia. Crónica de 12 presidentes latinoamericanos y sus modos de comunicar*. Bogotá. Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung. 2008. Disponible en línea: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/c3-comunicacion/07332.pdf> [Última consulta: 17 diciembre 2020].

SALGADO, Rachel Ramírez y REYES, Carlos. «¿Una mujer entera no necesita media naranja? Representación del amor de pareja como mecanismo de violencia contra las mujeres en la telenovela mexicana *Los Aparicio*». [s.l.]. Facultad de Comunicación. 2012. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5383598> [Última consulta: 12 junio 2020].

THOMAS, Erika. «Questions identitaires et images médiatiques au Brésil: Noirs et indiens au miroir des telenovelas», *Tsantsa*. Vol. 18, 2013. Universität Bern, p. 55-64. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/pdf/6647/664773284005.pdf>. [Última consulta: 23 enero 2020].

UCAB, PolitiKa. «El Estado del disimulo: José Ignacio Cabrujas», Blog *PolítiKa UCAB*. 2014. En línea: <https://politikaucab.net/2014/10/02/documento-el-estado-del-disimulo/> [Última consulta: 19 junio 2020].

Escritos generales

a) Libros y capítulos de libros:

I. Venezuela (cine, teatro y literatura)

AZPARREN, Leonardo. *El teatro venezolano*. Caracas. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes. 1967. 64 p.

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo. *Cabrujas en tres actos*. Caracas. El Nuevo Grupo. 1983. 105 p.

AHUMADA LICEA, Yoyiana. *El mundo según Cabrujas*. Caracas. Editorial Alfa. 2009. 318 p.

BARRERA TYSZKA, Alberto. *Rating*. Barcelona. Anagrama. 2011. 264 p.

DÍAZ OROZCO, Carmen. *El mediodía de la modernidad en Venezuela: Arte y literatura en El Techo de la Ballena*. Casa de las Letras «Mariano Picón Salas». Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico. Mérida-Venezuela. 1997. 155 p.

GARMENDIA, Salvador. *Los pequeños seres; Memorias de Altagracia y otros relatos*. Caracas. Fundación Biblioteca Ayacucho. 1989. 352 p.

CHACÓN, Alfredo. *La izquierda cultural venezolana 1958-1968: Ensayo y antología*. Caracas. Domingo Fuentes. 1970. 431 p.

RAMA, Ángel. *Antología de «El Techo de la ballena»*. Caracas, Venezuela. Fundarte. 1987. 224 p.

RAMA, Ángel. *Salvador Garmendia y la narrativa informalista*. Caracas. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela. 1975. 160 p.

ROJAS POZO, Francisco. *Cabrujerías: Un estudio sobre la dramática de José Ignacio Cabrujas*. Maracay. Universidad Pedagógica Experimental Libertador. 1995. 137 p.

II. América Latina (cine, teatro y literatura)

FIGUEROA, Soledad y LARRAÍN, Javiera. *Espérame en el cielo, corazón: El melodrama en la escena chilena de los siglos XX-XXI*. Providencia, Santiago Chile. Editorial Cuarto Propio. 2017. 322 p.

LEÓN FRÍAS, Isaac. *Más allá de las lágrimas: Espacios habitables en el cine clásico de México y Argentina*. Lima. Fondo Editorial Universidad de Lima. 2019. 656 p.

MONSIVÁIS, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX», en *Historia general de México*. México, D.F. El colegio de México. 1977, vol. IV, p. 446.

OROZ, Silvia. *Melodrama: El cine de lágrimas de América Latina*. México, D.F. UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas. 1995. 186 p.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas. Fundación Biblioteca Ayacucho. 1978, vol. 42. 595 p.

SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 2004. 426 p.

TUÑÓN, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen (1939-1952)*. México, D.F. Colegio de México. 1998. 318 p.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona. Seix Barral. 1978. 496 p.

III. Venezuela (género, historia y sociología)

ALMANDOZ, Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano: IV: Del Viernes Negro a la Caracas roja*. Caracas. Fundación para la Cultura Urbana. 2021. 568 p.

AULETA, Nuncia y María Helena JAÉN. «Miss Venezuela: ¿Algo más que belleza?», *Debates IESA*. Octubre 2014, XIX, nº 4, p. 58-63

BRICEÑO, José Luis. *Clásicos de tres décadas venezolanas: 60, 70 y 80: Personajes y hechos que han sido olvidados, tergiversados o censurados*. Caracas. Editorial Alfa. 2022. 192 p.

BRICEÑO-LEÓN, Roberto. *La modernidad mestiza: Estudios de sociología venezolana*. Caracas. Alfa Digital. 2017. 308 p.

CAPRILES, Axel. *La picardía del venezolano o el triunfo de Tío Conejo*. Caracas, Venezuela. [s.n.]. 2017. 142 p.

DÍAZ, Carmen. *Lujuria urbanizada: Cuerpo y sexualidad ciudadana en el Manual de Carreño*. Mérida, Venezuela. Universidad de Los Andes. 2015. 351 p.

LAYA, Argelia. *Nuestra causa*. Caracas, Venezuela. Centro de estudios de la mujer de la Universidad Central de Venezuela. 2014. 189 p.

LÓPEZ MAYA, Margarita. *Del viernes negro al referendo revocatorio*. Caracas. Alfadil Ediciones. 2016. 440 p.

MACHADO, Giovanna . *En defensa del aborto en Venezuela*. Caracas. Editorial Ateneo de Caracas. 1979. 155 p.

MORENO OLMEDO, Alejandro. *Antropología cultural del pueblo venezolano*. Caracas, Venezuela. Fundación Empresas Polar: Centro de Investigaciones Populares. 2016. 434 p.

PINO ITURRIETA, Elías. *Contra lujuria, castidad: Historias de pecado en el siglo XVIII venezolano*. Caracas, Venezuela. Alfadil Ediciones. 1992. 150 p.

OCHOA, Oscar. *Derecho Civil I: Personas*. Caracas, Venezuela. Universidad Católica Andrés Bello. 2006. 776 p.

RIVERO, Mirtha. *La rebelión de los náufragos*. Caracas, Venezuela. Alfa. 2016. 462 p.

SALMERÓN, Víctor. *Petróleo y desmadre: De la Gran Venezuela a la Revolución bolivariana*. Caracas, Venezuela. Editorial Alfa. 2016. 192 p.

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid. Iberoamericana Vervuert. 2001. 237 p.

CARDOZO UZCÁTEGUI, Alejandro, DÁVILA, Luis Ricardo y MONDOLFI GUDAT, Edgardo. *Guerra Fría, política, petróleo y lucha armada: Venezuela en un mundo bipolar*. [s.l.]. Editorial Universidad del Rosario. 2019. 464 p.

VARGAS, Iraida. *Mujeres en tiempo de cambio: Reflexiones en torno a los derechos sociales, políticos, económicos y culturales de las mujeres venezolanas*. Caracas, Venezuela. Archivo General de la Nación. Centro Nacional de Historia. 2010. 183 p.

VÁSQUEZ, Paula. *Pays hors service: Venezuela de l'utopie au chaos*. [s.l.]. Buchet Chastel. 2019. 224 p.

IV. América Latina (género, historia y sociología)

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*. 1era ed. Buenos Aires. Paidós. 1990. 522 p.

SEGATO, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires, Argentina. Prometeo Libros. 2017. 278 p.

VALDÉS, Teresa y José OLAVARRÍA, José. *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile. Isis Internacional. 1997. 176 p.

VIVEROS VIGOYA, Mara. *De quebradores y cumplidores: Sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, CES. 2002. 378 p.

V. Otros aires geográficos (literatura, cine y televisión)

ALLEN, Robert. *Speaking of Soap Operas*. [s.l.]. UNC Press Books. 1985. 260 p.

ALLEN, Robert. *To be Continued: Soap Operas Around the World*. [s.l.]. Psychology Press. 1995. 414 p.

ANG, Ien. *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Londres. Routledge. 1985. 148 p.

BREY, Iris. *Le Regard féminin - Une révolution à l'écran*. Paris. L'Olivier. 2020. 252 p.

BREY, Iris. *Sex and the series*. Paris. L'Olivier. 2018. 272 p.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven. Londres. [s.n.]. 1976. 227 p.

CHEDALEUX, Delphine. *Du savon et des larmes: Le soap opera, une subculture féminine*. 1era edición. París. Coédition Amsterdam Éditions/Les Prairies Ordinair. 2022. 187 p.

ECO UMBERTO. *Apocalípticos e integrados*: [s.l.]. Lumen. 1998. 386 p.

GUBERN, Román. *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. [s.l.]. Editorial Lumen. 1974. 390 p.

JOST, François y GAUDREAU, André. *Le Récit cinématographique*. Nouvelle édition. Paris. Nathan Université. 2000. 159 p.

- JULLIER, Laurent. *L'analyse de séquences*. París. Nathan Université. 2002. 192 p.
- MCRROBBIE, Angela. *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Londres. SAGE. 2009. 192 p.
- MARIE, Michel y Laurent JULLIER. *Lire les images de cinéma*. París. Larousse. 2007. 240 p.
- MIGOZZI, Jacques. *De l'écrit à l'écran: littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*. [s.l.]. Presses Univ. Limoges. 2001. 223 p.
- MODLESKI, Tania. *Loving with a Vengeance: Mass-produced Fantasies for Women*. 2da ed. New York. Routledge. 2008. 138 p.
- SEPULCHRE, Sarah y Éric MAIGRET (ed.). *Décoder les séries télévisées*. 2e édition. Louvain-La-Neuve. De Boeck Supérieur. 2017. 282 p.
- TSYKOUNAS, Myriam, Bernard PAPIN y Sabine CHALVON-DEMERSAY (Dir.). *Fictions sérielles au temps de la RTF et de l'ORTF: (1949-1974)*. París: L'Harmattan, 2018. 268 p.

VI. Otros aires geográficos (género, estudios culturales, sociología)

- BESSIÈRES, Céline y Sibylle GOLAC. *Le genre du capital: Comment la famille reproduit les inégalités*. París. La Découverte. 2020. 336 p.
- BOZON, Michel y HÉRAN, François. *La formation du couple. Textes essentiels pour la sociologie de la famille*. París. La Découverte. 2006. 271 p.
- CONNEL, Raewyn. «La organización social de la masculinidad» *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile. Isis Internacional. 1997, p. 31-48.
- CONNEL, Raewyn. *Masculinidades*. D.F. México. UNAM. 2003. 352 p.
- DOUGLAS, Susan y MICHAELS, Meredith. *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How it Has Undermined All Women*. Reprint edición. New York, NY. S & S International. 2005. 400 p.

- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid. Cátedra. 2017. 472 p.
- GIDDENS, Anthony. *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid. Cátedra. 2018. 192 p.
- GLEVAREC, Hervé, MAIGRET, Éric y MACÉ, Éric. *Cultural Studies: Anthologie*. París. Armand Colin. 2008. 368 p.
- ILLOUZ, Eva. *La Fin de l'amour. Enquête sur un désarroi contemporain*. París. Le Seuil. 2020. 416 p.
- ILLOUZ, Eva. *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse*. París. Seuil. 2012. 383 p.
- ILLOUZ, Eva. *Intimidades congeladas: Las emociones en el capitalismo*. 1ra. ed. Buenos Aires. Katz Editores. 2007. 244 p.
- ILLOUZ, Eva, HONNETH, Axel y JOLY, Frederic. *Les marchandises émotionnelles*. París. Premier Parallèle. 2019. 417 p.
- ILLOUZ, Eva. *El consumo de la utopía romántica: El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Buenos Aires. Katz Editores. 2009. 433 p.
- ILLOUZ, Eva (ed.). *Capitalismo, consumo y autenticidad: Las emociones como mercancía*. Buenos Aires. Katz Editores. 2009. 296 p.
- LAURETIS, Teresa De. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press. 1987. 168 p.
- MCROBBIE, Angela. *Feminism and youth culture: From «Jackie» to «Just seventeen»*. Londres. Macmillan. 1991. 255 p.
- SCHURSMANS, Marie-Noëlle y Loraine DOMINICÉ. *Le Coup de foudre amoureux. Essai de sociologie compréhensive*. París. Presses Universitaires de France. 1997. 320 p.
- TUFTE, Thomas. «Soap operas y producción de sentido: Mediaciones y etnografía de la audiencia», *Comunicación y Sociedad*. 2007, nº 8, p. 89-112.

WITTIG, Monique. *La Pensée straight*. París. Amsterdam. 2018. 200 p.

b) Artículos académicos y divulgativos:

I. Venezuela (cine, teatro y literatura)

AGUIRRE, Jesús María. «Tendencias actuales en el cine venezolano. (Aspectos sociológicos del cine venezolano)», *Comunicación: Estudios Venezolanos de comunicación*. 1980, n° 27, p. 5-14.

ALMANDOZ, Arturo. «Postales caraqueñas de Cabrujas», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, n° 20 y 21, p. 25-32.

ALVES TERIFE, Dennis. «Chalbaud, el ángel terrible: Fragmentos de una biografía», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, n° 24 y 25, p. 123-130

ANTZUS, Ioannis. «La cultura “oficialista” en la Venezuela de los años 60: El caso de Imagen» en Eftimia PANDIS PAVLAKIS, Dimitrios DROSOS y Anthi PAPAGEORGIOU (eds.). *Estudios y homenajes hispanoamericanos II*. Madrid. Ediciones del Orto. 2014, p. 23-34.

AZPARREN GIMÉNEZ, Leonardo. «Los setenta: Contexto crucial del teatro venezolano», *Tramoya*. Junio 1993, n° 34-35, p. 93-112.

BARRIOS, José Antonio. «El realismo en la dramaturgia de Román Chalbaud», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, n° 24 y 25, p. 54-61.

BERMÚDEZ, Emilia y SÁNCHEZ, Natalia. «Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela», *Espacio abierto: Cuaderno Venezolano de Sociología*. 2009, vol. 18, n° 3, p. 541-576.

- CABELLO, José Gregorio. «Un Román Chalbaud arquetípico y monografiable», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, nº 24 y 25, p. 37-53.
- CARRILLO, Carmen. «Grupos artístico-literarios en la Venezuela de los años sesenta», *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*. 2007, nº 44, p. 59-81.
- CASTILLO, Susana. *El «desarraigo» en el teatro venezolano: Marco histórico y manifestaciones modernas*. Caracas, Venezuela. Editorial Ateneo de Caracas. 1980. 212 p.
- COLINA, Carlos. «Las voces múltiples de José Ignacio Cabrujas», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2005, nº 131, p. 74-80.
- COLMENARES, María. «La incorporación del cine a las políticas culturales del Estado (Venezuela, 1958-1982)», *Anuario Ininco: Investigaciones de la Comunicación*. 2014, vol. 26, nº 1, p. 259-277.
- DÁVILA, Luis Ricardo. «Pax americana, Guerra Fría y la izquierda cultural venezolana (1959-1964)», en *Guerra Fría, política, petróleo y lucha armada: Venezuela en un mundo bipolar*. Bogotá. Universidad del Rosario. 2019, p. 31-62.
- GAMBA, Pablo. «Cuando quiero llorar no lloro y el cine venezolano del boom de los años setenta y ochenta», *Situarte: Revista de la Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia*. 2013, vol. 8, nº 14, p. 27-32.
- GIMENEZ, L. «Roman Chalbaud: Critical realism in the Venezuelan theatre of the 1960s », *Latin American Theatre Review*. Marzo 2000, vol. 33, p. 21-41.
- GONZÁLEZ STEPHAN, Beatriz. «Sistema narrativo e imaginario social de la Venezuela petrolera: décadas 70-80», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 1989, XV, nº 29, p. 233-252.

- KAISER, Patricia. «Román Chalbaud: Espejo de un país, espejo de un pueblo», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, nº 24 y 25, p. 15-24.
- MARTÍNEZ, Carlota. «Román Chalbaud: Genio y figura», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, nº 24 y 25, p. 160-180.
- MARTÍNEZ, Carlota. «Una amistad, una pasión y una despedida: Entrevista a Román Chalbaud sobre José Ignacio Cabrujas», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 101-109.
- RONDÓN, Alí. «Prodesse et delectare: Ars Poética de José Ignacio Cabrujas en TV», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 43-56.
- RONDÓN, Rafael. «Prostitución, Estado y marginalidad», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a Román Chalbaud. 2014, nº 24 y 25, p. 76-91
- RONDÓN, Rafael. «Las cabrujerías de Francisco Rojas Pozo», *Theatron: Revista de UNEARTE teatro*. Dedicado a José Ignacio Cabrujas. 2010, nº 20 y 21, p. 7-17.
- TOLEDO CRUZ, Olga. «La construcción de la realidad en el cine venezolano: el estereotipo del joven pobre», *Anuario Ininco / Investigaciones de la Comunicación*. 2012, vol. 24, nº 1, p. 65-86.
- SERRANO, Arturo. «Un cine grosero, violento y de malandros. Venezuela en la pantalla», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 2011, p. 232-233.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette. «Ese espejismo de dos caras: Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)», *Cuadernos de Literatura*. 8 diciembre 2015, vol. 20, nº 39, p. 95

II. América Latina (cine, teatro y literatura)

- BRITO ALVARADO, Xavier y ÁLVAREZ, José. «El melodrama como discurso histórico, político y mediático en América Latina, la otra modernidad», *Academo, Revista de Investigación en Ciencias Sociales y Humanidades*. Julio 2019, vol. 6, nº 2. p. 192-203.
- BRITO ALVARADO, Xavier y ÁLVAREZ, José. «De lo popular a lo industrial. Las estéticas mediáticas del melodrama latinoamericano», *Quórum Académico*. [s.f.], vol. 15, nº 1, p. 51-66.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne. «La ley del más padre: Melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano», *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*. 1994, nº 16, p. 51-63.
- HERLINGHAUS, Hermann (ed.). «La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 2002, p. 21-59.
- LILLO, Gastón. «El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura. El melodrama mexicano: De lágrimas y revolución», *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*. 1994, nº 16, p. 65-73.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. «El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 2002, p. 171-198.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús y Sonia MUÑOZ. *Televisión y melodrama: Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá. Tercer Mundo Editores. 1992. 316 p.
- MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia: Cultura y sociedad en América Latina*. 3era. ed. Barcelona. Editorial Anagrama. 2006. 262 p.

MONSIVÁIS, Carlos. «El melodrama: “No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas”», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile. Cuarto Propio. 2002, p. 105-124.

MONSIVÁIS, Carlos. «Se sufre, pero se aprende: El melodrama y las reglas de la falta de límites», *Archivos de la Filmoteca: Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*. 1994, n° 16, p. 7-19.

PARANAGUA, Paulo. «Roman Chabaud: Le “mélodrame national” sur un air de boléro», *Les Cinémas d'Amérique Latine*. 1993, n° 1, p. 56-61.

SALINAS MUÑOZ, Claudio. «Melodramas, identidades y modernidades latinoamericanas en el cine actual: De *Amores Perros* a *Sábado*», *Aisthesis*. 2010, vol. 48, p. 112-127.

VILELA, Rosario Sánchez. «Vino nuevo en odres viejos. La matriz melodramática de la telenovela y los cambios culturales contemporáneos en las identidades de género», *Comunicación y Sociedad*. 2020, n° 17, p. 1-23.

III. Venezuela (género, historia, sociología)

ACOSTA, Santiago. «Una economía mayamera: Petróleo, gasto y consumo en el ocaso de la “Venezuela saudita”», *Estudios de Teoría Literaria - Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*. Marzo 2021, vol. 10, n° 21, p. 117-127.

BRAVO, Adriana Pérez. «Las relaciones conyugales francesas y venezolanas: Entre patriarcalismo, hombría y machismo», *Utopía y Praxis Latinoamericana: Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. 2015, n° 68, p. 79-102.

CAMPO-REDONDO, María Susana y ANDRADE, Jesús. «La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica», *Frónesis*. Agosto 2007, vol. 14, n° 2, p. 86-113.

CASIQUE, Irene. «Trabajo femenino extradoméstico y riesgo de disolución de la primera unión: El caso de las mujeres urbanas en la Región Capital de Venezuela», *Papeles de Población*. Septiembre 2000, vol. 6, n° 25, p. 35-57.

CRUZ, Luz Marina. «La historia en clave feminista», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Junio 2010, vol. 15, n° 34, p. 27-42.

DE LA CRUZ, Rafael. «Nuevos movimientos sociales en Venezuela», en *Los movimientos populares en América Latina*. México, D.F., Siglo XXI. 2005, p. 215-246.

DI BRIENZA, María. «La formación y disolución de las uniones conyugales en Venezuela. Tendencias y diferencias regionales (1981-2001)», *Revista Temas de Coyuntura*. 2011, n° 63, p. 145-180.

ESPINA, Gioconda. «“Comparamos amor”: Mujeres consumidoras y medios de comunicación», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Noviembre 2013, vol. 17, n° 39, p. 21-30.

ESPINA, Gioconda y RAKOWSKI, Cathy. «¿Movimiento de mujeres o mujeres en movimiento? El caso Venezuela», *Cuadernos del Cendes*. Enero 2002, vol. 19, n° 49, p. 31-48.

FLÓREZ-PAREDES, Elizabeth y ESTEVE, Albert. «Cohabitación y matrimonios en Venezuela, 1971-2001. ¿Contornos diluidos?», *Papeles de Población*. 2014, vol. 20, n° 80, p. 217-247.

HURTADO SALAZAR, Samuel. «Obsesión por la belleza femenina en Venezuela», *Espacio Abierto: Cuaderno Venezolano de Sociología*. 2018, vol. 27, n° 2, p. 191-208.

LETELLIER, Charlotte. «La primera relación sexual en Venezuela», *Opción*. 2007, vol. 23, n° 52, p. 45-60.

LIUZZO, María. «Participación ciudadana y política de la mujer venezolana: Logros y desafíos», *Revista de Filosofía, Universidad del Zulia*. 2019, n° 93, p. 82-93.

MONASTERIOS, María Bibiana. «La familia venezolana desde la perspectiva de la mujer sola, jefe del hogar», *Única: Revista de Artes y Humanidades*. 2001, n° 3, p. 89-111.

NÚÑEZ, Marianela Tovar. «¿Existe una historiografía feminista en Venezuela?», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. 2012, vol. 17, n° 39, p. 95-112.

PELLICER, Luis Felipe. *La vivencia del honor en la provincia de Venezuela, 1774-1809: Estudio de casos*. Caracas, Venezuela. Fundación Polar. 1996. 160 p.

PÉREZ-BRAVO, Adriana. «El cuerpo-objeto y la belleza-sujeto: Construcción sociocultural frente al mercado conyugal y profesional», *Omnia*. 2012, vol. 18, n° 3, p. 66-80.

QUINTERO, Inés. «Inserción de las mujeres en la sociedad», en *La sociedad en el siglo XX venezolano*. Caracas. Fundación para la Cultura Urbana. 2021, vol. 2, p. 197-237.

RAMÍREZ MÉNDEZ, Luis. «El amor y la sexualidad en la Mérida colonial», en *Honor, sexualidad y transgresión en Mérida, siglos XVIII y XIX*. Cabimas, Venezuela. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baral, p. 211-248.

SAFAR, Elizabeth. «Discriminación de la mujer, un problema cultural. (Entrevista a Evangelina García Prince)», *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. Julio 1982, n° 4, p. 04-10.

SAMUDIO, Eda. «El imaginario femenino emeritense y el advenimiento del movimiento sufragista en Venezuela (1936-1947)», *Procesos. Revista Ecuatoriana de Historia*. Agosto 2020, n° 51, p. 177-196.

SCHARFENBERG, Ewald. «Crónica de una debacle: La juventud venezolana de los 60 a los 80», *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*. 1984, n° 10, p. 30-39.

TOVAR NÚÑEZ SORIANO, Marianela. «Apuntes para la construcción de una historia de las mujeres», *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*. Junio 2010, vol. 15, n° 34, p. 11-26.

VELASCO, Fabiola. «Del mestizaje a la hibridación: Apuntes para la cartografía de un concepto», *Argos*, 2016, vol. 33, nº 64-65, p. 191-209.

UNESCO. «El correo: Una ventana abierta al mundo». 1975, XXVIII, nº 3, p. 4-33.

IV. América Latina (género, historia, sociología)

ARRIAGADA, Irma. «Cambios y desigualdad en las familias latinoamericanas», *Revista de la Cepal*. 2002, nº 77, p. 143-161.

CORTINA TRILLA, Clara, PARDO, Ignacio y CASTRO MARÍN, Teresa. «Maternidad sin matrimonio en América Latina: Análisis comparativo a partir de datos censales», *Notas de Población. Cepal*. 2011, nº 93, p. 37-76.

COLLINS, Jane-Marie. «Intimidad, desigualdad y democracia racial: Especulaciones sobre raza, género y sexo en la historia de las relaciones raciales en Brasil», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES. 2008, p. 377-402.

CONGOLINO, Mary Lilia. «¿Hombres negros potentes, mujeres negras candentes? Sexualidades y estereotipos raciales. La experiencia de jóvenes universitarios en Cali-Colombia», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES. 2008, p. 317-342.

CORNEJO POLAR, Antonio. «Apuntes sobre mestizaje e hibridez: Los riesgos de la metáfora», *Kipus. Revista Andina de Letras*. 1997, nº 6, p. 69-73.

- CORNEJO-POLAR, Antonio. «Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno», *Revista Iberoamericana*. 30 diciembre 1996, LXII, n° 176, p. 837-844.
- COSSE, Isabella. «Familia, sexualidad y género en los años 60. Pensar los cambios desde la Argentina: Desafíos y problemas de investigación», *Temas y Debates: Revista Universitaria de Ciencias Sociales*. 2008, n° 16, p. 131-152.
- COSSE, Isabella. «La emergencia de un nuevo modelo de paternidad en Argentina (1950-1975)», *Estudios Demográficos y Urbanos*. 2009, vol. 24, n° 2, p. 429-462.
- CUEVAS HERNÁNDEZ, Ana. «Conyugalidad e intimidad en América Latina: Un panorama regional». [s.l.]. [s.n.]. 2020, p. 95-148.
- DE LA CRUZ, Rafael. «Los Movimientos populares de América Latina», en *Los Movimientos populares en América Latina*. 2da. ed. Buenos Aires. Siglo XXI. 1989, p. 560.
- ESTEINOU, Rosario. «Fragilidad y recomposición de las relaciones familiares: A manera de introducción», *Desacatos: Revista de Ciencias Sociales*. 1999, n° 2, p. 11-26.
- FULLER, Norma. «Repensando el machismo latinoamericano», *Masculinities & Social Change*. Junio 2012, vol. 1, p. 114-133.
- FULLER, Norma. «Fronteras y retos: Varones de clase media del Perú», en *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile. Isis Internacional. 1997, p. 139-152.
- GUTMANN, Matthew. *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: Ni macho ni mandilón*. D.F. México. El Colegio de México. 2000. 394 p.
- GUTMANN, Matthew. «Los verdaderos machos mexicanos», en *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile. Isis Internacional. 1997, p. 153-168.
- HERNÁNDEZ, Ana Josefina Cuevas. «Contexto familiar y elección de pareja: Una aproximación a través de madres solas», *Estudios Sociológicos*. 2013, vol. 31, n° 92, p. 471-509.

- JOHNSON, Lyman L. y LIPSETT-RIVERA, Sonya. *The Faces of Honor: Sex, Shame, and Violence in Colonial Latin America*. [s.l.]. NM, University of New Mexico Press. 1998. 260 p.
- LÓPEZ, Luis y ESTEVE, Albert. «Distancia social y uniones conyugales en América Latina», *Revista Latinoamericana de Población*. Junio 2008, nº 2, p. 47-71.
- LÓPEZ-RUIZ, Luis, ESTEVE, Albert y CABRÉ, Anna. «Uniones consensuales y matrimonios en América Latina: ¿Dos patrones de homogamia educativa?», *Papeles de Población*. Junio 2009, vol. 15, nº 60, p. 9-40.
- MORERA HERNÁNDEZ, Coral. «Mujer, violencia y cine: La agresión masculina como estrategia narrativa», *Prisma Social: Revista de Investigación Social*. 2014, nº 13, p. 257-287.
- MOUTINHO, Laura. «Raza, género y sexualidad en el Brasil contemporáneo», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES. 2008, p. 223-246.
- NÚÑEZ CETINA, Saydi y RÍOS MOLINA, Andrés. «Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México», *Letras Históricas*. 2020, nº 22, p. 227-252.
- RODRÍGUEZ, Santiago Andrés. «Pautas de homogamia educativa en Argentina desde la modalidad que adquiere la entrada a la unión conyugal», *Espacio Abierto*. 2012, vol. 21, p. 729-755.
- ROJAS, Olga Lorena y GARCÍA, Brígida. «Las uniones conyugales en América Latina: Transformaciones en un marco de desigualdad social y de género», *Notas de Población*. 2004, nº 78, p. 65-96.
- SORIANO, Graciela «Aproximaciones al personalismo político hispanoamericano del siglo XI». *Revista del Centro de Estudios constitucionales*, 1990, Nº 7, p. 203-218.

- VIVEROS VIGOYA, Mara. «“Hasta cierto punto”, o la especificidad de la dominación masculina en América Latina», *La Manzana de la Discordia*. 2005, vol. 1, nº 1, p. 119-125.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. «El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido», en *De mujeres, hombres y otras ficciones*. Bogotá. Tercer Mundo Editores. [s.f.], p. 111-128.
- VIVEROS VIGOYA, Mara y CANON, William. «Pa’ bravo... Yo soy candela, palo y piedra. Los quibdoseños», en *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago de Chile. Isis Internacional. 1997, p. 125-138.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. «Los colores del antirracismo (en América Latina)», *Sexualidad, Salud y Sociedad (Río de Janeiro)*. Febrero 2021. p. 19-34.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. «La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual», *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*. 2009, nº 1, p. 63-81.
- VIVEROS VIGOYA, Mara. «Más que una cuestión de piel. Determinantes sociales y orientaciones subjetivas en los encuentros y desencuentros heterosexuales entre mujeres y hombres negros y no negros en Bogotá», en *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES. 2008, p. 247-278.
- VIGOYA, Mara Viveros. «Género, raza y nación. Los réditos políticos de la masculinidad blanca en Colombia», *Maguaré*. Enero 2013, vol. 27, nº 1, p. 71-104.
- WADE, Peter, URREA, Fernando y VIVEROS VIGOYA, Mara (eds.). *Raza, etnicidad y sexualidades. Ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, CES. 2008. 568 p.

V. Otros aires geográficos (literatura, televisión y cine)

- ARBOGAST, Mathieu. «Plus de leur âge? La sexualité des femmes de 50 ans dans les séries TV au début du XXI e siècle», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 2015, vol. 42, n° 2, p. 165-179.
- BERTINI, Marie-Joseph. «Langage et pouvoir: la femme dans les médias (1995-2002)», *Communication & Langages*. 2007, vol. 152, n° 1, p. 3-22.
- BIANCHI, Jean. «Dallas, les feuilletons et la télévision populaire», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1985, vol. 3, n° 12, p. 19-28.
- BERTINI, Marie-Joseph. «Un mode original d'appropriation des Cultural Studies: les Études de genre appliquées aux Sciences de l'information et de la communication. Concepts, théories, méthodes et enjeux», en *Cultural Studies*. 2006, p. 10.
- BOISVERT, Stéfany. «Les fictions télévisuelles et la formation de l'identité culturelle», *Composite*. 14 novembre 2012, vol. 15, n° 1-2, p. 5-22.
- BOURDON, Jérôme. «Genres télévisuels et emprunts culturels», *Réseaux*. 2001, n° 107, n° 3, p. 209-236.
- BOUTET, Marjolaine. «Dallas, synecdoque de la culture populaire américaine (1982)», *Parlement[s], Revue d'histoire politique*. 2019, vol. 29, n° 1, p. 137-149.
- BOUTET, Marjolaine. «Les séries télévisées américaines des années 1980. Une autre histoire de la guerre du Vietnam», *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. 2004, vol. 84, n° 4, p. 61-73.
- BROWN, Mary Ellen y BARWICK, Linda. «Fables and endless genealogies: Soap opera and women's culture», *Continuum*. Enero 1988, vol. 1, n° 2, p. 71-82.
- BRUNSDON, Charlotte. «“Crossroads” Notes on Soap Opera», *Screen*. Diciembre 1981, vol. 22, n° 4, p. 32-37.

- BRYON-PORTET, Céline. «La dimension politique de la série *Plus belle la vie*. Mixophilie, problématiques citoyennes et débats socioculturels dans une production télévisuelle de service public», *Mots. Les langages du politique*. Septembre 2012, n° 99, p. 97-112.
- BRYON-PORTET, Céline. «Les productions télévisées, genre oublié dans la construction de l'image d'un territoire? L'exemple de co-construction de l'image socioculturelle de la ville de Marseille par la série *Plus belle la vie*», *Études de communication*. Décembre 2011, n° 37, p. 79-96.
- BURCH, Noël. «Double speak. De l'ambiguïté tendancielle du cinéma hollywoodien», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 2000, vol. 18, n° 99, p. 99-130.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée», *Réseaux*. 7 février 2011, n° 165, n° 1, p. 181-214.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Les scrupules de Robinson», *MédiaMorphoses, Institut National de l'Audiovisuel*. 2007, p. 30-34.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Le deuxième souffle des adaptations», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. 15 octobre 2005, n° 175-176, p. 77-111.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée *Urgences*», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1999, vol. 17, n° 95, p. 235-283.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «Une société élective, scénarios pour un monde de relations choisies», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1997, vol. 1, n° 1, p. 621-646.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. «La disparition du sujet héroïque : une lecture sociologique de mille projets de téléfilms», *Réseaux*. 1993, vol. 11, n° 58, p. 133-156.

- CHALVON-DEMERSAY, Sabine y PASQUIER, Dominique. «La naissance d'un feuilleton français», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1993, vol. 11, n° 2, p. 99-116.
- COULOMB-GULLY, Marlène. «Genre et médias: vers un état des lieux», *Sciences de la société*. 1 novembre 2011, n° 83, p. 3-13.
- COULOMB-GULLY, Marlène. «Propositions pour une méthode d'analyse du discours télévisuel», *Mots. Les langages du politique*. 1 novembre 2002, n° 70, p. 103-113.
- DE LAURETIS, Teresa. «La tecnología del género», en *El género en perspectiva: De la dominación universal a la representación múltiple*. México, D.F. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. 1991, p. 231-278.
- DULAC, Nicolas. «Danielle Aubry, Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité, Berne, Peter Lang, 2006, 244 p.», *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*. 2007, vol. 18, n° 1, p. 153.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Les séries télévisées et l'esthétique carnavalesque», *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 2013, vol. 23, n° 2-3, p. 175-195.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Télévision: la familiarité des publics avec leurs séries», *Idées économiques et sociales*. 2009, n° 155, n° 1, p. 26-31.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Le crime en série(s). Essai de sociologie du mal américain», *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*. 2006, vol. 16, n° 2-3, p. 240-258.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Éléments de sociologie sémiotique de la télévision», *Quaderni*. 2003, vol. 50, n° 1, p. 89-115.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «L'inventivité à la chaîne». 2002, p. 15.

- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Les non-publics de la télévision», *Réseaux*. 2002, n° 112-113, n° 2, p. 316-344.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. «Éléments pour une sémiotique pragmatique: la situation, comme lieu du sens», *Langage & société*. 1997, vol. 80, n° 1, p. 5-38.
- GOETSCHER, Pascale, JOST, François y TSIKOUNAS, Myriam. «La promesse d'une fin», *Sociétés & Représentations*. 2015, vol. 39, n° 1, p. 7.
- HUILLIER, Danielle. «L'amour à la télévision», *Quaderni*. 1993, vol. 21, n° 1, p. 7-21.
- ILLOUZ, Eva y Noa BERGER. «Representations: The Marriage Thriller, or the Uncertainties of a Modern Institution», en *A Cultural History of Marriage: The Modern Age*. Christina Simmons. Londres. [s.n.]. 2020, p. 139-155.
- KARAMANOUKIAN, Taline. «Le feuilleton sentimental comme lieu de négociation des normes du féminin. Le cas de Janique Aimée (1963)», *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités*. Décembre 2015, n° 7, p. 14-29.
- KARAMANOUKIAN, Taline. «Les feuilletons de l'ORTF et la "condition féminine". Un féminisme populaire ?», *Le Temps des médias*. 2017, vol. 29, n° 2, p. 48.
- KOKOREFF, Michel. «Sérialité et répétition: l'esthétique télévisuelle en question», *Quaderni*. 1989, vol. 9, n° 1, p. 19-39.
- LAROCHELLE, Dimitra. «Les pratiques numériques des femmes fans des feuilletons télévisés turcs en Grèce: entre plaisir coupable et résistance», *Recherches féministes*. 2020, vol. 33, n° 1, p. 111-134.
- LÉCOSSAIS, Sarah. «Les séries télévisées, territoires du genre», *Recherches féministes*. 2020, vol. 33, n° 1, p. 17-34.
- LÉCOSSAIS, Sarah. «Le féminisme dépolitisé des séries télévisées françaises», *Le Temps des médias*. 19 octobre 2017, vol. 29, n° 2, p. 141-158.

- DUMASY-QUEFFELEC, Lise. «Du roman feuilleton au feuilleton télévisé: mythe et fiction», en *De l'écrit à l'écran: littératures populaires: mutations génériques, mutations médiatiques*. Presses Univ. Limoges. 2000, p. 831-850.
- LOCHARD, Guy y Jean-Claude SOULAGES. «Les imaginaires de la parole télévisuelle. Permanences, glissements et conflits», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1994, vol. 12, n° 63, p. 13-38.
- MACÉ, Éric. «Des “minorités visibles” aux néostéréotypes. Les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales», *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*. 1 junio 2007, Hors-série, p. 69-87.
- MACÉ, Éric. «Mesurer les effets de l'ethnoracialisation dans les programmes de télévision: limites et apports de l'approche quantitative de la “diversité”», *Réseaux*. 2009, n° 157-158, n° 5, p. 233-265.
- MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ?», *Réseaux*. 2001, n° 105, n° 1, p. 199-242.
- MACÉ, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? 2. Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés les trois moments de la configuration médiatique de la réalité: production, usages, représentations», *Réseaux*. 2001, n° 105, n° 1, p. 199-242.
- MACE, Éric. «Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité», *Réseaux*. 2000, vol. 18, n° 104, p. 245-288.
- MATTELART, Michèle. «Femmes et médias», *Réseaux*. 2003, n° 120 n° 4, p. 23-51.
- RADNER, Hilary A. «Lectures du mélodrame: Max Ophuls et le film de femme», *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. Octobre 2001, n° 34-35, p. 121-136.

SCHAEFFER, Jean-Marie. «Quelles vérités pour quelles fictions?», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*. 15 octobre 2005, n° 175-176, p. 19-36.

SELLIER, Geneviève. «Gender studies et études filmiques», *Cahiers du Genre*. 2005, n° 38, n° 1, p. 63-85.

SELLIER, Geneviève. «Le mélodrame télévisuel contemporain: des dénouements pas si roses... », *Sociétés Représentations*. 26 juin 2015, n° 39, n° 1, p. 151-164.

TSIKOUNAS, Myriam. «Comment travailler sur les archives de la télévision en France?», *Sociétés & Représentations*. 2013, vol. 35, n° 1, p. 131.

VI. Otros aires (Género, estudios culturales, sociología)

BLANDIN, Claire, LÉVÊQUE, Sandrine, MASSEI, Simon y PAVARD, Bibia. «Présentation. Féminismes et médias: une longue histoire», *Le Temps des médias*. 19 octobre 2017, vol. 29, n° 2, p. 5-17.

BOISSON, Marine. «Les politiques sociales et l'amour», *Informations sociales*. 2007, n° 144, n° 8, p. 8-21.

BOZON, Michel. «Les femmes et l'écart d'âge entre conjoints: une domination consentie I. Types d'union et attentes en matière d'écart d'âge», *Population*. 1990, vol. 45, n° 2, p. 327-360.

BOZON, Michel y HÉLAN, François. «La découverte du conjoint. I. Évolution et morphologie des scènes de rencontre», *Population*. 1987, vol. 42, n° 6, p. 943-985.

BREKHUS, Wayne. «Une sociologie de l'« invisibilité»: réorienter notre regard», *Réseaux*. 2005, n° 129-130, n° 1, p. 243-272.

CLUA, Isabel. «¿Tiene género la cultura? ¿Los estudios culturales y la teoría feminista?», en *Género y cultura popular*. Barcelona. UAB. 2008, p. 11-30.

- CHERLIN, Andrew. «American Marriage in the Early Twenty-First Century», *The Future of children / Center for the Future of Children, the David, and Lucile Packard Foundation*. 2005, vol. 15, p. 33-55.
- DE PATER, Irene E., JUDGE, Timothy A. y SCOTT, Brent A. «Age, Gender, and Compensation: A Study of Hollywood Movie Stars», *Journal of Management Inquiry*. Octubre 2014, vol. 23, nº 4, p. 407-420.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. «La beauté féminine, un projet de coïncidence à soi», *Le Philosophoire*. 2012, nº 38, nº 2, p. 119-130.
- HALL, Stuart. «La culture, les médias, et l'effet idéologique», en *Cultural studies: Anthologie*. París. Armand Colin. 2008, p. 44-60.
- HALL, Stuart. «Notes sur la déconstruction du populaire» en Maxime CERVULLE, (ed.). *Identités et cultures*. Amsterdam. París. 2017, p. 119-126.
- HOLLOWS, Joanne. «Feminismo, estudios culturales y cultura popular», *Lectora: Revista de dones i textualitat*. 2005, nº 11, p. 15-28.
- KEILHAUER, Annette. «Neutralisé ou inquiétante: représentations de la femme vieillissante dans la littérature française», *Gérontologie et société*. 2005, 28 / 114, nº 3, p. 149-165.
- JAQUET, Chantal. *Les transclasses ou la non-reproduction*. París. Puf. 2014. 240 p.
- LÖWY, Ilana. « L'âge limite de la maternité: corps, biomédecine, et politique», *Mouvements*. 2009, vol. 59, nº 3, p. 102-112.
- MACÉ, Éric. «Théoriser l'après-patriarcat: de l'historicité des arrangements de genre», *Travail, genre et sociétés*. 8 novembre 2017, nº 38, nº 2, p. 175-179.
- NAUDIER, Delphine y ACHIN, Catherine. «L'agency en contexte: réflexions sur les processus d'émancipation des femmes dans la décennie 1970 en France», *Cahiers du Genre*. 2013, vol. 2, nº 55, p. 109-130.

SCOTT, Joan y VARIKAS, Eleni. «Genre: Une catégorie utile d'analyse historique», *Les cahiers du GRIF*. 1988, vol. 37, n° 1, p. 125-153.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. «Condition féminine, rapports sociaux de sexe, genre... », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. Diciembre 2010, n° 32, p. 119-129.

c) Referencias electrónicas:

I. Venezuela (literatura, teatro y cine)

ALVARAY, Luisela. «Melodrama and the Emergence of Venezuelan Cinema», en Darlene J. SADLER (comp.) *Latin American Melodrama: Passion, Pathos, and Entertainment*. University of Illinois Press. 2009, p. 33-49. Disponible en línea: www.jstor.org/stable/10.5406/j.ctt1xcrbr.6 [Última consulta: octubre 2020].

HERRERA, Carlos. «El eterno José Ignacio Cabrujas: Algunos referentes para su universo escritural». Disponible en línea: <http://minci.gob.ve/wp-content/uploads/2018/07/El-eterno-Jose%CC%81-Ignacio-Cabrujas-Algunos-referentes-para-su-universo-escritural-.pdf> [Última consulta: enero 2020].

II. América latina (Literatura, teatro y cine)

REGUILLO, Rossana. «Épica contra el melodrama», *DeSignis: Publicación de la Federación Latinoamericana de Semiótica (FELS)*. 2009, n° 14, p. 24-40. Disponible en línea: <https://www.redalyc.org/pdf/6060/606066733003.pdf>. [Última consulta: enero 2020].

III. Venezuela (Género, historia, sociología)

ÁLVAREZ, María del Mar. *Historia de lucha de la mujer venezolana*. Caracas, Venezuela. El perro y la rana. 2010, 307 p. Disponible en línea: <http://www.elperroylarana.gob.ve/historia-de-lucha-de-la-mujer-venezolana/> [Última consulta: diciembre 2021].

- BOLÍVAR, Adriana (ed.). «Discurso y racismo en Venezuela: un país café con leche», en *Suma del pensar venezolano*. Caracas. Fundación Empresas Polar. [s.f.], vol. 3/Sociedad y cultura: Los venezolanos, p. 180-209. Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/media/1280575/venezuela-mestiza-maria-matilde-suarez.pdf> [Última consulta: diciembre 2021].
- DI BRIENZA, María y COLMENARES, María Magdalena. «La salud sexual y reproductiva de las y los adolescentes en Venezuela», *Revista Temas de Coyuntura*. 1998, n° 37. Disponible en línea: <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temasdecoyuntura/article/view/1817> [Última consulta: septiembre 2023].
- ISHIBASHI, JUN. *Hacia una apertura del debate sobre el racismo en Venezuela: Exclusión e inclusión estereotipada de la persona «negra» en los medios de comunicación*. Caracas. Universidad Central de Venezuela, Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. 2004. 52 p. Disponible en línea: <http://www.globalcult.org.ve/monografias.htm> [Última consulta: octubre 2021].
- KISLINGER, Luisa. «Que las mujeres seamos “echadas pa'lante” ha sido una trampa que nos pone cada vez más cargas». Disponible en línea: https://provea.org/actualidad/luisa-kislinger-que-las-mujeres-seamos-echadas-palante-ha-sido-una-trampa-que-nos-pone-cada-vez-mas-cargas/?fbclid=IwAR2ogJCoaPo_IR9ZDHcfo8ypPq3Mcr4LmHHPNlyKFnnYOim7a_7tekf60eQ [Última consulta: enero 2021].
- LÓPEZ, Marielsa. «La movilidad social en Venezuela a través de historias de familia», en Thierry LULLE, Pilar VARGAS y Lucero ZAMUDIO (eds.). *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales*. Lima. Institut français d'études andines. 2015, p. 88-107. Disponible en línea: <http://books.openedition.org/ifea/3506> [Última consulta: marzo 2023].

ESPINA, Gioconda. «Franca Donda (Grupo Miércoles)», Blog *Feminismo.inc*. Disponible en línea: <https://feminismoinc.org/2020/10/franca-donda-grupo-miercoles.html> [Última consulta: septiembre 2021].

RAMÍREZ MÉNDEZ, Luis Alberto (ed.). *Honor, sexualidad y transgresión en Mérida. Siglos XVIII-XIX*. Cabimas, Venezuela. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Experimental Rafael María Baral. 2016. 378 p. Disponible en línea: https://www.clacso.org.ar/librerialatinoamericanacm/libro_detalle_resultado.php?id_libro=1652&campo=cm&texto=495 [Última consulta: septiembre 2021].

RONDÓN, César Miguel. «César Miguel Rondón: “En Caracas dejé todo”». Disponible en línea: <https://lagranaldea.com/2021/02/21/cesar-miguel-rondon-en-caracas-deje-todo/> [Última consulta: diciembre 2021].

RONDÓN, César Miguel. «César Miguel Rondón: El país lo llevamos dentro». Disponible en línea: <https://www.cambio16.com/cesar-miguel-rondon-el-pais-lo-llevamos-dentro/> [Última consulta: enero 2020].

I. Otros aires geográficos (literatura, cine y televisión)

BISCARRAT, Laetitia. *Les représentations télévisuelles du couple homme-femme: une approche par le genre*. Tesis de doctorado. Bordeaux. Université Michel de Montaigne. 2012. 381 p. Disponible en línea : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00747408> [Última consulta: julio 2020].

BISCARRAT, Laetitia y DUSSARPS, Clément. «Normes communiquées, normes communicantes logiques médiatiques et travail idéologique». 2015. Disponible en línea: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01998628> [Última consulta: junio 2020].

BOISVERT, Stéfany. «Le trouble silencieux des hommes en série. La “masculinité en crise” dans les séries télévisées dramatiques nord-américaines centrées sur des personnages masculins», *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*. 1 juin 2017

- nº 5. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/ges/871> [Última consulta: marzo 2022].
- BUCHANAN, Kyle. «Leading Men Age, But Their Love Interests Don't», Blog *Vulture*. 2013. Disponible en línea: <https://www.vulture.com/2013/04/leading-men-age-but-their-love-interests-dont.html>. [Última consulta: julio 2023].
- COULOMB-GULLY, Marlène. «Inoculer le Genre. Le Genre et les SHS: une méthodologie traversière», *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. Enero 2014, nº 4. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/rfsic/837> [Última consulta: abril 2021].
- CHEDALEUX, Delphine. «Publics/Réception», en *Encyclopédie critique du genre*. 2021. La Découverte, p. 622-631. (Hors collection Sciences Humaines). Disponible en línea : <https://www.cairn.info/encyclopedie-critique-du-genre--9782348067303-page-622.htm> [Última consulta: agosto 2023].
- DOUAIRE, Martin. «La famille dans les séries TV. Quelles représentations? Quelles histoires?» en *La Famille dans tous ses états*. Auxerre. Éditions Sciences Humaines. 2018, p. 70-75. (Les entretiens d'Auxerre). Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-famille-dans-tous-ses-etats--9782361064891-p-70.htm> [Última consulta: noviembre 2022].
- DUPUY, Camille. «Les héroïnes des nighttime soaps, figures du backlash des années 1980», *Genre en séries. Cinéma, télévision, médias*. Diciembre 2018, nº 8. Disponible en línea : <http://journals.openedition.org/ges/520> [Última consulta: mayo 2021].
- GALAKOF, Alexandra. «Femmes de plus de 40 ans recherchent désirabilité: figure de la femme mûre en fiction, entre cougar pathétique et rebut de la société», Blog *Buzz littéraire*. Disponible en línea: <http://www.buzz-litteraire.com/femmes-de-plus-de-40-ans-heroines-litterature-cinema-fiction-roles-femmes-cliches-prejuges-sexistes-jeunisme/> [Última consulta: julio 2023].

MICHAUD, Marie-Christine. «Culture populaire et séries télévisées», *Amerika. Mémoires, identités, territoires*. Junio 2012, n° 6. Disponible en línea: <https://journals.openedition.org/amerika/2969> [Última consulta: diciembre 2021].

POELS, Géraldine. *La télévision, «alliée de la femme»?* Disponible en línea: <http://larevuedesmedias.ina.fr/la-television-alliee-de-la-femme> [Última consulta: julio 2020].

THÉVENET, Stéphane. «Les “nouvelles” formes à succès des feuilletons télévisés sud-coréens», *Entrelacs*. Febrero 2008, HS. Disponible en línea: <http://journals.openedition.org/entrelacs/262> [Última consulta: octubre 2019].

TRÉPANIÉR-JOBIN, Gabrielle. «(Dé)assignation de genre dans les médias: Une analyse du feuilleton télévisé et de l'émission parodique Le cœur a ses raisons», en *L'assignation de genre dans les médias: Attentes, perturbations, reconfigurations*. Rennes. Presses universitaires de Rennes. 2014, p. 139-153. Disponible en línea: <https://books.openedition.org/pur/72033?lang=fr> [Última consulta: junio 2022].

II. Otros aires geográficos (género, estudios culturales, sociología)

BLÖSS, Thierry. «Introduction. Une égalité entre les sexes toujours incertaine», *La dialectique des rapports hommes-femmes*. Paris cedex 14. Presses Universitaires de France. 2001, vol. 2e éd., p. 1-6. (Sociologie d'aujourd'hui). Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-p-1.htm> [Última consulta: noviembre 2022].

BLÖSS, Thierry. «L'égalité parentale au cœur des contradictions de la vie privée et des politiques publiques», *La dialectique des rapports hommes-femmes*. Paris cedex 14. Presses Universitaires de France. 2001, vol. 2e éd., p. 45-70. (Sociologie d'aujourd'hui). Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des->

[rapports-hommes-femmes--9782130503811-p-45.htm](#) [Última consulta: noviembre 2022].

BONVALET, Catherine, CLÉMENT, Céline y OGG, Jim. «La vie en dehors de la famille: le travail des femmes», en *Réinventer la famille. L'histoire des baby-boomers*. París. Presses Universitaires de France. 2011, p. 157-200. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/reinventer-la-famille--9782130580997-page-157.htm> [Última consulta: abril 2022].

BOZON, Michel. «Jeunesse et sexualité (1950-2000). De la retenue à la responsabilité de soi», en *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XXIe siècle*. París. Presses Universitaires de France. 2009, p. 225-243. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/jeunesse-oblige--9782130566922-page-225.htm> [Última consulta: abril 2022].

BOZON, Michel. «Sexualité et conjugalité», *La dialectique des rapports hommes-femmes*. París. Presses Universitaires de France. 2001, vol. 2, p. 239-259. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-page-239.htm> [Última consulta: abril 2022].

CHEDALEUX, Delphine. «Cultures féminines et féminisme», *La Vie des idées*. 30 juin 2020. Disponible en línea: <https://lavedesidees.fr/Cultures-feminines-et-feminisme.html> [Última consulta: noviembre 2020].

HALL, Stuart. «Codage/décodage», *Réseaux. Communication - Technologie - Société*. 1994, vol. 12, n° 68. Les théories de la réception, p. 27-39. Disponible en línea: https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2618. [Última consulta: marzo 2020].

ILLOUZ, Eva y KAPLAN, Dana. *El capital sexual en la Modernidad tardía*. Barcelona. Herder Editorial. 2020. 88 p. Disponible en línea: <https://www.herdereditorial.com/el-capital-sexual-en-la-modernidad-tardia> [Última consulta: enero 2022].

- KAUFMANN, Jean-Claude. *Sociologie du couple*. París. Presses Universitaires de France. 2021. 128 p. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/sociologie-du-couple--9782715406568.htm> [Última consulta: marzo 2022].
- KAUFMANN, Jean-Claude. «Le choix du conjoint. Chapitre I», París cedex 14. Presses Universitaires de France. 2014, vol. 2787/6e éd., p. 5-30. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/sociologie-du-couple--9782130627456-p-5.htm> [Última consulta: enero 2023].
- LAHIRE, Bernard. «Héritages sexués: incorporation des habitudes et des croyances», *La dialectique des rapports hommes-femmes*. París cedex 14. Presses Universitaires de France. 2001, vol. 2e éd., p. 9-25. (Sociologie d'aujourd'hui). Disponible en línea: <https://www.cairn.info/la-dialectique-des-rapports-hommes-femmes--9782130503811-p-9.htm> [Última consulta: noviembre 2022].
- LAURETIS, Teresa De. *Diferencias: Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid. Horas y horas. 2000. Disponible en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=181835> [Última consulta: diciembre 2021].
- LE BRETON, David. «Vieillir en beauté: les jouvences contemporaines», *Champ psy*. 15 novembre 2012, n° 62, n° 2, p. 127-139. Disponible en línea: <https://www.cairn.info/revue-champ-psy-2012-2-page-127.htm>. [Última consulta: junio 2023].
- SOMMER, Doris. «Un círculo de deseo: Los romances nacionales en América Latina», *Araucaria*. Abril 2006, vol. 8, n° 16. Disponible en línea: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/1124> [Última consulta: noviembre 2020].

d) Monografías y trabajos académicos

I. Venezuela (cine, teatro y literatura)

BOURRILLON, Aimée y GRATEROL, Javier. *José Ignacio Cabrujas: Entre las tablas y el papel*. Trabajo de grado de licenciatura. Caracas. Universidad Católica Andrés Bello. 2008. 224 p.

VELASCO, Fabiola. *La photographie artistique vénézuélienne à la fin du XXe siècle: Nelson Garrido et l'hybridation culturelle*. Tesis de doctorado en Estudios hispanoamericanos. Université Sorbonne IV. 2020. 800 p.

II. Venezuela (género, historia, sociología)

HUGGINS, Magaly. *Las mujeres y su lucha por los derechos políticos en Venezuela (primera mitad del siglo XX)*. Tesis de doctorado en Estudios de Desarrollo. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. 2012. 297 p.

KISLINGER, Luisa. *Violencia mediática y simbólica en el contexto de la violencia contra la mujer: Análisis de la legislación venezolana*. Trabajo de grado de Maestría en Comunicación. Caracas, Venezuela. Universidad Central de Venezuela. 2015. 297 p.

DELGADO, Luis. *La lucha histórica de las mujeres venezolanas por su reivindicación política y social (1936-2010)*. Trabajo de grado de Maestría en Historia. Bárbula, Venezuela. Universidad de Carabobo. 2015. 391 p.

III. Otros aires geográficos (literatura, cine y televisión)

BREDA, Hélène. *Le «Tissage narratif» et ses enjeux socioculturels dans les séries télévisées américaines contemporaines*. Tesis de doctorado en Ciencias de la Información y de la Comunicación. París. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. 2015. 664 P.

LÉCOSSAIS, Sarah. *Chroniques d'une maternité hégémonique. Identités féminines, représentations des mères et genre de la parentalité dans les séries télévisées*

familiales françaises (1992-2002). Tesis de doctorado en Ciencias de la Información y de la Comunicación. París. Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. 2015.

e) Documentos audiovisuales:

Códigos 4 (Zapatos en Venezuela)- “Rodilla” / NK P. 2021. 58 min. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch?v=kU6aN_RFdb8. [Última consulta: julio 2023].

Culbute: Nos sexualités sous influence. 52 minutes. Disponible en línea : <https://www.arte.tv/fr/videos/094355-001-A/culbute-1-7/> [Última consulta: mayo 2023].

L’émancipation du héros: Interview de Sabine Chalvon-Demersay. 2023. 41 min. (Le StoryTank). Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=cNY70431RKY> [Ultima consulta: julio 2023].

Los imposibles de Leonardo Padrón con Ibsen Martínez. 2022. 50 min 44. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qfLh-tLoRMI>. [Última consulta: mayo 2022].

f) Diccionarios:

FUNDACIÓN EMPRESAS POLAR. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas. Disponible en línea: <https://bibliofep.fundacionempresaspolare.org/dhv>. [Última consulta: julio 2023].

Anexos

Los anexos que presentamos a continuación forman parte de las notas tomadas durante el visionado de las telenovelas de nuestro corpus. La información corresponde al resumen de los primeros episodios, los personajes y las situaciones e intrigas relacionadas con el enamoramiento de las parejas.

Anexo 1: La señora de Cárdenas (1977) Episodios e Información general

La señora de Cárdenas	Horario de diuisión	DIRECTORES: Original de: José Ignacio Cabrujas Libretos: J.I Cabrujas. Julio César Mármol Fausto Verdial	Duración en YouTube / VIX
Episodio 1	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977		44m29
	<u>Pilar encuentra el mensajito de Fanny. Teme la infidelidad de Alberto/ Alberto le promete a Fanny separarse de su esposa / Visiones del matrimonio de Pilar y su abuela/ Pilar enfrenta a Alberto. Explica su responsabilidad económica/ Fanny explica lo que siente por Alberto/ Conversación acerca de los sentimientos entre Pilar y Alberto/ Pelea en la calle de Pilar y Alberto/ Alfredo y Angélica pareja que se maltrata/ Alberto amenaza a Pilar con el divorcio/</u>		
Episodio 2	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977		42m55
	Alberto se reafirma antes Fanny. Nadie le forma un lío/ Alberto dice haber hablado de divorcio / Contraste del matrimonio de Pilar y su abuela / Pilar se disculpa por el escándalo y no quiere separarse/ Fanny enamorada de Alberto/ Pilar cita a Fanny en un café/ Diana le recuerda que primero existió Pilar Rodríguez antes que Pilar de Cárdenas / Alberto acusa a Fanny de comportamiento de comadre de vecindad/ Alberto dice estar enamorado. Quizás por la rutina de la pareja/ Alberto asume que si no es Fanny será otra/ Alberto y Fanny se reconcilian en el instante / Alfredo busca seducir a Fanny		
Episodio 3	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977		41m29
	Diana habla con Fanny en un café y descubre su embarazo/ Fanny recibe el resultado de su prueba de embarazo con mucha angustia/ Alberto habla con Diana y entera del embarazo de Fanny. Alberto habla de su machismo latinoamericano. Normal en 9 años de matrimonio/ Alberto y Fanny hablan del embarazo. El no ha querido tener otro hijo/ Alberto sigue su vida con Pilar/ Alberto cambia radicalmente su actitud con Fanny/ Discusión Pilar y Alberto que termina en un golpe y disculpas.		
Episodio 4	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977		41m31
	Fanny acepta relacionarse con Alfredo por su hijo/ Alberto va a ver a Fanny después de una llamada frente a Pilar/ Pilar contacta el abogado para el divorcio/ Alfredo le da un apartamento a Fanny/ Pilar y su madre conversan sobre hombres y matrimonio/ Alfredo le cuenta a Alberto su relación con Fanny/ Pilar habla con el abogado en frente de su familia/ Fanny le expresa a Alberto que Alfredo tiene derechos sobre ella/ Alfredo se emborracha con sus amigos/ Alberto aparece borracho y arrepentido/ La familia de ambos hablan de las “cosas de enamorados” que están viviendo Pilar y Alberto/ Pilar se aparece en la casa de Fanny para confirmar que todo termino / Angélica aparece para reclamarle a Fanny		
Episodio 5	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977		46m32
	Alberto visita a los padres de Pilar para pedirles disculpas/ Alfredo y Angélica relación con maltrato verbal/ Pilar dice que desea tener un hijo/ Pilar va de compras. Aparece con ropa interior para romper la monotonía/ La mamá de Pilar y Angélica habla con Fanny/ Alberto busca avergonzar a Fanny de su relación con Alfredo/ Alfredo habla de su candidatura presidencial y Fanny como amante/ Alberto dice que el hijo de Fanny es suyo/ Pilar le pide que no la busque más. Lo cachetea cuando él intenta besarla/ Alberto		

	<u>habla con su amigo de sus remordimientos/</u> Alfredo se molesta por el supuesto hijo de Alberto/	
<i>Episodio 6</i>	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977	44m45
	<u>Alberto conversa con el abogado /</u> Pilar le dice a Diana que buscará trabajo/ <u>Alberto conversa con Diana y ésta se insinúa/</u> Mamá de Angélica habla con Alfredo/ <u>Diana se acuesta con Alberto/</u> Pilar es nombrada secretaria del nuevo jefe/ Fanny le dice a Alfredo la verdad sobre el hijo/ Pilar conoce a su jefe/ Pilar encuentra a Diana y Alberto besándose en el carro/ Diana rompe con Alberto	
<i>Episodio 7</i>	5 de Marzo al 14 de Marzo de 1977	48m05
	Diana y Pilar conversan sobre lo que pasó/ <u>Alfredo cita a Alberto para hablar de Fanny/</u> Diana se va del país y se despide de Alberto/ Pilar almuerza con su jefe/ Alberto y Fanny hablan amigablemente/ El jefe le devela su amor y se besan / Pilar aparece renovada por el nuevo amor/ <u>Alberto y su amigo hablan del macho criollo/ Alfredo le insinúa a su socio que saque a “pasear” a Pilar/</u> Pilar y Alberto se encuentran donde el abogado para la sentencia/ Fanny da a <u>luz a una niña conversación sobre el apellido/</u> Alfredo completamente cambiado con la esposa/ <u>Alberto llama a Pilar y le dice que no cambiará/</u> Pilar y Alberto se encuentran mientras ella paseo a su bebé por el parque/ <u>Alberto en el carro con su conquista.</u>	

Personajes:

Personajes principales: Pilar Rodríguez de Cárdenas y Alberto Cárdenas

Personajes secundarios: Fanny Muñoz, Angélica, Alfredo, Liana, Abogado, Damián Gálvez, Familia de Pilar (hija, madre, padre y hermanos), familia de Alberto (madre), colegas de Alberto.

Vínculos que los unen:

Pilar y Alberto (esposos)

Alberto y Fanny (amantes)

Angélica y Alfredo (esposos)

Alfredo y Fanny (amantes)

Liana y Alberto (amantes)

Damián y Pilar (esposos- segundo esposo de Pilar)

Precisiones acerca de la edad, la profesión:

Pilar: Ama de casa. Se convierte en secretaria después de la separación. Edad desconocida

Alberto: Periodista. Edad desconocida

Fanny: secretaria, 23 años

Angélica: Ama de casa. Edad desconocida

Alfredo: jefe de periódico/ revista. Candidato presidencial.

Liana: jefe de una agencia de publicidad

Damián: jefe de una agencia de publicidad

Discursos normativos:	
Episodio 4	Abogado/ Pilar 8m48 Pilar: “Yo descubrí que mi marido tiene otra mujer. Al principio yo no lo quería creer, pero después lo comprobé. Por último, ella hasta lo llamó a la casa y él salió volando y se fue con ella. Entonces yo agarré mi muchacha y me fui para casa de mamá. El me fue a buscar y le dije que yo no regresaba al apartamento y que no quería estar con él”

	<p>Abogado: “(...) Si de verdad tú piensas seguir adelante con eso del divorcio lo primero que tienes que hacer es regresar a tu apartamento porque sino él lleva las de ganar por abandono del hogar de parte tuya”</p> <p>Pilar: “pero es que yo no sé si me quiero divorciar”</p> <p>Abogado: “Ah bueno, mejor todavía. (...) Abandonando el apartamento no vas a arreglar tu problema. Pilarcita, yo soy hombre y sé que los hombres cometemos muchos disparates. Y si la mujer tiene la inteligencia suficiente para darnos tiempo... Bueno, de que uno entienda las zoquetadas que está cometiendo...en el 99% de los casos todo se arregla”</p> <p>Pilar: “¿Y si no se arregla?”</p> <p>Abogado: Se arregla. Yo sé que se arregla. Y si no aquí estoy yo. Ahora mi mejor consejo es este: en tu casa y si alguien se tiene que ir que no seas tú.</p> <p>17m53</p> <p>Abogado “Si Pilar se va a divorciar tiene que estar en su casa porque sino él la puede acusar de abandono de hogar. Y si pierde el divorcio pierde la patria potestad”</p> <p>Pilar: “Explicame eso. Eso yo lo quiero saber”</p> <p>Abogado: “En palabras sencillas es lo siguiente: que pierdes el derecho de decisión sobre tu hija”</p> <p>Pilar: “Entonces, ¿él puede venir y quitarme a María Elena?”</p> <p>Abogado: “No tanto como eso. Porque él puede tener la patria potestad y tú la custodia de la niña. Pero todo lo que sea educación, sitio donde viva, el futuro de la niña sería él quien lo decidiría”</p>
<p>Episodio 5</p>	<p>Pilar/ Alberto 15m23</p> <p>“¿Por qué no me besas, no me abrazas, no me apurruñas? Yo estuve leyendo en una revista que hay que ser distintos. Hay que tener sorpresitas de vez en cuando. Romper la monotonía, vale. Yo creo que eso es lo que nos ha pasado a nosotros, de verdad (...). ¿Por qué no me llevas a bailar a una discoteca esta noche?”</p> <p>Alberto: “¿A una discoteca?”</p> <p>Pilar: “Entonces yo me hago la misteriosa. Una de esas que tú no conoces. Tú me invitas a bailar y yo dura. Entonces tú empiezas y me dices cosas y eso. Yo voy cayendo poco a poco hasta que vienes tú y de repente me das un beso”</p>
<p>Episodio 6</p>	<p>Abogado/ Alberto 2m58</p> <p>Abogado: “Cárdenas el divorcio es así. Ella lo demanda por abandono del hogar. Y pide la patria y potestad de María Elena y guardia y custodia de la niña. Le corresponde además la mitad de los bienes habidos en el matrimonio. Es decir, la mitad del apartamento, la mitad del automóvil, la mitad del dinero que tengan en el banco, el negocio. En fin, lo que sea.</p> <p>Alberto: “Mire doctor, ¿qué significa eso de que yo pierdo la “patria potestad” de mi hija?</p> <p>Abogado: “Significa que su hija va a estar con Pilar, vivirá con Pilar. Y si Pilar vuelve a casarse vivirá con ella y con el esposo”. Significa que las decisiones sobre la vida de María Elena: estudio, viajes etc., le corresponden a Pilar y no a usted” (...)</p> <p>Y Pilar tiene derecho a exigir dinero para los gastos de su hija”</p>

Episodio 7	<p>Abogado/Pilar/ Alberto 29m11</p> <p>Abogado: “Escúchenme los dos. 9 años se terminaron y, sin embargo, están aquí. Estamos hablando, entendiéndonos. Ahora me preocupan dos cosas: me preocupa la niña. Ustedes tienen que seguir siendo amigos. Hay que darle a María Elena esa amistad. No hay que hacerla sentir una niña especial, la hija de unos divorciados. Ella no tiene la culpa de lo que ha ocurrido. Ni tú Pilar ni tú Alberto. Hay un hecho. Ya está”</p> <p>(...)</p> <p>Alberto: “Por supuesto yo quiero que el apartamento esté a nombre de mi hija. Y no sé si tú Pilar continuarás viviendo ahí.”</p> <p>Pilar: “No. Yo quisiera que lo alquiláramos y la renta... lo que sobre sería para ella. Si sobra algo lo meto en una cuenta de ahorro en un banco”</p>
Los discursos de Alberto sobre el machismo criollo.	
Episodio 2	<p>Alberto/ Pilar 32m32</p> <p>Pilar: “¿Dónde te fallé, Alberto?”</p> <p>Alberto: “Pero si no eres tú a lo mejor soy yo. A lo mejor falló esto”</p> <p>Pilar: “pero ¿qué es esto?”</p> <p>Alberto: “No sé. No me preguntes ¿por qué tengo que responder yo todo? Pago la luz, pago el teléfono, pago la nevera, pago el condominio, pago todo y ¿también tengo que contestar todo?”</p> <p>(...)</p> <p>Alberto: “No sé, uno quiere otra cosa. A lo mejor nos hemos visto mucho, nos hemos hecho el amor”.</p> <p>Alberto: “(...) No debiste haber hablado con Fanny. Me siento humillado”.</p> <p>Alberto: “¿Si las cosas van mal por qué tenemos que seguir juntos? No vale la pena. Va a ser igual. Si no es Fanny será otra”</p>
Episodio 3	<p>Alberto/ Diana 14m</p> <p>Alberto: “¿Tú sabes lo que es sentir que en la vida no va a pasar nada nuevo?”</p> <p>Diana: ¿Y qué es lo nuevo?</p> <p>Alberto: “No sé, pero sé que no es Pilar” (...)</p> <p>18m12</p> <p>Diana: “¿Por qué se te ocurrió engañar a tu mujer?”</p> <p>Alberto: “¿Por qué? Yo quiero que tú me menciones un solo hombre que después de 9 años de casado no haya pecado, no haya estado por ahí con otras cosas. Yo quiero que tú me menciones uno solo. A lo mejor no han tenido otro hijo y las cosas no les han salido tan mal como a mí. (...)</p> <p>Alberto: Es que a mí me gustan otras mujeres. Ok, el machismo latinoamericano, Pedro Infante. El cine mexicano. Pero me gustan. Tú me gustas, por ejemplo”</p>
Episodio 4	<p>Alberto/ Pilar 31m01</p> <p>Pilar: “Yo quiero que me digas por qué lo hiciste”</p> <p>Alberto: “Yo siempre he querido ser un periodista bien bueno. Que cuando la gente me viera dijera ese periodista es bien bueno. Pero nunca lo fui. Entonces como no soy bueno en lo que hago soy macho. Por lo menos soy macho”</p> <p>Pilar: “pero ¿por qué lo hiciste?”</p> <p>Alberto: “Por bandido, por sinvergüenza, por bruto, por imbécil”</p>
Episodio 7	<p>Alberto/Amigo (Fonseca) 24m55</p> <p>Alberto: “Ella pudo esperar a divorciarse”</p> <p>Fonseca: “¿Y tú esperaste a divorciarse? Pero por qué ese empeño del macho criollo de considerar que lo que el hombre hace por ahí está bien y lo que la mujer hace no.</p>

	<p>(...)</p> <p>Alberto: “Y si los encuentro por la calle a los dos no sé qué va a pasar. Ok, Jorge Negrete, pues. Ese soy yo. “Jalisco nunca pierde y, cuando pierde, arrebatá”. Cultura mexicana ok. Pero no lo acepto porque Pilar es mi mujer”</p> <p>Fonseca: ¿Dónde compraste tú a Pilar? ¿En automercado?</p> <p>39m13</p> <p>Alberto: “No hay problema. Que no voy a cambiar, Pilar. Que me gusta así. Que le acabo de decir a una tipa que la quiero mucho y no la quiero nada. Pero le acabo de decir que la quiero mucho. Me gusta y estoy enamorada de ella. Sobeida se llama. Y estoy enamorado de Sobeida y de Fanny y de Liana (...) y de ti también estoy enamorado. (...) A mi manera Pilar, pero te quiero”</p> <p>Pilar: pero ¿qué te está pasando?”</p> <p>Alberto: Nada que no me haya pasado en estos años y nada que no me vaya a pasar en los próximos”</p>
Discursos y reflexiones sobre la liberación sexual:	
Episodio 1	<p>Pilar- Abuela8m54</p> <p>Abuela: tu abuelo quería de a 10 meses, pero yo no soy una fábrica.</p> <p>Pilar: Ay abuelita, pero eso era otra época. Eso no es ahora</p> <p>Abuela: Ay ahora muchas pastillas muchos anticonceptivos como se llaman y la gente haciéndose la loca y descuidando a los hijos. Y Los hijos son los que hacen el matrimonio.</p> <p>Pilar: También la pastilla es interesante hay que planificar. Tampoco se pueden tener hijos a lo loco</p> <p>Abuelo: Yo no digo hijos a lo loco. Mira, te voy a decir la verdad. A mí las pastillas me parecen muy bien. Me parece una cosa productiva y de progreso. Pero el mundo se puede quedar vacío. Ahora todo el mundo se divorcia</p>
Episodio 2	<p>Abuela y mamá de Pilar05m05</p> <p>Abuela: “Al pescado cuando está bien amarrado hay que dejarlo que vaya y que venga”. Pues eso mismo es lo que yo hacia con él.</p> <p>Mamá de Pilar: Pero esas son cosas que se aprenden con el tiempo.</p>
Episodio 4	<p>Pilar y su mamá 12m19</p> <p>Pilar: Yo he aguantado mucho. Las cosas uno las aguanta hasta que no las aguanta más. ¿Qué estoy defendiendo yo?</p> <p>Mamá: Tu matrimonio, Pilar. Pilar: ¿Y por qué es mío solamente? ¿Por qué no es de él también? Yo quiero que tú me digas cuando yo salí con otro. Bueno no digo salir porque eso hubiese sido un escándalo. ¿Cuándo vi a otro hombre? ¿Cuándo conversé con otro hombre que no estuviera claro para Alberto?</p> <p>Mamá: Pero tú eres distinta.</p> <p>Pilar: Pero ¿por qué voy a ser distinta yo? Porque soy mujer, porque tengo el cuerpo distinto... A mí nunca me provocó estar viendo a otro hombre. Me pudo haber provocado, pero no me provocó. Entonces yo soy la única que he tenido que ponerle corazón a la cosa. Pero los hombres no. Y ¿por qué? ¿Es que ellos son distintos a uno? ¿Tienen un cable distinto a una?</p> <p>Mamá: Yo creo que si un matrimonio puede ser salvado uno tiene que salvarlo.</p> <p>Pilar: Bueno que lo salve él. Yo estoy cansada de estar salvando cosas.</p>

Anexo 2: Natalia de 8 a 9 (1980) Episodios e Información general

Natalia de 8 a 9	Fecha de difusión Horario de difusión	DIRECTO - ACTORES	Duración en YouTube / VIX
<i>Episodio 1</i>	1975 VENEVISION	Escritores: J.I Cabrujas Ligia Lezama Fausto Verdial	Capítulo. Parte 1. 1h20min55 Otro video 8min42
	Juan Carlos monólogo sobre la vida del macho/ Natalia monólogo sobre su vida y la infidelidad de JC/ JC con amante modelo (Ingrid)/ Natalia en dieta, conversación con su hija sobre la virginidad/ Pareja de Mariana y Francisco/ Pelea de JC y N por la modelo/ Conversación con la amiga sobre el divorcio/ N habla de amor y JC la quiere como una tía/ Mariana ruptura con Francisco/ JC conoce a Mariana		
<i>Episodio 2</i>	Desmayo de Mariana/ JC habla de Pérez Jiménez (pequeño burgués del sistema) / Natalia preocupada por pelo anteriormente habla de la vejez/ Con la amiga habla de divorcio. Las revistas y los consejos de pareja/ Aparece el hombre que se enamorará de ella después. El hombre pregunta sobre cocina/ JC lleva a M a su casa. Lo llama farsante y JC le dice que le trata de niña/ Ingrid visita a N/ Monologo de JC con la música del llanero solitario sobre la edad de M/ Mariana y Francisco. Se quiere ir del país por la situación/ JC hablando del Liceo Fermín Toro y las consignas antidictatoriales/ Alejandro y Julio Dávila en sus inicios de romance/ JC y N hablando de la amante/ Mariana y Francisco		
<i>Episodio 3</i>	Pelea de N y JC (dice que a ella no le falta nada) / Francisco se quiere ir a Nicaragua/ Conversación sobre el divorcio JC y N/ Mariano y Francisco pelean en una zona modesta y hablan de Disney y el pato Donald/ Imágenes de edificios de Caracas/ JC va a casa de Ingrid a reclamarle/ Conversación en la cocina. Natalia le dice a Alejandra que estudie, que su destino es casarse. No te cases como quien se tira a una piscina/ Carta de Mariana a Francisco mencionando la revolución/ JC le manda rosas rojas a M, lo que no haya vivido no se lo va a llevar/		
<i>Episodio 5</i>	Alejandra y Natalia hablan sobre el divorcio. JC y Natalia hablan del divorcio / Mariana y Francisco pelean ella le devuelve Boves El Urogallo/ violenta su manera de tratarse/ Conversación entre JC y su amigo sobre las mujeres. Hablan de la dieta/ JC le dice a M que ella le da ganas de vivir/ El novio de M es un intelectual que quiere cambiar el mundo y acusa a la generación de JC de no haber dejado nada/ N y su amiga hablan del divorcio y los bienes/ JC lleva a M a cenar a un lugar lujoso. Le habla de amor, guiño a la corrupción.		
<i>Episodio 6</i>	N y JC aun en reconciliación/ Francisco habla de explotación/ JC monólogo en el baño sobre la vejez/ Mariana y su amiga hablan sobre la cena lujosa/ JC quiere hacer dieta/ Natalia le dice a la hija que sigue enamorada y que debe tragar grueso/ Almuerzo en la playa- todos se encuentran/ Francisco dice que no quisiera tener un carro como el de JC/ Alejandra y JD/JC quisiera ser árabe para estar con varias mujeres/ JC le dice a M que está enamorado/ JC dice que luchaba contra las transnacionales. Menciona los muertos en las guerrillas/		

<i>Episodio 9</i>	Conversación N y su hija sobre la separación/ Mariana y JC hablan sobre los hijos de él/ Natalia es acompañada por sus amigas a echarse las cartas/ JC besa a M en su apartamento de soltero/ La mamá de F le dice como es querer/ Monólogo hasta en las telenovelas se divorcian/ Alejandra les dice a sus hermanos que todos deben colaborar que ella no será como su mamá.
<i>Episodio 10</i>	N encuentra a JC con M. Hablan de la separación y la pensión/ Natalia le cuenta a Bélgica que es jovencita/ Alejandra y JD hablan de como ellos son de otra generación
<i>Episodio 11</i>	Mariana dice estar enamorada/ JC y el amigo hablan de sus deseos de tumbar gobiernos, pero ahora son unos gordos. Se pesan/ Natalia reflexiona sobre todo lo que puso en la relación/ Mariana y JC hablan de una relación estable y de ver a sus padres/ Walt Disney y termina con un ingeniero rico/ El amigo le habla sobre las diferencias de edad
<i>Episodio 13</i>	Mariana habla con su padre. Natalia visita al abogado. Mujeres son ciudadanos de segunda categoría/ Reunión con Bélgica y el amigo
<i>Episodio 14</i>	Mariana y Alejandra se enfrentan por el padre/ JC y su amigo trotando porque tienen 40 y deben mantenerse en forma. JC pone ejemplos de hombres ilustres que están con mujeres jóvenes/ Natalia y el enamorada hablan de divorcio y de volver a comenzar/ JC le habla a Mariana de libros, de referencias/ Mariana se queda en la casa de JC. Problema con los padres/ N habla con su hija que se quiere casar. Hablan de sexo/ Mariana le dice a F que es la mujer de JC
<i>Episodio 15</i>	M y F hablando de su relación con JC/ Conversación de JC y N sobre el novio de la hija. JC trata de besarla/ A y JD piensan irse con beca fundayacucho/ A y JD hablan con sus padres/ N le dice a JC que lo sigue queriendo/ Natalia habla con la amiga sobre los bienes de la separación/ El hijo le dice que fracasó y quiere irse con JC/ Monólogo sobre la zona franca de Margarita y el 23 de enero.
<i>Episodio 16</i>	Natalia se enfrenta a JC por su hijo Gustavito/ JC le dice a M que él la mantendrá y él lo llama machista. Ya están en los 80/ Natalia no quiere que sus hijos vean un concubinato.
<i>Episodio 17</i>	Conversación Natalia- Alejandra/ El hijo del medio se va con JC/ Conversación JC y novio de la hija/ JC repite los cantos de las manifestaciones. Habla de la generación de los 80. Francisco les dice que ellos son los de la OPEP los líderes que le hicieron un sillón. Desea que Mariana sea feliz/ Natalia habla con la mamá de JD
<i>Episodio 19</i>	La mamá de N se muda con ella/ La universidad cita a JC por su relación con M. Ella debe dejar la universidad/ Monólogo de JC sobre lo que sucede en la universidad, el cerco de Cuba/ JC busca a N porque se siente mal. Se pone celoso de Roberto/ N le da recetas a JC/ Conversación con el abogado sobre la patria potestad y custodia
<i>Episodio 20</i>	

	JC y JA hablan sobre las dietas y la repartición de bienes/ Alejandra y JC conversan/ Conversación con el abogado sobre el trabajo y el dinero. Trabajo invisible/ M vuelve a la casa de sus padres, desea trabajar para ayudarlos/ M les dice a sus padres que el amor no se puede controlar. El afecto es una cosa y la conveniencia otra/ Conversación JC y Bélgica sobre hijos, comodidad y falta de amor. Lo poco aceptado de mujeres con hombres jóvenes. A los 36 son viejas/
<i>Episodio 21</i>	Conversación N y JD/ M se tiñó el mechón de pelos porque a JC no le gusta. Ella siente que JC lo necesita. Es la protagonista de la vida de alguien/ <u>Conversación entre Bélgica y N sobre el matrimonio y el sacrificio</u> / Mariana casa de los padres/ JC habla de su vida último modelo/ JC pregunta si es viejo
<i>Episodio 22</i>	En la misma fiesta de la universidad M y N/ Mariana exige ocupar su lugar. Su relación de cara a la sociedad. Exige que la presenten como lo que es/ JC llama a N para decirle que se siente mal y que tiene dudas. Se siente solo/ N le encuentra anticonceptivos a su hija y lee cómo se usan/ N y A hablan de sexo y A dice que es 1980/ Conversación JC y F acerca de M. No se enfrentan. Líder estudiantil de izquierda pero que un farsante según F y para JC si es tan revolucionario debería trabajar/ <u>Conversación N y abogado. Bienes</u> /
<i>Episodio 23</i>	JC pide explicaciones por la relación de su hija/ JA le habla a Natalia de terminar los estudios/ N y A hablan del sexo prematrimonial (revistas) / JC le dice a N que no sabe por qué la dejó.
<i>Episodio 24</i>	N le dice a M que sus charlas de liberación se las de cuando tenga 36 años / JC habla con su amigo del amor juvenil/ Natalia no puede con la responsabilidad de A/ Leyes, conyugues/ adulterio/ El hijo de N dice que los hombres son machistas se ve en la TV/ N habla con Roberto y dice que no está en el mercado/ M piensa que si se embaraza ella tiene derechos.
<i>Episodio 26</i>	Hacen el juego de la pirámide para irse de compras a Curazao/ Mariana trata de aprender a cocinar/Conversación N y el abogado sobre la planificación y los hijos/ Mariana y JC hablan de casarse y tener hijos
<i>Episodio 28</i>	JC y su amigo hablando de cómo están físicamente a los 40/ Mariana es vegetariana y le enseña a comer/ El hijo del medio defiende a JC/ Cita con el abogado. No quiere continuar porque N posiblemente está embarazada.
<i>Episodio 31</i>	Hijos contentos porque creen que JC vuelve/ Mariana busca a F/ <u>Natalia dice que vivirá y que será moderna</u>
<i>Episodio 32</i>	Conversación Bélgica y N sobre el trabajo/ Hacen un comentario sobre las telenovelas culturales/ JC le dice a M que N no está embarazada.
<i>Episodio 33</i>	JC le dice a Mariana que como es su mujer debe aprender francés y debe ir a la peluquería. Le regala ropa como a él le gusta/ JC dice que el trabajo de N es educar a sus hijos/ M se transforma. Ella se siente importante, se siente señora/ M deja su casa con la dirección

	por si acaso desean contactarla/ <u>Natalia y el abogado</u> / M Dice que estar enamorada es como un dolorcito agradable/ N reciente con <u>amargura no estar embarazada</u> / <u>La hija de Bélgica y A hablan de como las mujeres se limitan al amor</u>
<i>Episodio 35</i>	Mariana le explica que JC dejó de querer a N y que ella no tiene nada que ver. Habla con la hija de Bélgica que vuelve de Londres. Esta le pregunta si esa relación la llena/ JC avergüenza a N por su trabajo como cocinera/ N le dice a A que cuando su papá estaba en casa ella no ponía ni un pie en la calle/ M y N vestidas igual en una cena/
<i>Episodio 36</i>	JC le dice cosas horribles a N/ M quiere definir su relación porque no quiere que la trate de ignorante/ <u>Conversación con el abogado sobre aceptar el dinero</u>
<i>Episodio 37</i>	<u>Conversación de JC con el abogado sobre el abogado sobre el concubinato. Quiere quitarle la patria potestad a Natalia/ La mamá de M aparece en el apto para enseñarle las tareas del hogar/</u>
<i>Episodio 38</i>	Natalia le explica a A que puede perder la patria potestad/ M conoce a un dialoguista de telenovelas y se burla por lo cursi/ Natalia habla con el abogado (N trabaja podría perder los hijos por estar dispersa)/ JC habla con el abogado y sus obligaciones
<i>Episodio 40</i>	Se inicia juicio de los 2 abogados por los hijos/ JC quiere competir con N para ver quién gana/ M se molesta por no formar parte de las decisiones. Explica como debe ser una pareja
<i>Episodio 41</i>	N define a M como una muchacha de la actualidad que se empareja con un hombre casado/ La mamá de Natalia conversación/ N y A hablan sobre la patria potestad que beneficia al hombre/ Mencionan al nuevo grupo de teatro
<i>Episodio 43</i>	Natalia y JC enfrentados por los hijos/ M le dice que las mujeres somos así cuando hay un hombre se atraviesa/Tribunal de menores que decide con quien se quedan los niños/ JC se siente mal por la situación / Visita de la trabajadora social/ Mariana aprendiendo a cocinar/ N recibe su primer sueldo y desea retomar sus estudios
<i>Episodio 44</i>	JC le quiere quitar los hijos a N para devolvérselos después. Habla del macho venezolano/ N sufre porque el hijo se quiere ir con el padre/ M se va cuando aparece el hijo/ N comienza a cambiar/ JC monólogo sobre su revolución/ M dice que intenta ser la esposa de un hombre brillante
<i>Episodio 45</i>	El hijo (Diego) regresa con N/ M dice que quiere ser ella (vegetariana, etc.) /Natalia hace una publicidad y critica la esclavitud de las mujeres
<i>Episodio 46</i>	Conversación: M le hubiese gustado ser amiga de N/ <u>M conversa con P: estar enamorada es como una adicción y como el amor no debe ser solo sufrir/</u> JA y JC conversan sobre lo que le está haciendo la sociedad a las mujeres. JC en dieta/ N le dice a su hijo que es un prospecto de macho/

<i>Episodio 47</i>				JC le manda flores a N/ La mamá de N quiere que lo perdone/ <u>N conversa con R sobre los negocios. Habla del matrimonio como un negocio/</u> La mamá de N quiere que vuelva con JC/ La mamá de M dice que está manchada por dormir con un hombre y F le recuerda que están en 1980/ JC se le mete a N en la cama
<i>Episodio 49</i>				JC enfermo llama a N/ Francisco le dice a JC que es de la generación del 50- La que claudicó/ Natalia y Roberto hablan del estereotipo de la divorciada
<i>Episodio 50</i>				M en la clase de JC/ <u>JA y N conversan sobre todo el consumo para mujeres (revistas) y la culpa sobre éstas/ JC dice haberse equivocado. El entró en crisis. “El reposo del guerrero”</u> /
<i>Episodio 53</i>				JC dice que M le está pidiendo papeles, ella quiere casarse/ <u>JC dice que quiere a las 2. Una es lo conocido y la otra la locura/</u> M quiere creerle a JC
<i>Episodio 54</i>				N dice que tampoco es una madre norteamericana que atiende a la amante en la casa/ <u>M y N hablan sobre la pareja/ N habla con su madre sobre la pareja/</u> JC quiere parar el divorcio
<i>Episodio 55</i>				N y M se presentan frente a JC. El asume que quiere a las 2/ N dice que JC es buen padre y amigo. A lo mejor M lo cambia/ JC y JA conversan sobre el machismo/ El abogado lee la sentencia de divorcio y N dice que va a rehacer su vida con ella misma/ Despedida de casada de N con sus amigas, hablan sobre el matrimonio
<i>Episodio 57</i>				<u>N habla con su mamá sobre como preparan a las mujeres para ser madres/</u> M quiere volver con JC
<i>Episodio 58</i>				Roberto y N hablan. Ella le dice ante sus avances que las mujeres tienen que aprender a no estar colgadas de un hombre/ M le habla de la planificación del matrimonio a JC, pero él ahora quiere estar con N/ JA le dice a JC que él está enamorado de sí mismo.
<i>Episodio 59</i>				JC quiere volver con N/ JC y M van a la prefectura a poner la fecha/ <u>JC dice que Bach y Napoleón se casaron varias veces/</u> Mariana pasó de ser oposición a gobierno. N le dice que la oposición siempre gana.
<i>Episodio 60</i>				Natalia dice que seguirá estudiando/ N dice que sabe lo que pasa: El Salvador etc./ JC le dice a M que no se quiere casar que él deseaba contar las mismas cosas (la guerrilla), deslumbrar, que asistieran a su espectáculo en primera fila/ JC y N hablan del apartamento y de las cosas de los hijos/ Brindan por lo bueno y por lo malo. Por la amistad que comienza/ Al final imágenes de Caracas

Personajes:

Personajes principales: Natalia, Juan Carlos y Mariana

Personajes secundarios: Francisco exnovio de Mariana, Ingrid, Hijos de Juan Carlos y Natalia (Alejandra, Diego y Gustavito), Julio Dávila, amigas de Natalia (Bélgica y Marta), Roberto (amigo de Natalia), Estela (madre de Natalia), padres de Mariana, abogado de Natalia, Patricia (hija de Bélgica)

Vínculos que los unen: (parejas)

Natalia y Juan Carlos (esposos)
 Juan Carlos y Mariana (amantes)
 Juan Carlos e Ingrid (amantes)
 Francisco y Mariana (novios)
 Alejandra y Julio (novios)

Precisiones acerca de la edad, la profesión:

Natalia: Ama de casa. Se convierte en cocinera después de la separación. 36 años
 Juan Carlos: Publicista. Profesor universitario. 41 años
 Mariana: estudiante, 23 años
 Alejandra: Estudiante. 17 años
 Julio: estudiante. 21 años
 Francisco: estudiante. Edad desconocida
 Ingrid: modelo. Edad desconocida

Discursos normativos:	
Episodio 13 (39m35)	<p>Natalia-Abogado 12m26 Abogado: “¿Alguna razón en particular además de que se acabó como usted dice?” Natalia: “Hay otra mujer” Abogado: “¿Y esa mujer es una razón de peso para pasar por alto 18 años de vida en común? (...) Una infidelidad por parte de su esposo que dentro de poco ni siquiera tendrá importancia. (...) Yo pienso que hay otros arreglos. Por lógica mi deber es señalarle otras instancias, otras posibilidades, la posibilidad de una reconciliación. (...)” En estas últimas décadas la pareja está cuestionada, más que nunca está puesta en el tapete, esperando demostrar su validez y saber si sirve para algo o si no funciona. Pero una aventura de su marido...” Natalia: “(...) yo quiero demandarlo por abandono de hogar”</p>
Episodio 19	<p>Natalia-Abogado 32m24 Natalia: “Yo supongo que usted debe necesitar dinero para los primeros gastos y todo eso”. Abogado: “No, nada. Demandamos Litis expensas” Natalia: “¿Perdón?” Abogado: “Si ganamos el juicio él paga todo. Si él contrademanda y gana pues le toca a cada uno pagar los honorarios de sus respectivos abogados” (...)” Pues va a tener que verlo. Lo necesito aquí quiero que estén juntos para el reparto de los bienes”</p>
Episodio 20	<p>Natalia-Abogado 18m37 Abogado: “Hablar de dinero es difícil. Digo difícil para gente que ha tenido otra relación en la vida” (...)” Natalia: “Pero yo pienso que ese dinero de las propiedades, de las cuentas bancarias... eso es de él. ¿No lo trabajo él?” Abogado: “Sí y no. Usted trabajó también. Usted lo hizo junto con él. Fijese Natalia, por ejemplo, salir en estado es un acto de amor y de entrega, pero significan 9 meses. 9 meses donde una mujer puede hacer relativamente poco o casi nada. Casarse en general</p>

	<p>es invertir tiempo. Usted prepara la comida, atiende la casa. Usted resuelve la vida de un hombre”.</p> <p>Natalia: “Pero es que una lo hace por que quiere...”</p> <p>Abogado: “Pero tiene un precio. Las cosas de él son suyas también. Las consiguió porque usted estaba. Usted fue tanto como una esposa un socio”.</p> <p>(...)</p> <p>No lo vea como un marido, véalo como una persona que con su ayuda hizo dinero”.</p>
Episodio 27	<p>Natalia-Abogado 25m59</p> <p>Abogado: “Ahora me sale con que está embarazada. ¿Entonces, cómo se va a divorciar? La ley no lo permite. Este juicio se acabó”</p> <p>Estamos en 1980, doña. El hombre caminó por la luna. Se inventaron las pastillas anticonceptivas, los espirales, la planificación familiar. Yo entiendo que una persona que viva en un rancho no lo sepa, pero ¿usted?”</p> <p>Natalia: Yo si lo sé.</p> <p>Abogado: “(...) en este país entre tanto problema que tiene es que todavía tener un hijo es una sorpresa. Bendito Dios, ¿Cómo va a ser una sorpresa? (En tono de burla) Ay yo no sabía, me enredé, el control. Señora usted lo sabe mejor que yo tener un hijo es una responsabilidad. Esa es la verdadera responsabilidad de la pareja. Lo demás es superfluo. Un hijo se decide</p>
Episodio 36	<p>Natalia-Abogado 38m57</p> <p>Natalia: Doctor, ¿y si no me pasara nada? A mi está yendo bien con lo de la rotisería. Yo no quiero un centavo de ese señor. (...)</p> <p>Abogado: “No aceptar el dinero del señor Guzmán es una necesidad. Eso es una obligación de él y usted la necesita. No todos los tiempos son buenos. ¿Y el día que le vaya mal? Va a tener que pasar por la vergüenza de pedir una pensión alimenticia o va a perder sus hijos por incapacidad para mantenerlos. (...)</p> <p>Eso de no verlo si me parece viable para un futuro armónico. Si ustedes ya están divorciados es mejor dejar de verse. Dejar que el tiempo pase, que las ofensas se olviden un poco. Mis años en esto me han demostrado que eso es una buena fórmula”</p>
Episodio 50	<p>Natalia- José Antonio 29h12</p> <p>Natalia: “Me hace sentir culpable. Y yo no lo soy, vale. Yo no soy culpable (...) Pero es mucho el sentido de culpabilidad que las mujeres hemos acumulado por siglos. Folletico, revistas, literatura pues. Todas las revistas de consumo están dirigidas a que la mujer cumpla con determinado cliché para que así la pareja funciones. Y si ella no cumple pues las cosas no van”</p>
Discursos y reflexiones sobre la liberación femenina y las transformaciones de la pareja:	
Episodio 3	<p>Natalia- Hija 29m53</p> <p>Natalia: “Lo único que se me ocurre decirte en este momento es que estudies, que te prepares. Así como mamá tuya yo quiero decirte que te prepares porque tú tienes tus derechos. Úsalos. Si siembras papas siembras papas tú. Tú con tus manos. Si tu destino no es casarte pues vale, está bien. Tu destino es ser, pues eres (...) Y después de eso entonces ama. Entonces ten tus hijos. Pero no te vayas a casar como quien se tira a una piscina. No porque entonces cuando vas por el aire ya no tienes regreso. Y de pronto te das cuenta de que todo es una trampa. Que te casaron, pero te cazaron con Z.</p>

Episodio 9	<p>Natalia- Amigas (Bélgica y Marta) Alejandra- hermanos (Diego y Gustavito)9m31 Natalia: Eran otros tiempos. Bélgica: ¿Cuáles otros tiempos? Tu matrimonio fue ayer. El tiempo no ha pasado. ¿No te das cuenta? Los hombres siguen allá en primera fila y nosotras aquí en la retaguardia. Pero eso sí siempre en la lucha. 37m50 Alejandro: “El trabajo de la casa se comparte. Yo no voy a ser como mi mamá. Aquí ahora todo el mundo va a colaborar”</p>
Episodio 11	<p>Natalia-Juan Carlos 13m55 Juan Carlos: La comida que se acaban de comer la he puesto yo también. Mi deber lo he cumplido Natalia: ¿Qué quieres? ¿Que te lo pague? Págame entonces tú a mi todo lo que he trabajado en esta casa. ¿O es que eso no es dinero? Juan Carlos: Yo no estoy hablando de dinero. Natalia: Porque si vamos a hablar de dinero yo también puedo hablar de dinero. Yo también puedo hablar de mi trabajo de cocinera, de friegaplatos, de barrendera, de lavandera, de mucama, de mujer tuya porque eso también es un trabajo. Yo también puedo sacar esa cuenta (...) Natalia: Tú pusiste el capital. Está bien. Pero yo puse el trabajo. ¿Qué me vas a decir? ¿Que 15 y 30 me vas a dar una pensión? ¿Con eso te llenas la boca? No mijo con eso vas a pagar mi trabajo.</p>
Episodio 13	<p>Natalia-Juan Carlos 18m56 Natalia: He procedido a demandarte por abandono del hogar. Juan Carlos: ¿Por abandono del hogar? Natalia: Exactamente. Por adulterio no es posible porque en este país primero se prueba que un político robó antes de que se pruebe un adulterio Juan Carlos: ¿Adulterio? Caramba, pero eso suena a... Natalia: Suena a lo que es. Se llama adulterio. Tiene 3 meses de cárcel en caso del hombre y 6 en caso de ser la mujer porque nosotras somos venezolanas de segunda categoría. (...) Juan Carlos: ¿No era mas fácil hacerlo por separación de cuerpos? Natalia: No sé si es mejor. Lo que sé es que es mentira. Lo que tú has hecho se llama en perfecto castellano abandono del hogar.</p>
Episodio 20	<p>Juan Carlos- Amiga (Bélgica) 36m46 Bélgica: No es rabia contigo. Es rabia con la vida. Esta sociedad es un disparate. Juan Carlos: No seas trágica Bélgica: Sí es así. Ahí estás tú feliz con tu pava de 22 años. Juan Carlos: Pudiera tener 40 Bélgica: Pero tiene 22. Y tú te ves bien con ella. La gente los mira y se ven bien. Pero ¿qué pasaría si Natalia se enamorara de un pavo de 20? Tú serías el primero en poner el grito en el cielo. (...) No hay derecho. Lo que subleva es que una mujer de 36 años sea vista por esta sociedad como una anciana de 80. Es absurdo que a una mujer se le vaya la vida así. Y por eso uno siente que se va a morir.</p>
Episodio 22	<p>Natalia-Hija Natalia: La vida de mi hija está aquí.</p>

	<p>Alejandra: Yo no te estoy faltando. Quiero ser una persona normal. Vivimos en 1980. Yo comprendo que tú me dijeras esto en 1950. No es la vida mía como tú dices. La vida mía no sé...es estudiar, preocuparme por lo que pasa en este país. No sé, chica. Es vivir</p> <p>Natalia: Todo tiene su tiempo (...)</p>
Episodio 23	<p>Natalia- Amigas (Bélgica y Marta)</p> <p>Alejandra- hermanos (Diego y Gustavo)9m31</p> <p>Natalia: Eran otros tiempos.</p> <p>Bélgica: ¿Cuáles otros tiempos? Tu matrimonio fue ayer. El tiempo no ha pasado. ¿No te das cuenta? Los hombres siguen allá en primera fila y nosotras aquí en la retaguardia. Pero eso sí siempre en la lucha.</p> <p>37m50</p> <p>Alejandra: “El trabajo de la casa se comparte. Yo no voy a ser como mi mamá. Aquí ahora todo el mundo va a colaborar”</p>
Episodio 24	<p>26m44</p> <p>Natalia: Yo quisiera ser bien cristiana y decir pecado. Eso es pecado. Vete a confesarte. Y si es el otro extremo yo también me enredo. Eso de las relaciones prematrimoniales me parece muy bien. Eso de evitar consecuencias lamentables. Me parece correcto, pero ¿cómo lo digo? Tampoco sé. Lo leí en una revista. Y sí, me parece bien, pero no contigo. No contigo que eres mi hija.</p>
Episodio 33	<p>Natalia-Bélgica</p> <p>13m03</p> <p>Bélgica: Te consigues con que al hombre le corresponde la decisión sobre todo lo del patrimonio conyugal. Y yo me pregunto ¿Hay derecho, Natalia? Eso es muy triste. La mujer no puede ni hacer ni vender nada con lo del patrimonio conyugal...</p> <p>Natalia: ¿Y cómo se hace Bélgica? Cuando nosotras nacimos eso ya estaba hecho.</p> <p>Bélgica: Ya estaba hecho. Pero es muy triste ese consuelo.</p> <p>Mira por ejemplo el adulterio. Esa broma es un delito si se llega a comprobar. ¿Y qué pasa? Cárcel. En la mujer 3 años y en el hombre 1 año y medio.</p> <p>Eso también estaba hecho, pero no es justo. Y vamos a ver ¿qué revela? ¿Qué significa? Ahora ya lo quitaron. ¿Qué significó durante tantos años?</p> <p>Natalia: Yo sé que significa. Que estamos en las manos de un tipo, de un amo. Y yo pasé de un amo a otro. De mi padre a Juan Carlos. De un papá a otro papá.</p> <p>Bélgica: (...) De alguna manera hay que empezar a cambiar. A lo de tu hija debiste meterle el pecho tu sola.</p> <p>(...)</p> <p>Ya eso no se asocia ni con tragedia ni con terror.</p>
Episodio 35	<p>Alejandra- Patricia 31m51</p> <p>Patricia: No puede ser la vida de la mujer en este país. Un culebrón. Igualito a los culebrones de la televisión. Los héroes y las heroínas no piensan. No trabajan. No leen. Se aman o se odian. Amor y venganza. Y Natalia y tú moviéndose en ese péndulo. Y la del rancho la misma cosa. Hoy lo quiero, mañana lo odio. (...)</p> <p>Alejandra: Tampoco es así, Patricia. Estas exagerando.</p> <p>Patricia: Sí es así. Un poquito más o un poquito menos. ¿Natalia de qué me habló? De Juan Carlos y de su divorcio. Y ¿tú? ¿Tú me hablaste de cómo te va en letras? ¿De si tienes un rollo? No. Ahora lo tuyo es un amor imposible. (...)</p> <p>Mira Alejandra, las mujeres de este país estamos bien fregadas. Por eso. Por la realización personal que es la misma de hace 20 años. Ahora trabajan en la calle y se cansan el doble. Pero es que el único y auténtico objetivo sigue siendo un tipo. No hay derecho. Qué bello es enamorarse y todo eso. Pero no es lo único. Es una tragedia que todo se resume a un tipo.</p>

	<p>(...)</p> <p>Han llegado a todo. Está muy bien. Pero crece tú. Cultívate tú y las cosas las vas a ver diferente. Un país no es un culebrón de televisión. Transformar un país no puede ser un culebrón. (...)</p> <p>Además de la pareja tú cuentas.</p>
Episodio 41	<p>Mariana- Patricia5m55</p> <p>Mariana: Yo quisiera decirte que yo no me siento culpable. Juan Carlos primero la dejó de querer y después me consiguió a mí. (...)</p> <p>Patricia: Dime una cosa: ¿a ti esa relación de Juan Carlos te agrega algo, te llena?</p> <p>Mariana: Bastante</p> <p>Patricia: ¿Entonces que se le va a hacer? Eso es lo importante.</p>
Episodio 45	<p>19m48</p> <p>Natalia: Parece mentira, pero hay leyes para la mujer y leyes para el hombre. Él tiene la patria potestad. Y en este país la patria potestad es más del hombre que de la mujer. ¿Sabes? Es como si los hijos fueran más de ellos que de nosotras. Uno da a luz, uno los cría, está con los hijos. Y, sin embargo, el derecho sobre un hijo es menor que el de ellos.</p>
Episodio 46	<p>Natalia Publicidad 40m05</p> <p>Natalia: “No es un limpiador lo que te libera. Eres tú. Es tu esfuerzo. Es lo que sabes. Es que no es sólo la cocina. Yo he vivido así con esas cuerdas. Yo he vivido sin ser libre. Toda la vida esclavizada. Y, ahora ¿qué hago? Perdónenme, pero yo no voy a liberar así. Liberarnos costó vidas. No son limpiadores, ni friegaplatos ni nada de eso. ¿Ustedes están hablando de libertad? Esto no es libertad señores.</p>
Episodio 47	<p>Mariana- Natalia 24m55</p> <p>Patricia: Si estás hablando de amor no hables de sacrificio. ¿Qué eso de sacrificio, chica? Ese martillito que lo tiene uno desde los 4 años metido. Si tú amas, tú te sacrificas. Qué absurdo. Eso no puede ser.</p> <p>(...)</p> <p>Lo que separa a un hombre de una mujer no puede ser el prejuicio. (...) Ya es hora de que las mujeres incluyamos en nuestro vocabulario. En lo que se entiende por amor la palabra convivencia. Querer a alguien no puede ser solamente sufrir. También tiene que ser: me conviene.</p>
Episodio 50	<p>Natalia- Roberto 21m57</p> <p>Natalia: Tú vendrías siendo el socio capitalista. Y yo por más de 18 años tuve en mi vida un socio capitalista. Él ponía el capital y yo ponía el sentimiento. Y eso fue lo que después de 18 años falló. Esa sociedad estaba descompensada. Mis dividendos estaban bajos.</p>
Episodio 54	<p>Natalia-Mamá 26m16</p> <p>Natalia: Por pensar en mismos. Yo no quiero que mis hijos se den cuenta que por comodidad yo voy a terminar los años que me quedan de vida haciéndome la loca. Juan Carlos ya no cambia. Ese disparate de hombre se muere así.</p> <p>Yo no quiero pensar como tú mamá. Durante 36 años pensé como tú y ya ves lo que pasó. ¿Eso es ser feliz? ¿Eso es quererse a una misma?</p> <p>¿Tú fuiste feliz mamá?</p> <p>Tú no fuiste feliz nada. Sufriste bastante y te engañaron bastante porque yo lo recuerdo. Yo no quiero que ese señor me siga subestimando.</p>
Episodio 55	<p>Natalia-Abogado</p> <p>Natalia-Marta y Bélgica29m24</p> <p>Abogado: Divorciada hasta que decida rehacer su vida con alguien.</p> <p>Natalia: ¿Rehacer mi vida con alguien? Rehacer mi vida conmigo porque eso es lo que voy a hacer.</p> <p>Yo nunca fui libre doctor. Primero fue mi casa después Juan Carlos.</p>

	<p>Seguro que en la foto salgo con cara de susto porque eso me va a durar. 37m</p> <p>Marta: 3 hijos, tú sola. Un hombre es mucho lo que resuelve. (...)</p> <p>Mira ¿y esos yeyos de soledad que te dan? Natalia ahorita está eufórica como tú lo estuviste al principio, pero ¿y después?</p> <p>Bélgica: Después es la vida (...) Los yeyos de soledad son inevitables. Vuelven y pasan. Yo sé que ser divorciada en este país no es nada fácil. Pero eso es preferible a no ser nada. Han llegado a todo. Está muy bien. Pero crece tú. Cultívate tú y las cosas las vas a ver diferente. Un país no es un culebrón de televisión. Transformar un país no puede ser un culebrón. (...)</p> <p>Además de la pareja tú cuentas.</p>
Episodio 57	<p>Natalia- Mamá 19m52</p> <p>Mamá: ¿Cuánto vale una mujer divorciada con 3 hijos?</p> <p>Natalia: ¿Cuánto vale una soltera? ¿Dónde las venden? (...)</p> <p>Yo quiero mucho a mis hijos, pero yo también me tengo que querer.</p> <p>¿Para qué me educaste?</p> <p>Me educaste para servir a un hombre. Para eso me educaste para más nada. Para representar a un hombre. Es que a los 7 años yo jugaba a las muñecas, jugaba a estar en estado. A tortas, a postre, a quesillo.</p> <p>Mamá: Era por tu bien mi amor ¿cómo te iba a educar? Mi mamá me educó así a mí también. Y yo no creo que mi mamá que en paz descansa haya sido una mala persona.</p> <p>Natalia: Y tú tampoco eres una mala persona.</p>
Episodio 58	<p>Natalia-Roberto4m</p> <p>Natalia: Yo creo que una mujer tiene que entender, aunque sea los 36 años o a los 40 o a los 60 o a los 90, que tampoco es tan fundamental eso de casarse. O sea, yo no estoy en contra del matrimonio. Pero no puede ser que yo corro para acá me meto aquí o de aquí corro para el otro lado. Agarrada siempre de un hombre.</p>
Discursos sobre el machismo, el amor y el cuerpo de los hombres:	
Episodio 1	<p>Juan Carlos (Monologo)0h08</p> <p>Juan Carlos: Natalia son 18 años casado contigo. Durmiendo contigo, levantándome contigo. Desde 1962 Natalia. (..) Cuando Mohamed Ali se llamaba Cassius Clay, cuando Betancourt era presidente y aquella plomazón. Natalia no puedo más, los muchachos están grandes. Yo te paso una pensión, pongo el apartamento a nombre tuyo. Quedemos amigos, modernos como debe ser. (...)</p> <p>Natalia me gustan las mujeres, me gustan todas las mujeres.</p>
Episodio 2	<p>Juan Carlos (Monólogo) 21m24 (Música del llanero solitario)</p> <p>Juan Carlos: Tú tener tu mujer. Tú no andar correteando muchachitas por ahí. Tú irte a casa derechito. Donde mujer tuya esperarte con roastbeef. Tú no dártelas de Albertico Limonta. Tú regresar con tu mujer y darte cuenta de que ya tienes 41 años. Sátiro, sinvergüenza</p>
Episodio 5	<p>Juan Carlos-José Antonio17m05</p> <p>José Antonio: 40 años es una edad dura para el hombre y para la mujer ni te digo. Un hombre de 40 años no es ni viejo ni joven. Tú buscas mujeres por ahí porque necesitas demostrar tu hombría como decíamos antes. Eso es lo que las mujeres no entienden porque las mujeres no tienen que demostrar absolutamente nada.</p> <p>Fíjate yo con las dietas. A mi me gusta sinceramente comer. (...) Pero ¿por qué hago dieta? Porque si engordo me veo más viejo. Y si me veo más viejo no tengo a nadie a quien contarle las mismas cosas en la misma cama.</p>
Episodio 6	15m18

	Juan Carlos: De verdad que estás viejo llanero solitario. Deja a la pavita. En serio deja a la pavita. Te vas a meter en un rollo horrible. Pórtate bien. Acuéstate con tu mujer tranquilo. Esa fue la mujer que te dieron. Esa fue la que te tocó.
Episodio 11	Juan Carlos-José Antonio4m24 Juan Carlos: Yo era líder estudiantil. Yo tumbaba gobiernos hablando (..) Yo dejé que pasara el tiempo y no impuse nada. Me volví un gordito publicista. Un pure como dicen los pavos. Aunque no lo soy porque con 42 años uno no puede ser un viejo. (...) Yo no hice ninguna revolución política, pero ahora que tengo delante de mi propia revolución, la revolución de mi vida tengo que llevarla hasta el final. (...) Yo no me cuido porque yo estaba siempre como aburrido, porque el sistema me encajonó. El sistema que es como decir la vida, el matrimonio como te lo determina el sistema (...) ((Después de pesarse) Tengo como 6 kilos de más. Estoy gordo, chico. Y si sigo así voy a engordar mucho más. Los hombres estamos bien fregados, ¿no?
Episodio 14	Juan Carlos-José Antonio (Trotando)4m16 Juan Carlos: Uno cuando tiene 40 años tiene que cuidarse. (...) José Antonio: Te van a denunciar en el Consejo venezolano del niño. Juan Carlos: Eso es lo que nos tiene mal en este país. Como yo tengo 42 años según tú tengo que casarme con un carcamán. (...) Ahí está Brahms, él se casó con una pava. Él tenía 60 y la muchacha 18. Y escribí la 4ta sinfonía. Charles Chaplin con la hija de Onil. 80 años y el viejo duro. Reproduciéndose como debe ser. Frank Sinatra cuando se casó con Mia Farrow él era un hombre ya mayor y Ella tenía 20 y pico. Felipe II que se casó con Isabel. El 80 y ella era una pava. Daniel Santos...Pero yo no. Yo tengo que casarme con la momia azteca. (...) Yo nací otra vez José Antonio. Que soy Stalin cuando tuvo todo el poder... A ella yo la quiero deslumbrar, quiero contarle las mismas cosas que le he contado a las mujeres que han pasado por mi vida. El mismo cuento. Lo que le dije al rector cuando me aplaudieron.
Episodio 24	Diego-Alejandra 20h15 Diego: Que vas a saber tú de eso. Tú no eres hombre. Los hombres tienen sus cosas. Las mujeres piensan diferente, pero a los hombres les pasan cosas. (...) Hombre es hombre. Los matrimonios no duran y las mujeres no entienden que los hombres son distintos. Alejandra: Qué vas a saber En la televisión yo me fijo. En las propagandas un mujerero. Un hombre que se afeita y muchas mujeres. Un hombre que se limpia los zapatos y muchas mujeres. Otro tomando güisqui y muchas mujeres.
Episodio 44	Juan Carlos-José Antonio2m54 José Antonio: Bien macho. Bien vernáculo. ¿Por qué en tu catedra de la universidad no explicas como es un verdadero machista venezolano en 10 fáciles lecciones?
Episodio 50	Juan Carlos- Bélgica34m36 Juan Carlos: Con Mariana no sé la quiero o si la quise. Entré en crisis, me sentía, asfixiado, muerto y de repente pasó ella. Pero ahora ya no me planteo nada con ella (...) Bélgica: ¿Quieres volver Juan Carlos? Juan Carlos: Sí (...) Bélgica: El reposo del guerrero. Pero ¿hasta cuándo? ¿hasta que aparezca otra Mariana? (...) A ti no te importa nadie que no seas tú mismo (...)
Episodio 55	Juan Carlos-José Antonio22m Juan Carlos: Yo quiero y me lanzo.

	<p>Yo no soy el único, yo no quiero ser un caso aislado o un fenómeno.</p> <p>José Antonio: Te aseguro que en este continente no lo eres. Eres típico como el arroz blanco y las caraotas. (...)</p> <p>Podríamos hacer la prueba y llamar a cualquier puerta. Y te aseguro que en muchas puertas venezolanas de la gente de nuestra clase saldrían muchos Juan Carlos Guzmán. Eso no te disculpa. Pero es que nos enseñaron a ser así. Por estos lados inventamos el bolero.</p> <p>Juan Carlos: Yo no estoy para discursos sociológicos (...)</p> <p>Aquí vamos a seguir fregados mientras sigamos creyendo que ser importante es ser bien machote. Como los corridos mexicanos: mujeres y alcohol hombre de verdad.</p> <p>Juan Carlos: Yo hubiese querido ver un alemán en mi caso, a un anglosajón. Yo he venido aquí para tener la compañía de un amigo no para que me des una conferencia del hombre latinoamericano y sus contornos. Eso lo escribirá Herrera Luque, Carrera Damas.</p> <p>Como soy venezolano, típico, vernáculo y subdesarrollado me voy a echar unos tragos.</p>
--	---

Anexo 3: Corpus exploratorio (información de internet)

TELENOVELA	AÑO	DIRECTO - ACTORES	EPISODIOS
Rosario, Soledad y Con toda el alma	1969 VENEVISION SOLEDAD	Original de Alejandro Hurtado Terán y basada en El zoo de Cristal de Tennessee Williams. Con América Alonso y Jorge Felix	Tres novelas. Fragmento de 5min19.
	Cuando Soledad nace su madre muere en el parto. Ella crece con su despótico padre en una mansión. Hay un abismo entre padre e hijas. Ella crece sin conocer los placeres de la vida. Es temerosa. En la casa también vive la tía con su hija Lolita. Soledad a pesar de ser rica es desdicha y sueña con conseguir al hombre de sus sueños. Un apuesto galán empieza a trabajar en la fábrica del padre. Este busca una mujer rica que le resuelva la vida. Encuentra en Soledad a la candidata, aunque no le parece atractiva como su inescrupulosa prima. Deja plantada a Soledad el día de su boda. Más tarde regresará a buscarla.		
Esmeralda	1970 VENEVISIÓN	Delia Fiallo, Lupita Ferrer y José Bardina	Presentación (3min20) Capítulo 1. (29min14) Capítulo 2. (7min19) Caridad Canelón cantando (1min19)
	Un hombre rico tiene todo menos un hijo varón. La esposa no lo logra. Da a luz a una niña muerta. Cambian a la niña por un niño. La niña que es llevada a una humilde choza no está muerta, pero es ciega. Un día el lugar se incendia y un médico salva a Esmeralda. El medico se va a vivir como ermitaño (lleno de quemaduras) educa a Esmeralda y después se quiere casar con ella. Ella se enamora del hijo del rico. Ella es la hija del rico. Al final se enamora de otro hombre que le devuelve la vista. Historia de amor.		
Cristina	1970 RCTV	Inés Rodena. Marina Baura y Raúl Amundaray con la participación de María Felix Producción Juan Lamata	Capítulo (1h55 y 2h10min) Creo que es el mismo
	Adaptación de la Virgen del cerro de Inés Rodena.		

María Teresa	1970 VENEVISION 1972?	Delia Fiallo, Lupita Ferrer y Jose Bardina	No tengo videos. Sólo está en una sinopsis unida con otras novelas
	<p>Hermosa y noble muchacha que vive con su madre. Su padre es un hombre correcto y trabajador. Tienes 2 hermanas. Trabaja para ayudar a su familia. Se enamora de un hombre que cree que es pianista en un restaurante y no un hombre millonario. Teresa es en realidad la hija de la hermana de su mamá que está en la cárcel pagando por el asesinato del papá del tal pianista. Todos los quieren separar para mantener a salvo el secreto y por prejuicios sociales. El verdadero asesino es otro. Odios, manicomio, dan por muerta a la protagonista. El protagonista es seducido por la hermana de la prota. Final feliz después de los obstáculos más inverosímiles.</p>		
Lucecita	1972 VENEVISION	Original de Delia FialloAdita Riera y Humberto García	Fragmento 1m57
	<p>Unas de las primeras telenovelas realizadas por Venevisión en 1967. Un éxito. Con Marina Baura y José Bardina. No se grabó en videotape. Pero la rehicieron en el 72 para la venta.</p> <p>Lucecita vivía en el campo con su madre y su perrito. Se va a la ciudad después de la muerte de su madre. El protagonista está casado con una mujer malvada en silla de ruedas. Lucecita empieza a trabajar como sirvienta en la casa de su padre y es media hermana de la mala. Accidentes, protagonista amnésico. Robo de bebé. Final feliz después de todo el melodrama. Historia de amor</p>		
Una muchacha llamada Milagros	1973 VENEVISION	Original de Delia Fiallo. Con Rebeca González, José Bardina y JL Rodríguez	2min 43. No se escucha todo.
	<p>Es la historia de un psiquiatra de mucho prestigio que se dedica a rehabilitar jóvenes rebeldes y delincuentes. Labor que lo ayuda a mitigar el matrimonio con su esposa y olvidar una violación que cometió estando borracho durante su juventud. Una de sus pacientes es la muchacha que el violó. Ella no recuerda el rostro de su violador. Se enamora y después de la noche de bodas descubre que su marido es su violador. Intrigas, luchar para ser feliz.</p>		
Doña Bárbara	1975 RCTV	Adaptación José Ignacio Cabrujas y Salvador Garmendia. Con Marina Baura, Elio Ruben, Marisela Berti.	13 Capítulos. Novela completa
	<p>Primer programa grabado a color. En 1967 VENEVISION había transmitido una versión escrita por Delia Fiallo y protagonizada por Lupita Ferrer. Bárbara es una joven india que trabaja en una piragua de piratas en la selva amazónica. Se enamora de un pasajero de la piragua. Los piratas lo matan y la violan entre todos. Quieren venderla a un leproso comerciante sirio. Barbara escapa y se asienta en una comunidad indígena donde aprende rituales de brujería. La belleza de Bárbara hace que los hombres se peleen y la boten de la comunidad. Conoce a Lorenzo Barquero y se muda a su hacienda. Logra que se vuelva alcohólico y le quita la hacienda. Tiene una hija y la rechaza.</p>		
Mi hermana gemela	1975 VENEVISION	Original de Delia González Márquez y terminada por Delia Fiallo. José Bardina, Rebeca González. El puma e Ivon Atlas	Capítulo. Parte 1. 1h20min55 Otro video 8min42

	<p>Dos hermanas humildes. Una de ellas es ambiciosa y quiere conseguir un millonario que la saque de la pobreza. Seduce a un millonario que va al pueblo. La otra gemela también se enamora. El protagonista se acuesta con la gemela buena que se hizo pasar por la mala. Cuando ve a la mala con otro millonario se siente decepcionado, se va a la ciudad y se casa con una rica malvada. La gemela buena quedó embarazada. La niña es muda. Años después los protagonistas se reencuentran y luchan por su amor.</p>		
La señora de Cárdenas	1976 RCTV 1977?	José Ignacio Cabrujas. Doris Wells y Miguel Angel Landa	7 episodios 40 min
	<p>La primera de la serie de las telenovelas culturales. Nueves años de matrimonio y Pilar se da cuenta que su esposo la engaña. Descubre una notita. Alberto le dice a la amante (Fanny) que dejará a su esposa pero sabe que Pilar es la mujer de su vida. Con Fanny vive la pasión, pero Pilar es la estabilidad y la madre de su hija. Fanny queda embarazada y miente acerca del padre. Pilar se entera y pide el divorcio. Alberto busca consuelo en mujeres. Empieza una relación con la mejor amiga de Pilar. Está destrozada por la traición decide reconstruirse y ser exitosa. Piensa que merece un hombre mejor y se casa. Vuelve a ver al esposo y se saludan en un parque. Ella está ahí feliz con su hijo.</p>		
Estefanía	1979 RCTV	Escrita por Julio César Marmol. Pierina España y José Luis Rodríguez Fue la primera transmitida a color. La primera grabada a color fue Doña Barbara pero no pudo ser transmitida a color pq RCTV no consiguió el permiso de transmitir a color hasta 1979.	Completa
	<p>Venezuela en el año 1957. Estefanía lucha en la clandestinidad para liberar a su padre que es prisionero de la seguridad nacional dirigida por Pedro Escobar. Luis Alberto, afecto al régimen y comprometido con la hija de Pedro Escobar, ayuda a Estefanía a huir. Se da una fuerte atracción. Estefanía tiene reservas pq sabe que él del régimen. Nadie sabe que Luis A es el líder de un movimiento clandestino en contra del General. Producto del chantaje Estefanía se involucra con Escobar. Luis A es descubierto y debe irse a España para escapar de la SN. Aparece un periodista que será el nuevo líder de la célula clandestina. Estefanía se casa con el. Cae el régimen.</p>		
Emilia	1979 -1980 VENEVISION	Delia Fiallo. Con Eluz Peraza	No tengo videos
	<p>Una modista de clase media que lucha por mantener a su abuela y a sus hermanos. Un muchacho del vecindario está enamorado de ella, para ella es un simple amigo. La familia nunca se resigna de haber perdido su posición privilegiada. Cada quien lo hace a su manera: a abuela vive en la fantasía, el hermano por la vía criminal y la hermana sale con un hombre millonario. Emilia se enamora de un playboy que tiene una novia pero que se ha enamorado de ella. El novio descubre que su papá tiene una amante y todo indica que es Emilia, pero es su hermana. Alejandro se presenta un día y la viola. Emilia consigue otro pretendiente pero seguirá enamorada de Alejandro.</p>		
Natalia de 8 a 9	1981 RCTV	Cabrujas. Marina Baura y Gustavo Rodríguez	60 episodios
	<p>Exito que igualó a la señora de Cárdenas</p>		

Luisana mía	1981 RCTV 50 episodios	Ligia Lezama. Con Mayra Alejandra y Jean Carlo Simanacas.	
	Luisana se niega a ser una ama de casa pero está casada con un hombre muy sexista que la quiere tener como esclava. Su matrimonio es un infierno. Luisana hace lo imposible para salvar su matrimonio y quitarle las ideas sexistas a su esposo.		
¿Qué pasó con Jacqueline?	1982 RCTV Una telenovela de 48 capítulos	Alicia Barrios. Con Doris Wells y Jean Carlo Simancas	25 min. Biblioteca Nacional. Internet: 6min37
	La historia de dos gemelas huérfanas: Ana y Jacqueline. Ana sufre una enfermedad en el corazón y suele hacerse pasar por su hermana incluso en su matrimonio. Jacqueline tiene un accidente. Se le desfigura el rostro y aparece con una nueva identidad. Quiere conquistar de nuevo a su esposo y desplazar a su hermana que ha terminado por ser Jacqueline.		
Leonela	1983	Delia Fiallo. Mayra Alejandra y Carlos Olivier	Varios episodios. No tiene buena imagen ni audio.
Topacio	1985 RCTV 182 episodios	Delia Fiallo. Con Grecia Colmenares. Libreto Ana. Mercedes Escámez. Milagros del Valle. Benilde Avila	
	Adaptación a color de Esmeralda		
Las Amazonas	1985 VENEVISION	César Miguel Rondon. Con Hilda Carrero y Eduardo Serrano	112 episodios
Cristal	1985-1986 RCTV 246 episodios	Delia Fiallo. Con Jannet Rodriguez y Carlos Mata, Lupita Ferrer, Raul Amundaray	235 capítulos
	Victoria es una campesina andina que trabaja como sirvienta en la casa de una respetable familia en Mérida. Se enamora del hijo de la dueña. Esta es una fanática religiosa que preparó al hijo para el sacerdocio. Victoria se embaraza. La jefa la bota de la casa. Victoria regala al bebé. Se va a Caracas, se vuelve una exitosa ejecutiva dueña de una casa de modas. Se casa con un actor de cine y telenovelas. Decide buscar a la hija (cristal) que regaló. Cristal se vuelve modelo de la casa de Victoria y enamora del hijo del esposo (un mujeriego) de la mamá. Victoria la bota por arribista. Intrigas. Final feliz después de superar los obstáculos del amor.		
La dama de Rosa	1986		Más de 200 episodios
Atrévete	1986 RCTV	Delia Fiallo. Con Caridad Canelón y Pedro Lander	Capítulo 1. (44 min)
	Hubo versiones en 1967. Marina Baura y José Bardina. Otra en el 75 con Adita Riera y JL Rodríguez		

Mansión de luxe	1986	Ibsen Martínez. Con Maricarmen Regueiro y Carlos Mata.	235 capítulos
La intrusa	1986-1987 RCTV 234 episodios	Mariela Alcalá y Victor Cámara.	234 episodios
	Está basada en la Usurpadora de Inés Rodena. 1970. (Antes Cristal) Virginia, humilde y camarera de un hotel. Conoce a su hermana gemela que es fría y calculadora. Su vida da un vuelco. Desconocen su parentesco. La gemela le propone que se haga pasar por ella frente a su marido y su familia. Virginia no acepta, pero es chantajeada. Se convierte en la intrusa.		
Mi amada Beatriz	1987	Catherine Fulop y Miguel Alcantara	234 episodios
	Adaptación de una muchacha llamada Milagros		
Selva María	1987. Coral Pictures para RCTV	Mariela Alcalá y Franklin Virguez	35 episodios
	Remake de Mariana de la noche de Delia Fiallo.		
Señora	1988	Cabrujas. Con Maricarmen Regueiro, Carlos Mata y Caridad Canelón.	299 episodios
	.		
Abigail	1988-1989 RCTV 257 episodios.	Elizabeth Elizard. Con Catherine Fulop y Fernando Carrillo	257 episodios
	Abigail es la caprichosa hija de un rico hombre de negocios. Se enamora de su profesor de literatura. Tienen un hijo y ella lo regala en un momento de locura. Trata de recuperar a su hijo durante años. Este se mete a robar la mansión de Abigail años más tarde. Intriga con sus hermanas que quieren robarle su amor. Final feliz después de superar mil obstáculos.		
Rubí Rebelde	1989 RCTV	Mariela Alcalá	172 episodios
	.		
Amanda Sabater	1989 RCTV	Salvador Garmendia e Ibsen Martínez. Con Maricarmen Regueiro y Flavio Caballero.	167 episodios
	Basada en la telenovela original de Inés Rodena. La doña (1972)		
La revancha	1989 VENEVISION	Jean Carlo Simanca	200 episodios
	.		
Pasionaria	1990 VENEVISION	De Carmen Letta y Orlando Rosas. Catherine Fulop y Fernando Carrillo	Más de 200 episodios

	.		
Emperatriz	1990 VENEVISION	De Cabrujas. Con Marina Baura y Raul Amundaray	85 %
	.		
Natacha	Producción peruanao venezolana	Maricarmen Regueiro Es ambientada en Lima. ¿Tomarla en cuenta?	187 episodios aproximadamente
	Adaptacion de la radionovela La muchacha que vino de lejos		
Ines Duarte secretaria	1990 VENEVISION 238 episodios	De Alicia Barrios. Con Amanda Gutierrez y Victor Camara.	122 episodios
	Versión libre de Buenos días, Isabel (1980) de Delia Fiallo. Inés es la ejecutiva perfecta. Pero se cree poco atractiva para los hombres. Tiene baja autoestima debido a la crianza de su madre. Se enamora de su jefe en secreto. Ella hace muchas cosas por él. Ser madre sustituta, amiga del hermano del jefe. En el transcurso de la novela cambia con el objetivo de ser más atractiva para su jefe. Hay intrigas para que Inés no cumpla sus sueños.		
El desprecio	1991 RCTV Venevisión? Exitosa.	Maricarmen Regueiro y Flavio Caballero	Más de 150 episodios
	Clara es considerada retrasada mental por su tartamudez y poco tino para la moda. Vive en un orfanato de monjas. Una monja le revela que es hija de una poderosa familia de caracas. Se va a Caracas y en el trayecto conoce a un miembro de la familia que busca y se enamora perdidamente de él. Es seguida por sicarios que no quieren que llegue a la capital para apoderarse de la fortuna. Trabaja como sirvienta en la casa de su padre. No la aceptan como la hija, la humillan. Clara les devuelve las humillaciones con venganza y mucho odio.		
Por estas calles	1992-1994 RCTV 401 episodios La telenovela más exitosa de venezuela 94% indice de audiencia	De Ibsen Martinez. Con Marialejandra Martín y Aroldo Betancourt. Gledys Ibarra y Franklin Virguez. Ibsen martinez renuncia pq se niega a alargarla. Terminan otros guionistas.	401 episodios. No está completa
	Una historia de amor en un momento de crisis. El dinero es más importante que la vida. Un mundo donde la gente honesta debe luchar para mantener sus sueños. No tiene historia central. La historia giraba en torno a las tribulaciones de una profesora acusada falsamente de un asesinato y que se esconde bajo una nueva identidad. Otros personajes tomaron mayor importancia y las historias empezaron en torno a ellos. Durante el tiempo que duró la novela, esta adaptó los titulares más resonados de la prensa (exasperación publica de la corrupción) Fue la primera en tratar la vida en los ranchos de ccs. Y temas como la miseria y el tráfico de drogas.		

Anexo 4: *Las Amazonas* (1985) Episodios e Información general

Las Amazonas
Original de: César Miguel Rondón

Fecha de difusión	Duración	Horario de difusión
30 de Abril de 1985 - 11 de Octubre de 1985	Episodios 151	9 pm (Venevisión)

Resumen y/ anotaciones del episodio	
Episodio 1	Comienza con la imagen del hipódromo (2 yeguas: Princesa y Arrebatadora). Gente comiendo. Isabel Lizárraga manejando un todoterreno, vestida impecable. Encuentro entre Rodrigo e Isabel. Ella casi lo atropella. La servidumbre haciendo frente a los patrones autoritarios. Don Lizárraga le dice a Isabel que debe acostumbrarse a los niños si piensa casarse con Fábregas. Isabel detesta a la nueva esposa del papá. Las hijas de Rodrigo preparando la comida. A las niñas las cuida una vecina cuando Rodrigo está ocupado. Las Lizárraga piensan que la nueva esposa del padre está interesada en su fortuna. Emiro Lizárraga dice que le falta un hijo. Elvira se tropieza con Rodrigo en el hipódromo. La menor Lizárraga está haciendo estudios en USA. Los hombres preparan y trabajan con las yeguas. El veterinario persigue a Isabel para darle un ticket. Emiro agarra con fuerza a Elvira y dice que deben irse. Isabel cobra el dinero que ganó con la yegua de la competencia
Episodio 2	Carolina conoce al dueño de la yegua Arrebatadora el arquitecto Francisco. Rodrigo descubre que Isabel es la hija de Emiro L. El preparador de caballos Moretti, amigo de Rodrigo, dice jocosamente que se ha casado 3 veces. Escena en un restaurante. Rodrigo regresa a casa y sus hijas están dormidas. Entra a la habitación para verificar que todo está bien. La menor se duerme con el papá por una pesadilla. Rodrigo prepara el desayuno de las hijas, es el buen padre. Amoroso y paciente. Las lleva al colegio. Tienen 2 mascotas: un loro y un morrocoy. Escena de desayuno de los Lizárraga en el jardín y la piscina. Rodrigo le manda flores a Isabel. Isabel y Rodrigo se consiguen. Él dice que es el destino. Al ver a sus 2 hijas piensa que es casado y que es un sinvergüenza que le manda regalos mientras su mujer le cocina en casa. Imágenes de Caracas. Edificios del Este que busca Fábregas para la vida matrimonial.
Episodio 3	Se consiguen en un local nocturno de moda Moretti, Rodrigo, Carmelo e Isabel. Música disco, baile, bebidas. Rodrigo le dice a Isabel que si no ha escuchado hablar de los hombres divorciados. Escenas de Rodrigo y sus hijas en la cotidianidad. Rodrigo se le declara a Isabel. Ella lo maltrata. Se siente confundida. Pensaba casarse con Carmelo. Escenas del hipódromo. Detalles del mundo hípico. Los encuentros de Rodrigo e Isabel los explica él como parte del destino. Se consiguen en todas partes. Emiro era un vendedor de quesos de Valle de La Pascua. Elvira cuenta a sus hijastras como se enamoró de su padre cuando era su secretaria. Ambos ríen y aparentan ser felices. Escenas de la casa y sus sirvientes. Inés es la Nana. Como si fuera la madre de las 3. Emiro tiene múltiples empresas. Isabel y Elvira son mostradas como rivales. La menor de las hermanas vuelve de USA. Fiesta de bienvenida. Carmelo le da el anillo de compromiso a Isabel.
Episodio 4	Isabel triste. El papa le dice que se case en 1 mes. La Nana le dice que haga lo que ella desea. Sale de la fiesta a buscar a Rodrigo. Escena romántica. Casi se besan. Él le reclama no haberle mencionado su compromiso. Rodrigo se va. Isabel lamenta que se haya aparecido cuando está comprometida. Rodrigo les dice a las hijas que colaboren, que cada uno prepara su desayuno. Emiro le dice a Isabel que no puede estar haciendo cosas sin consultarle a su marido. Le dice que todo el mundo decide

	<p>por ella. Dice que no se casará. Emiro replica que es él quien decide. Le dice a Carmelo que aprete los pantalones porque a ese tipo de yegua no hay que darle rienda suelta. Escenas que muestran las montañas. Tomas aéreas. Isabel montando a caballo en un gran espacio. Se muestra libre, salvaje. La cámara también se libera. Presentan el problema entre Francisco y Emiro. Eloísa se muestra seductora con Roberto. Baja las escaleras. Él le dice que está buenísima. Elvira le dice cosas al oído a su marido. Sus caras translucen comentarios sexuales.</p>
Episodio 5	<p>Rodrigo en el hato para chequear a los caballos de Emiro. Isabel quiere irse porque Rodrigo la perturba. Emiro le habla mal a Elvira y le dice que se calle. Carolina y Francisco ven un plano. Ella nerviosa le derrama un café. Emiro llega en helicóptero al hato. Tomas. Emiro autoritario y maleducado con todos. Eloísa y el peón Darío se encuentran. Ella altiva lo trata como a un sirviente. Carmelo le reclama a Isabel su falta de atención. Le grita y le dice que tiene que respetarlo porque será su esposo. Le responde que no le hable en ese tono. Isabel le dice al veterinario que se vaya lejos. El responde que antes necesita algo que le pertenece y la besa. Elvira observa de lejos la escena.</p>
Episodio 6	<p>Elvira y sus caras de malvada. Para Emiro Elvira lo ha devuelto la juventud. Su amigo Pascual le dice que es un triunfador, solo le faltaba una mujer. Le pregunta qué se siente tener poder y mandar. Isabel le dice a Rodrigo que llegó tarde a su vida. Las hermanas Lizárraga se preguntan si una mujer puede enamorarse de un hombre tan viejo como su padre. Isabel le dice a la Nana que está enamorada de Rodrigo. Es como si el destino se lo pone en el camino. Francisco cenando con su novia Janeth. Ella habla de su soledad. No desea que cada uno esté por su lado. Según la biblia el hombre no debería estar solo. Emiro dice que el destino no existe. Las cosas son como cada uno se las labra. Los hijos se quedan con la madre. Aunque dice que él hizo a Isabel. Moretti se encarga de las hijas de Rodrigo y es muy cariñoso. Emiro habla de hijas y caballos haciendo juegos de palabras. Sus yeguas. El peón quiere ser jockey, pero todos opinan que debe pedirle permiso a Emiro. En medio de la noche, en pleno parto de una de las yeguas Isabel se aparece y le dice a Rodrigo que necesitaba estar con él. Se besan apasionadamente.</p>
Episodio 7	<p>Eloísa dice que no le tiene miedo a ningún animal. Emiro le dice a Carmelo: se necesita “guáramo” para domar esa yegua haciendo referencia a Isabel. Emiro desea dominarlo todo. Tomas del hato. Cuando Rodrigo está saliendo del hato se le atraviesa Isabel montada en un caballo. Se van abrazados. Escenas en la piscina. Eloísa y Roberto. Emiro se burla de los deseos de Darío de ser jockey. Él está bien donde está le dice. Siendo un capataz. Eloísa humilla a Darío. Lo lanza en la piscina. Isabel dice que en el haras la espera un matrimonio y un pent-house con una piscina de 5 pisos. Lo de ella con Rodrigo es una locura, pero lo que vale la pena es la locura. Se bañan desnudos en un pozo. Isabel dice que cada uno debe regresar a su casa. No le hace ninguna promesa. Le da las gracias porque la felicidad se agradece. Se dan cuenta de la desaparición de Isabel. Ella dice que no se casará.</p>
Episodio 8	<p>Isabel explica que esas cosas pasan. Ella no lo planeo. Carmelo le responde que lo hirió en su hombría. En lo que más le duele a un hombre. Se burlaron de él. Emiro le dice a Elvira que siga leyendo su revista y se calle. Que vaya a hacerse las manos. Carmelo e Isabel hablan de lo sucedido. Él le dice que no tiene ni 2 semanas conociéndolo. Carmelo dice aceptar lo sucedido que no se morirá por eso. Emiro le dice a su mujer cuando ella está opinando: ¿tú has visto a una mujer general?,</p>

	<p>¿presidente? Está la Thatcher, pero eso es en Europa. A Carmelo le dice: te falta guáramo para apretarles las riendas a mi yegua. Isabel le cuenta a su papá que pasó el día con Rodrigo. Emiro dice que aceptará a Carmelo o a Rodrigo, pero que le diga cuándo se va a casar. Janeth tiene una reunión en la galería con los artistas y gente de la alta sociedad. La Nana le dice a Isabel que arriesga mucho por un desconocido. Janeth dice que ella está madura y sola que los hombres detestan el sentimentalismo. Dice que sale con Francisco desde hace 10 años sin llegar a nada. Aunque él la quiere a su manera. Emiro dice que lo que le interesa es que Isabel se case. No quiere tener a las 2 potras juntas en su casa. Refiriéndose a Elvira y a Isabel. Emiro desea triunfo y felicidad para sus hijas. Eloísa humilla a Darío cuando se le presenta la oportunidad. Él la besa a la fuerza.</p>
Episodio 9	<p>Eloísa le muestra asco a Darío cuando éste la besa. Emiro le dice a Eloísa que también quiere que se case. Desea saber si lo de Roberto es serio. Ella dice que no. Isabel explica que no se casará porque se dio cuenta que no estaba enamorada. Solo espera que Carmelo la perdone. Lalita le pregunta a su papá si Isabel es su novia y él responde que sí. Jimena se siente celosa al ver a su padre con Isabel. Emiro viaja en su helicóptero. Emiro le pregunta a Rodrigo qué pretende él con su hija. Carmelo le habla mal a su exesposa la Dra. Esperanza Moreno. Rodrigo llevar a Isabel a cenar y a bailar.</p>
Episodio 10	<p>Pasan por la fiesta de Jimena. Napo le dice a Jimena que Isabel es la novia de su papá, pero ella dice que es la novia del suyo. Napo golpea a uno de los chicos de la fiesta. Carmelo le dice que los hombres no andan por la vida cayéndose a golpes. Pero él golpea Rodrigo cuando lo ve en la misma fiesta. Carmelo le dice a Esperanza que eduque bien a su hija porque anda en peleas. Carmelo y Esperanza inician una discusión. Napo les pide que no se pongan como perros y gatos. Isabel está feliz con la decisión que tomó. Eloísa con Roberto en el club. Emiro le pregunta si él ya se graduó y si tiene intenciones con su hija. Emiro dice que su destino se lo ha labrado él mismo. Él trata de ir en contra del destino. Eloísa se burla porque su papá quiere casar a todo el mundo. Escenas exteriores. Carolina dice que no es novia de Fernando, pero ella acepta sus besos.</p>
Representación del romance y la sexualidad:	
Episodio 4	<p>Isabel sale de la fiesta a buscar a Rodrigo. Primer acercamiento. Eloísa se muestra provocativa frente a Roberto</p>
Episodio 5	<p>Rodrigo le dice a Isabel que ella le tiene que dar algo que le pertenece. La besa a la fuerza</p>
Episodio 6	<p>Isabel aparece durante el trabajo de parto de la yegua y le dice a Rodrigo que quiere estar con él. Se besan apasionadamente</p>
Episodio 7	<p>Isabel se le cruza a Rodrigo con un caballo y se van a un río. Primera escena de sexo entre los personajes.</p>
Episodio 8	<p>Darío besa a la fuerza a Eloísa</p>
Episodio 12	<p>Eloísa le dice a Darío que se atreva nuevamente a besarla y ella lo golpea.</p>
Episodio 14	<p>Rodrigo le agradece a Isabel la felicidad que su amor le aporta. Anteriormente Isabel también se lo había agradecido en el EP 7.</p>
Episodio 15	<p>Isabel se mete en la ducha con Rodrigo en el Haras.</p>

	Duermen juntos.
Episodio 16	Relación sexual entre Darío y Eloísa. Ella en ningún momento pareciera estar de acuerdo. Él le desabotona la camisa y ella parece temblar de miedo. Ella se va molesta. Escena de Rodrigo e Isabel en la naturaleza. Ella le pregunta si formará parte de su vida.
Episodio 18	Escena de Isabel y Rodrigo en el río. Ella tapada con un pareo.
Episodio 24	Rodrigo busca a Isabel la agarra fuerte. Ella se cae. Él dice que lo de ellos fue bonito.
Episodio 27	Eloísa se le mete en el cuarto a Darío.
Episodio 28	Eloísa y Darío en la cama. Los encuentra Inés
Episodio 29	Carolina se está enamorando del profesor Urdaneta. Él le dice que siente que le falta vigor. Ella le responde que cada vez puede ser más joven.
Episodio 33	Carolina ayuda a Francisco Urdaneta que se mojó los pies. Le dobla los pantalones, lo trata como un niño. Lo besa. Eloísa le pone las botas de Jockey a Darío. Se siente feliz en la pensión.
Episodio 34	Rodrigo besa a la fuerza a Isabel.
Episodio 41	Rodrigo besa a la fuerza a Isabel
Episodio 44	Carolina y Francisco Urdaneta. Él le dice que mejor se case con Fernando. Le da un discurso sobre la vejez y la pasión. Carolina no renunciará a su amor.
Episodio 45	Francisco Urdaneta y Carolina. Comiendo Darío se lleva a Eloísa en la camioneta
Episodio 51	Carolina se aparece en la oficina de Francisco en medio de la noche.
Episodio 66	Rodrigo e Isabel hablan de pegar lo roto.
Episodio 78	Roberto a Eloísa después de decirle que a él le falta hombría. Eloísa recuerda la violación y trata de suicidarse
Episodio 129	La ropa en el piso de ambos que sugieren una experiencia sexual

Personajes principales:

Isabel Lizárraga: Tiene 28 años. Es altiva y arrogante. Se encarga de los negocios de su padre.

Rodrigo: Es veterinario. Separado. Tiene 2 hijas: Jimena y Lalita. Trabaja en el Hipódromo La Rinconada

Eloísa Lizárraga: Es periodista. No trabaja. Acaba de llegar de hacer un postgrado en USA. Decide ser jocketa y trabajar ayudando en la radio de su padre.

Darío Landa: Es el peón del Haras Las Amazonas. Se convierte en Jockey en el Hipódromo.

Carolina Lizárraga: Es arquitecto. Joven. Trabaja momentáneamente en el estudio de Francisco Urdaneta. Se encarga de los negocios de su padre en un complejo turístico.

Francisco: Es arquitecto. Tiene casi 30 años más que Carolina y fue su profesor en la universidad. Posee caballos y es adinerado.

Emiro Lizárraga: Era vendedor de quesos en Valle de La Pascua. Amasa una fortuna de manera oscura. Decide sobre la vida de todos. Dice que él se hizo así mismo. Tiene caballos, un haras y mucho dinero.

Elvira: Joven. Manipuladora. Ambiciosa. Trabajaba como secretaria de Emiro. Es del interior del país.

Personajes secundarios:

Roberto: Estudia ingeniería. Pasa su tiempo en el club. De una buena familia italiana.
Jeannette: Es la propietaria de una galería. No es tan joven. Tiene alrededor de 40 años. Mantiene una relación con Francisco desde hace 10 años.
Esperanza Moreno: Es una gran abogada. Divorciada. Tiene un hijo que se llama Napo.
Consuelo: Es periodista. Hizo estudios de postgrados en USA. Divorciada. Es la locutora de la radio de los Lizárraga. Habla de temas sociales y también tiene un programa hípico. Tiene 2 hijas con Rodrigo.
Carmelo Fábregas: Preparador de caballos. Divorciado. Tiene un hijo con Esperanza.
Moretti: Preparador de caballos. Divorciado.
Amelia: Pediatra. Hace un postgrado en USA.

Vínculos:

Isabel y Rodrigo (Novios y esposos)
 Eloísa y Darío (pareja)
 Carolina y Francisco (pareja. Tienen un hijo)

Francisco y Janet (Salen juntos durante 10 años. Relación poco clara. Se casan y divorcian)
 Eloísa y Roberto (Salen juntos, no tienen una relación seria. Se casan obligados)
 Carolina y Fernando (Salen juntos, no tienen una relación seria)
 Esperanza y Carmelo (exesposos)
 Emiro y Elvira (esposos)
 Consuelo y Rodrigo (exesposos)
 Moretti y Amelia (salen juntos)

Anexo 5: Rubí rebelde (1992) Episodios e Información general

Rubí Rebelde Escrita por Inés Rodena Guión: Carlos Romero		
Fecha de difusión	Duración en YouTube	Horario de difusión
1989	(Episodios 171)	9pm

Resumen y/ o anotaciones del episodio

Episodio 1	Toma que muestra el litoral de Caracas. Se ve una zona popular. En la primera escena aparece Rubí vendiendo periódicos. La gente “adinerada” sube los vidrios. Se muestra el barrio del litoral y Rubí subiendo un valde de agua. Un muchacho moreno al que llaman chocolate. Rubí se viste sencillo y la consideran con ademanes masculinos. Muestran la casa de La Loba y sus hijos. El hijo menor no trabaja. Maltratan a la loca del barrio. Rubí dice que no toda la gente de los barrios es cortada por la misma tijera. En el rancho de Palmira todos duermen en una misma pieza. Rubí les dice a Tilico y Centavito: “Cámbiense la ropa que está muy sucia”. Tilico responde que mejor el sábado cuando se bañen. En la casa de La Loba hay gente pidiendo limosna. Virginia se encarga. Dice que son sus pobres. Rubí y Palmira se dan una paliza. La Loba opina de Ana María que no pasa de ser una simple clase media. Ella preferiría que su hijo se case con Gladys. Según ella es más bonita y tiene una inmensa fortuna. Rubí le dice a Tilico que ni que le paguen se baña. Tilico le responde a Rubí que ella habla como si se bañara todos los días. (Tanto Tilico como centavito son muy rubios) Gladys llama desde Paris para avisar que volverá pronto a Venezuela.
Episodio 2	Escenas de partido de futbol. Los jóvenes del barrio sentados mirando. Gladys regresa. Nelson viola a Ana María. Él no quiere que se case con su hermano. Rubí jugando futbol. Uno de los muchachos la llama “marimacha”. Víctor Alfonso y Rubí se conocen. El casi la atropella. La lleva para su casa a comer. Muestran la gran casa. Esculturas y flores de plástico. Le dan una crema de alcachofa, pero ella nunca la ha comido. La Loba al verla la llama chusma. En la escena de violación no se muestra mucho. Ana María dice que lo denunciará y él se ríe. Además de hambre los pobres tenemos dignidad dice Rubí. Nelson le habla a Ana María de lo sucedido como una deshonra. Ana María le dice que Dios lo castigara. Piensa en el escándalo. Ana María se desmaya al llegar a su casa.
Episodio 3	Ana María para referirse a la violación dice deshonra. La mama le dice que debe contarle todo a Víctor Alfonso y la policía, pero ella se niega. A Rubí Víctor Alfonso le parece un galán de TV. Palmira quiere sacarle dinero a V.A por lo del atropello de Rubí. Meche sueña con conseguirse un millonario.
Episodio 4	El dueño del restaurante en el que Rubí vende periódicos le dice que le gustaría casarse con ella. Rubí responde que no está enamorada de él. Para casarse necesita estarlo. Cuando Nelson conoce a Rubí le comenta que debería bañarse. Ana María decide que no se puede casar después de lo que pasó con Nelson. Imágenes del litoral y de la playa. Víctor Alfonso le propone a Rubí que trabaje como su servicio cuando se case con Ana María. Distintos comentarios de Nelson a Rubí sobre su apariencia e higiene.
Episodio 5	Víctor Alfonso subiendo al barrio. Agarra a un niño y lo carga. Habla amigablemente con los del barrio. Rubí se roba las metras con las que juegan los muchachos del barrio porque no la dejan jugar. Golpea a uno de ellos para que no sigan diciendo que como es mujer no puede con ellos. Le vuelven a decir marimacho. Una vecina le dice “una muchacha que se la pasa jugando con varones en vez de bañarse y no andar como una mugrienta”. También golpea a la vecina. Meche dice que Rubí apenas se baña y que tampoco fue al colegio. Nelson intenta agredir a la mamá de Ana María, pero ella saca una pistola. Rubí vuelve a agredir a Palmira. La vecina leyéndole los caracoles le dice que se enamorará de un hombre que no la amará.

Episodio 6	Rubí empieza a trabajar como servicio en la casa de La Loba como lo dispone Víctor Alfonso. La Loba la detesta. Le dicen que una de las reglas es que debe bañarse todos los días. Ana María después de haber dejado plantado a Víctor Alfonso en la fiesta de su compromiso sin dar ninguna explicación se va con su mamá para el exterior.
Episodio 7	A Rubí le dan una habitación. Se emociona porque nunca ha tenido un espacio para ella sola. V.A le dice a Rubí que debe bañarse todos los días. También le dice que necesita una dormilona que ella no puede usar esa ropa para dormir. Le explica que en el rancho dormía con varones. Esos muchachos eran unos cochinos. Ella tiene que aprender. Marilú invita a salir a V.A cuando descubre que ya no está comprometido con Ana María.
Episodio 8	Rubí se vuelve cercana de Doña Leonor. La Loba le dice a la señora que ojalá se muera. Aparece Gladys. Rubí comienza a sentirse enamorada de V.A. Gladys le dice a V.A que ella lo consolará. La Doña Leonor le dice a Rubí que ella está enamorada de su nieto. Para V.A es importante que la mujer que le guste sea educada y culta. Se pregunta que por qué la vida de Rubí no puede ser como la de una novela. Rubí tiene 17 años y Virginia 16.
Episodio 9	Nelson acosa sexualmente a Rubí. Le dice que tiene un cuerpo y una cara bella. Podría ser la amante de un político opina. A Rubí la obligan a bañarse y a llevar un vestido de Virginia. Centavito al ver su cambio le dice que parece una mujer. Rubí se queda en la casa para cuidar a Doña Leonor. Se enferma y la llevan al hospital
Episodio 10	Todos en el hospital. Las únicas que siente la muerte de Leonor son Virginia y Rubí que están a su lado. La Loba y Nelson contentos con la muerte. Esperan que la fortuna ahora sea de ellos
Episodio 11	Fermina comenta sobre los secretos de Dorila. Nelson intenta nuevamente abusar sexualmente de Rubí. Ella se defiende y lo golpea fuerte. Le da hasta con una silla. Rubí le dice a La Loba que Nelson la intento besar a la fuerza. Aparece una pareja adinerada amigos de La Loba que buscan una hija perdida. Rubí le cuenta a V.A lo que trató de hacer Nelson
Episodio 12	La loba y Dorila esconden unas cosas robadas en el cuarto de Rubí y llaman a la policía. Ana María se siente mal. Siente que todos le ven una suciedad en su cara. Piensa que, aunque ella sea la víctima igualmente la culparán a ella.
Episodio 13	Ana María descubre que está embarazada de Nelson y dice que no desea ese hijo. Es fruto de la violencia. La mama le dice que sabe lo que puede hacer. Se arrepiente y expresa que tendrá ese hijo. Le extraña que su mamá siendo tan religiosa le esté sugiriendo eso. La mamá le responde que a veces el destino pone pruebas. Que ese es un bebé sin padre. La mama piensa que si cuentan lo que pasó podrían obligar a Nelson a casarse con ella. Luego podría divorciarse, pero el niño tendría 2 apellidos.

Episodio 14	Doña Leonor le dejó toda la herencia a Rubí y su vida cambia. Ahora ella debe vivir en la gran casa. La Loba se indigna y parte todo. El hijo de uno de los amigos de Lucrecia la Loba será enviado a Estados Unidos por sus amañamientos. El papa dice que en una academia militar aprenderá a ser un hombre. Su hermano Reinaldo también le dice que aprenderá a ser un hombre. René se defiende diciendo que sus amigos no roban y no matan. Reinaldo dice que tienen hábitos que todo el mundo comenta. René dice que si lo envían a USA se matará. El papá dice que quiere un auténtico hombre. René dice que el pelo verde es la moda, que todos los jóvenes lo hacen. El padre le responde que parece una mujer. René dice esforzarse para ser el mejor y tener buenas notas. El papá insiste en que no quiere que sus hijos parezcan mujercitas. En su familia las mujeres siempre han sido hembras y los hombres machos. Le dice que la coleta y el secador los dejará.
Escenas de romance y expresión de la sexualidad:	
Episodio 2	Nelson viola a Ana María
Episodio 9	Nelson acosa a Rubí.
Episodio 11	Nelson trata de abusar de Rubí. Ella lo golpea
Episodio 24	Nelson busca a Meche al liceo y la besa a la fuerza. Ella llora, pero él insiste. La baja del carro y la deja tirada en medio de la noche.
Episodio 27	Nuevamente Nelson se acerca a Meche y le presenta sus disculpas. Le dice que hubiese podido abusar de ella pero que no lo hizo.
Episodio 28	Nelson le dice a Meche que no le ha faltado el respeto, aunque ella le ha dado pie para eso. Hace referencia a un beso de Meche
Episodio 33	Meche y Nelson hacen el amor. Ella le dice que ahora deben casarse
Episodio 37	Nelson trata de abusar de Rubí. Ella se defiende.
Episodio 67	Fabian besa a la fuerza a Rubí
Episodio 70-71	Fabian borracho intenta abusar de Rubí. Ella dice haberlo cambiado después de hablar con él. Luego le dice que no le tiene miedo porque ella tiene fuerza
Episodio 90	Víctor Alfonso besa a Rubí a la fuerza. Después de tener relaciones sexuales la escena sugiere que la viola.
Episodio 92	Tilico y Virginia tienen sexo. Ella llora porque deseaba hacerlo después de casada. Le dice que eso lo hacen todos y que ahora ella es su mujer.
Episodio 102	Víctor Alfonso besa a Rubí a la fuerza.
Episodio 124	Víctor Alfonso trata de besar a Rubí. Le dice que ellos se pertenecen. Ella es de él.
Episodio 148	Cuando Tilico descubre que Virginia salió en una portada de revista la agarra por los cabellos, la maltrata y la encierra. Le dice que la quiere.
Episodio 165	Virginia tiene relaciones sexuales con Salvador.
Aborto y embarazo no deseado producto de una violación:	
ANA MARIA (Embarazo)	Mamá: Ana María, debes tener valor

<p>no deseado. Violación de Nelson Miranda)</p> <p>Episodio 13 Conversación entre Ana María y su madre cuando se enteró que está embarazada de Nelson Miranda.</p>	<p>Ana María: Un hijo de esa basura. Si fuese un hijo del amor, pero es un hijo de la violencia. Es un hijo que yo no deseo, que no quiero tener.</p> <p>Mamá: Bueno, ya sabes lo que tienes hacer.</p> <p>AM: ¡Mamá!</p> <p>Mamá: No hay más remedio</p> <p>AM: ¿Como puedes hablarme así siendo tan religiosa?</p> <p>Mamá: A veces el destino nos pone unas pruebas tan difíciles que hay que buscarles la solución cueste lo que cueste.</p> <p>AM: Yo no sería capaz de algo semejante. Si el destino me puso esta prueba tan dura yo no lo voy a cambiar. Ese hijo nacerá. Haya sido como haya sido concebido y sea como sea.</p> <p>Mamá: Sin padre... A menos que regresemos a Caracas y reveles toda la verdad y obliguen a Nelson Miranda a casarse contigo.</p> <p>AM: Pero ¿casarme con ese miserable?</p> <p>Mamá: Pero es una solución. Te casas. Te divorcias. Así tu hijo tendrá un apellido. Y tú te libras de esa carga vergonzosa que tanto te agobia.</p>
<p>Episodio 29</p>	<p>Primera visita al médico de Ana María su madre:</p> <p>Doctor: ¿En qué puedo ayudar a su hija?</p> <p>Mamá: Yo pienso que la única manera es evitar que ese niño nazca. ¿Tú qué piensas Ana María?</p> <p>AM: Yo no sé nada. Que sea como mi mamá diga.</p> <p>Doctor: Pero ¿qué creen ustedes que yo voy a prestarme para eso? ¿Cómo se les ocurrió venir hasta aquí?</p> <p>Mamá: Usted es el único médico que conozco en esta ciudad.</p> <p>Doctor: Yo no me presto para esas cosas. Mire, yo respeto demasiado la vida humana y no pienso arrancarle la vida a nadie.</p> <p>Mamá: Es una obra de caridad lo que usted va a hacer doctor. ¿Es que acaso se le olvidó como fue concebido? ¿Es que acaso mi hija tiene que traer al mundo un hijo que puede ser un monstruo?</p> <p>Doctor: Pero no necesariamente tiene que ser un monstruo, puede ser un niño normal.</p> <p>Mamá: Pero va a heredar los malos sentimientos del padre. Por favor doctor, cobre lo que sea...</p> <p>Doctor: Basta ya. No cuente conmigo para eso</p> <p>Mamá: Pero muchos lo hacen</p> <p>Doctor: pero yo no. Yo respeto mi profesión. Y, lo más importante, respeto la vida.</p>
<p>Episodio 33</p>	<p>Conversación entre Ana María y su madre:</p> <p>AM: No me vas a hacer cambiar de opinión</p> <p>Mamá: Entonces te casará con Nelson Miranda. Tienes que ir pensando en casarte lo más pronto posible.</p>
<p>Episodio 34</p>	<p>Conversación entre el médico y Ana María:</p> <p>AM: Mi madre tiene razón. Ese hijo no puede nacer. Yo temo mucho que ese niño nazca además con problemas y que herede los malos sentimientos de quien</p>

	<p>lamentablemente es su padre. Por favor sálveme de esta maternidad tormentosa que está acabando conmigo</p> <p>Doctor: Te oigo hablar y me parece mentira que una mujer, una madre pueda expresarse así.</p> <p>AM: Pero es quien le habla no es ninguna madre, es una mujer desesperada. Yo ya le expliqué la situación bajo la cual yo concebí a ese niño. Yo necesito que usted me ayude.</p> <p>Doctor: Tú no estás buscando un médico, tú estás buscando a un asesino.</p> <p>AM: ¿Cómo que a un asesino?</p> <p>Doctor: Sí, a un asesino para que en nombre de esa sociedad falsa y mentirosa elimine a ese niño que está creciendo dentro de ti. Mira, ¿por qué antes de apelar al crimen, de eliminar a la criatura, no piensas en desafiar esa sociedad a la que tanto temes y te casas con el padre de tu hijo?</p> <p>AM: Porque eso no puede ser</p> <p>Doctor: Pero entre ustedes dos debe haber algún tipo de sentimiento.</p> <p>AM: No, no. Nada más lejos de la realidad. Yo nunca quise a ese hombre. No lo quiero.</p> <p>Doctor: Vamos a estar claros si ese hombre se atrevió a tanto contigo es porque siente algo por ti.</p> <p>AM: Ayúdeme por piedad</p> <p>Doctor: ¿Cómo? ¿Matando a esa criatura? No, Ana María.</p> <p>AM: ¿Por qué no hace a un lado sus escrúpulos y me ayuda? Además, piense que ese es un ser que todavía no piensa nada.</p> <p>Doctor: Te equivocas Ana María. Ese niño viene con una misión en la vida.</p> <p>AM: Sí, avergonzarme.</p> <p>Doctor: Si supieras que lástima me da oírte hablar así. Y saber que ese niño va a nacer sin tu amparo, sin tu cariño.</p> <p>AM: Pero usted no me puede acusar porque justificaciones las tengo todas</p> <p>Doctor: Una verdadera madre hace todo por su hijo.</p> <p>AM: ¿Y si además ese niño nace con alguna tara?</p> <p>Doctor: Ese niño va a nacer completamente normal. Yo no voy a hacer nada para que tu embarazo no llegue a feliz término. Yo soy un médico y no estudié para matar. Y te lo repito: soy un médico no un criminal.</p> <p>AM: Bueno, pero yo tampoco soy ninguna mala madre</p> <p>Doctor: Una verdadera madre quiere a su hijo desde el momento que lo engendra. Ese niño tiene que estar en tus entrañas como si estuviera en una cuna, que los latidos de tu corazón sean como una música de arrullos. Piensa en esto; ya nada va a limpiar tu honra y nada va a poder limpiar tu conciencia si evitas que ese niño nazca.</p>
<p>Episodio 37</p>	<p>Mamá: Después de la conversación con el Doctor Capote me siento mal (...) Yo pensaba que sería una solución a tu problema y veo que me he equivocado. Yo no quería ser inhumana, pero es que lo único que me preocupaba era que no hubiese sido tu decisión engendra ese niño. Ahora me doy cuenta lo mujer que eres. De lo fuerte y valiente que eres. Me siento avergonzada de haberte sugerido que te deshicieras del niño.</p>
<p>Episodio 71</p>	<p>Ana María tiene a su hijo. El doctor le dice que tiene un padre. Ella no está segura de ir a Venezuela para que Nelson lo conozca. El doctor le dice: pero ¿quién quita que ese hombre cambie cuando conozca al niño?</p>

GLADYS (ABORTO)	
Episodio 103	Gladys se toca la barriga y dice que no lo puede tener
Episodio 104	<p>Lucila: Ya todo está listo, solo nos queda esperar Gladys: ¿Usted no me va a dejar sola? Lucila: Me quedaré un rato. Tengo otra paciente que atender. Gladys: ¿A mí no me va a pasar nada? Lucila: Yo conozco muy bien mi oficio. No tiene por qué temer. De todas maneras, usted es una mujer fuerte y joven no corre ningún peligro. Voy a estar pendiente de usted. La llamaré constantemente. Gladys: Dios mío, tengo miedo</p> <p>Gladys empieza a sentir fuertes dolores</p> <p>Gladys: Ayúdenme, yo quiero vivir</p> <p>Lucila llama a una ambulancia al ver que Gladys está desangrándose. (Lucila: Ha perdido mucha sangre puede morir de un momento a otro. Voy a llamar a una ambulancia)</p> <p>Médicos: Si logramos salvarla es porque Dios es muy grande.</p>
Episodio 105	<p>Doctor: Tienes mucha resistencia Gladys: Las ganas de vivir Doctor: Te pudiste morir Gladys: Tal vez un poco arrepentida de lo que hice, pero no tuve alternativa. Doctor: La alternativa la tuviste antes de todo esto.</p>
Episodio 106	<p>Doctor: Ahora estás arrepentida. Mira hay muchas maneras de disfrutar del amor si eso es lo que tú querías y evitar salir embarazada. Gladys: Doctor no sea tan duro conmigo Doctor: No, no es eso. Es que no puedo ni jamás podré admitir que se haga lo que tú y muchas mujeres hacen. Es cruel, es inhumano. Pero ahora la persona que te hizo ese daño te impidió conocer esa dicha de sentir lo que es ser madre. Es muy duro lo que te voy a decir, pero jamás volverás a sentir en tu vientre el latido de un hijo Gladys: (llora, grita) Dios mío, perdóname. Estoy arrepentida</p>
Episodio 108	<p>Llegan al hospital 2 policías para informarle a Gladys que está detenida Policía: No voy a descansar hasta que usted diga el nombre de la persona que le practicó el aborto Gladys le pregunta a la enfermera si los policías siguen afuera Enfermera: Tú hiciste algo malo Gladys y tienes que pagarlo.</p>
Episodio 109	<p>En el hospital y en la comisaría dando las declaraciones Policía: Ocultarle información a la policía es un delito. Piense en su futuro y en ese niño que se pudo salvar Policía: Usted cometió un delito y tiene que ser condenada por ese delito. Le voy a dar un consejo. Díganos quién fue la persona que le practicó el aborto</p>

	<p>...</p> <p>Policía: ¿Usted insistió en que le hicieran ese trabajo?</p> <p>Gladys: sí</p> <p>Policía: ¿Qué la llevó a tomar una decisión como esa?</p> <p>Gladys: Yo estaba desesperad, no encontraba una solución a mi problema. Fue entonces cuando llamé a la señora Lucila.</p> <p>Policía: ¿Quién es la señora Lucila?</p> <p>Gladys: Ella es la señora que me practicó el aborto.</p> <p>Policía: ¿Cómo se puso en contacto con la señora Lucila?</p> <p>Gladys: A mí me la recomendó una amiga</p> <p>Policía: Caramba, también tiene que darme el nombre de esa amiga. Ustedes 3 están complicadas. La ley castiga a todo aquel que de una u otra manera tengan que ver con la comisión de un delito. Y si es como este menos piedad se tiene.</p>
--	---

Personajes:

Rubí: 17 años. Es pobre. Vive en una zona popular del litoral. Vende periódicos en la calle. Es peleona. Le dicen “marimacho”. Tiene trillizas

Víctor Alfonso: Rico. Joven. Estudia derecho en la universidad.

Meche: Estudia en el liceo nocturno. Joven. Vive en una zona popular del litoral. Tiene morochas.

Nelson: Rico. No hace nada. Mujeriego. Es el cabecilla de una banda de atracadores adinerados. Una patota caraqueña.

Virginia: Joven. Rica. No puede ver. Es religiosa y caritativa.

Tilico: Pobre. Vende periódicos y lava carros.

Palmira: Alcohólica. Lee las cartas (artes adivinatorias). Explota a los adolescentes que viven con ella. Es mayor.

Gladys: Joven. Rica. No se le conoce profesión u estudio.

Lucrecia La Loba: Rica. Tiene 3 hijos: Víctor Alfonso, Nelson y Virginia.

Personajes secundarios:

Ana María: Joven. Adinerada. Estudiante. Tiene un hijo producto de una violación.

Fabian: Es abogado. Mujeriego. Rico.

Leonardo: Rico. Hombre mayor. Tiene varios hijos.

Selene: Prostituta. Joven.

Colega de Víctor Alfonso: Joven. Abogada.

La condesa: Mujer mayor. Esposa de un conde.

Félix: jefe de una empresa publicitaria. Hombre de mediana edad

Carmela: Adinerada. Dedicada a buscar su hija desaparecida

Marilú: Estudiante de derecho. Es la hija de la señora de servicio.

Vínculos:

Rubí y Víctor Alfonso (esposos, exesposos, esposos)

Meche y Fabian (esposos)

Virginia y Tilico (cohabitación)

Ana María y Víctor Alfonso (novios)

Gladys y Víctor Alfonso (esposos)

Víctor Alfonso y Selene (salen juntos)

Víctor Alfonso y colega (salen juntos)

Rubí y Leonardo (esposos)

Virginia y Salvador (salen juntos)

Tilico y Nicolasa (breve cohabitación)

Marilú y Fabian (salen juntos)

Anexo 6: Por estas calles (1992) Episodios e Información general

Por estas calles Original de Ibsen Martínez		
Fecha de difusión	Duración en YouTube	Horario de difusión
3 de junio de 1992 - 30 de agosto de 1994	(Episodios 591)	9 pm (RCTV)

Resumen y/ anotaciones del episodio	
Episodio 1	<p>Panorámica del barrio. Eurídice hablando de la gesta independentista, específicamente de Boves en su salón de clase. Ricardo saca una pistola y la apunta. Eurídice le decomisa la pistola. Mafer la hija de Álvaro Infante en una camioneta todo terreno con sus amigos. Su profesora cree que consumen drogas. Encarnación de los “sifrinicos”. Natalio Vega golpeando acusados para que den su testimonio. El hijo de Natalio le dice a su padre que debe rendirle cuentas al Ministerio público. Magdalena en su silla de ruedas. Imagen del metro de Caracas. El hombre de la etiqueta asesina a “Cara e’ mondongo”. Eloína y Eurídice conocen a Héctor Vega en el metro. Eloína le dice a Eurídice que debe devolverle “el hierro” a los malandros, pero ella se niega. Aparece Lucha como proxeneta. Eurídice le dice a Héctor que funcionarios honestos como su papá quedan pocos. Hablan del precepto de la constitución. Eurídice dice que la palabra “malvivientes” les queda bien a todos. Los malandros se aparecen en el rancho de Eloína buscando la pistola. Eudomar Sánchez el marido de Eloína es el mediador con los malandros. Eloína le dice a Eurídice que ella no quiere ser Juana de Arco. Eudomar les dice que él les dará la pistola.</p>
Episodio 2	<p>Elisa en la cama con un hombre mientras habla con Álvaro por teléfono. Ella le dice que no se ponga celoso que ellos ya hablaron de como era su relación. Los malandros destrozan la escuelita y le dejan una amenaza a Eurídice. Fiesta en la casa Infante. Música barroca con el ensamble de cuerdas de su fundación. Álvaro dice que tiene una rochela, un bochinche. A Eurídice le meten droga en la Escuelita. Llama a Héctor Vega y lo cita en una plaza. Desde una moto matan a Héctor mientras habla con Eurídice. 2 sicarios los interceptaron. Eudomar le dice que deben irse.</p>
Episodio 3	<p>Natalio ve a su hijo muerto y lo saca cargado. La escena parece una película de acción con muchos cuerpos policiales. Eudomar en un hotel escondido con Eurídice. Se le acerca y le dice “ahora que estamos solitos” en modo de insinuación. Ella lo llama sucio. Le recuerda que es el marido de su amiga. Eurídice se aparece en el funeral de Héctor y ve a Álvaro Infante. Él se queda viéndola. Eloína y Eudomar bajándose de un autobús. Cotidianidad.</p>
Episodio 4	<p>Eurídice va a la casa de Álvaro en busca de ayuda. Se desmaya cuando escucha que Natalio Vega la culpa de la muerte de su hijo. Álvaro la carga. Terminan agarrados de las manos. Música suave. Dice que se llama Eva Marina y que es una maestra normalista. Le gustaría ocuparse de sus hijos. A Álvaro no le gusta la idea. Ella se va y se consigue con los hijos de Álvaro que se habían escapado. Rosaura no quiere tener relaciones con Jacobo. Ella quiere romper el círculo de pobreza. Jacobo le habla de anticonceptivos. Ella quiere que sus hijos estudien y vayan a</p>

	buenos colegios. Imágenes de la casa del Dr. Infante. Eva Marina le señala que hay gente más protegida que otra. La Dra. Maigualida defendiendo malandros. Álvaro se excusa con Eva Marina por haberla ninguneado. Eloina cocinándole a Eudomar. Escena de sexo.
Episodio 5	Eloina y Eudomar en la cama. Rosaura entra. Ella opina que Eudomar es un vividor y un mujeriego. Escenas con los jeeps que suben a lo alto del barrio. En la cárcel matan a un muchacho que no debía estar ahí. No lo trasladaron al hospital porque la mamá no tenía para pagar. Álvaro y Elisa se besan. Eva Marina comienza a trabajar en la casa de los Infante. Álvaro ya siente que le pasa algo con ella.
Episodio 6	A Lucha se le accidenta el carro y conoce a Chepe Orellana. El Dr. Arístides Valerio es el nuevo gerente general de la Clínica. Álvaro altivo. Imagen del Palacio de justicia. Se inicia el circuito experimental.
Episodio 7	Margarita se lleva a su hija Yuleixy para la fábrica donde trabaja. Por los problemas en la escolita ella no tiene clase. Es explotada en su trabajo. Lucha reclutando muchachas para la prostitución y piensa en su hija perdida. Natalio intercepta un cargamento de la harina Don Chepe y habla con acento colombiano para dejar adivinar lo que hay. Rosaura y Jacobo besándose. Forma de filmar “male gaze”. Eudomar ve a Rosaura con su ropa corta y trata de besarla. Pelea erotizada entre Eva Marina y Eloísa. Eva Marina lanza su cédula por la poceta. Eloina le reclama a su hija cómo está vestida con Eudomar en la casa. Eloina le pregunta a Eudomar si “Rosaura le está sacando fiesta”. Álvaro le dice a Eva Marina que ella lo perturba y la besa. Eudomar niega lo de Rosaura y responde que “ella es una chamita que prácticamente vio nacer”.
Episodio 8	Eva Marina se va de la casa de los Infante. Es confundida en una redada de prostitutas y se la llevan detenida. El policía Peñaloza que la conoce del barrio logra sacarla después de pasar la noche en una celda. La esposa de Arístides Clementina le dice que ella no tiene problemas que el infértil es él.
Episodio 9	La esposa de Arístides Clementina le dice que ella no tiene problemas que el infértil es él. Hay una confrontación de malandros en el barrio y quieren perjudicar a Eva Marina. Peñaloza no quiere intervenir porque él vive ahí. Yuleixy se interpone y ella recibe los balazos. La Dra. Casado defiende a Peñaloza que finalmente mata a los malandros. La policía amiga de Peñaloza es una mujer.
Episodio 10	Yuleixy en el hospital. Natalio buscando a Eurídice. Todos le dicen que ya se fue. Conversa con Eva Marina sin saber su verdadera identidad. Vuelven a mostrar imágenes de la pelea sexualizada entre Elisa y Eva Marina. El hijo drogadicto de Chepe ronda adolescente y las molesta con gestos obscenos.
Escenas de romance y sexualidad:	
Episodio 3	Eudomar aprovecha de la situación de miedo y confusión que está viviendo con Eurídice y en el hotel trata de tocarla. Ella se molesta y le dice que si él no piensa en Eloina.
Episodio 4	Eurídice se desmaya. Álvaro la carga. Primer acercamiento que muestra el romance que se desarrollará.

	Escena sexual entre Eudomar y Eloina.
Episodio 7	Jacobo y Rosaura besándose. Filmado desde el punto de vista masculino. Se pone en valor el cuerpo de Rosaura. Eudomar trata de besar a Rosaura. Álvaro le dice a Eva Marina que lo perturba y la besa.
Episodio 13	Eudomar tiene relaciones sexuales con Eloina. Él le dice que se acueste y ella tiene miedo de su rabia. Eudomar la encontró con Aristides en el carro. Eloina le dice llorando que no le faltó. Rosaura y Eva Marina le dicen que nadie le pondrá un dedo encima. Maltrato.
Episodio 15	Jacobo y Rosaura besándose. Los consigue Eloina.
Episodio 16	Relaciones sexuales entre Eudomar y Elisa Gil. Ella se ve satisfecha. No busca promesas de amor.
Episodio 21	Eudomar y Elisa Gil en un jacuzzi
Episodio 24	Ana Julia encuentra un libro sobre la sexualidad y el placer de la mujer. La hija le dice que son otros tiempos. Ana Julia se compra el libro. Tienes sueños eróticos.
Episodio 25	Eudomar trata de estrangular a Eloina. Le dice maldita. Maltrato físico y psicológico.
Episodio 29	Eurídice y Álvaro besándose con el barrio Moscú de fondo.
Episodio 34	Clementina y Eudomar romance
Episodio 35	Clementina y Eudomar sexo en la cocina.
Episodio 44	Eudomar y Clementina escena de sexo
Episodio 47	Aristides besa a la Sra. Puncelles. Dice que cerrará los ojos para pensar en Irene Sáez o en Carolina Perpetuo. Se burla diciendo que será como una visita al dentista.
Episodio 48	Gonzalo golpea a Elisa. Pelea por el asesinato de Maggi.
Episodio 53	Aristides besando a la muchacha de servicio.
Episodio 55-56	Aristides y Eloina besándose en su casa. Llega Eudomar. Jacobo tiene que dar un tiro al aire para sacarlo.
Episodio 58	Gonzalo trata de besar a Eurídice. Se molesta por el beso y le dice que no se vuelva a atrever.
Episodio 66/67	Aristides golpea a Clementina. Se meten unos hombres a ayudarla.
Episodio 70	Clementina habla de sus sentimientos. La gente hablará de Eudomar porque es pobre y negro. Pero ella se siente mujer con él.

Personajes:

Eurídice Briceño/ Eva Marina Diaz: Joven. Maestra normalista en el barrio Moscú. Le dicen que se cree Juan de Arco. Valiente. Dice que no quiere un hombre que la represente para eso se tiene a ella misma. Forma de vestir sencilla. Un jean y una franela. Un vestido y tenis.

Álvaro Infante: Juez. Adinerado. De mal carácter. Soberbio. Clasista.

Eloina Rangel: Enfermera. Resaltan su exótica belleza. Es ingenua e inculta. Ropa llamativa y pegada al cuerpo resaltando sus curvas. Tiene ambiciones, quiere salir de la pobreza

Eudomar Santos: No tiene profesión definida. Trabaja de Caddy en un terreno de Golf, vendiendo enciclopedias, en la gobernación. Se resalta su belleza y sensualidad. El mismo se dice el sabroso chocolate. Se viste con colores muy llamativos. Dicen que como una guacamaya. Es trabajador, pero también busca la manera de aprovecharse de las situaciones. Mujeriego.

Jacobo: Es artista. Siente que pervierte su arte cuando no trabaja en el circuito artístico. Es culto.

Rosaura: Joven. Vestida con ropa ceñida al cuerpo. Quiere superarse y salir del barrio. Distintos trabajos menores.

Lucha: Proxeneta. Asistente en la campana de gobierno de Chepe. "Barragana" del gobernador. Ambiciosa. No tiene ética.

Don Chepe: Empresario. Gobernador. No tiene escrúpulos.

Elisa Gil: Asistente del juez. Enamorada del juez. Desea ser su esposa. No se complica sentimentalmente con sus otros amantes. No tiene escrúpulos.

Natalio Vega: Comisario encargado de la parte de narcóticos. Es definido como un policía incorruptible. Hace la justicia con sus manos.

Aristides Valerio: Doctor. Sin escrúpulos. Mentiroso. Cobarde. Mujeriego

Vínculos:

Eurídice y Álvaro: (salen juntos)

Eloina y Eudomar (cohabitación)

Jacobo y Rosaura (cohabitación)

Clementina y Aristides (esposos)

Lucha y Chepe (cohabitación)

Aristides y Eloina (cohabitación)

Chepe y Séfora (esposos)

Aristides y Sra. Punceles (salen juntos)

Clementina y Eudomar (salen juntos)

Eudomar y Lucha (aventura)

Eudomar y Elisa Gil (aventura)

Álvaro y Elisa (salen juntos, esposos)

No solo la Sra. Punceles es objeto de burla. También Séfora es llamada por Lucha la cafetera desconchada.

Anexo 7: Descubrimiento del otro y enamoramientos

Rodrigo e Isabel	
Capítulo 1 y 2	<p>Se encuentran en la calle. Isabel casi atropella a Rodrigo. Él queda impactado. Isabel arrogante. Se consiguen varias veces en el hipódromo. Se vuelven a encontrar porque se mueven en el mismo medio. Rodrigo le dice a Moretti que Isabel es hermosa. Ella se regresa a darle el dinero para la camisa. No es un flechazo directo pero como si algo les hubiese tocado. Rodrigo no sabe quién es Isabel. Le compra el ticket para el caballo contrario.</p> <p>Rodrigo le manda flores a Isabel con el dinero que ella le dio. Se le ilumina el rostro cuando lee la tarjeta del ramo que le envió Rodrigo. El papá le dice que tenía tiempo que no la veía tan feliz.</p> <p>Rodrigo consigue la dirección, el teléfono a través de las amistades. Isabel dice que se las mandó un loco y se ríe.</p> <p>Se vuelven a conseguir. La música romántica. Es como si apareciera de la nada. Isabel pone cara de asustada. Rodrigo le dice que es el destino. Le pregunta si le gustaron las flores. Ella le habla con tono molesta, le pregunta que qué hace ahí. Le dice que la busca, que la está persiguiendo por la ciudad, pero después le dice que es mentira.</p> <p>Rodrigo "Mi amigo el destino se empeñó otra vez que tú y yo nos pusiéramos otra vez frente a frente. A este tipo se le ocurre cada cosa y qué hace uno. El destino por más amigo que sea de uno no puedes hacer nada en contra de él. ¿y usted siempre es tan payaso? ¿y tú siempre tan antipática? (Isabel le dice sirvengüenza y se queda impresionada al descubrir que tiene 2 hijas.</p> <p>Rodrigo: el destino se encargará de encontrarnos una próxima vez.</p> <p>Isabel le dice a la nana: es un descarado, un sirvengüenza, un descarado. Mandándome flores y tiene 2 hijas. Le dice que casualmente sus hijas están en el mismo colegio de Napo. Casado y mandándome flores. Muy molesta. La nana dice que le dio la impresión que a ella le gustaba. Isabel dice que no. "A mí?, esta loca. Ese es un sirvengüenza" Se puede imaginar a la esposa encerrada cocinándole mientras él dándoselas de soltero le manda flores.</p> <p>Rodrigo llama a Isabel por teléfono. Ella le dice que no quiere hablar.</p>
CAPITULO 3	<p>Se encuentran en un sitio nocturno. Se sientan en la misma mesa por los amigos en común. Todos son hípicos. Rodrigo le dice que el destino los volvió a juntar. El destino es su mejor amigo. ¿Te gustaron las flores? ¿Pero quién se cree usted que soy yo? Él dice: una muchacha muy linda a la que me provocó mandarles flores. Ella le dice que no le gusta que los hombres casados le manden flores. Él le dice que si no ha escuchado hablar de los hombres divorciados. Dice que las hijas son de verdad. Rodrigo le pregunta si es novia de Fabregas. Él dice que no lo cree. Ella le dice creído. Rodrigo le dice que por fin lo trata de tú. Le dice que está muy linda. Rodrigo le vuelve a preguntar si es novia de Fabregas. Ella no responde. Él quiere saber hasta dónde puede llegar. Ella le dice que a ningún lado. Isabel desea irse y él la agarra por el brazo. Él le pregunta qué cómo hace con los caballos desbocados. Rodrigo: ¿Tú sabes lo que me pasa? que tú me gustas demasiado, Isabel. (Música romántica y los 2 se miran intensamente)</p>

	<p>Isabel desayunando mirando a la nada; sin tocar bocado. Nana: ¿Como te fue anoche Isabel? Isabel: Francamente no sé. Nana: ¿Qué te pasa Isabel? Isabel: Eso quisiera saber yo Nana. (Música triste y ella se aleja abrumada). Aparecen las flores en primer plano y ella mirándolas.</p> <p>Isabel va a ver a su yegua. Y el nuevo veterinario es Rodrigo. Él le hace un montón de bromas. Ella sorprendida. Rodrigo será el nuevo veterinario porque reemplaza al otro que tenían. Él le dice que es su amigo el destino. Isabel contrariada no quiere que Rodrigo se ocupe de sus caballos. Pero según Fabregas él es el mejor. Rodrigo se va detrás de Isabel. Ella le dice que ya sabe lo que sucedió. Él es una emergencia. Él le pide una frase amable. Ella le dice que pase un buen día. Ella se va seca y seria. Rodrigo agarra la gorra que se le cayó y se sonríe porque sabe que tiene una excusa (música romántica)</p> <p>Rodrigo va a la casa de los Lizarraga. Es la fiesta de llegada de Eloisa. Isabel abre la puerta pensando que es Fabregas y se consigue frente a frente con Rodrigo. Él hace bromas. Eloisa piensa que es Fabregas y hay un momento tenso. Rodrigo escucha y ve lo del compromiso de Isabel. Ella se muestra incomoda y sin deseos de casarse.</p>
CAPITULO 4	<p>Isabel triste por lo del compromiso. Nana le dice que ella no se quiere casar ni dentro de 1 mes ni nunca. Le dice que haga caso ni a su papa ni a nadie, que por su bien haga solo lo que ella quiera. Se sonríe. Eloisa le dice que le gustó más Rodrigo que Fabregas. Ella sale a corriendo a buscar a Rodrigo. Le dice que si se pensaba ir sin despedirse. Después le pregunta que para qué la buscaba, estaba despidiendo a invitados. Rodrigo le pregunta que donde están porque no hay nadie. Rodrigo expresa que le hubiese gustado saber su compromiso con Fabregas para no hacer el ridículo. Ella responde que él hubiese continuado con sus payasadas e impertinencias. El no cree que le caiga tan mal porque de lo contrario no hubiese salido a buscarlo. Le pone la gorra y le dice que ella le gusta más cada minuto y segundo que pasa. Escena romántica. Ella le dice que tiene que regresar a la fiesta y que ya. Se va.</p> <p>Isabel tocando la gorra de manera reflexiva. Se mete en su habitación. La Nana le pregunta si le gusta ese hombre. Ella termina por afirmarlo. Isabel: "Por qué ese loco se me vino a aparecer ahora? Cuando yo estaba tan tranquila, tan segura. ¿Por qué no se apareció antes? Claro que me gusta Nana, me gusta demasiado" Rodrigo le dice a Moretti: Como me gusta esa mujer</p>
CAPITULO 5	<p>Isabel desea reposarse en el HARAS, pero se consigue a Rodrigo. Decide no quedarse para no estar con Rodrigo. Ella le dice que se quiere ir porque él la perturba. Se va a despedir, pero en el fondo no desea irse. Pasan horas hablando y conociéndose. Rodrigo es gracioso y la hace reír. Habla con ternura de sus hijas. Él le dice que se dejen de juegos y que ya todo está claro entre ellos. Isabel le dice que eso no puede ser. Le pregunta: ¿pero por qué no? Ella se quita las manos de Rodrigo de encima. Isabel le pide a Rodrigo que se vaya lejos. Él responde que primero tiene que darle algo que le pertenece y le roba un beso.</p>
CAPITULO 6	<p>Isabel le dice que alguien los hubiese podido ver. Ella dice que todo se le ha venido encima. El único problema le dice a Rodrigo es que llegó muy tarde. Él responde con una broma. Isabel se siente confundida. Isabel le dice a Nana que Rodrigo le gusta muchísimo. Ella intenta que no pero que no puede. Se fue al Haras para pensar y se lo consiguió, es como si el destino "su amigo el destino"...como si el</p>

	<p>destino los estuviera juntando, como si se lo quisiera poner en el camino. La Nana le dice que está enamorada y ella dice que sí.</p> <p>No sabe qué hacer con Fabregas. No puede dormir. Reflexiona. Se aparece en las caballerizas. Le dice que necesita verlo, que necesita estar con él. Se besan apasionadamente.</p>
CAPITULO 7	<p>¿Qué me pasa contigo? Nada, lo mismo que me pasa contigo. Esto es una locura dice a Isabel.</p> <p>Isabel le pide que no se vaya. Rodrigo dice que eso complicaría más las cosas porque él no pinta nada ahí. Rodrigo se va e Isabel se le atraviesa en el camino. Ella le dice a Fabregas que no le grite y se va a dormir. Se van cabalgando. Dice que en su casa la espera un matrimonio con un penthouse. Isabel insiste que es una locura, pero dice que solo la locura es lo que vale la pena. Bañándose desnuda con Rodrigo en el río. Felices en el río, cabalgando. Isabel le dice que ella debe regresar a su casa y él a la suya. Rodrigo insiste y ella dice que no sabe qué va a hacer. Rodrigo pregunta qué cuándo se volverán a ver y ella le responde que le pregunte a su amigo el destino. Le regala la gorra y le agradece. Rodrigo pregunta el porqué. Porque la felicidad se agradece y se marcha.</p>
CAPITULO 8	<p>Isabel le dice a Fabregas que no puede casarse con él porque está enamorada de otro hombre. Ella no quiso, pero son cosas que pasan. Fabregas dice que se siente burlado, herido en su hombría. Le dice que primero ella quería estar segura de lo que ella sentía. Le pregunta que desde cuando lo conoce. Según ella ni 2 semanas. Carmelo dice que lo aceptará, no se suicidará. Carmelo le dice que es un error. Isabel dice que ella trató, pero no pudo. Se enamoró de un solo golpe. Sintió que tenía que jugárselo todo. La nana le dice que ella ni sabe quién es Rodrigo. Que él es un desconocido.</p>
CAPITULO 9	<p>Rodrigo pasa por la casa de Isabel. Lalita pregunta si ella es su novia y le responde que sí. Se miran con amor. Se dan cita para salir en la noche y la llama novia. Rodrigo busca a Isabel en su casa. Habla con Emiro. Este le dice que tienen que hablar en serio porque a él no le gustan las cosas escondidas. ¿Qué pretende usted con mi hija?</p> <p>Salen a cenar. Restaurante. Isabel muy bien vestida. Le dice que aún no lo cree. Que la Nana le dice que todo ha sido muy precipitado. Él la tranquiliza.</p>
CAPITULO 10	<p>Isabel lo visita en el trabajo. Ella le dice que parece un niño que todo lo resuelve con un chiste.</p>
CAPITULO 11	<p>Salidas al hipódromo. Ya se ven como una pareja y todos saben.</p>

Eloina y Arístides	
CAPITULO 6	<p>En la clínica. Le pide a Eloina que le ponga una inyección. Ella dice que vaya a emergencias. Dice que ya pasó, pero hay una emergencia. Secamente le dice que se la va a poner. Se la pone. Le hace una broma y le dice que no sintió nada. No le cobra; le dice que en la clínica los médicos se meten billete. Descubre que Arístides es el director. Se asusta</p>

CAPITULO 7	Se encuentran en el supermercado. Aristides hace que no la ve y se tropieza. Le ofrece llevarla a su casa porque él va supuestamente hacia allá.
CAPITULO 9	Se vuelven a ver para una inyección. Aristides le dice que necesita orientación en su nuevo puesto. Aristides le da la tarjeta de crédito a Eloina para que carguen la cuenta a él. Eloina contenta porque él ayudo a Yuleizi. Aristides dice que la negra está buena
CAPITULO 11	Ella dice que no sabe porque no se lo presento como su marido. Aristides averigua quién es Eudomar. Aristides le dice que si ella y Eudomar tienen planes. Ella dice que con Eudomar es muy difícil hacer planes. Que él es muy conforme, como que no ambiciona
CAPITULO 12	Borrachos en un bar. Aristides le dice que está divina, que si baila y ella dice que por supuesto. El negro la ve en el carro
CAPITULO 14	Le dice a Euridice que no sabe lo que le pasa con ese Dr. Y con esa esposa tan elegante. Tampoco hables de Eudomar como si fuera un Fray. Eudomar en un lince. No puedo ver un palo con falda. qué quiere él? ¿exigir? Que se enserie, que se case.
CAPITULO 15	Aristides le dice a Eloina que Eudomar es un bestia. Le pregunta en qué trabaja Eudomar luego le dice que es un trabajo de adolescente. Que a veces las parejas no evolucionan juntas. Le dice que quiere que ella trabaje directamente con él.
CAPITULO 20	Aristides promete dar un mejor puesto. La invita a un congreso. Eudomar le abre el bolso y le saca el traje de baño.
CAPITULO 25	El negro casi la estrangula/ Me dijo sucia, arrastrada. Eva Marina normal. Dicen que son par de locos. (Cuando lo vea se lo reclamo) Eva Marina: ¿A ti no te parece que tu no estas clara con tus sentimientos? Eloina: Ese es un hombre casado. Me da rabia. Yo estaba tan tranquila. Yo estaba aquí en mi casa. Iba para mi trabajo. Regañaba a Rosaura. Celaba a mi marido. Yo era feliz. Yo estaba tranquila y de repente se presenta el Dr Aristides Valerio a ponerse un complejo vitamínico y me desordena toda la vida. Me da rabia vale y lo peor es que a mí me gusta ese hombre, me gusta, me encanta (Llorando)
CAPITULO 26	Le dice a Eva M el Dr Valerio es un tipo de mundo. Un tipo con iniciativa, con aspiraciones. Un hombre correcto. uN hombre que lo pueda representar a una. Que uno lo puede agarrar por el brazo y la gente diga el señor y la señora. Un hombre de verdad.
CAPITULO 29	Esto no debe ser no puede ser dice Eloina.

CAPITULO 31	Cuando Aristides le dice que la desea, ella no quiere después de haber visto a Clementina. Le dice que la educación que uno ha recibido y Aristides para sus adentros: qué educación vas a ver recibido tú; chancletuda.
--------------------	--

Eloisa y Dario	
CAPITULO 5	Llega Dario en caballo. Se ven. Se dicen que están igualitos. Dario le dice a Eloisa que está bonita (Se conocen desde la infancia) Canción de su intriga. Darío enamorado y ella con cara indiferente y lo mandonea Eloisa lo trata con indiferencia. Le saca lo del novio. Lo trata como un sirviente. Le dice que lo pone nervioso. Ella se da cuenta
CAPITULO 8	Eloisa lo trata con indiferencia. Le saca lo del novio. Lo trata como un sirviente. Le dice que lo pone nervioso. Ella se da cuenta
CAPITULO 12	Ella se burla. Lo humilla. Dario se molesta. La agarra y la besa. ella se limpia la boca
CAPITULO 14	Eloisa le dice que ella es la señorita de la casa y ella tiene que responderle que hace en su casa. La llama pretenciosa. Ella le dice eres un hombre que se pone rojo cuando me ve. ¿Y que me vas a hacer? ¿Me vas a volver a besar? atrévete pues y ella le da una cachetada.
CAPITULO 16	TE molesto porque me gusta verte bravo. O es porque esta enamorada de mí. estas celoso de Roberto? Tu si eres creída
CAPITULO 19	Se burla de Dario mientras él limpia el carro de la familia. Se muestran sus pectorales. Se va detrás de Eloisa a caballo. Le dice que no sabe tratar ni a los caballos ni a los hombres. Hacen una carrera. Eloisa lo humilla. El la besa a la fuerza. Le desabotona la camisa. Después le dice que la quiere. Ella se va molesta. Dario: No pude evitarlo. Cuando uno quiere tanto esas cosas siempre pasan. Y no me arrepiento de nada porque lo hice por amor. Eloisa llora en su cuarto
CAPITULO 24	Se mete en su cuarto y ella está recién bañada. Ella le grita que se vaya. El le recuerda lo que pasó. Desde que me besaste y me amaste me convertiste en alguien; Los ponen pensando el uno en el otro.
CAPITULO 25	Ella se pone más tierna por el agradecimiento y le agradece por haberla protegido y salvado. Emiro le agradece salvarle la honra a su hija
CAPITULO 26	dARIO Le cuenta a Isabel que está enamorado de Eloisa. Dice que está enamorado porque es una desgracia. Se enamoró de quien no debía. Eso es una locura dice Isabel. Ella me odia dice Dario.
CAPITULO 27	Me enamoré como nunca me había enamorado. ¿Te volviste loca Eloisa? No puedo hacer nada Carolina. Es algo contra lo que no puedo luchar y además no quiero luchar contra eso. Eloisa piensa en Darío en la cama. En el momento compartido. Dario igualmente. Se le mete en el cuarto a Dario. Le dice que lo ama y que no soporta más. Se besas. Muestran besos y después la mañana.

Rubi y Victor A	
CAPITULO 2	<p>Encuentro en una avenida</p> <p>Víctor Alfonso va en su carro y por poco atropella a Rubí que está vendiendo periódicos en la calle. Él le pregunta si no le hizo daño. Ella dice que no. Sintió un mareo pero debe ser el susto o el hambre. Ella salió temprano de su casa sin desayunar. Él la invita a comer en su casa para compensarla por el susto. Ella no quiere. Desconfía, pero al final acepta. Se siente impresionada por tanta riqueza. La pasa a comer y le dan una sopa de alcachofa. A ella le parece asquerosa. La loba le dice que se vaya. Rubí desea irse y no come. Ella dice que es una pobretona ignorante. Le dice que además de hambre los pobres tienen dignidad. Muestra su carácter. Él le dice que la visite para que sean amigos. Rubí le dice que no le cree que quiera hacer amigo de una como ella. VA dice que no le importa su condición social solo que ella sea honrada. Le dice que pasará a visitarlo. Cuando VA le comenta que espera que pueda conocer a su novia ella pone cara de decepción.</p>
CAPITULO 3	<p>Le cuenta a Tilico que conoció a VA. Ella dice que la invito a visitarla, pero no cree que lo haga porque tiene novia. Tilico le pregunta que si acaso le gustó. Ella dice que no. No sabe porque le molestó. Ella dice que la trató tan bien que no se imaginó que tenía novia. Tilico se burla y le dice que ella creía que se enamoraría a primera vista de ella. Rubí le dice que por qué un muchacho como él no podría enamorarse de ella. Le dice que seguro el tipo es rico, que tiene estudios y tiene una pinta. Le dice que no suene. Y a ella le duele. Ella dice que a lo mejor algún día ella cambia y un tipo como VA se enamora de ella. Rubí pregunta a Fela si ella es fea. Meche le dice fea no, cochina y desarreglada.</p> <p>Rubi dice: Él es cheverísimo. Es tan buen mozo que parece un artista de televisión de lo bonito que es.</p>
CAPITULO 5	<p>Cuando VA le dice que le va a buscar trabajo se emociona. Él la busca en El Barrio para ofrecérselo. Al decirle que será en la casa con su esposa ella pone excusas. Tilico le dice que parece que está enamorada. Ella lo niega. Rubí desea que Ana María y VA no se arreglen.</p>
CAPITULO 6	<p>Rubí le pide a VA que la ayude. Palmira la botó. Él le ofrece trabajo en su casa.</p>
CAPITULO 7	<p>VA se la lleva a la casa. Le dice que se tiene que bañar y no buscar problemas. Tu eres una muchachita buena y honrada. Le dice que como va a dormir con la ropa del día. Ella dice que no tiene. VA le da un beso en el cachete y se queda emocionada</p>
CAPITULO 21	<p>Rubí pendiente de VA pero él la ignora. Ella se molesta</p>
CAPITULO 23	<p>VA avergonzado de Rubi cuando la ve en la universidad</p>
CAPITULO 24	<p>Ensenándola a comer. Apenado. Le dice que la quiere como le pidió su mamá</p>
CAPITULO 25	<p>Le dice a Rubi que si quiere ser su novia. eLLA dice que no podrá dormir por la emoción/ El es tan buenmozo dice Rubi a Meche</p>
CAPITULO 26	<p>Le pide matrimonio a Rubi y la besa</p>
CAPITULO 29	<p>VA me quiere, aunque no tanto como yo a él.</p>
CAPITULO 32	<p>Se casan. Ella enamorada</p>

Chepe y Lucha	
CAPITULO 6	a LUCHA se le accidenta el carro y aparece Chepe. Llama una grúa. La lleva hasta su casa y cuando se baja dice que es un mujeron. Mirenle el tamañote y en el rango de edad que a mí me gusta. Se da cuenta que es el de la masa. Le dice a Tomasa que es un tipo bien sencillo que anda en un carro esperolado y es un elemento joven. Recibe flores de Chepe La invita a salir. Ella con la carta dice que es un caballero.
CAPITULO 9	Se ven en una fiesta que hizo Chepe

Euridice y Alvaro	
CAPITULO 3	Euridice le pregunta al chofer de Alvaro por el velorio. Alvaro sale y se le queda intensamente mirando. Ella descubre que es juez. Eurídice se presenta en la casa de Alvaro para hablar.
CAPITULO 4	Euridice se desmaya después de ver al comisario. Suena música especial. Él la agarra de las manos. Se molesta y grita cuando le dice que habló con el chofer de sus hijos. Le habla seco. Le dice que una normalista desempleada educando a sus hijos. Eva Marina se siente mal y se va casi llorando. Álvaro se va detrás de ella. Ella teme por lo que le conto a Álvaro. Él quiere que se la traigan de regreso porque la conversación no terminó. Le pide perdón y le da el puesto. Ella dice que no. Que su experiencia no está a su altura. Se lamenta. Le da la mano y se ve que siente algo.
CAPITULO 5	Eva Marina se aparece en la noche en la casa de Alvaro. Elisa Gil se pone celosa. Alvaro le dice que se puso celosa porque presume que ella le interesa y no presume mal. Le dice que no le acepta las impertinencias con los horarios a la gente. Le pregunta si tiene esposo, hijos. Musica. Él le cuenta cosas. Hablan en su despacho. Le muestra la habitación. Le dice que todos se levantan a las 5:45. Ella le dice que todo es tan inusual. Él se sonríe y le dice que le gustan sus palabras. "Qué diablo se te ha metido a ti en el cuerpo Alvaro Infante? La metiste en tu casa. Y ni sabes quién es. ¿qué te pasa a ti con esta mujer?"
CAPITULO 6	Piensa en Alvaro y dice: Ni casado ni viudo. Simplemente no está. ¿¿Y a quién se le ocurre no estar?? porque eso no es un juez, eso es el Palacio de justicia.
CAPITULO 7	dEsde que la conocí no le he preguntado quién es usted, solo he querido tenerla a mi lado. Muy cerca de mí. Eva Marina usted me perturba. Se besan. Retirse por favor dice EvaM
CAPITULO 11	Yo te conocí y no supe como retenerte. Fue providencial. Como hacia para conocerte. Tienes que quedarte y escuchar todo lo que me muero por decirte. Se vuelven a besar. Ella dice que es un absurdo. Alvaro le dice a Elisa que Eva Marina no es personaje subalterno que es una dama que él pretende.
CAPITULO 12	Alvaro le dice a Eva Marina que por favor no se desaparezca, que le prometa que va a volver. Ella perturbada por lo de Magdalena.

CAPITULO 13	<p>Euridice le dice a Eloina que está enamorada del juez Alvaro Infante. Como si no fuera suficiente ya con todos los rollos</p> <p>¿Y enamorada sola imagino? pues no sé. ¿Qué te ha dicho? Cuéntamelo todo le dice Eloina. "Es un hombre triste, un hombre muy triste. Y esa tristeza me enamora Eloina" Yo a usted nunca le he conocido novio. Tampoco así; novios he tenido; PERO esto es otra cosa; yo pienso en Alvaro y es como.</p>
CAPITULO 14	<p>Cuando una está enamorada sabe, aunque no lo haya sentido nunca. Es como si tuviera humo en los huesos. y a ti no te da cosa con un hombre casado?</p> <p>Y tû enredada con un mantuano, que tiene la casa bien puesta; con uno que tiene todos los apellidos puestos en su cédula. Se le aparece Eva Marina a Alvaro en el juzgado.</p>
CAPITULO 15	<p>Enamorado y comiendo mango en la casa vieja de Alvaro. Alvaro la quiere acompañar hasta la puerta de la casa de las tías.</p>
CAPITULO 16	<p>Eva Marina le dice que no debería volver a verlos que él es un tipo casado. No quiero que te vuelvas a perder por nada del mundo porque te amo. Ella piensa en la cama en Alvaro. Dice que es la mujer más feliz. Todo grabado desde la mirada masculina. Su cuerpo puesto en valor. Le va a hacer una jalea de mango y Eloina le dice que como la tiene. Ella dice que cree que se merece un romance bonito después de tanta angustia y sobresalto. Ella no se lo quiere perder.</p>
CAPITULO 19	<p>Alvaro celoso de Eudomar. Se siente minimizado porque no sabe cómo arreglar la lavadora. Le dice a Eudomar que le mandara la caja de herramientas con su chofer. Se van a comer a un parque. Alvaro le dice que no le gustaban las mujeres de su misma condición social porque le parecían frívolas. Pero estaba comprometido con una Ana Julia. embarazó a una muchacha de barrio. Eva Marina le dice; ¿y te hiciste el loco con la paternidad? pana, los hombres. Con Ana Julia era un matrimonio a su medida. Álvaro le dijo a la muchacha que ella lo que quería era su dinero y su apellido. Aquella muchacha se suicidó después de dar a luz. Tú eres una mujer entusiasmante y yo quiero que todo lo bello del amor me pase contigo. Para mí las mujeres han sido bálsamo, diversión. Pero contigo yo quiero merecer, crecer, escoger. Eva M lo acompaña a ver una casa. Él dice que la convencerá de vivir con él. ella tiene cosas que hacer, pero dice sentirse suspendida en el tiempo. Alvaro dice haberle hecho una confesión que no le había hecho a nadie. pero se sintió seguro y tranquilo.</p>
CAPITULO 26	<p>Alvaro le da dinero para la escolita. (Están pelando vegetales) Le cuenta a Eloisa. Eva Marina no está muy segura del regalo. Le parece que es una muestra de su poder y su dinero. Eloina le Dice que si a ella no le gusta un hombre que la halague? un hombre que la represente: no, porque para representarme estoy yo. Yo no necesito ningún tipo que me represente. Eloina: claro si fuera a mi. yo no necesito ninguna escolita. a mí que me regale perfumes, joyas, un trapo bien fino.</p> <p>Uno quiere a la gente como es. no puede estar cambiándola dice Euridice sobre Eudomar; La negra dice que es verdad pero que el hombre tiene que ser un tipo de iniciativas, de querer echar pa lante.</p>
CAPITULO 31	<p>El día del concierto. Se van a cenar. Caminando en la playa y besándose. No pasa nada entre ellos porque Eva M no quiere. No le parece por Magdalena y los niños. (Hablan de que él es rico. Él le dice que es un amo Del Valle. Eva Marina le dice</p>

	"A ti los reales te resbalan. Ustedes los ricos. qué te pasa a ti con los ricos? A mi nada si ustedes no tienen problemas en la vida. Si ustedes tienen una casa y ahí mismo se la compran. Es que somos los amos Del Valle. Conmigo no se la esté dando de amo Del Valle porque usted sabe lo que pienso. qué? Que usted será mantuano pero el negro lo tiene bien cerca. Ay está bien Herrera Luque"
CAPITULO 32	Siguen conociéndose. Alvaro le cuenta lo que le gusta comer en la mañana.
CAPITULO 33	Alvaro que le dice Juana de Arco a Eva Marina también le dice que se siente orgulloso de ella, que se siente orgulloso de caminar así sea media cuadra detrás de ella

Nélson y Meche	
CAPITULO 22	Nelson se consigue en la calle a Rubi que está con Meche. El está en su carro amarillo. Le dice que esas pavas tan hermosas si quiere que las lleve. A Meche se le ilumina la cara y dice que si.
CAPITULO 23	Nelson va al rancho de Palmira a buscar a Meche. Le dice que la quiere conocer y que le interesa mucho. Ella encantada. Nelson le pregunta que donde la puede ver. le dice que le gustó mucho desde que la vio. Meche dice que es bonito y que tiene mucha plata mucha plata . Meche pensando en Nelson. Repite que es bello y millonario.
CAPITULO 24	Nélson pensando en Meche. La imagina en ropa interior besándola. La busca en el liceo. Ella dice que no puede porque su abuela está enferma. Le dice que la lleva a su casa. . Besa a Meche. Ella se deja y le gusta. Le quiere quitar la ropa y ella no se deja. Empieza a gritar. Nelson golpea el carro. Se le vuelve a lanzar encima y Meche grita que no. Nélson le pregunta molesto que qué es lo que le pasa. Ella dice que nunca ha hecho nada de eso. Nélson le dice que se comporta como una mocosa. Ella quiere que la lleve a su casa. Nélson le pregunta la edad y ella responde 16. Nélson la saca del carro y la deja tirada sin dinero. Dialogo: ¿pero bueno qué es lo que te pasa? Es que no nunca he hecho nada de esto. Nélson: Mira esto no es malo. Meche: Nelson mejor llévame a mi casa. Nelson: bueno chica tú pareces una mocosa. Meche: tengo miedo y qué si soy una mocosa. cuantos años tienes? 16. Mira es mejor llevarte para tu casa. La saca del carro; bájate yo no voy a perder el tiempo con una mocosa como tú. Pero yo no tengo dinero no me puedes dejar en la calle. Muestran el placer de Meche. Enfocan sus ojos de placer.
CAPITULO 26	Nélson aparece en la casa de Meche. Le pide disculpas. Le dice que la va a respetar porque le gusta. La quiere volver a ver. Meche se lo cree y se emociona cuando le dice que quiere algo serio. Nélson le dice a sus amigos que ya encontró a la loquita para su plan
CAPITULO 27	Busca a Meche en el liceo. Se van a un sitio. Él le dice que la va a respetar que no la besara si ella no se lo pide. Meche lo besa apasionadamente.
CAPITULO 28	Nélson se imagina a Meche. Se besan y él se imagina hacerlo a la fuerza. Ella le grita que es menor de edad. Se ve con Meche. Ella le dice que no le tiene confianza. Él dice que la respeta y eso que ayer le dio pie para no hacerlo. Él dice que quién tuviera alguien que lo quisiera. Ella responde que puede ser ella.

CAPITULO 29	Nélson le dice a Meche que no cree que ella esté enamorada. Meche responde que él le dijo que ella le gustaba. Él le dice que gustar es una cosa y estar enamorado otra. Él le pregunta si sería capaz de enamorarse de él y hacer lo imposible por él.
CAPITULO 30?	Meche le pide una prueba de amor. Ella le dice que en las películas los hombres enamorados regalan joyas; carros. Nélson se dice que le vio ca
CAPITULO 32 y 33	Meche se acuesta con Nélson. Ella no quiere. Al final le dice a Nélson que es suya y él de ella. Que deberían ahora casarse. Nélson se sonríe. Poco interés después del acto

Virginia y Tilico	
CAPITULO 22	Se conocen por Rubi. Él la va a buscar. Ella se acerca. Tiene miedo de que camine sola porque es ciega. Cuando se acerca el se queda en shock y dice: usted si es linda. Camina y se conocen. Le dice que la visite que le gusta hablar con él. Tilico dice que también.
CAPITULO 28/29	Le dice a Centavo que fue a ver a una cieguita. Le dice que es linda que se parece a su nombre, que es como una virgencita. Me cae chévere más nada. Me gustaría ser su amigo. Vuelve a buscar a Virginia. Ella pregunta si va por Rubi o por ella. El le dice que por ella. Se le ilumina el rostro. Le pregunta cómo es físicamente (altura, color de piel) y si es buenmozo. Adivina que él no fue a la escuela y le dice que es importante. Él dice que es verdad pero que solo trabaja. Tilico le dice que ella es muy bonita.
CAPITULO 31	Tilico le lleva flores a Virginia. Se dan la mano. Le hace preguntas de cómo se imagina el mundo. Siente que metió la pata. Ella le dice que sabe cómo es. Le dice que es un secreto. Centavito le dice a Tilico que está feliz con la muchacha tan bonita que vive en la casa de Los Miranda.
CAPITULO 33	Él le dice que siente miedo. Dice que puede soportar todo menos que le falte ella. Virginia se rie. El la ceta de un amigo que estaba en el matrimonio. Cuando yo te vi con el tipo me entro como un gorgoteo. Solo somos amigos. Y tilico le dice: ¿pero amigos como nosotros?
CAPITULO 36	Le manda una carta a Tilico.
CAPITULO 37	Tilico le dice en una carta que no sabe si está enamorado. Pone amor con H. Virginia dice que debe ser por la emoción
CAPITULO 39	¿Te aburro? No, yo te encuentro tan inteligente y tan madura. Yo quisiera aprender contigo. Tilico le besa las manos. Virginia encantada
CAPITULO 40	Virginia dice que es bueno y respetuoso.
CAPITULO 49	En la playa escapados

Tilico: Yo siento que tú necesitas mucho cariño. Virginia: Sí, verdad. Es como hambre de ser querido. De ser tomado en cuenta. De saber que le importa a alguien en la vida.

Tilico: Yo también he sentido eso, que no le importo a nadie. Que si me muriera no le importaría a nadie. Salvo unas lágrimas de Centavito de Rubi o de Meche. Pero ahora es tan distinto. Desde que te conocí todo a cambiado para mí. Yo sentí que me iba a morir si no te volvía a ver. Virginia: De solo pensar que no estaríamos juntos me daba un dolor en el corazón.

Tilico: Le pone la mano en el corazón

Virginia: Dale nombre a lo que sientes. Tilico. ¿Tú sabes que yo te quiero?

Tilico: por ti sería capaz de hacer cualquier cosa