

## **Resumen / La pasión mediática y mediatizada.**

El proyecto aborda la constitución de la matriz cultural del concepto de deseo como proceso del orden hegemónico. El proyecto tiene como objetivo rastrear y analizar las variables constitutivas del deseo como lugar de representación en su condición de su proyecto sociopolítico colectivo. Desde el rastreo y visualización de material histórico televisivo busca determinar detrás de qué orden hegemónico rige el mencionada concepto de deseo con relación a la construcción de imagen generada por el discurso mediático televisivo.

El trabajo de investigación ha sido realizado en el marco del Programa de Becas de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

## **Palabras clave**

Discurso mediático televisivo - material histórico televisivo - matriz cultural - proyecto socio-político - representación.

## **Summary / Mass media passion.**

The project undertakes the constitution of cultural begin of desire concept as a process of hegemony order. The objective is to track and analyze the variables of desire as a place of representation in its condition of sociopolitical collective project. This research and viewing of historic television material search to determine behind wish hegemony order governs the mentioned concept of desire, with relation of the image construction generated by the t.v. speech.

The research work presented has been done within the framework of the Postgraduate Scholarship Program of the Design and Communication Studies Centre of the School of Design and Communication, Universidad de Palermo.

## **Keywords**

Cultural begin - historic television material - representation - sociopolitical collective project - tv speech.

## **Resumo / A paixão mediática e mediatizada.**

O projeto aborda a constituição da matriz cultural do conceito de desejo como processo da ordem hegemônica. O projeto tem como objetivo rastrear e analisar as variáveis constitutivas do desejo como lugar de representação em sua condição de seu projeto sociopolítico coletivo. Desde a visualização do material histórico televisivo procura determinar detrás de quê ordem hegemônico contempla o mencionado conceito de desejo com relação à construção da imagem gerada pelo discurso mediático televisivo.

O trabalho de pesquisa que se apresenta têm sido realizado no marco do Programa de Becas de Pós- graduação do Centro de Estudos de Design e Comunicação da Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo.

## **Palabras chave**

Discurso mediático televisivo - material histórico televisivo - matriz cultural - projeto sociopolítico coletivo - representação.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], N° 22 (2006). pp 77-90. ISSN 1668-0227

\*Julieta Sepich. Diseñadora de Imagen y Sonido (UBA) Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo (en curso) Becaria del Programa de Becas de Investigación de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP y UBA .  
infocedyc@palermo.edu

El trabajo de investigación ha sido realizado en el marco del Programa de Becas de Posgrado del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Antes de volcar en este informe el análisis del material anteriormente relevado y sus posteriores conclusiones, me gustaría contextualizar histórica y políticamente la significación de la producción ficcional argentina. En tanto nos referiremos a la producción del melodrama clásico, que es sostenido por el género telenovela. Esta apreciación es *a priori*, reduccionista, ya que la multiplicidad de géneros e hibridaciones se incrementaron exponencialmente durante las últimas dos décadas.

Pero es desde la trama clásica donde se puede verificar algunas prácticas y enunciados que materializan y construyen la mutación del deseo regente.

La significación de estas producciones está dada por una serie de elementos que cruzan tanto lo político, social y económico; Además de los factores propios de la dinámica de medios.

### ***Diálogos entre la mujer latinoamericana y las heroínas de ficción***

Convengamos que en el formato clásico de la telenovela la mujer ocupaba casi con exclusividad el protagonismo. Entonces comenzaremos observando la situación de la mujer latinoamericana que, a pesar de algunos localismos, incluye a la figura argentina. “De los 1300 millones de personas que viven en la más absoluta pobreza, el 70% son mujeres. El trabajo de las mujeres, que realizan las tres cuartas partes de los trabajos mundiales sin retribución, frente a una cuarta parte correspondiente a los hombres, es “invisible” -como si constituyese- una característica sexual secundaria de la mujer” Por otro lado en *Cultura, Creatividad y mercados* de García Canclini (2003), “en el 2000, las mujeres ocupaban 6% de los puestos ministeriales y el 11% de los cargos parlamentarios en todo el mundo, sin contar con los 55 países en los que están totalmente excluidas” A pesar que muchas mujeres ocupan cargos ejecutivos, en todo el mundo, pero especialmente en Latinoamérica, a igual cargo y capacitación, la mujer recibe mucho menos retribución que sus colegas hombres.

En la actualidad en muchos países las mujeres son propiedad de varones, son vendidas, casadas siendo niñas con hombres desconocidos sin posibilidades de educación y maternidad elegida. En un contexto menos profundo y desolador, pero no por ello, menos destacable, la empresa multimedia mejicana Televisa realizó encuestas que muestran de qué manera el hombre controla a la mujer, señalando que cuando está en el hogar él es quien decide la programación sin ningún tipo de excepción. Esto desplaza nuevamente a la mujer del lugar de espectación y la convierte en una audiencia en retroceso.

Entonces la ficción melodramática que plantea la telenovela plantea una idea de revancha, ya que ofrece un mundo pensado para la mujer.

La protagonista femenina es una mujer castigada por la vida y por la propia audiencia mayoritariamente femenina. Esto produce algo diferente a la identificación, produce una catarsis. La telenovela les permite a

las mujeres de clases bajas, llorar, pero por otros.

Las ficciones de este tipo son, en general, previsible, pero significativas, ya que la anticipación de ésta la sitúa en un nivel que la excluye de la subestimación tácita a la que las mujeres se enfrentan en su cotidianidad.

Por otra parte la sufriente protagonista da cuenta de la resistencia femenina por sobre la masculina y esa resistencia pasiva tendrá su recompensa, en la ficción. Esto da un cariz de intimidad compartida, ser participe de un secreto y produce el placer de compartir lo oculto. Como señalara Balló en “Las imágenes del silencio” -que explora los motivos visuales pregnantes en el pensamiento visual occidental- la imagen de una mujer reflejada en un espejo construye el motivo visual que conforma la subjetividad femenina. Entonces se puede inferir que este reflejo producido entre la imagen fantasma (González, 1995); y la espectadora, es funcional a esta idea de introspección que recrea la pérdida de la intimidad femenina, trocada en una exposición y disolución de las fronteras entre lo privado y lo público que ha sufrido la sociedad contemporánea. Así en la dinámica social, la ficción produce igualación, es decir, todas las mujeres, provenientes de cualquier estrato social, se emparentan dentro de una misma categoría: Son espectadoras -del drama-.

De este análisis resulta una conclusión preliminar; este género se ha expandido con más potencia en los países con mayor brecha social. Esto se complementa con un contexto socio económico que facilitó un encendido de la televisión de casi un 98% durante los 90’ -porcentaje aproximado en Argentina.

Pero las modificaciones en las prácticas sociales reestructuran tanto la temática como los formatos televisivos. Esta mutación afecta la espectación ya que el lugar pasivo y hogareña de la mujer es trocado por formas nuevas de familia y cambios laborales significativos. Es por ello que la franja horaria de mayor espectación de estos productos viró durante la última década del milenio de una platea exclusivamente femenina de la tarde hacia una audiencia familiar nocturna.

En las temáticas clásicas que son fuentes originarias del género, los orígenes nobles devenidos en marginalidad y posterior descubrimiento minan las estructuras narrativas de estas producciones.

La telenovela implica una catarsis generalizada, ya que plantea la situación espejada de la desigualdad de clases, la concentración de riquezas en pocas manos, pone a los ricos maniqueos de la ficción en un polo que los denomina como la encarnación del mal, y es contra ellos que se hará justicia, esa que les es negada en lo extra televisivo a los pobres. Entonces la venganza es corporeizada por el desquite hacia los ricos de la trama ficcional y de esa forma desplazada del conflicto social hacia una postergación infinita.

Casi sin excepción la figura de los malos o malvados está en el bando de los ricos y poderosos. De aquí se desprende el carácter noble y bondadoso de la pobreza que imprimen las tramas de estos productos. La ficción construye la idea de justicia desde una noción de no privilegio, es decir, no hay predestinación y todos tenemos acceso, por medio de la lucha a lo que deseamos, sin importar el origen -casi siempre humilde-. Estos tópicos recrean elípticamente los temas clásicos pero

reactualizados por un contexto social efervescente y es así como el melodrama ocupa nuevamente un lugar preponderante en la ficción local.

Es cierto también que la modificación del pacto ficcional mina constantemente el verosimil de este tipo de productos. Pero la flexibilidad y el cinismo -tanto del público como de los programas- característicos del paradigma actual permiten la coexistencia de infinitas versiones de estos relatos base.

En tanto modelizador, el género imprime una idea particular de identidad colectiva en Latinoamérica. "Las telenovelas podrían representar la mayor esperanza para esta región. Prolongación del folletín y del teatro postromántico, la telenovela actual sería el recurso más fecundo para articular la imaginería surrealista y premoderna y la imaginería urbana e industrial. El culebrón sería un reducto de afirmación latinoamericana, de una realidad hecha de afanes primer mundistas y realidades autóctonas." (Gubern, 1998:56)

El gran tema de la telenovela es entonces: ¿Quién es la protagonista? Es la identidad -individual y colectiva- que forma parte de la trama principal de estas narraciones. Además de los temas que conforman la esencia humana: La vida, la muerte, el desamparo, la soledad, los tabúes, el miedo, la destrucción.

Recapitulando intentaremos una definición de telenovela, en principio como un programa diario cuyo eje es la historia de amores contrariados. Agregaremos a esta descripción algunos elementos que incluye Malentendidos y equívocos; Buenos y malos, sin demasiadas facetas -según la época y el autor-; Ricos y Pobres; Ama de llaves; Cenicientas; Un secreto en la base."

### **Personajes de telenovela**

Existe una posible clasificación de los protagonistas de estas producciones que permiten la visualización de los procesos de identificación producidos en la audiencia. El rol de la protagonista femenina está ocupado en el modelo clásico por una joven inocente que por lo general no pertenece al ámbito donde se desarrolla la historia. Esta no pertenencia a la victimiza, y general-mente la lleva a sacrificios en pos de bienestar o de encontrar su lugar. Esta protagonista carece de vicios y es sexualmente inocente. Respecto al contexto permanece ajena y se convierte, en algunas oportunidades, en un personaje anacrónico. Por otro lado su ética y práctica moral es incorruptible. Casi sin excepción busca su origen, que se materializa con un viaje que incluye un cambio radical de vida.

A pesar de su falta de estridencias estéticas, este personaje se distingue por sobre las otras féminas y enamora a cualquier hombre con el que interactúe. Por consiguiente se convertirá -inconscientemente- en una amenaza para el resto del universo femenino.

Dentro del universo que la circunda existe como oponente la figura de la mala que se sentirá atemorizada por esta falsa plebeya. Lo que la atemoriza es entonces la serie de valores erigidos por ésta: Castidad, obediencia y pobreza.

Ahora, existe una protagonista más contemporánea que dialoga con la heroína clásica pero que aparece distante de estos valores antes mencionados. La nueva heroína no aparece como anacrónica, sino que está (o lucha)

por pertenecer al mundo que la rodea. Su pelea la hace una mujer inteligente, culta, profesional -en algunos casos- que intentará abrirse paso en un mundo plagado de injusticias.

Por otra parte este tipo de protagonista no está ceñida al canon de belleza estética, por el contrario, muchas veces aparece como lejana a esta clase de presiones, lo que en la estructura narrativa permite la inclusión de la comicidad.

Sexualmente no la victimiza la castidad sino que se permite desafiar a su entorno teniendo relaciones extramatrimoniales y otros deslices. La juventud no es excluyente para esta protagonista, ya que encontramos cada vez en mayor volumen, heroínas maduras, sin preocupaciones estéticas, ni de convenciones sociales estancas -amores con hombres más jóvenes, de otro estrato social, etc.-.

Se puede concluir desde la observación de estos dos tipos de protagonistas que existe una evolución histórica de las protagonistas femeninas desde una polarización absoluta de los valores hacia una relativización y flexibilidad de estas morales -usos y costumbres-.

Luego aparece en la ficción el personaje oponente, que en el caso de la telenovela fue y es en la actualidad, la figura de la malvada, exclusivamente femenina, ocupante del polo opuesto a nuestra heroína.

Al ocupar el polo opuesto, esta fémica cultiva todos los vicios que le fueron negados a la inocente protagonista. Por supuesto pertenece a los ricos y ambiciosos que, sin escrúpulos, irán a por sus objetivos. Este personaje es activo por definición, por lo general es creativo sólo para hacer el mal y hábil para tejer estrategias que ridiculicen y posterguen la dicha de la protagonista. Prolongar el padecimiento de la blanca es la razón de ser de este personaje, sea cual fuere la versión de protagonista principal. La maldad de este personaje es, a veces, posicionada desde la trama como rayando lo ridículo e insólito. La mala se conecta con fuerzas demoníacas, y por lo general termina mal, se enferma, se vuelve loca, o es encarcelada. También perderá su riqueza o hará el ridículo frente a sus pares.

Si el malvado es varón será autoritario, rico, ambicioso. No es un personaje seductor, pero sexualmente activo y tendrá como objetivo conquistar a la bondadosa protagonista o poseerla por la fuerza.

Aparece en escena el rol masculino, el galán clásico es siempre un joven agraciado estéticamente. Pertenece al polo de los ricos y participa así del juego de Cenicienta. Por otra parte, este personaje es muy culto, profesional, acomodado, pero a su vez está influenciado por su entorno familiar. Lo comprometen con otro personaje femenino que es, en general, la malvada. Este galán se revela por amor, es un personaje que sufre transformaciones durante la trama: Pasa de ser un muchacho crédulo y maleable a un amante arriesgado que se enfrentará por su heroína a las fuerzas oponentes.

La versión más actual de este galán, es un hombre no necesariamente guapo y moderno. No está siempre en el bando de los poderosos, es más despierto, pero, en algunos casos, se mantiene casto hasta conocer a su salvadora. Es más activo con relación a las acciones de la historia. Los personajes secundarios en este formato cobran más importancia conforme el paso del tiempo. En el drama

clásico estos personajes eran exclusivamente funcionales a la trama principal, pero esto sufrió transformaciones desde el origen hasta la actualidad.

Uno de los personajes emblemáticos es la ama de llaves, la sombra de la mansión que maneja la información y es testigo de secretos básicos para la trama principal. Es en el caso de ser la buena, confidente de ambos protagonista y cómplice de sus encuentros furtivos. Dentro del esquema actancial, funciona como ayudante.

Si por el contrario es una mala, funciona como ayudante del personaje femenino oponente. La acompaña, le es fiel, y materializa las ideas malélicas contra la heroína. Permanece con ella hasta el final incluso cuando pierde todo y separada de su lugar privilegiado, es el chivo expiatorio de la malvada y funciona de manera simbiótica con ella.

Otro personaje significativo es la madre sustituta o segunda madre. Esta mujer ocupa el rol de madre de la heroína ya que ésta es, en general, huérfana. Es un personaje, a veces, transitorio, es el articulador entre el pasado de la heroína y su viaje hacia lo nuevo. Como característica principal este personaje es una mujer enferma, que permanece físicamente distante durante la mayor parte del tiempo de la ficción. Funciona como oráculo donde la protagonista encuentra guía y contención frente a ese mundo hostil al que ingresa.

Dentro del relato más clásico aparece en escena un personaje femenino que no funciona como ayudante, sino que acompaña a la protagonista. En general en la mansión existe la mucama joven, que tiene rasgos exagerados, y trabaja un tono de comicidad. Funciona como un generador de equívocos; es atropellada, rústica e inocente.

Existe otro personaje femenino del lado de los malos que ayuda a la antagonista y suele ser su hija. Al igual que el ama de llaves mala, la hija de la malvada materializa las ideas de su madre. Es el corre, ve y dile que divulga los actos malélicos. Es a su vez, víctima de su madre, que la manipula y controla haciéndola funcionar como su satélite.

Por último señalaré al segundo galán. Este varón ama en sombras a la heroína, es guapo, de buena familia y su razón de ser es ayudar a la protagonista como un amigo fiel. Aunque todos conocen su amor por ella, nuestra heroína permanece inocente y no se da cuenta de este amor. Es un personaje sufriente, ya que su objetivo nunca es alcanzado.

Por supuesto esta enumeración de los personajes que aparecen en la trama principal de la telenovela es escueto y general. Existen matices y variaciones según las características que adopte el género.

Ahora respecto a las tramas que construyen el relato de la telenovela citaré a C. Absatz (2002:56) que describe un promedio de los temas y situaciones que estructuran este tipo de relato. "Huérfanos abandonados, paternidades confusas, taimadas amas de llaves, adopciones secretas, horribles malentendidos y asombrosas casualidades, no son fallas estructurales o falta de imaginación de los autores. Son leyes, que todo teleteatro cumple, en sus versiones más clásicas y también en las más modernas. Es más, si no cumpliera, si todos fueran hijos de quien se supone que son, si los chicos ricos se enamoran de chicas ricas y ni siquiera registrarán a la humilde

mucama, entonces no estaríamos viendo una telenovela, sino una comedia, una serie o miniserie, o simplemente un error."

### ***Categorización de Situaciones en las telenovelas argentinas***

Las situaciones tipo por las que atraviesan los personajes, pueden agruparse de acuerdo a cuatro tipos (funcionales a las versiones clásicas y a las más híbridas):

a) Situaciones melodramáticas: Aquellas que tienden a conmover -generalmente a través de una construcción hiperbólica- y que presuponen un enunciario al borde (o inmerso) en lágrimas. Se trata de situaciones caracterizadas por: "Exageración, exceso de sentimientos y que favorecen la identificación provocando la emoción". También cabe destacar la utilización de los "golpes de efecto" en este tipo de situaciones.

b) Situaciones cómicas: Aquellas ancladas fuertemente en el gag y el chiste y que suponen una suerte de mirada "cruel" hacia el personaje que las atraviesa

c) Situaciones de comedia: Aquellas que, parafraseando a Pavis, podemos caracterizarlas por una mirada "amable" sobre los personajes y una carga considerable de humor que generan la sonrisa del espectador y de desenlace feliz o conclusión optimista.

d) Situaciones dramáticas: Plantean, en algún punto, una suerte de correspondencia con los personajes que reciben una caracterización similar. Se trata de situaciones serias, pero contrariamente a las melodramáticas, produce, en cierto modo, distanciamiento.

Nota: Estas situaciones diferenciadas se incluyen en diferentes proporciones según cuál sea el tono más sobresaliente que adopte la ficción, es decir que todas estas situaciones, en general, conviven en un mismo producto. En las telenovelas neobarrocas la continua yuxtaposición de elementos melodramáticos con elementos cómicos puede terminar en una mirada irónica, tal como sucedió en las últimas telenovelas protagonizadas por Andrea del Boca. En este tipo de productos, el efecto enunciativo logrado fue la disminución del patetismo o capacidad lacrimógena.

### ***La imagen fantasma***

Ahora bien, antes de seguir profundizando en la producción ficcional local, realizaré un corte transversal en el ensayo que permita conceptualizar a la imagen televisiva y sus vinculaciones con la espectación.

Tomaré la definición que construye Gonzalez Requena (1995) que configura desde el espacio, las relaciones -que él denomina: Espectaculares- y que describe la dinámica producida entre audiencia e imagen televisiva. Existe una topología de la relación espectacular que se constituye en dos lugares: El del espectador y el del espectáculo. Separados por una distancia que actúa a modo de frontera -el espectador no puede introducir su cuerpo dentro del espacio del espectáculo.

Requena (1995) plantea modelos dentro de estas relaciones espectaculares. En este caso, trabajaré la que denomina el modelo de la escena fantasma

La idea más potente que siembra Requena respecto de esta relación es lo que llama el "espectáculo descorporeizado". Según este concepto la relación espectacular en lo televisivo y cinematográfico está sostenida

por la ausencia del cuerpo. Esta será la condición fundamental que dará la caracterización de este tipo de espectáculo.

Frente a la imagen televisiva el cuerpo es evaporado, es decir, la mirada que va al encuentro del cuerpo deseado se convierte en un suceso imposible. El espectáculo donde el cuerpo -la presencia- es un instante singular de encuentro es trocado por un "nuevo espectáculo descorporeizado, solo habitado por imágenes atemporales y sustitutas de cuerpos denegados" (González Requena, 1995) La dialéctica producida por la presencia mutua -espectáculo-espectador- no se verifica en este tipo de relación. Podemos agregar como lo señalara Calabrese en *Ritmo y Repetición*, "que la repetición propia de la capacidad moderna de reproducir, vacía la imagen de su significación original", donde ésta se resignifica, precisamente, por este movimiento.

A este respecto, observamos dos factores relacionados. Uno es la persistencia y otro la cotidianeidad. Estos dos factores están instalados y son parte constitutiva de estos discursos.

Esto produce como consecuencia una abolición de lo sagrado, (id:1995) ya que el espectáculo electrónico que ofrece la televisión produce una total accesibilidad.

Esta abolición se refiere al origen de los espectáculos donde su condición era la excepcionalidad, poseía espacios y ocasiones privilegiadas.

Lo que desacraliza este tipo de espectáculo es la omnipresencia y cotidianeidad de la emisión. Esto se completa con una sistematización de la fragmentación. Esto da como resultado un espectador pasivo, que sin esfuerzo accede a las bondades del bombardeo de imágenes.

Se desprende de un análisis más profundo que esta desacralización y descorporeización del espectáculo televisivo resulta un instrumento potente para la mediatización del mundo, produciendo un progresivo distanciamiento de la "experiencia perceptiva directa" Con relación al verismo de la imagen televisiva, se produce una fuerte vinculación entre lo visto y la noción de realidad. El acontecimiento mediatizado aparece más veraz que la experiencia vivida. La verdad monopolizada otrora con los soportes gráficos periódicos, fue suplantada por la potencia de la imagen fantasma, que lejos de distanciar, verifica en su dialéctica espectacular una gran identificación y confianza.

Pero quizás lo más destacado de estos movimientos en la relación espectacular es la relativización de estos discursos, el cinismo propio de la cosmovisión actual, provoca que, el espectador tipo se convierta en una audiencia que demanda un pacto de representación de reformulación constante, pues, el espectador comenta desafiante: "No creo en nada, ni en la ficción, ni en el noticiero, ni en mí, así es que necesito que renueven el contrato de verosimilitud, puesto que me es imposible nominar nada de los que ante mí sucede."

### **El reciclaje de las estrellas**

Según un informe de la periodista Adriana Bruno, el sistema de estrellas local se recicla y retoma figuras emblemáticas de la televisión local.

Figuras como Andrea del Boca, Arnaldo André, Gustavo Bermudez, Araceli González y Gabriel Corrado, vuelven

a escena ciclicamente para reconfigurar el género. Estas figuras son la que han sostenido con más fuerza la narración clásica.

Por otro lado, por medio de su labor en la televisión local, posicionaron los productos en el exterior, con gran impacto, tanto en las televisiones europeas y asiáticas. En el resto de Latinoamérica en cambio salvo excepciones, no han penetrado con tal potencia.

Como en los momentos gloriosos de la industria cinematográfica nacional, las productoras televisivas en Argentina tuvieron su época de oro. Durante la década del 90, las figuras estaban emparentadas con los estudios que producían, en general, con importantes presupuestos, las telenovelas que ocupaban la franja de audiencia femenina.

Estas estrellas se refieren, durante una entrevista, realizada por Bruno, a los temas recurrentes dentro del género. Del Boca, se refiere a los conflictos con los hijos, nuevos amores, y problemáticas de mujeres de cuarenta que hacen llorar casi exclusivamente a la platea femenina. Por su parte, Corrado, supone que el rol de mujeriego redimido por su gran amor es el *leiv motiv* de sus trabajos pasados y futuros. Bermudez, brega por un galán que no tenga miedo a evolucionar y no sea un Casanova sin sensibilidad. André, fiel al registro melodramático, se ve a sí mismo como un Alonso Miranda -emblemático personaje de Amo y Señor- reciclable según las necesidades que la ficción le proponga.

Existe además, una transformación del sistema de estrellas local. El estallido centrífugo de la esfera privada hacia el ámbito público, impulsa y acelera este cambio. Esto afecta, en primer lugar, el pacto de representación, es decir, el pacto ficcional. Ya que al producirse la revelación del universo privado por sobre la labor pública, la audiencia comienza a percibir la no-fusión entre actor-personaje, una pulseada que casi con exclusividad gana el actor por sobre el personaje.

Por otro lado, se conjuga esta tensión con la demanda de la audiencia, de allí la proliferación de los formatos Reality, de vincular la ficción televisiva con la percepción de su propia cotidianeidad.

### **Cambios dentro y fuera de la televisión**

Un interrogante que aparece en forma recurrente frente a los cambios acontecidos durante los 90' es: ¿Qué impacto tiene, en la ficción, la relación mediática de los actores durante este período. Afecta la construcción del verosímil o ayuda a sostenerla?

Observamos en el punto anterior cómo cambia el vínculo entre actor personaje pero la vinculación interna tiene una consecuencia en la recepción de los enunciados televisivos.

Podemos observar en la producción ficcional de la década de los noventa, una tendencia al costumbrismo digno de un teatro de principios de siglo.

Los personajes principales comparten su cartel con un sistema de personajes secundarios que en clave, a veces lejana al género novelesco, cohabitan en tiempo y espacio. Entonces podemos introducir al análisis la hibridación de géneros que se materializa hace décadas dentro de la industria cinematográfica.

Convengamos también, que al arribo de la televisión, el cine sufrió mutaciones que continua evolucionando.

Entonces observamos una mutua influencia que re-actualiza los códigos del lenguaje audiovisual y borra momentáneamente los límites que proponen *a priori* los soportes.

Además se priorizan a nivel narrativo, tramas complementarias que compiten con la principal, otrora rectora del melodrama. El descentramiento de los núcleos narrativos, que estructuraban el modelo aristotélico, es una característica rectora de los nuevos relatos televisivos. Es así que los personajes modifican sus relaciones y dan como resultado, en algunas ocasiones, una estructura coral.

El lugar del protagonista masculino, héroe sin fisuras y de moral inquebrantable, se torna en un hombre libre de las ataduras de mostrarse ante el universo femenino como lo inalcanzable, seguro y monógamo.

Las temáticas oscilan entre el culebrón más clásico incluido embarazo, posteriormente desmentido u origen noble con disfraz de cenicienta; los problemas laborales, sexuales y tramas políticas que incorporan los temas del poder de los medios y la corrupción de las altas esferas.

### **Entrevista a Jorge Maestro**

Algunas de las preguntas formuladas al entrevistado

¿Crees que durante este periodo cambiaron las relaciones laborales dentro de los canales? ¿De qué manera?

¿Cómo es el rol de asesor artístico o contenidos? ¿Cómo se inserta o crea este rol durante los '90?

¿Cómo observa la relación anunciante, mercado, consumidores / y / espectadores, espectáculo?

¿Existe algún patrón común entre los personajes femeninos escritos para la ficción de esa época a diferencia de lo anterior?

¿Cómo describís al verismo en la ficción? ¿Desde el lenguaje o la temática?

De la entrevista realizada al guionista Jorge Maestro, se desprenden algunos conceptos interesantes, que exceden los primeros interrogantes planteados al entrevistado.

Maestro marca una primera ruptura en la ficción argentina que históricamente se sitúa en la década del '70. Advierte un cambio a nivel temático relacionado con las dictaduras y a la ficción desplazando al rol femenino, anteriormente protagonista de las tramas principales de la ficción, a un lugar de penumbras donde los posteriormente llamados galanes de los formatos novelados cobraron mayor protagonismo.

Esta ruptura no se produce según el autor, en el resto de Latinoamérica, ya que hasta el momento las telenovelas y telecomedias tanto de Sudamérica y América central se rigen por personajes femeninos en las tramas principales.

Señala sin dudas que la telenovela es el género televisivo por excelencia, el resto, opina: "No son híbridos, son engendros."

También señala que la extrema juventud de la protagonista fue y es inalterable como demanda de este tipo de ficción.

Cuando puntreamos su producción a través de las tres décadas pasadas, marca sin dudas una diferencia entre la década del '80 y la del '90. El ejemplo del desplazamiento de los personajes femeninos -centrales en los

primeros años de la democracia- hacia protagónicos masculinos se materializa en su producción de *Nosotros y Los Miedos* -década del 80- y su posterior producción *Zona de Riesgo* donde sus cinco temporadas contaron con protagonistas masculinos.

Con respecto a las modificaciones de la grilla durante el período investigado marca una tendencia hacia la comedia incluso en formatos poco flexibles a esta influencia. La banalización de la cual fueron víctimas no sólo los medios de comunicación irrumpe en la televisión y permite la proliferación de formatos híbridos que construyen un verosímil lejanos a los géneros clásicos.

Las temáticas también, según el autor se estilizan, se convierten por un lado en cotidianas y por el otro se trabajan con poca profundidad.

Respecto al rol que juega la audiencia, apela a su paso como asesor de América televisión durante 2001, señala que existe un condicionamiento en los que escriben ficción que aparece como demanda de un público enmascarado por las cifras del *rating* que los productores interpretan y vuelcan a los autores.

Entonces la dinámica se completa con un vértice que involucra a la audiencia. Esto explica de algún modo lo complejo y mutante que aparece en los productos nacionales, ya que se conjugan una falta de planificación de las tiras, es decir no existe un libro madre o una Biblia que estructura el total del producto sino que la escritura fluctúa según indicaciones de rentabilidad que se produce con la medición de audiencia y la pata de los anunciantes.

Es por ello que vemos y analizamos algunos productos que comienzan con una estructura de melodrama y va mutando hasta convertirse en una comedia de situación o en un formato cercano al grotesco.

### **Observación del material audiovisual**

Analizando algunos programas de este período se verifican algunas ideas sembradas por Maestro.

En *El precio del poder*, ficción escrita y dirigida por Hugo Moser, se intenta incorporar en tono de comedia costumbrista la temática de la corrupción en varias esferas del poder tanto político como mediático.

En tono de burla Moser compone una trama que denuncia, a través de estos temas, el cambio de morales que se estaba produciendo en el mundo de los medios y en la esfera del estado argentino. Esta temática las relaciones entre la política y el llamado "cuarto poder", irá cobrando importancia conforme el paso de la década '90.

En tanto, *Señoras y Señores* y *Casa Natal* trabaja sobre las temáticas que involucran lo familiar, los vínculos afectivos y las problemáticas de relación.

Cabe destacar que en los formatos unitarios o miniserie los protagonistas no están ceñidos a un canon de juventud y belleza.

Por otra parte, la telenovela producida por canal 7, Buenos Aires, *Háblame de amor* se alinea con lo estrictamente melodramático, aunque incorpora temáticas de la vida laboral urbana. Es una de las primeras telenovelas nacionales que incorporan el tema de los medios masivos como parte principal de la trama.

Por último, la comedia Mamitas escrita por Jorge Maestro, emitida por Azul Televisión, incorporaba los problemas de la maternidad como rectora de la trama prin-

cipal. Aquí también se observa que las protagonistas no están “atadas” a un modelo estético específico y construye su verosímil a través del formato que después se denominó *sitcom*.

### **Mamitas**

(1999)

Esta es la historia de cuatro atractivas mujeres, madres muy diferentes entre sí: Una profesional recién separada, una madre soltera *hippie* de fin de siglo, una diseñadora de modas de cuarenta y pico que busca la eterna juventud y finalmente la abnegada esposa dedicada tiempo completo a sus hijos. Una comedia con historias cotidianas, donde las protagonistas más allá de sus diferencias, compartirán momentos muy importantes de sus vidas; el crecimiento de sus hijos, sus romances, la diversión, y los típicos conflictos de las mamitas de los '90.

### **Buenos aires, háblame de amor**

(1991) ATC Argentina Televisora Color

El joven Bruno Santoro, periodista de un canal de televisión, es uno de los implicados en una peligrosa relación que también involucrara a Cecilia Dalton, dueña del canal, y a su hija Inés. *Buenos Aires, háblame de amor* relata la vida de estos tres personajes y como sin remedio el destino los irá uniendo, en el trabajo, en los sentimientos, creando una situación tan dramática como estremecedora. Telenovela adulta, actual, conmovedora, espectacular porque al triángulo amoroso conformado por Bruno, Cecilia e Inés, se suman otras alternativas y surgen distintos problemas, de complicada e incierta resolución. Las intrigas del mundo de la política. La corrupción, el crimen y un escándalo que se extiende más allá del canal de televisión

### **Telenovelas Argentinas**

#### **Las historias, origen y sus replicantes**

Como vimos en algunos de los materiales audiovisuales relevados, la temática de las telenovelas aparece como una reformulación del relato clásico del melodrama. Observando las sinopsis argumentales podemos verificar esta premisa.

No sólo las temáticas recurrentes sino también la repetición de las estructuras narrativas.

Se observa también una diferencia notable dado por productos donde la incorporación de la trama política cobra mayor protagonismo por sobre la fábula amorosa clásica.

También se visualiza una fuerte relación entre las temáticas y la producción -si se trata de una superproducción o una producción menor- de estas tiras.

### **Alas, poder y pasión**

(1998) Artear S.A.

Una historia que combina pasiones reprimidas y conflictos familiares con altas dosis de suspenso policial, espionaje y luchas por el poder.

Germán es piloto de aviación. Trabaja en una pequeña compañía de taxi aéreo que opera en Misiones y que esta a punto de ser absorbida por una gran empresa, cuyo titular es su propio padre, Lucas Esquivel. Padre e hijo están distanciados desde hace cinco años por las

intrigas de Gala, segunda mujer de Lucas. En su *complot* contra Germán, la malvada cuenta con la complicidad de Matías, hermano de Germán y novio de Cecilia. Ella es hija del socio de Lucas y de la desequilibrada Magdalena y trabaja como ejecutiva en la empresa paterna.

El conflicto arranca cuando Cecilia viaja a Iguazú para ver como funciona la compañía que van a comprar. Pero ese vuelo será saboteado. Tras el accidente, Germán y Cecilia atravesaran la selva buscando ayuda para el resto del pasaje, y se enamorarán.

### **Alén, luz de luna**

(1996) Artear S.A.

La vida de Pablo Pineda cambia por completo cuando al morir su madre, descubre que sus padres adoptivos le dejaron el título de propiedad de una cabaña llamada Alén, en el sur de la República Argentina. La ansiedad y la curiosidad por saber porque le ocultaron la existencia de esa cabaña durante toda su vida, lo llevan a viajar para conocer su ubicación e intentar comprender un poco más. Así llega a ese lugar maravilloso rodeado de lagos y montañas. Pablo está separado de su esposa, que no se resigna y lo sigue a pesar del constante rechazo por parte de él no sin motivos, ya que Isabel no es la mejor esposa que un hombre pueda tener.

Al llegar al lugar Pablo conoce a la escribana Elena Gallardo a quien recurre para hacer averiguaciones sobre la cabaña. Paralelamente se desarrolla la historia de Fanny Odisio, dueña de un prestigioso hotel, ambiciosa y sin escrúpulos que sueña con llegar a la gobernación de la provincia. Fanny es la madre biológica de Pablo, pero lo odió desde el mismo momento en que se enteró de su embarazo. Por tal motivo, se lo entregó a la fiel Celina, para que lo hiciera matar. Pero Celina no pudo hacer eso y se lo vendió a la familia Pineda.

Por otro lado, vemos la historia de Pedro Ledesma, un hombre íntegro y sincero. En su juventud capataz de la estancia de Odisio, Pedro se convirtió en amante de Fanny abandonando a su novia Elena Gallardo, y siempre ignoró que la hoy candidata a la gobernación, había concebido un hijo de él. Además, por su culpa pasó 12 años en la cárcel. Hoy, 30 años después, Pedro decide regresar al pueblo de su juventud para intentar encontrarse con su antiguo amor, Elena.

Todas estas situaciones ponen a Fanny en serio riesgo para sus aspiraciones dado que con la presencia de padre e hijo en el pueblo -ignorando ambos este hecho- todo puede desmoronarse para ella. Por tal motivo no duda en pergeñar todo tipo de maldades para lograr que ambos se vayan del pueblo.

Fanny se volvió a casar con Enrique Hardoy, padre de su hija Sol, y de una joven de un matrimonio anterior, Vera que se enamorará de Pablo.

Pero el destino teje su trama, y en el mismo pueblo confluyen las vidas de Pedro, Fanny y Pablo. El odio, el amor y el suspenso se harán presentes para hacer a esta historia sumamente interesante y atractiva.

**Amándote II**

(1990) Raúl Lecouña

La historia comienza retomando el final de la primera parte. Martín regresa a Mar del Plata junto a su amigo Paolo para tomarse unos días de descanso y tratar de superar su reciente separación de Carolina. Allí conoce a Clara quien al principio será una más de sus conquistas pero poco a poco la mujer irá ganando un lugar en su corazón. Sin embargo Lisette, un antiguo amor de Martín parece cruzarse en su camino. Entre equívocos, celos, encuentros, peleas y reconciliaciones transcurrirá el amor de Clara y Martín.

**Antonella**

(1992) Arter S.A. Argentina

Cuando Antonella ingresa a la Mansión Cornejo Mejía, descubre turbias historias del pasado, dramas pasionales, corrupción, juegos de riqueza y poder... Dos diferentes circunstancias ponen a la joven frente al seductor empresario Nicolás Cornejo Mejía.

Asediada por una sospecha, Antonella jura vengarse de él y urde un plan que sólo se ve arruinado por un agente imprevisto: El amor.

**Apasionada**

(1993) Televisa de Argentina S.A.

Todo comienza en la mansión de la familia Velasco Santillán. Allí viven, respaldados por una gran fortuna, Etelvina Santillán, Francisco Velasco, su hijo Patricio, la esposa de éste -Inés- y su hermano Martín. Patricio es un joven brillante que, a pesar de haber sido criado entre algodones, sabe como defenderse en la vida y afrontar sus conflictos laborales como abogado. Su fuerza interior se pone a prueba cuando Inés, su esposa, enferma muy joven de cáncer lo que obliga a los médicos a operarla y como consecuencia de ello queda estéril. Postrada por la debilidad física y traumada por su infertilidad, arrastra a Patricio hacia una vida sin color, gris y monótona. Hasta que llega una noche que le cambia la vida. Martín, el hermano de Inés, llega a la mansión acompañado por dos prostitutas y dispuesto a pasar una gran noche. El sexo, asociado al alcohol, lo hace entrar en un estado de total desenfreno que culmina en escándalo. Any, el ama de llaves, irrumpe en la habitación junto a Etelvina atraída por los ruidos, dándole un abrupto final al jolgorio. En medio de la confusión, Lola, una de las ramerías, escapa escaleras abajo y se topa con Patricio, quien, confundido la empuja. Lola parece estar muerta. Finalmente, por orden del médico y para guardar las formas, la familia decide alojar a la muchacha hasta tanto se reponga. Y este hecho modificará la vida de la casa, sobre todo, la rutinaria existencia de Patricio.

**Buenos vecinos**

(1999) Ideas del Sur para Telefe

La vida de estos personajes en Parque Patricios parecía inmejorable. Julián disfrutaba de una vida común y corriente, trabajo en su kiosco, dos amigos, una mujer perfecta y una hija a punto de casarse. Sin embargo la mudanza de Chini al barrio cambió de plano las cosas. Luego de separarse de su marido, la ex mujer de Ricardo

Suárez, el corrupto presidente del club Huracán, se instaló en una vieja casona al lado del kiosco con Jessica y Jonathan, sus hijos. Desde el primer momento comenzaron los problemas entre Chini y Julián: Lo que debía ser un decente trato entre buenos vecinos se convirtió en el primer segundo en infernales peleas de enemigos. Julián y Chini mantenían enfrentamientos tan desopilantes que en el barrio comenzó a correr el chisme de que entre esos dos había algo más que odio. Por su parte, llegó también a Parque Patricios un joven de nombre Diego, un personaje misterioso relacionado con Angel Pinillos, el padre de Julián. A la vez, un romance a primera vista nació entre Diego y Jimena, la hija de Julián, y los planes de casamiento de la chica empezaron a empañarse.

**Campeones de la vida**

(1999) Pol-ka Producciones

Cuenta la historia de dos familias relacionadas por la sangre y por el box. Los D'Alessandro son dos hermanos con diferentes ocupaciones. Uno, Ciro está empleado en una fábrica frigorífica y a punto de retirarse. Tito, es un promotor de *box* que está tratando de entusiasmar a un sobrino Valentín para que se dedique seriamente a este deporte. Valentín vivirá una historia de encuentros y decepciones con Camila, la hija del jefe de su padre. Un papel primordial en la vida de estas personas será el que juegue Guido Guevara un boxeador que ha tenido mejores años y ahora trata de recuperar su prestigio en el competitivo mundo del boxeo.

**Cara bonita**

(1994) Sonotex S.A.

La historia comienza en la mansión que maneja Gervasio y en la que viven sus tres hijos: Reynaldo, Iván y Juan Cruz, bajo el cuidado casi maternal de Concepción, el ama de llaves. Las intrigas comienzan cuando, en una fiesta, el padre anuncia a sus hijos que la totalidad de la herencia dejada por Fedora, la madre de Gervasio, será para el primero que le de un nieto varón. Así, los tres compiten por lograrlo y quedarse por una cuantiosa fortuna, cuya base está constituida por un arca y un banco. Ante el problema de esterilidad que sufre Romina, si novia, Iván cae en una profunda depresión, que desaparece cuando conoce a Nené, la bella hija de uno de los peones del arca. Ambos se enamoran, pero antes deben luchar contra la oposición de la novia y los hermanos de Iván. A partir de aquí, comienza una lucha en la que la traición y el odio no están ausentes.

**Celeste, siempre celeste**

(1993) Raúl Lecouña

La historia comienza cuando Celeste y Franco preparan su boda junto a su hijo. La felicidad llega acompañada de una desgracia provocada por Teresa Visconti, madre de Franco que no está de acuerdo con la unión. Ella ordena que secuestren a Celeste durante su luna de miel. La joven logra escapar pero tiene una caída que le provoca la pérdida de la memoria. Todos la dan por muerta y Franco se encuentra destrozado. Le pide a un amigo que se haga cargo de su hijo y se interna en un



seminario. Mientras tanto aparece Clara que es una prostituta, idéntica a Celeste pero con cabello oscuro. Clara es la hermana gemela de Celeste que fue vendida por el médico que atendió a su madre.

Clara comienza a trabajar en la parroquia donde se refugia Franco y trata de enamorarlo para apoderarse de su fortuna. Como él la ve tan parecida a su esposa fallecida le pide que se tiña el pelo como Celeste y la lleva a vivir a la mansión. Allí habrá varios encontronazos con la familia de Franco que especialmente se acrecientan con la llegada de la verdadera Celeste, que nada recuerda de su vida, pero sigue amando a Franco. Clara y Celeste descubren que son hermanas y lucharan por el amor del mismo hombre.

Nota: *Celeste, siempre Celeste* fue la segunda versión de la exitosa telenovela Celeste que rompió con todos los récords de rating. Pero muchas veces se dice que las segundas partes nunca son buenas y en este caso se cumplió con el dicho. La tira se emitió en otro canal que la anterior e inauguró el horario de las 20 horas, para las telenovelas en Argentina, con pocos resultados positivos en el momento de sumar espectadores. Esta historia le implicó a la actriz Andrea del Boca un doble esfuerzo en su labor ya que interpretó dos personajes, la buena y la malvada. Hubo muchísimos gastos de producción y se invirtió otro tanto para la compra en el exterior de cámaras específicas. Las mismas mostraban el efecto especial para que Celeste y Clara aparecieran juntas en pantalla.

### ***El día que me quieras***

(1994/95) Televisa de Argentina S.A. y Artear S.A

Es la historia de Soledad, una muchacha nacida de la relación de Angelita, una rica heredera con un peón de su hacienda ubicada en México. Doña Fernanda la matriarca de la familia manda a Francisco, el capataz de su hacienda a eliminar a la niña que ha nacido ciega.

Francisco se apiada de Soledad y la cría como hija suya. Años más tarde Francisco en su lecho de muerte cuenta la verdad a Soledad y le confiesa que su madre no está muerta sino que vive en Buenos Aires encerrada en un manicomio.

Es así como Soledad decide partir a Buenos Aires en busca de su madre y el destino la cruza con Lucho, un hombre humilde, sin instrucción que trabaja como camionero. Lucho es hijo de una hermana de Francisco. Lucho está perdidamente enamorado de una muchacha rica, de alta sociedad, Gabriela. Por amor a Gabriela, Lucho decide estudiar, mejorar su cultura y sus modales y la fortuna hace que resulte el ganador de un pozo millonario de la lotería.

Lucho logra casarse con Gabriela pero su matrimonio resulta infeliz y humillante. Es así como el hombre repara en Soledad y comienza su historia de amor que deberá afrontar muchas dificultades para llegar a un feliz desenlace. Soledad encuentra su verdadera familia y resulta heredera de una gran fortuna, recupera la vista y se casa con Lucho.

### ***Cosecharás tu siembra***

(1991) Omar Romay para Silvio Berlusconi Communications  
Cosecharás tu siembra cuenta la historia de Giuliana y

Luca, dos seres que deben liberarse de muchas ataduras para poder encontrar su identidad. Y para hacerlo, deberán enfrentarse a poderes tan grandes como la mafia. Giuliana es una muchacha bien, hija de un capo de la mafia siciliana. Un día conoce el amor; junto con él descubre la imposibilidad de estar al lado del hombre elegido. Luca es el único hombre sobre la tierra con el que ella no deberá ni podrá vivir el amor. Y si realmente desea hacerlo, tendrá que luchar como nunca lo hizo.

### ***Esos que dicen amarse***

(1993) Televisa de Argentina

Fe y Mariné son hermanastras, hijas del mismo padre: Don Augusto Montero Figueroa. Mariné creció triste y sombría por el suicidio de su madre quien se mató por amor cuando ella era niña y no puede perdonar a su padre. Por eso se crió lejos del amor paterno, al amparo de sus tías Julia y Milena. La vida de Fe, es muy distinta: tiene una infancia feliz y cerca de su padre.

El odio de Mariné por la figura paterna se transfiere a todo el sexo opuesto creándole tendencias homosexuales. Perturbada por su supuesto lesbianismo, decide casarse con Bruno Bunge pero el matrimonio fracasa. Andrés es un famoso fotógrafo de una prestigiosa revista. Conoce a Fé en el entierro de su padre y se enamoran.

### ***Gasoleros***

(telecomedia) (1998) Pol-ka Producciones

Héctor Panigassi es un porteño, mecánico que alguna vez supo conducir colectivos y ahora se dedica a arreglarlos. Viudo con un hijo adolescente y una hermana a punto de recibirse de médica, sus días transcurren en el taller junto a Bonzo, un joven a quien trata como a otro hijo, y sus amigos Tucho y Liber. Con ellos se divierte contando viejas anécdotas y burlándose de quienes consideran sus enemigos: Los taxistas. Roxi es una mujer que siempre vendió chucherías importadas y hoy llega a tener una flotilla de taxis. Es madre soltera de Alejo y se casó más tarde con Jorge. Cree amarlos hasta que conoce a Héctor en una comisaría cuando sus hijos son detenidos por pelearse en un lugar público. Es un amor adulto que deberá dejar de lado la rivalidad que existe entre ambos por sus actividades y atravesará todos los escollos que se les cruzan por el camino con el único motivo de estar siempre unidos.

### ***La elegida***

(1992) Telearte S.A.

Cuenta la historia de Diego Marín, un hombre huérfano que, buscado por la justicia, después de muchísimo tiempo vuelve al pueblo que lo vio nacer para descubrir la verdad sobre la muerte de su padre. La acción transcurre en un pueblo pequeño gobernado por Armando Montenegro, que es un dictador y manda eliminar a todos los que se le oponen, entre ellos Loe Marín, el padre de Diego

Pero en el camino, el protagonista encontrará escollos casi insalvables y un amor, el de María Luz Montenegro - la hija del "dueño" del pueblo - que evitará el fuego de la pasión y el recuerdo del pasado que algunos

prefieren ocultar.

El mejor amigo de Diego, Alberto, disputará palmo a palmo el amor de María Luz, planteándose el conflicto universal sobre el poder de la amistad y la influencia que una mujer puede tener para destruirla.

### **Los ángeles no lloran**

(1996) Telearte Argentina S.A.

María Segovia acaba de salir de la cárcel después de cumplir treinta años de condena por un delito que no cometió. Resentida y dueña de una inmensa fortuna que una compañera le legó en su lecho de muerte, sólo tiene dos objetivos claros en su vida. El primero es poner en marcha el más perfecto y refinado mecanismo de venganza para destruir a Ignacio Linares, el padre de su hija y el hombre que treinta años antes, la abandonó a su suerte pues no quiso comprometer a su acaudalada familia de un escándalo policial. El segundo objetivo de María es encontrar a su hija Ángeles, a quien creía muerta al nacer. Mientras tanto, Ángeles a los que sus amigos llaman "la loba" es una humilde muchacha de barrio que trabaja en una frutería y es la que mantiene a su familia, que se compone por un padraastro, su hermano Quique y una hermanastra que le proporcionará más de un quebradero de cabeza a la joven.

Ángeles y Tito, un carnicero seductor, simpático e infiel por naturaleza, son novios hace seis años. Pero cuando están a punto de casarse, aparece Daniel, quién con la fuerza de su mirada y la nobleza de sus actor enamora a "la loba". Ambos viven un idilio secreto, pero meses después Tito lo descubre.

Justo en ese delicado momento, madre e hija se encuentran. Y María tendrá que elegir entre poner en marcha su más cruel venganza o recuperar el amor de Ángeles, su hija, a quien por fin ha llegado a conocer.

### **Nano**

(1994) Artear S.A.

Cuando Camila tenía apenas siete años presencia una escena violenta, su madre y su padre muertos y un hombre que la amenaza con una pistola. La visión del cuerpo ensangrentado y sin vida de sus padres producen un fuerte *shock* en la niña la que huye desesperada. Pasaron quince años y Camila es una linda y graciosa muchacha que trabaja en una escuela para sordomudos. Vive con Dora la mujer que la ha criado durante los últimos años. Camila también ha quedado sordomuda producto del impacto de aquella visión de niña.

Cuando su madre de crianza muere, Camila va a vivir con Fiorella y su familia. Fiorella tiene un hermano Silvio y es que a través suyo Camila conoce a Manuel (Nano) un ecologista propietario de un acuario y que adiestra ballenas orcas.

Huérfano de madre, Nano se ha criado con su padre a quien no tolera por su forma inhumana de ser. Nano está casado con Rosario una mujer psíquicamente inestable que se volver la gran enemiga de Camila. Nano no ha conocido el amor con Rosario y logrará encontrarlo cuando conoce a Camila. Nano queda eclipsado con la belleza de la muchacha pero todo resultará dificultoso cuando advierte que Camila es sordomuda.

### **Perla negra**

(1994) Producción de Raúl Lecouna

Cuenta la historia de una niña que apenas nacida es abandonada por una mujer muy distinguida en un colegio inglés para muchachas ricas. Para la manutención de la niña la mujer deja veintidos perlas negras, una por cada año de vida en el colegio y la última será entregada a la muchacha cuando cumpla los veintidos años. La directora del colegio recoge a la niña y la bautiza con el nombre de Perla. Durante su estadía en el colegio, Perla se hace amiga inseparable de Eva, una huérfana de padre y madre y nieta de un poderoso empresario de la industria cosmética. Cuando el abuelo de Eva muere, le deja a su nieta como herencia la empresa y su fortuna entonces las muchachas deciden dejar el colegio y volver a la Buenos Aires. En el interin Eva conoce a Tomas Alvarez Toledo un mujeriego empedernido que engaña a la muchacha hasta dejarla embarazada. La directora del colegio para salvaguardar el buen honor de la institución decide dar el niño de Eva en adopción. Las muchachas desesperadas huyen con la intención de recuperar el bebe y retornar a Buenos Aires para tomar posesión de la herencia. Durante el viaje, un brutal accidente sucede y Eva pierde la vida. Por un malentendido confunden a Perla con Eva y Perla aprovecha la oportunidad para tomar la personalidad de su amiga y regresar a Buenos Aires para vengar a Eva del cretino que la engañó.

### **Soy Gina**

(1992) Silvio Berlusconi Communications - Crustel S.A.

El destino vuelve a unir a Gina y Marcelo y la historia comienza cuando, aparentemente, han superado todos los conflictos, Gina y Marcelo se aprestan a casarse. Gina no tiene resuelta su idea fundamental: El Papa le ha dispensado sus votos, pero su conciencia la lleva a preguntarse si también Dios lo ha hecho...

Después del casamiento civil se dirigen a Italia donde el casamiento eclesiástico tendrá lugar en Roma, pero, durante el viaje, sobreviene la tragedia: El lujoso trasatlántico naufraga y el destino los vuelve a separar. La noche del terrible naufragio no sólo marca el inicio de la separación de Gina y Marcelo...

Otra catástrofe se ensaña con los protagonistas, su adorada hija Fiamma muere en Roma al dar a luz.

Aldo, el esposo de Fiamma, desesperado cae en una depresión que parece irreversible. Marcelo será rescatado, pero su vista ha sufrido imprevisibles lesiones. Por momentos su visión se nubla, por momentos se pierde. Gina, por su parte, aparece milagrosamente en la costa uruguaya con amnesia total.

Rescatada por una extraña familia, víctima y a la vez victimaria de sucesos verdaderamente trágicos, vivirá azarosos momentos entre ellos: Será despojada y, a la vez protegida; entregada ruinmente y, al mismo tiempo, por esa razón, salvada de un destino fatal. Llegará por fin -guiada por una visión acaso celestial- al lugar donde siente que deberá cumplir una visión muy concreta: rescatar a los niños de un orfelinato del dolor y la desesperanza en que se encuentran sumidos debido al siniestro manejo de sus autoridades.

### ***Una voz en el teléfono***

(1990) Telearte Argentina

Lautaro es un compositor ya consagrado que goza de una inmejorable posición económica, ha conseguido un envidiable lugar en la sociedad y tiene un prestigio mundial muy bien ganado. Su vida transcurre sin mayores sobresaltos y vive feliz junto a su mujer y su hija. Ana, en cambio es un poco la antítesis. Además de ser mucho más joven que Lautaro, su vida ha sido un calvario. Hija de una familia de humilde condición, tuvo que soportar las iras de un hogar sin amor. La suerte quiso que en su camino se cruzara una dama caritativa que la rescata de ese infierno atroz.

Así los días de Ana transcurrirán más tarde en un pequeño pueblito llamado Basualdo. Allí esta instalada la institución que la rescata y reencauza la vida de la joven, y que para Ana será su primer verdadero hogar, en donde encontrará cariño y muchas amigas que, en idéntica situación, se ocuparan de tareas domésticas. Mientras a Ana le ocurre todo esto, Lautaro sufre una verdadera pesadilla. En un accidente muere su amada esposa, y él, desesperado se entrega a la bebida, abandona a su pequeña hija, descuida su carrera y entra en el camino de la perdición. Su padre lo rescata de ese interminable infierno y lo interna en un centro especializado para la recuperación de alcohólicos. Casualmente dicho centro queda frente a la institución que ha salvado a Ana. Lo curioso es que, como están dadas las distintas situaciones, ellos dos no tienen la posibilidad de conocerse físicamente. Pero el destino, tan sabio como siempre, les concederá la dicha de entrelazar sus vidas a partir del hilo del teléfono y descubrir que, en base al amor que nace, sus pesares pueden quedar atrás y el futuro se puede convertir en un maravilloso cuento de hadas.

### ***Cambios en la puesta en escena***

Este efecto general que apela al mayor "realismo" -que se atribuye socialmente a la imagen de calidad fotográfica o cinematográfica- no ha sido característico de las telecomedias hasta los últimos años.

Tampoco se recupera el "molde" cómico para montar fragmentos de la historia, ni se recurre a gags o se realizan juegos coreográficos clásicos de la comicidad. Este desplazamiento en la puesta en escena y el modo de utilización de formas de expresión de los lenguajes audiovisuales no implican una aproximación al melodrama sino el acercamiento al lenguaje cinematográfico. Las telecomedias como *Gasoleros* y *Campeones* -de la vida- no son en su "superficie" demasiado clásicas. El tipo de puesta en escena y la resolución formal -tanto en el plano visual como en el sonoro- son algunos de los elementos fundamentales para lograr el efecto "realista" que aparece como un sello distintivo de este tipo nuevo de telecomedia.

Como señala Aprea "La distancia de la mirada ya no está determinada por la intervención de la ironía sino por la marcada alternancia entre los "momentos de reír" y los "momentos de llorar".

En las telecomedias los elementos cómicos y los melodramáticos se entrelazan y el patetismo se diluye en el conjunto de las relaciones sin llegar a centrarse en los

sufrimientos individuales. Así se construye una mirada distante que minimiza el dolor de cada personaje en particular. Aunque en algunos momentos acompaña el padecimiento ajeno, resulta difícil de conmovir.

### ***¿Cómo innovar en la televisión argentina?***

En la producción televisiva estos intentos de innovación aparecen muchas veces pulverizados frente al gris de lo semejante, al abandono frente a la copia y a la pérdida del riesgo como condición de lo creativo.

Las "formulas" que "funcionan" en el mundo televisivo han minado la pantalla de productos replicados una y mil veces.

Aunque algunos disfraces cambien de color, la televisión se resiste (casi) como norma al concepto de innovación. Sin embargo, existen intentos de renovación e innovación dentro de la producción nacional. Productos diferenciales que se convierten en preciados y preciosos tanto para la audiencia como para el ámbito interno a la televisión.

El temor al riesgo de parte de los "popes" de la televisión argentina pauperiza los productos y dan como resultado una tv monolítica y de discurso elíptico.

Quizás la regulación entre el riesgo y las fórmulas, sea la apuesta que los productores deban tomar. Como sucede históricamente dentro de la industria cinemato-gráfica, donde existe una corriente principal y una contracorriente, donde la primera es la que garantiza la continuidad de la industria -rentabilidad- y la corriente que se opone que es el lugar del riesgo, de prueba, donde los autores se lanzan y no confrontan sino que retroalimentan la misma corriente principal, garantizando que exista un recambio dentro de ella.

### ***Hablemos de los medios***

Existe desde mi observación una vertiente de análisis que permite vincular el rol de los medios, en general, y la televisión en particular, con la función de semantización que supone la emisión de enunciados producidos.

Aparece entonces una primera disección dentro del término Medios.

Por un lado, existen los emisores, por caso, periodistas, productores, guionistas, actores, etc. Estos poseen la función semantizadora, antes mencionada, de selección, combinación y articulación. Por el otro, los receptores, lectores, espectadores, televidentes. Estos manejan la función de la comunicación, de manera que su presencia garantiza la dialéctica producida por la tríada pierceiana. Por esta función se entiende la de la información, el entretenimiento, el sincretismo.

Por último, un desdoblamiento producido por la noción de poder, este término vincula las variables del mercado, a saber, consumidores, anunciantes, *rating*.

Desde un punto que podemos denominar sociológico, estos medios actúan, a veces, como el único vínculo social. Cabe entonces preguntarse cómo se establece o cuál es el pacto que se construye.

El estar en un medio garantiza, no solo la visibilidad, sino la existencia frente a pulverización del otro.

Lo que en principio puede aparecer como una abstracción teórica en Baumann acerca del sinóptico -donde

unos muchos observan a unos pocos- se convierte en puro acto a través del formato televisivo del *reality show*. El término obsceno vuelve resemantizado al nombrar al fuera de escena. El fuera de contexto, tan utilizado por los medios es producto de su propio universo de discurso. Podemos hablar de una identidad narrativa, una trama colectiva que relaciona el entorno, la memoria colectiva y ficcional de los sujetos colectivos. Preguntarnos acerca de quién es ese gran narrador omnipresente, constituye la variable histórica de esta narración.

### ***Acerca de la cultura. Canales y productoras***

Los modelos organizacionales que rigen las producciones televisivas debieran “hablar” de la cultura que sostienen estos grandes conglomerados de medios de comunicación. Es por ello que el análisis de los rasgos que permiten evaluar la estructura de la cultura que deviene luego en modelo organizacional es central en la tarea de comprender luego la instancia de comunicación -externa- que vuelca la organización hacia el entorno -o mercado-.

La coherencia necesaria que la cultura debe configurar tanto a nivel interno como externo es una de las unidades de análisis más determinantes para la observación de los productos televisivos.

Los medios de comunicación, en muchos casos, “cultivan” la diversidad tanto de sus actores internos como del público meta. Esto no siempre se mantiene luego en las “prácticas” de estos medios.

Se puede definir a la cultura dentro de una organización como la capacidad de generar cohesión interna y la adaptación al entorno.

A su vez, se instala la Idea de identidad como lo intangible que da cuenta de la cultura de una empresa en el marco del sujeto institucional como la síntesis de lo colectivo y a su vez la necesidad de individualizar los actores en juego para que la diversidad permita la movilidad dentro de la estructura.

La coherencia necesaria que la cultura debe configurar tanto a nivel interno como externo es una de las unidades de análisis más determinantes para la observación de los productos televisivos.

La estructura de la organización -en este caso: productoras y/o canales de televisión- puede analizarse mediante diversos parámetros:

1. Observando las implicancias que se leen tanto en la forma en que se realiza el trabajo como en las relaciones interpersonales que vinculan a los sujetos.
2. Sistemas o modelos organizativos en relación a los procedimientos y el impacto sobre el comportamiento de las personas implicadas.
3. El universo en torno a la organización, compuesta por historias o mitos y parábolas que constituyen el relato origen o la fuente de los que soportará la cultura de la organización. Sin olvidar que los rituales son la puesta en escena que reactualiza el mito original.
4. Instancias formales sobre metas y políticas corporativas.

Estos parámetros permiten la evaluación periódica tanto de la misión como la visión de la organización, como así también verificar la comunicación interna y externa y sus posibles dificultades.

### ***Contexto general de la tv argentina***

En la década del 90 en Argentina, los medios masivos como la televisión sufrieron vertiginosas transformaciones que profundizaron el modelo relacionado con las grandes concentraciones de poder, tanto económico como político.

Los canales televisivos que hasta ese momento habían pertenecido o se visibilizaban a través de la figura de dueño lo que implicaba una fuerte personificación de la autoridad televisiva; se transformaron en conglomerados que nucleaban a varios medios -radios, televisiones, periódicos, etc.- que producirían, excluyendo la concentración de poder en un pequeño grupo económico, un fuerte impacto en los mensajes y enunciados -que luego se convertirían en prácticas o funcionaban como reflejo de éstas en la dinámica social de ese momento- que se replicaban en sus consumidores.

Estos nuevos multimedia, diseñados con líneas difusas de diferenciación, pero con una clara alineación a los discursos espectaculares -con este término me refiero a la relación paradójica entre un discurso crítico y uno de impacto-.

Esta década estuvo atravesada por profundas transformaciones en el mapa político de la Argentina y por el rediseño del escenario mundial.

Es en ese contexto que estos medios devenidos a poderosos multimedia con una figura borrosa de lo que otrora fuera el dueño del canal, posibilitó la pulverización de los roles intervinientes a la vez que permitió que estos popes televisivos no fueran profesionales de medios sino meros inversionistas en el rubro comunicación. Quizás aquí se puede comenzar a vislumbrar el origen de la transformación sufrida por la televisión argentina durante esa década.

Por otro lado, la televisión argentina de la década del noventa, fue de un gran impacto en los mercados latinoamericanos, europeos y asiáticos.

Atraviesa esta transformación, otra variable que condiciona cada vez con mayor fuerza la existencia y permanencia de los productos televisivos. Las variables de mercado, aquellas que vinculan a los productos con su rentabilidad. Durante las transformaciones que acontecieron durante la década de los noventa que no solo impactaron en los medios sino en todos los escenarios.

### ***Conclusiones***

Dado el análisis realizado, los productos televisivos referidos constituyen modelos paradigmáticos. Esto los define como enunciados constitutivos del imaginario social y modelizador de prácticas -tanto en las conductas colectivas como en las relaciones interpersonales-.

El interrogante planteado originalmente fue, si estas unidades -que construyen valores simbólicos- son modelizadas para impactar en lo extra televisivo de manera que configuren un sujeto ideal.

Esto sería, en otras palabras, modelar el producto a la vez que modelo al público espectador-consumidor.

Como antecedentes existen investigaciones relacionadas con la publicidad, donde es más visible la configuración de un mensaje que impacte y produzca una reacción en el público.

Pero a través de las relaciones dinámicas existentes podemos arribar a una primera idea rectora que clarifica en medida los interrogantes planteados.

Estos nuevos multimedios, diseñaron, con líneas difusas de diferenciación, pero con una clara alineación a los discursos espectaculares -con este término me refiero a la relación paradójica entre un discurso crítico y uno de impacto- un nuevo pacto de representación.

Recapitulando, el proyecto tenía como objetivo principal: Rastrear y Analizar las variables constitutivas del deseo en su condición de proyecto sociopolítico colectivo, es decir, detrás de qué orden hegemónico rige el concepto de deseo con relación a la construcción de imagen generada por el discurso televisivo.

Así mismo, intentaba delimitar el campo de lo percibido como real en tanto construcción.

Desde los comportamientos sociales, se observó una correspondencia entre las imágenes producidas por el medio televisivo y las imágenes visibilizada en la dinámica cotidiana. Estas imágenes se construyen a partir de lo que llamé en un principio carácter especular recíproco. Esto se verifica dentro del análisis de relaciones espectaculares.

La noción de deseo, como lo señalara dentro del informe anterior, desde estos productos, que como ya observamos, establecen una relación especular con las prácticas externas al medio.

Según lo formula la definición de deseo, dentro del orden lacaniano "no existe una verdadera satisfacción del deseo en la realidad. El surgimiento del deseo depende entonces de la búsqueda, del reencuentro con la primera experiencia de goce"... "Es así que el deseo se establece como metonímico, el objeto de deseo opera como mediación con el objeto primero de goce inalcanzable. Este es por siempre inaccesible e introduce al sujeto en la comunicación simbólica y el dominio del lenguaje articulado." (Lacan, 1992:245)

De esta manera surge la idea de otredad, la demanda de un deseo insatisfecho es proyectada hacia lo que denominamos el Otro. Se materializa así el vínculo, y la construcción de la subjetividad.

El sistema de sustituciones es el punto de partida de cualquier mediatización, que permite establecer el lazo por el

que se visibiliza el pacto de representación de la imagen. En este trabajo se abordó el diseño de la imagen televisiva como unidad de sentido, en tanto texto que da cuenta de un sujeto enunciador de cultura.

A través de la observación tanto del ámbito existe una correspondencia entre ambos espacios -la representación- lo representado.

El deseo se construye entonces desde el proceso de identificación hasta el distanciamiento del espectador que relativiza los discursos y tensa así la permanencia del pacto de verosimilitud. La imagen en tanto lo otro genera un sujeto representado que se observa mediante la imagen electrónica. Y aquí la imagen fantasma borra momentáneamente las fronteras para aproximar, espectador-espectáculo, se manera que la imagen televisiva verifica la existencia de sujeto que la observa. El público es entonces el que como un gran sujeto colectivo completa el movimiento que pulsa por garantizarse la espectación que lo aleja de lo que definimos anteriormente como experiencia perceptiva directa.

La incomunicación y problemáticas en torno a las relaciones interpersonales, la introspección colectiva, conducen a que el espectáculo electrónico sea el que descarte progresivamente y se convierta en el nexo con lo externo. La lectura del acontecimiento no surgirá entonces de la vivencia individual, sino que será producto del impacto de los medios en tanto modelan el discurso. Pero la ficción, en el soporte televisivo, no reconfigura al espectador en tanto otrora mediante la identificación. Sino que es la distancia y desnaturalización de ésta la que teje el pacto de representación.

En un período donde un porcentaje altísimo de la población devino marginal, la televisión se convirtió en el único modo de inclusión e igualación. Donde los pobres del culebrón me devuelven un reflejo abuenado de mi propia condición. Es así que durante el período estudiado, las narraciones volvieron a acercarse a la fábula origen, volvieron entonces a ser funcionales a la hegemonía que ejercen los medios masivos -la televisión, en este caso- dentro de las prácticas sociales y la percepción que tenemos de la realidad.

**Bibliografía**

- Andacht, F. (2003) *El reality show: una perspectiva analítica de la televisión* Buenos Aires: Norma.
- Barker, C. (2003) *Televisión, globalización e identidades culturales*. Paidós: Ibérica.
- Berger- Luckmann (1968) *La construcción de la realidad*
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1999) *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cebrian Herreros, M. (2004) *Modelos de televisión: generalista, temática y convergente con Internet*. Madrid: Paidós Ibérica
- Eco, Umberto (1985) *La estrategia de la ilusión*. Buenos Aires. Lumen.
- García Matilla, A. (2003) *Una televisión para la educación: La utopía posible*. Barcelona: Gedisa.
- Graziano, M. (1974) *Los dueños de la televisión argentina*, en "Comunicación y Cultura Nº 3, Buenos Aires.
- Grinberg, E. (1956) *El triunfo de la televisión*. Buenos Aires: Editorial Grin.
- Gonzalez Requena, Jesús. (1995) *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra
- Imbert, G. (2003) *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Landi, O. (1992) *Devórame otra vez*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Lotman, Yuri (1996) *La Semiosfera I y II. Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Barcelona: Paidós.
- Mongín, O. (1999) *Violencia y Cine contemporáneo*. Paidós: Ibérica.
- Pavis, Patrice (1980) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Pérez De Silva, Jr. (2000) *La televisión ha muerto: la nueva producción audiovisual en la era de internet*. La tercera revolución industrial. Madrid: Gedisa.
- Rodríguez Pastoriza, Francisco (2003) *Cultura y Televisión: Una relación de conflicto*. Madrid: Paidós
- Sánchez Biosca, Vi. (1995) *Una Cultura de la Fragmentación: Pastiche, Relato y Cuerpo en el cine y la televisión*. Historias de la Televisión en América Latina, Valencia: Generalitat Valenciana.
- Sanchez Noriega, J. (2002) *Historia del cine: Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Alianza Editorial.