

## MUJERES DE TELENVELA: LA OTRA EN EL ESPEJO

**Gabriela Rojas<sup>1</sup>**  
gabitar82@gmail.com

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2013

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2013

### RESUMEN

60 años después de su primera transmisión en Venezuela, la telenovela mantiene su éxito basada en una ecuación que la ratifica como la eficiente heredera de los cuentos de hadas a través de la masificación del espejo mágico a millones de rostros que se buscan dentro de él. Aunque el análisis académico ha subestimado este producto y lo ha considerado un subgénero de la cultura masiva, sin duda es portador de un mensaje sumamente efectivo en la modelación de los roles sociales, en especial, los que cumplen las mujeres, protagonistas dentro y fuera de la pantalla. Este trabajo busca indagar la construcción de los mensajes dentro de las historias de telenovelas e identificar los roles asentados en la cultura patriarcal que caracterizan a las mujeres, desde la perspectiva de las dos figuras clásicas que se contraponen pero concentran el ideal femenino: la joven buena e inocente versus la bruja villana.

**Palabras claves:** telenovelas, mujeres, roles sociales, comunicación de masas

### ABSTRACT

60 years after its first broadcast in Venezuela, the soap opera maintains its success based on an equation that confirms as an efficient heiress to the fairy tales, through the magic mirror mass to millions of faces looking into it. Although academic analysis has underestimated this product and has considered a sub genre of mass culture, undoubtedly carries a highly effective message in modeling social roles, especially those serving women protagonists, in and out screen. This paper seeks to investigate the construction of the messages within the soap opera stories and identifying the roles settled in patriarchal culture that characterize women from the perspective of the two classic figures but concentrate opposed feminine ideal: young good innocent versus villain witch.

**Keywords:** soap opera, women, social roles, mass communication.

---

1 Periodista, tesista de la Maestría en Estudios de la Mujer, FACES, UCV.

## **¿Y fueron felices para siempre?**

Tantas veces sentada ante ese espejo. Tantas veces llorando ante la misma escena. Tantas noches y tantas tardes enfrentada a lo que le devolvía la pantalla. Era ella misma y al mismo tiempo lo que no era. La protagonista con la que compartió tanto sufrimiento por fin se glorificaba ante el altar. Y la malvada pagó sus culpas con un final desolador. Triunfo. Boda. Y fueron felices. Para siempre, claro.

El cuento de hadas reeditado una y mil veces a través de los códigos de la comunicación masiva. Series dramáticas, películas, comedias, comerciales, historias animadas y en Latinoamérica, la telenovela que se mantiene firme en el gusto y consumo de la gente a pesar de sus detractores, arriesgando poco de su esencia y con modificaciones en sus mensajes más de forma que de sustancia.

Las telenovelas han servido como el espejo mágico que tienen disponible todos los hogares y, en especial, las mujeres: «El personaje más importante de la telenovela es la protagonista. Las estadísticas reflejan que el 73% de su audiencia promedio son mujeres» (Cabrujas, 2002: 56).

Este trabajo reúne una aspiración y una posibilidad: para subvertir el orden establecido hay que entenderlo con sus propios códigos. Si las telenovelas tienen 60 años repitiendo que el matrimonio es el único final feliz, pues habrá que introducir nuevos finales. Así puede ser que el vestido de novia vaya derivando en toga y birrete; o que la cajita que asoma un brillante anillo de compromiso ya no haga palpitar tantos corazones como echarse una maleta al hombro y encontrar la felicidad en viajar y descubrir el mundo.

Muchas teóricas feministas han dirigido su atención y su mirada hacia el espejo mágico y lo que brinda a través de la pantalla para encontrar los hilos que la conforman, como Anne Higonnet. Otras han detectado las brechas que permitirán cambiarlas como propone Teresa de Lauretis. Este trabajo también busca la posibilidad de abrirle grietas al discurso hegemónico a través de lo que puede ser un aliado tan lacrimoso como probadamente efectivo.

## La doble en el espejo

La caracterización de los dos roles clásicos protagónicos de las mujeres en las telenovelas se definen desde el maniqueísmo porque se sustenta en los mitos fundacionales de la humanidad: el bien contra el mal, juventud contra vejez, virginidad contra erotismo. Estos sustantivos marcan los roles en base a los cuales va a girar la lucha de 200 capítulos, según se midan los favores o rechazos que marque el *rating*, entre la protagonista y la antagonista: una joven buena e inocente versus una villana hábil y calculadora.

En la mitología universal esta dualidad ha sido extensamente representada como una característica intrínseca de la divinidad femenina que posteriormente servirá para fundamentar en todas las culturas, orientales y occidentales, la construcción social de ser mujer. Simone de Beauvoir dedicó diferentes capítulos («Mitos», «La madre», «Prostitutas y hetairas») de *El Segundo sexo* a deshilar las costuras culturales e históricas que configuran la figura de la doble:

Alternativamente aliada y enemiga, se presenta como el tenebroso caos de donde brota la vida, como esa vida misma y como el más allá hacia el cual tiende: la mujer resume la Naturaleza en tanto que Madre, Esposa e Idea; estas figuras tan pronto se confunden como se oponen; y cada una de ellas tiene una doble faz (Beauvoir, 1949/2010: 143)

Beauvoir resume la idea de que la mujer, concebida como una construcción social, fue creada para «representar los sentimientos ambivalentes del hombre». La dualidad femenina en la telenovela aparece básicamente en dos alternativas: la madre (o madrastra) enfrentada a la hija o la lucha entre gemelas opuestas. Este artículo dará ejemplos de lo que va planteando de varias telenovelas venezolanas, de las últimas décadas.

Vericuetos más, vericuetos menos, hay que detenerse en los grandes trazos para identificarla en cualquier otra producción. Se presenta a una madre que pierde a su hija muy pequeña y aunque pasa décadas buscándola se consiguen por azar en medio de una circunstancia que las hace enemigas. Pelean por el amor de un hombre, pero también subyace el conflicto del paso del tiempo en el que la madre se enfrenta cuando la hija asume el rol protagónico. El peso de verse reflejada en una juventud que ya no le pertenece la vuelve villana aunque originalmente se trate de un personaje bueno y noble (una condición infaltable es que la misma actriz interprete

el personaje de la madre cuando era joven y luego sea la hija, lo que ayuda a destacar en la audiencia la idea de que es la misma mujer en dos roles).

Este cuento podría llamarse *Las dos Dianas* y ser versionada por Cabrujas. Pero también podría llamarse *Cristal*, porque este mismo conflicto central también fue el eje de esta telenovela rompe *records*, escrita por Delia Fiallo en 1986, y que a su vez cuenta con, por lo menos, otras once versiones. Hace apenas tres años, la misma historia se reeditó en México con el nombre *El triunfo del amor* (2010): una madre que se encuentra con la hija perdida con la cual desarrolla un profundo conflicto porque la confronta con su belleza, inocencia y juventud; tres atributos propios de una protagonista, que en un principio fueron también características de la madre, pero al perderlos se convierte de inmediato en la villana.

Una y otra vez, los guionistas van al origen del cuento y seis décadas después (sin contar la era de las radionovelas) el mismo conflicto mantiene en vilo, durante 200 episodios, a miles de mujeres que dedican un promedio anual de 200 horas de su vida a atender este mensaje, si asumimos que ven sólo una telenovela al año.

Una de las claves para que esta fórmula sea inagotable está en lo que el filósofo y especialista en medios de comunicación, Jesús Martín-Barbero califica como «nuestro enigma favorito: el parentesco» (Martín-Barbero, 1999). La otredad representada en una hija confronta a la madre con lo inexorable del desgaste del cuerpo. La Otra guarda la esencia del espejo que nos devuelve aquello que evitamos ver. Allí se marca el conflicto de la madrastra con Blancanieves.

En la versión del cuento escrita por los Hermanos Grimm, docena de veces versionada por la industria cinematográfica, la madre de Blancanieves muere cuando la niña aún es pequeña y el rey vuelve a casarse con quien será la antagonista de la historia, una reina narcisista que constantemente necesita de la reiteración de su belleza por un otro masculino que la observa en el espejo:

El marido de la reina y padre de Blancanieves nunca aparece realmente en este relato, hecho que relata la intensidad casi sofocante con la que el cuento se concentra en el conflicto en el espejo entre madre e hija, mujer y mujer, yo y yo (Susan Gubar y Sandra Gilbert, 1984/1998: 52)

Bruno Bettelheim introduce el psicoanálisis para definir ambos roles y explicar cómo la madrastra se vuelve un personaje «típico» que luego será un símbolo universalmente asociado a la maldad y a la figura de la bruja:

La madrastra empieza a sentirse amenazada por la muchacha y se vuelve celosa. El narcisismo de la madrastra está representado por el espejo mágico y su continua búsqueda de seguridad respecto a su belleza, mucho antes de que la hermosura de Blancanieves eclipse la suya (Bettelheim, 1976/1994: 226)

Los adjetivos que califican a la reina madre son una ponderación de roles que están cargados de valoraciones negativas cuando se les adjudica a una mujer: hábil, ingeniosa, proactiva, sensual, decidida, firme. Estas mismas características podrían definir a un héroe. Pero el mensaje es que si están asociadas al rol masculino son válidas, de lo contrario la nariz de la bruja aparece en el espejo.

Blancanieves por su parte es víctima absoluta de sus circunstancias: hermosa, ingenua, pasiva e inocente. Pero también es narcisista, aunque eso sea el resultado de los elogios de terceros que se han rendido ante su extrema belleza; nunca su narcisismo está relacionado con una debilidad de su carácter. Plantea Bettelheim:

El narcisismo de Blancanieves llega casi a destruirla cuando cede por dos veces consecutivas a las trampas que la reina disfrazada le tiende para hacerla parecer todavía más hermosa, mientras que la reina acaba por ser destruida por su propio narcisismo. (Idem)

La existencia de Blancanieves se resume a la mirada de los otros y a la acción del azar que la salva de su propia imprudencia, la que Gubar y Gilbert califican como «su castidad absoluta, su inocencia gélida, su dulce nulidad» (*Ob. Cit.*: 53). En las telenovelas, la protagonista tiene esa «dulce nulidad» pero, como es vista desde la dulzura y la bondad, la nulidad se convierte en un valor, lo que permite que el personaje se haga digno y aspiracional para el público: «la mujer en la telenovela está para ser víctima, sea total o parcialmente (...) Debe ser un ser absoluto, construida sobre el amor», explica Cabrujas (2002: 56) sobre esa ecuación narrativa pocas veces modificada.

Cabrujas ratifica la necesidad de construir una mujer que demuestre una bondad tan elevada, tan sacrificada que la conduzca a la aspiración de lo sublime. Ahí está el éxito: «Nuestro triunfo es el triunfo del desvalido», explica Cabrujas en relación a la idea de lo que el público entiende como el éxito de un personaje. En contraposición, la villana debe representar el «principio de la ética del mal» porque la bondad sólo se justifica si hay un elemento de maldad a quien combatir.

La trama de *La usurpadora* muestra la dualidad de la mujer marcada claramente en el argumento central pero otro hilo conductor se aprovecha de un conflicto fácilmente digerible: unas gemelas separadas al nacer viven destinos totalmente opuestos. Una, en condiciones precarias, desarrolla la bondad como su gran fortaleza ante las adversidades. La otra, afortunada en su situación material, demuestra poco respeto hacia cualquier acto moral. Ambas se encuentran en un punto del camino para enfrentarse por el amor de un hombre (hay versiones donde la lucha se extiende por el amor del padre) y la identidad de una depende de la desaparición de la otra. La trama fundamental de *La usurpadora* juega con la identidad perdida, ratificando que la bondad y la maldad se pueden concentrar en una misma mujer.

Pero cualquier otra telenovela, aunque se base en argumentos distintos a los aquí mencionados, incluso si propone una historia original, termina desarrollando dentro de las sub tramas, por lo menos uno de estos conflictos en alguno de sus personajes y en muchos casos unas de estas sub tramas ha llegado a captar mayor atención que el conflicto principal. La confrontación de dos mujeres es un recurso dramático inevitable.

Es la reiteración una y mil veces de la Medusa, diosa victimaria y víctima de su hermana Atenea, quien se vale de una treta para poder eliminar a aquella que representa su mitad, la peor mitad. Atenea usa su fortaleza: la razón y la convierte en habilidad estratégica para eliminar a la Otra que la confronta. Medusa es el horror y la maldad pero cae ingenuamente como víctima de su propia arma fulminante, su mirada, que simbólicamente puede representar el rechazo absoluto a lo que se observa frente al espejo y que resulta insoportable para quien lo mira.

## Mujer constructo

«La educadora sentimental del continente», sentencia Manuel Izquierdo, personaje principal de la novela *Rating* (2011) de Alberto Barrera Tyszka, es la telenovela. Aunque se trata de un relato ficticio, muchos de los diálogos y situaciones que ocurren en el texto responden a la dinámica de los creadores de historias dentro de la industria televisiva, porque el autor forma parte de ello: escribir telenovelas ha sido su oficio durante más de 20 años.

Barrera Tyszka juega al metalenguaje porque crea un personaje que le permite exorcizar parte de sus experiencias propias como escritor de telenovelas. Los personajes (todos guionistas y productores de televisión) se reconocen como moldeadores de estereotipos y de conceptos. Dentro de la narración hay diálogos que sirven para develar los prejuicios, clichés y solidificar creencias con las que se edifica el «constructo mujer», entendido como un hecho social.

Toda mujer está buscando un hombre que la grite. Que le diga cómo son las cosas. Que le proponga matrimonio. Que la calme. La autoridad y el destino. Apréndete esto Pablito: en las telenovelas las mujeres sólo existen para esperar que un hombre llegue y les diga cástate conmigo (Barrera Tyszka, 2011: 199)

Los procesos creativos de representación social sirven para plasmar y reforzar el orden patriarcal. La cultura de masas y los productos de entretenimiento configuran roles sociales arraigados y legitimados por las acciones cotidianas, que a través de una continua y persistente cuota de reiteración, noche a noche, tarde a tarde, con una exposición promedio de cuatro horas diarias de diferentes telenovelas, ayuda a consolidar un mensaje vestido con el mismo traje de novia.

Desde la perspectiva feminista, las teóricas se han detenido a analizar estos fenómenos propios de la cultura de masas, como el cine y la televisión, que influyeron en la mediación social de la última mitad del siglo XX. Las caracterizaciones que aparecen en pantalla también hablan de los cambios que ocurren en las dinámicas sociales y sirven como reflejo de temas que antes eran invisibilizados en absoluto por el discurso patriarcal.

Teresa de Lauretis propone la tesis del «fuera de plano de la representación», teoría que supera la mera crítica del producto y sus mensajes para plantear una apuesta por subvertir el orden, a través de los mismos códigos comunicacionales

que han demostrado ser sumamente eficientes. La capacidad multiplicadora del medio televisivo hace que se naturalice sin mayores cuestionamientos los contenidos que transmite. Explica De Lauretis en *La tecnología del género*:

Todas las mujeres no serían sino copias de diferentes personificaciones de alguna arquetípica esencia de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico discursiva (1989: 8)

Pero este planteamiento, continúa, exige también atender el «llamado a tierra» necesario con el que debe enfrentarse la investigación feminista día tras día, palabra tras palabra. Cada concepto por inocente que parezca está montado sobre la estructura hegemónica que le da el rostro a la realidad:

Si esta perspectiva no se ve en ningún lado, no se da en ningún texto, no se la reconoce como una representación, no es que nosotras -feministas, mujeres- no hayamos, todavía, tenido éxito en producirla. Es, más bien que lo que hemos producido no es reconocible, precisamente, como una representación. Porque esa «otra parte» no es algún distante pasado mítico o alguna historia futura utópica: es la otra parte del discurso aquí y ahora, los puntos ciegos, o el fuera de plano de sus representaciones» (Ibíd.: 10. Subrayado nuestro)

Sobre este mismo punto de las representaciones de las mujer escribe Anne Higonnet, aunque en el artículo que citamos a continuación se centra en el marco referencial del cine de Hollywood y posteriormente de las series de televisión de ese mismo mercado, enfatizando en la representación social de las mujeres dentro de lo que ella califica como «*women's films*» o películas de (y para) mujeres.

El cuestionamiento inicial de Higonnet sobre los *women's films*, gira en torno a la actitud de la espectadora ante las historias que caracterizan este estilo de producciones, que hoy podrían equipararse a las llamadas «comedias románticas»; se pregunta:

¿Se ha identificado (la mujer) con lo que ha visto porque se sintió remitida a su experiencia personal, imaginaria o real, o para interiorizar el papel que la sociedad le asigna? En verdad, no se puede responder a esta pregunta. La fascinación de las mujeres por las películas que hablan de ellas oscila entre la sumisión a un marco ideológico autoritario y el placer de un poder efímero, una forma de realización, la conciencia de una diferencia (1990/2000: 226)



La construcción de la idea de ser mujer forma parte del sustrato cultural de cualquier sociedad, razón por la cual Higonnet se niega a darle respuesta a su propio cuestionamiento. Para las mujeres resulta prácticamente indivisible la línea entre lo que somos y lo que se ha configurado en torno a lo que debemos ser. Puede ser que el espejo nos devuelve a una completa extraña.

### **Voltear el destino**

De Lauretis señala que, en los márgenes del discurso hegemónico, hay ciertos espacios sociales que muestran las «resquebrajaduras de los aparatos del poder-saber», y allí es donde la autora propone otros términos que puedan lograr una diferente construcción de género:

términos que sí tengan efecto y se afiancen en el nivel de la subjetividad y de la autorepresentación: en las prácticas micropolíticas de la vida de todos los días y en las resistencias cotidianas, que proporcionan tanto la agencia como los recursos de poder o de habilitar investiduras; y en las producciones culturales de las mujeres feministas, que inscriben ese movimiento dentro y fuera de la ideología, que cruzan de atrás para adelante los límites -y las limitaciones- de la(s) diferencia(s) sexual(es) (1989: 12)

La argumentación desarrollada por De Lauretis abre la línea de un planteamiento propio que intenta entender el producto más allá de su función entretenedora. Las telenuevas han formado mujeres de, por lo menos, seis generaciones. En el caso venezolano se trata de un producto económicamente exitoso que promueve consumo y, por supuesto, determina relaciones de poder.

Las telenuevas son un producto hecho en una de las pocas industrias donde las mujeres escritoras tienen una fuerte presencia, bastante equiparable a la de los hombres. Desde la década de los 50, la producción de telenuevas contaba, por lo menos, con la firma de una mujer dentro de la repartición de los horarios estelares, los más jugosos para el negocio.

Según una recopilación histórica hecha por Carolina Espada (2004) en 1952, cuando existía sólo una planta televisiva en Venezuela (Televisora Nacional, canal 5) las primeras versiones de historias dramáticas (también

las de formato comedia como originalmente se les llamó) fueron escritas por tres pioneros de la industria: Roselia Narváez, Carlos Fernández y Juan Herbello.

Ciertamente, la calidad narrativa del género telenovela tiene que cuestionarse porque está montada sobre una fórmula poco flexible, determinada por las truculencias y los giros insólitos del destino. Ya hemos señalado elementos como el reduccionismo de sus personajes, en especial los femeninos. Pero la crítica profunda sólo se consigue si se aprende a decodificar el trasfondo discursivo y, más aún, cuando se trata de un producto tan claramente orientado a captar la atención de las mujeres.

Los prejuicios, críticas, burlas y subestimación de este género comunicacional, lejos de desmontarlo, ha logrado consolidar tras de sí una industria multimillonaria que apuesta a su multiplicación infinita para que sirva como vehículo de repetición que refuerce lo que desde el patriarcado se ha definido como el tránsito exitoso para ser mujer, tal como dice el personaje de *Rating (2010)*, que ya citamos. El destino matrimonio y el destino madre son dos pilares enraizados y naturalizados por la cultura por lo tanto serán los moldeadores de personajes femeninos en cada una de las telenovelas que se transmitan.

Si Hollywood produce por centenares historias que validan este destino, también las telenovelas asumen la herencia religiosa de Latinoamérica y capitalizan la imagen positiva de la virgen que triunfará sobre la bruja. Y además como el mandato social indica que todas tenemos el peligroso germen de la dualidad, cualquier instrumento disponible para luchar contra el mal es válido. Y la televisión está en la casa de todos.

Por eso es que no hay final feliz sin boda. Llegar al altar es la concreción del éxito de las protagonistas y se asume además como la redención de cualquier error cometido. La virgen en los nuevos discursos que proponen las historias de telenovelas no se reduce a mantenerse casta y pura, sin relaciones sexuales, argumento cada vez más lejano a la audiencia. Pero el vuelco que se permite es corto y seguro. La protagonista moderna sigue jugando el rol de virgen aunque esté personificada en la imagen de la madre, así que el sacrificio por los hijos se posiciona como otro acto de heroísmo aspiracional.

La mujer ideal destinada al matrimonio y a la maternidad es un tema ampliamente desarrollado por Simone De Beauvoir. La autora explica que desde el discurso hay una intención de reforzar la imagen de la virgen: «el gran papel misericordioso y tierno, uno de los más importantes de todos cuanto han sido reservados a la mujer» (1949/2010).

Las grietas que señalaba De Lauretis se abren continuamente. La efectividad de la industria de la telenovela venezolana guarda su honroso historial para demostrar la fuerza que tiene en posicionar mensajes y estremecer el orden patriarcal. Cuando en la década de los 70 era impensable que las mujeres abordaran el divorcio como una alternativa de vida, varios escritores eligieron este formato para poner en agenda el tema, plantearlo como una opción posible e incluso convertirlo en el objeto de su final feliz.

Cabrujas, por ejemplo, no decidió escribir un tratado académico sobre la vida post divorcio que enfrentaban las mujeres, ni dictó una conferencia universitaria sobre la violencia de género o lo que se asomaba como lo que hoy está tipificado como violencia patrimonial. Tampoco publicó un artículo periodístico en el que analizara las dificultades de una mujer que sólo había podido tener carrera de ama de casa y luego de una separación tiene que salir desprovista de herramientas a plantarse ante la competencia desigual del mercado laboral. El también dramaturgo, ensayista, opinador y crítico pudo haber usado cualquiera de estos ámbitos de los que formaba parte y en los que tenía ganado un auditorio atento. Pero Cabrujas eligió su rol de escritor y guionista de telenovelas y diseñó un personaje: Pilar de Cárdenas, que reunía en su vida todo eso que había que poner en agenda y más. Le puso voz todas las noches, la metió en la casa de todo el que tuviese televisión y lo demás fue discutir el asunto por todas partes. La telenovela *La señora de Cárdenas* (1977) tenía a la actriz Doris Wells interpretando a Pilar de Cárdenas, todas las noches durante 152 episodios. La historia movilizó al país y posicionó un mensaje de tal manera que se expresó en la reacción de las espectadoras que iban a la sede de Radio Caracas Televisión (Rctv), canal que transmitía la historia, para exigirle al autor que la protagonista tenía que divorciarse.

Desde la década de los 80, las telenovelas venezolanas, incluso las más representativas del formato rosa, han ido agregando otros destinos a la vida de sus protagonistas y la audiencia se extendió a otros escenarios. Las acciones salieron de las salas y los cuartos de una casa por lo que nuevos conflictos comenzaron a generarse en empresas y oficinas donde las mujeres de telenovelas también salían a trabajar.

Esta tendencia fue más evidente a finales de los años 90 con una serie de historias que tuvieron que poner en primer plano a mujeres de distintas edades, tallas y necesidades. La irrupción en el mercado local de las telenovelas brasileñas influyó en el gusto y el consumo de la audiencia porque traían temas más diversificados y con personajes más complejos, lo que estableció una comparación inevitable con el resto de las producciones más tradicionales y rosas, como las que se seguían haciendo en la industria televisiva de México y Venezuela.

En el caso de Venezuela, principalmente a través del humor fueron apareciendo en pantalla personajes femeninos que decían realidades en tonos digeribles. La menopausia y la gordura, por ejemplo, generaron más interés en *Guerra de mujeres* (2001), que la historia de amor de la esbeltísima y perfecta pareja protagonista. Esta telenovela escrita a cuatro manos por César Miguel Rondón y Mónica Montañez, permitió que los personajes de Finita y Brigitte cuestionaran, con la risa cómplice pero genuina de la audiencia, la esclavitud de los cánones de belleza que amarran la estabilidad emocional al número de la edad y el peso.

La necesidad de mostrar un final feliz ante el altar nunca ha desaparecido pero, muy tímidamente, se han introducido historias que ponen a soñar a las protagonistas con el ascenso social a través de otros caminos, por ejemplo, el de un título universitario. Así vimos que Dileidy, interpretada por Daniela Alvarado en la telenovela *Voltea pa' que te enamores* (2006-2007) de Mónica Montañez, aunque sostuvo el sueño de casarse éste fue haciéndose secundario. La escena de su acto de grado tuvo el despliegue propio de fastuosidad que la clásica imagen en la que otras desfilan vestidas de blanco. La misma estructura narrativa sirvió para ironizar acerca de esta aspiración, a través de otros dos personajes femeninos representados como tontos y banales, que orientaron todos sus esfuerzos para finalmente casarse.

En los diálogos de esta historia se multiplican las referencias irónicas sobre la búsqueda de las mujeres detrás del príncipe azul y los cinco personajes femeninos que desarrollan las sub tramas más importantes se quejan explícitamente de la cantidad de «sapos» que consiguen en el camino.

Si la crítica feminista no modifica conceptos por sí sola, el gusto del público sí lo hace y a través de los guionistas los argumentos se moverán para mantener los intereses de la industria, como ya se observa en los

temas que abordan las series dramáticas y de comedia producidas en Estados Unidos y Europa, con mujeres representadas como buenas y malas, vírgenes y brujas pero que también viven historias donde están solas o acompañadas. Con o sin hijos. Enamoradas y aburridas. Con otra mujer o con distintos hombres. Jefas, presidentas, gerentes, estrategas y triunfadoras. Sin final feliz porque no hay un solo final colectivo.

### Referencias bibliográficas

- Barrera, A. (2011) *Rating*. Caracas: Editorial Anagrama
- Bettleheim, B. (1976/1994) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica. En versión digital: <http://books.google.co.ve/books?id=h6chx6MqKiWC&printsec=frontcover&dq=psicoanálisis+de+los+cuentos+de+hadas&hl=en>
- Cabrujas, I. (2002) *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Alfa Grupo Editorial
- De Beauvoir, S. (2010). *El segundo sexo*. Buenos Aires: De bolsillo
- De Lauretis, T. (1989). *La tecnología del género*. En versión digital: <http://es.scribd.com/doc/52406637/Teresa-de-Lauretis-La-tecnologia-del-genero>
- Espada, C (2004). *La telenovela en Venezuela*. Caracas: Fundación Bigott
- Gubar, S. y Gilbert, S. (1984/1998) *La loca del desván*. Madrid: Ediciones Cátedra. En versión digital: [http://books.google.co.ve/books/about/La\\_Loca\\_Del\\_Desv%C3%A1n.html?id=WL7oMQ-p7DkC&redir\\_esc=y](http://books.google.co.ve/books/about/La_Loca_Del_Desv%C3%A1n.html?id=WL7oMQ-p7DkC&redir_esc=y)
- Higonnet, A. «Mujeres, imágenes y representaciones». En: Duby, G y Perrot, M. (1990/2000) *Historia de las mujeres en occidente*. Tomo V. México: Ediciones Taurus. En versión digital: [www.scribd.com/.../Historia-de-Las-Mujeres-en-Occidente-Tomo-v-El-Siglo-XX](http://www.scribd.com/.../Historia-de-Las-Mujeres-en-Occidente-Tomo-v-El-Siglo-XX)

Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.