

LA TELENVELA VENEZOLANA: DE ARTESANAL A INDUSTRIAL

María Inés Mendoza

INTRODUCCI N

La telenovela de factura venezolana nace en la década del 50 -concretamente en 1953- como hija primogénita de la televisión, que inicia sus transmisiones por esa misma fecha.

La telenovela venezolana cobra cuerpo en función de la publicidad, siguiendo los patrones de su antecesora inmediata: la radio, de la que toma la fragmentación, la serialidad, el *suspense*, la pausa, pero sobre todo, su carácter melodramático; elementos que contribuyen favorablemente en la conformación de este género audiovisual -la telenovela- con características definidas.

Mostrar la génesis y evolución de la telenovela venezolana, en base a su temática duración y extensión, relación patrocinante producto telenovelesco, producción y exportación, son los objetivos de este artículo.

A tal efecto, el recorrido que vamos a iniciar por la historia de la telenovela en Venezuela lo dividiremos en tres partes: una primera, que muestra su evolución, teniendo en cuenta su temática, duración, extensión y relación marketing telenovela. Esta parte a su vez está subdividida en dos etapas:

1.- «La prehistoria» o «analfabetismo» de la telenovela (1953-1961) considerada así porque de este período sólo quedan testimonios escritos y orales, acompañados de algunos libretos y fotografías. Es la época del libretista y patrocinante único, de las telenovelas con pocos capítulos (entre 25 y 30 capítulos) y una duración que oscila entre los 15 y 30 minutos por capítulo; es también el período en el que predomina la adaptación de novelas de la literatura nacional e internacional, y de libretos de radionovelas y de películas.

2.- «La historia» que se inicia en 1961, fecha en que la telenovela deja de ser un producto meramente artesanal y local, para transformarse en un producto industrial de alcance internacional, gracias a la presencia del video-tape y del apuntador electrónico.

De aquí en adelante la telenovela venezolana se consolida como producto audiovisual diferenciado, gracias a su rápida adaptación a los requerimientos exigidos por el *rating* y la Reglamentación Gubernamental.

En las décadas siguientes se incorpora el color a la televisión; se pasa de la adaptación de novelas de la literatura (nacional e internacional) y, de guiones de cine, a la realización de libretos originales; se instaaura la **telenovela cultural**, y con ella la presencia de libretistas nacionales; desaparece el patrocinador único y se da paso a la publicidad compartida; es decir, que la telenovela venezolana por una parte se constituye en un género que satisface las expectativas del gusto popular, y por otra, se convierte en un producto exportable y rentable.

La segunda parte de este trabajo contempla el proceso de producción, en el que tienen lugar una serie de instancias sucesivas y paralelas que dan como resultado un producto industrial, pero que en el fondo es la simbiosis de lo real-imaginario con lo popular.

En la tercera parte se examina el boom de la telenovela venezolana como producto de exportación, que aunque cumpla con las reglas de estandarización del mercado internacional eliminando las diferencias regionales, borrando las señas de identidad, dejando sólo lo «universal», lo «neutral», «lo plural», no por eso deja de ser un producto cultural enraizado en el mito y en la más pura esencia de lo popular venezolano y latinoamericano.

Para la realización de este trabajo sobre la historia de la telenovela en Venezuela se tomó como bibliografía básica las investigaciones y aportes de: Mabel Coccato «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana»; Marta Colomina, «De las crónicas de Indias a Cristal»; Luis Rodolfo Rojas «La telenovela venezolana: el éxito de un negocio comunicacional» y Alejandro Gómez «El culebrón: la mentira más mentirosa».

NACIMIENTO Y PRIMEROS AÑOS DE LA TELENOVELA VENEZOLANA: 1953-1961

La telenovela venezolana -género audiovisual que hoy se ha convertido en el eje vital de la industria televisiva de este país-, tiene su historia paralela al medio que la vehicula. Nace de la improvisación -de lo artesanal-, de la carencia de recursos económicos, de las limitaciones de la puesta en escena y de la expresión corporal, pero luego se va desarrollando paulatinamente hasta conseguir un estilo y un lenguaje propios, convirtiéndose en un producto de exportación que acapara la atención de millones de telespectadores en todo el mundo.

Igual que en el resto de países de América Latina, la telenovela venezolana se nutre de su antecesora inmediata: la radionovela.

Este parentesco se fundamenta en que tanto la radionovela como la telenovela nacen en función de la publicidad; con una continuidad discursiva, en la medida en que ambos géneros se articulan en un mismo tipo de narrativa -supeditada al *suspense*, la pausa y la serialidad-; dirigidas esencialmente a la mujer y producidas en su primera etapa, por sus propios patrocinadores.

Esta relación radionovela-telenovela nos lleva a pasar revista a la radiodifusión venezolana, a través de la evolución de la radionovela y su incidencia en la telenovela.

En la Caracas provinciana y tímida de la dictadura del General Juan Vicente Gómez nace la radiodifusión, bajo el nombre de Broadcasting Caracas, el 10 de diciembre de 1930.

Para esta época las familias caraqueñas sólo disponían del Teatro Nacional, el Gran Circo Metropolitano y el Nuevo Circo de Caracas, como únicos lugares adonde ir en los ratos de ocio, incluyendo los bares para hombres, únicos sitios de encuentro y tertulias.

La vida del caraqueño se centraba fundamentalmente en la convivencia pacífica y familiar con el vecino y los paseos por la ciudad, lo que supone imaginar su entusiasmo cuando comenzaron las primeras transmisiones radiales.

Este hecho permite la reunión familiar alrededor del aparato de radio, conectándola con un mundo más allá de sus fronteras regionales, facilitándole al mismo tiempo la identificación con la temática de las canciones y con los melodramas emitidos por ese aparato tan singular.

Al principio la programación radiofónica no fue muy variada, incluía: la marcha del tiempo, relatos y comentarios sobre la situación nacional v mundial, complementada por charlas sobre la historia de Venezuela. Con el paso de los años la oferta radiofónica es más heterogénea: informativos, musicales, comedias, charlas, radioteatro, historia y cuentos que aparecen y desaparecen conforme a la evaluación que de ellos hace el receptor porque -como lo afirma Marta Colomina- la programación de la radio venezolana en su primera etapa se construye y se reconstruye con el feedback de sus oyentes.

En esta primera etapa los radiodifusores ensayan con las **novelas del aire** (nombre que se da a las radionovelas) y descubre que este nuevo género radiofónico acapara la atención del público y que poco a poco se convierte en el eje central de la programación y en un producto rentable y exitoso.

El primer gran éxito lo constituye la radionovela «El derecho de nacer» con libreto cubano, que «paralizó las salas de proyección de cine, pues se vieron obligadas a suspender la exhibición para reanudarla después de haber concluido el capítulo. Los taxis y vehículos de alquiler anunciaban que tenían radio instalada, como señuelo para atraer a los pasajeros durante la hora de trasmisión de la radionovela» (Cortina, 1982:55). Esta serie radiofónica permaneció más de dos años en el aire.

Vale la pena resaltar, que la radio en Venezuela estuvo marcada por la censura y el control de un gobierno dictatorial desde su aparición en 1930 hasta finales de la década del 50, lo que significó la emisión de **radionovelas al estilo cubano**, en el que prima el desgarramiento trágico, la exacerbación del melodrama mediante la conjugación de sentimientos primarios y maniqueos y donde la relación espacio-tiempo se neutraliza, se borra; de **seriales** con contenido **sat rico** y **cr tica velada** y, además, todo tipo de programas culturales.

La primera radionovela escrita especialmente para la radio venezolana fue «El misterio de los ojos escarlata», compuesta de 24 episodios. Le siguen otras de estilo detectivesco como «El misterio de las tres torres» v otras de estilo costumbrista como son las de Rafael Guinand: «La familia Buche y Pluma» y «Frijolito y Robustiana».

En esa misma línea de producción merecen mencionarse algunos títulos que fueron muy populares como «Los tres Villalobos», «La usurpadora» (adaptada a la televisión en 1971), «La hija de la gitana», «cuando los hombres son bestias», «El pecado de una madre», y «Tamakun: el vengador errante». Esta última radionovela fue todo un suceso, permaneció en el aire durante cinco años. Ofrecía como argumento central la venganza como forma de alcanzar la libertad. Su éxito se debió -según Norma Uribe- «al permitir al pueblo reprimido por la dictadura Perezjimenista (1954), acceder a la libertad, aunque fuera a través de un personaje de la fantasía».

En Latinoamérica la producción radionovelasca tuvo como principales centros de difusión las capitales de Cuba, México y Argentina, pero mientras las producciones de Ciudad de México y Argentina rebasaron sus fronteras, La Habana con su emisora C.M.Q. se convierte en el núcleo de exportación, inundando de radionovelas especialmente a los países del área del Caribe.

Así, Mario Vargas Llosa en su novela «La tía Julia y el escritor» narra con lujo de detalles la forma en que llegaban los quintales de escritura radiofónica procedentes de la C.M.Q. cubana, y de las dificultades que tenían los adaptadores para regionalizar los libretos cubanos.

En la historia de la radionovela latinoamericana la emisora cubana C.M.Q. es un punto de referencia

obligado: «Si no hubiera cambiado el panorama político de Cuba -afirma Arquímedes Rivero, cubano residenciado en Venezuela desde 1954- quizá la C.M.Q. estaría a la cabeza de América Latina, porque es la cuna de la programación dramática».

En el caso concreto de Venezuela, este país no sólo fue receptor de radionovelas, guionistas y directores radiofónicos cubanos, sino que lo fue también de una modalidad muy cubano-americana: el *rating*. Al respecto Arquímedes Rivero dice: «Cuando llegué a Venezuela me nutrí de las radionovelas que habían tenido éxito en Cuba. A mí me servía muchísimo el *rating* para manejar la programación de Radio Rumbos, porque las radionovelas que habían tenido más *rating* en Cuba eran las que yo compraba».

Desde esta perspectiva, la radionovela venezolana, de raíces cubanas, adaptada a la idiosincracia del pueblo venezolano, sujeta a la censura y el control de los gobiernos dictatoriales de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez, sin dejar de ser redundante y fragmentada, sirve de base a un nuevo género, pero esta vez acompañado de imágenes: la **telenovela**.

Este vínculo radiotelenovela se establece no sólo por su parecido en las estructuras narrativas y la utilización del tiempo del discurso, sino también en ese nexo diacrónico que hace que las historias radionovelescas sean adaptadas a un nuevo medio, en el que es preciso concretizar en imágenes a los protagonistas de la ficción, suponiendo por parte de los guionistas y teledifusores un reto creativo y económico.

Es a partir de 1953 que en Venezuela se inicia la producción de telenovelas, fecha de instalación de la televisión, que desde sus primeras emisiones incluye en su programación este naciente género. De 1953 a 1961 sólo quedan algunos testimonios escritos y orales, acompañados de fotografías y de los libretos emitidos durante este período, por lo que este lapso de ocho años se conoce como la «pre-historia» de la telenovela venezolana.

En un principio este nuevo género audiovisual no tiene nombre definido y se le llama «serie», «serial», «tele-serie», «tele-comedia», «comedia», «novela», «novela episódica», etc. hasta que finalmente en 1954, se le bautiza definitivamente como «telenovela», nombre con el que se conoce hasta nuestros días.

Como primer programa dramático de continuidad que se transmitió en la televisión venezolana está «Los casos del Inspector Nick», original de Alfredo Cortina (libretista de radionovelas) emitido en 1953. La temática de este dramático giraba en torno a narraciones de corte policiaco y de misterio y se emitía de lunes a viernes en capítulos de quince minutos de duración. Cada programa diario se articulaba, por lo general, alrededor de un diálogo entre un Reportero y el Inspector Nick. El Reportero inicia la conversación preguntando sobre un caso determinado y el Inspector responde, convirtiéndose en narrador de las historias, en las que participa en forma directa o indirecta. El cierre del programa diario viene dado por la interrupción del Reportero o del Inspector, que valiéndose de una situación de suspense en la trama cortan el hilo narrativo, motivando así al radioyente para el programa del día siguiente. La inclusión de «Los casos del Inspector Nick» como antecedente inmediato de la telenovela venezolana se debe a su parecido en algunos rasgos, como son su fragmentación y el suspense, que empezaban a ser utilizados al finalizar cada capítulo.

La primera serie que estructuralmente fue una telenovela es «La criada de la granja», transmitida por Televisa (hoy Venevisión) de lunes a viernes, con 15 minutos de duración por capítulo, bajo la direc-

ción de Juan Lamata, por años ejecutivo de Radio Caracas Televisión (RCTV) e impulsor de la televisión de exportación.

Durante la década del 50 y con la emisión de la primera telenovela «La criada de la granja» se producen para la Televisión Venezolana cerca de 220 capítulos, entre los que se pueden diferenciar dos estilos: uno, enmarcado dentro del esquema tradicional clásico que tiene por lo general como argumento a una joven humilde que emigra del campo a la ciudad y que aspira al amor del patrón o del señorito, pero al que sólo puede acceder después de vencer una serie infinita de sufrimientos y de peripecias. En esta línea argumenta) están: «Rebeca», «La rival», «Simplemente María», «Lucecita», etc.

El otro estilo que se ensaya intenta acercarse por una parte a la estructura fundamental del teatro, y por otra, utiliza mecanismos cercanos a la cinematografía clásica, como la tendencia a imbricar distintos hilos narrativos absolutamente individualizados en una trama global, así como el uso de la disolvenca (fundido encadenado) en un intento por eliminar ante los ojos del telespectador la presencia del montaje.

Dentro de este modelo se enmarcan «La esquina» (1955), «Un pañuelo de tierra verde» (1956) y «Romelia» (1957), escritas por Román Chalbaud, crítico, guionista, dramaturgo y director de teatro, cine y televisión.

Estas telenovelas fueron emitidas por Radio Caracas Televisión y producidas por la empresa Colgate-Palmolive, pues para esa época -como lo señala Mabel Coccato- las telenovelas no eran producidas por las televisoras sino por las agencias de publicidad o por las empresas comerciales, las cuales compraban espacios **vac os** dentro de la programación de las plantas, para luego **llenarlos** de acuerdo a su criterio e intereses.

«La esquina», «Un pañuelo de tierra verde» y «Romelia» se transmitieron de lunes a viernes, a razón de 12 minutos y medio diarios, sin cortes comerciales, porque la publicidad se incluía al comenzar y al finalizar cada capítulo; estuvieron en pantalla durante cuatro semanas aproximadamente, estructuradas así: «La esquina», 18 capítulos; «Un pañuelo de tierra verde», 17; y «Romelia», 20 capítulos.

Un rasgo particular de estas obras es que su autor, Román Chalbaud, las plantea en típicos ambientes venezolanos y con permanentes referencias a la realidad nacional del momento, lo cual debe destacarse, debido a que en este primer período de la televisión los contenidos de las telenovelas se ubicaban en otros contextos.

Oscar Moraña -investigador venezolano- hizo un análisis semiológico sobre los libretos de estas tres telenovelas, porque en los años en que se transmitieron no existía procedimiento de grabación en video-tape, lo que significó la salida al aire en «vivo» y la ausencia total de testimonios video-grabados. Moraña destaca que en este tipo de telenovelas el discurso telenovelesco trata de interrelacionar los distintos hilos para producir la sensación de un relato homogéneo. Uno de esos mecanismos ... es el de hacer «soportar» varios hilos por un mismo personaje, el cual de esta manera se convierte en el protagonista de esta narración. Moraña amplía este concepto diciendo que otro de los mecanismos utilizados es el de hacer que un mismo acontecimiento tenga repercusiones sobre más de un hilo. (Moraña,1980:65).

Para el investigador Moraña las telenovelas «La esquina», «Un pañuelo de tierra verde» y «Romelia» difieren bastante entre sí, tanto en su forma de expresión como en su estructura narrativa ... diferencias

que pueden explicarse como una experimentación, como una búsqueda de las formas dramáticas convenientes más adecuadas a ese nuevo medio de comunicación como lo es la televisión.

También existen diferencias significativas entre estas obras y el discurso telenovelesco cristalizado desde finales de la década del 50 hasta la actualidad. Así, la visión trágica y dura que presenta «Un pañuelo de tierra verde» sólo se retoma en «Estefanía» de César Miguel Rondón, emitida por Radio Caracas Televisión en 1979. «Romelia» con su elemental estructura narrativa y su estilo «rosa» no se ha repetido demasiado, cosa que no ocurre con «La esquina» que sentó las bases del discurso telenovelesco estandar posterior, especialmente en lo que respecta a la resolución y al tipo de conflictos planteados.

Aun a costa de las dificultades provenientes de la transmisión en vivo, ya para 1956 las telenovelas pasan de 15 a 30 minutos de emisión diaria, con horarios que oscilan entre las 2 y las 7 p.m., de lunes a viernes; como «El tercer acto» de Ligia Lezama, producida por Televisa (hoy Canal 4) para el espacio **La novela de las cinco** y “Tiempo de angustia” transmitida por Radio Caracas televisión, en su espacio **La novela de las dos**. En 1955 Radio Caracas Televisión ensaya con telenovelas que oscilan entre un capítulo y cuatro, emitidas los domingos en el apartado denominado la **novela experimental**.

En esta etapa de la prehistoria de la telenovela venezolana marcada por la dictadura de Pérez Jiménez, no se permitió bajo ningún concepto la transmisión de telenovelas basadas en obras de escritores nacionales vinculados a la oposición democrática como Rómulo Gallegos y Miguel Otero Silva. De ahí que a la dictadura se empezaron a adaptar para la televisión novelas como “Doña Bárbara” de Rómulo Gallegos, producida y transmitida en 1958 por Radio Caracas Televisión, con una extensión de 42 capítulos.

Hasta esta fecha –1958- las telenovelas se componían de 20 ó 25 capítulos, pero de aquí en adelante se alargan en aras del rating, lo que provocó por parte de la crítica –especialmente de la prensa- reacciones negativas re-bautizándolas con el calificativo de “culebra”, “culebrón” como sinónimo de larga duración.

Una vez caída la dictadura en 1958 se adaptan novelas históricas, costumbristas y románticas de la temática histórica venezolana, como es el caso de “El tirano Aguirre”, con temática histórica y que se emite en 1959, en un espacio denominado la **Telenovela Venezolana**; por supuesto que no desaparecen de la programación televisiva las telenovelas con libreto cubano como “Todos somos culpables” de Enrique Jarnés, que alcanzó los 127 capítulos debido a su gran éxito.

En esta primera etapa (1953-1961) los argumentos de las telenovelas venezolanas se alimentaban de las adaptaciones de novelas de literatura nacional y la universal, de radionovelas, de argumentos de películas y de folletines, predominando tres géneros narrativos: la novela de misterio, la policiaca y la dramática (conformada esta última por temas épicos, románticos y melodramáticos).

EVOLUCIÓN: DE LA ADAPTACIÓN AL LIBRETO ORIGINAL

En las dos primeras décadas de este período (1960-1970) la telenovela venezolana estuvo alejada de la realidad nacional, marcada por grandes cambios. Es la época de las luchas feministas, de la revolución cubana, de la legendaria figura del Che Guevara, fenómenos que repercuten en Venezuela, América Latina y el mundo.

Venezuela -que recién inicia el camino de la democracia- se ve amenazada por la guerrilla que se enfrenta al gobierno de Rómulo Betancourt.

Como se dijo más arriba, la telenovela no presenta reflejo alguno de lo que está pasando ni en el país ni en el mundo, sigue aferrada a la temática tradicional -el típico triángulo amoroso con final feliz- traída por los libretistas cubanos, quienes una vez que inundan las emisoras y televisoras latinoamericanas con sus guiones, llegan para quedarse aventados por la Revolución, constituyéndose en maestros de un estilo, cuyos efectos aún están presentes en las telenovelas de nuestros días.

Es la época en que la telenovela es fuertemente cuestionada, atacada y criticada por diferentes sectores de la sociedad venezolana como intelectuales, investigadores, universitarios, periodistas, hasta las asociaciones de padres y representantes; sobre todo por considerársela **alienante**, debido fundamentalmente a su contenido melodramático y a los efectos producidos sobre un público mayoritariamente femenino e «inculto», presa fácil de este tipo de mensaje.

Son los años en que se publican trabajos de investigación que cuestionan el papel de los medios de comunicación, concretamente la televisión y su influencia en sectores específicos -niños y mujeres- y donde por primera vez se analiza el efecto que tienen las radiotelenovelas en las amas de casa venezolanas. Son «Comunicación y cultura de masas» de Antonio Pasquali, «La televisión venezolana y la formación de estereotipos en los niños», de Eduardo Santoro, y «El huésped alienante» de Marta Colomina.

a) D cada del 60: incidencia de la técnica y la audiencia en la narrativa telenovelesca

Inserta en una sociedad que se adapta a continuos cambios históricos e ideológicos, la telenovela inicia su historia -su escritura- gracias a la incorporación de dos artilugios tecnológicos, que aceleran y transforman su producción: el video-tape y el apuntador electrónico.

Con el uso del video-tape por la televisión a partir de 1962 -que permite grabar tanto la imagen como el sonido y a los actores y equipo técnico corregir sus equivocaciones- la telenovela venezolana deja de ser un producto meramente artesanal y efímero para convertirse en una industria que acapara una audiencia nacional y que más tarde compite con producciones mexicanas, argentinas y brasileñas en los mercados internacionales.

El incremento en la producción y duración de los capítulos así como las posibilidades de exportación, se vieron reforzadas por la presencia del apuntador electrónico (su uso comienza en Radio Caracas Televisión en 1963) que eximía a los actores de memorizar diariamente los largos textos de las telenovelas.

Es importante destacar que en este período no sólo se transmitieron telenovelas grabadas, sino que se siguió utilizando el sistema en «vivo» como es el caso de la telenovela «Amargo silencio», emitida por el Canal 11, en 1967.

Un tercer factor que viene a modificar a la telenovela es la promulgación de una reglamentación oficial para la televisión, en la que se limita la extensión de las telenovelas, se prohíben algunos temas y se establecen horarios específicos de transmisión. Como lo destaca Marta Colomina, la conferencia de Costa Rica y la activa participación venezolana en la UNESCO conformaron un ambiente que, de alguna manera, influyó en la decisión oficial de dictar un decreto que regulara la programación televisiva.

En la década del 60 y con la presencia del video-tape, se comienzan a importar telenovelas producidas por otros países del continente. La primera telenovela que llegó a Venezuela fue «Mi maestro» de

factura mexicana, transmitida por el canal 8 en 1969, para entonces propiedad del cubano Goar Mestre, anterior dueño de la CMQ de Cuba.

Debido a la aceptación creciente del público telespectador frente a las telenovelas se producen cambios en la transmisión, en su duración y extensión.

Hasta 1963 las telenovelas se emitían de lunes a viernes, pero de esta fecha en adelante se prolongan hasta los sábados, como lo hizo Radio Caracas Televisión con «La tirana» (1967) de Manuel Muñiz Rico; pero también se da el caso opuesto, es decir, que se reducen los días de emisión, como «Yo compro esa mujer», transmitida por Canal 5 los días lunes, miércoles y viernes; o «Historia de tres hermanas» (1964) que salía al aire un solo día por semana: los martes.

En este período (1961-1970) el 81% de las telenovelas estaban ubicadas en el horario de 6 a 10 de la noche, concentrándose alrededor de las siete de la noche, que luego se trasladó a las nueve por decreto gubernamental. El resto del porcentaje telenovelesco se situaba en la franja de once de la mañana a una de la tarde y en la de dos a cinco (siendo esta última de menor importancia).

Si en la etapa anterior se llegó a un máximo de 127 capítulos, en ésta se extendió a 400 capítulos como «El derecho de nacer» de Félix B. Caignet, emitida por Radio Caracas Televisión desde 1965 hasta 1967; v «Lucecita» de Deba Fiallo transmitida por Venevisión de 1967 a 1968. También se aumentó el tiempo de transmisión diaria de 30 a 45 minutos, es el caso de la telenovela «Historia de tres hermanas», que inicialmente salía al aire durante 30 minutos, pero que luego se aumentó a 45 minutos.

El aumento en el número de capítulos no sólo se debe a las nuevas posibilidades técnicas sino a la opinión del público receptor, que era y sigue siendo árbitro del argumento. La mayor o menor sintonía -posición en el rating- es decir, el número de personas que siguen día a día la trama telenovelesca determina la longitud medida en los segmentos que se emiten de lunes a sábado.

Se da paso a la figura en **equipo** de libretistas en la elaboración de guiones -sobre todo en las telenovelas de mayor extensión- aunque sobrevivía el libretista **nico**, característico de la etapa anterior. El **equipo** de libretistas funcionaba de la siguiente manera: encabezado por el autor, éste se encargaba de escribir los primeros capítulos, con el objeto de dejar bien definido cada personaje, luego elaboraba una sinopsis que entregaba al resto de los integrantes, denominados sub-guionistas o dialoguistas, quienes se encargaban de confeccionar el resto del guión. Es el caso de la telenovela «La tirana», escrita inicialmente por Manuel Muñoz Rico, pero continuada por Enrique Jarnés, Román Chalbaud y José Ignacio Cabrujas.

Los libretistas estrella de estos años son los cubanos: Delia Fiallo, Inés Ródena, Caridad Bravo Adams, Enrique Jarnés, y el argentino Manuel Muñoz Rico. Los pocos escritores venezolanos que se atrevieron a incursionar en el mundo de la telenovela lo hicieron bajo seudónimo, para escaparse de la sátira y la burla de los intelectuales, que siempre mantuvieron una actitud negativa y reticente a este nuevo género audiovisual.

b) D cada del 70: Censura vs. Telenovela cultural

A partir de 1972 la telenovela venezolana sufre algunos cambios sustanciales debido a la presión ejercida por la Reglamentación Gubernamental, relacionados fundamentalmente con el horario de transmisión y con la temática.

En un primer momento se establecen normas que regulan los programas y sus horarios, en función de la audiencia:

Clase A: dedicada exclusivamente a los niños (de 4 p.m. a 6 p.m.)

Clase B: adolescentes (de 6 p.m. a 7 p.m.)

Clase C: apto para todo público (5 a.m. a 4 p.m. y de 7 p.m. a 9 p.m.)

Clase D: apto solamente para adultos (desde las 9 de la noche en adelante)

Como las telenovelas en moda no fueron consideradas «aptas para todo público» se trasladaron totalmente al horario nocturno (a partir de las nueve de la noche).

Para cumplir con las exigencias oficiales se hacen dos tipos de telenovelas: las «rosa» (para todo público) transmitidas en la franja horaria de 12 a 4 de la tarde ->que se fueron tornando 'verdes' bajo la distraída mirada de las autoridades- y las producidas especialmente para el horario de las nueve (adultos), en las que las televisoras exhiben sus 'platos fuertes': incestos, exotismo, truculencia y demás delicias del género» (Colomina 1993: 30).

La Resolución 3.178, que empezó a regir a partir de 1972 en sus artículos 1º, 2º y 3º establece como normas -que Marta Colomina tipifica como conceptos abstractos, difícilmente definibles operativamente-: «principios de la moral social», «la dignidad humana», y el más claro: «la institución familiar». La receta para tornar operativas estas normas etéreas fue la del consejo pedagogizante: «Las relaciones del hombre en la sociedad se presentarán enalteciendo las labores del trabajo y la observancia de las leyes y las buenas costumbres; la aplicación de la justicia presidirá el tema principal y será la solución de la trama.» Al hablarse de trama se estaba refiriendo al discurso telenovelesco.

Infringiendo las normas gubernamentales establecidas y en función al éxito comercial, se aumenta el número de capítulos por telenovela, llegando a un máximo de 642 capítulos entre 1971 y 1977. Veamos algunos ejemplos:

De Inés Ródena: «Raquel» con 642 capítulos (récord de extensión); «Valentina», 598 capítulos; «Sacrificio de mujer» y la «Indomable», ambas con 500 capítulos, y «La Doña» con 321 capítulos.

De Ana María Escamez: «La usurpadora» con 521 capítulos.

De Olga Ruilópez: «Sabrina», 507 capítulos.

De Delia Fiallo: «Rafaela» y «Lucecita», la primera con 316 y la segunda con 312 capítulos.

Las protestas por parte de algunos sectores de la sociedad, no se hicieron esperar, lo que obliga al Ejecutivo a promulgar una norma que determina con precisión el número de capítulos, la duración diaria y la exigencia de que las telenovelas sean de carácter cultural. Esta nueva Resolución emanada del gobierno en 1976, contempla a las telenovelas como un género televisivo diferenciado dentro de la programación televisiva.

El Decreto titulado: **Obligación de transmitir programas culturales por televisión**, reza en su artículo 2º: «Los programas novelados de continuidad a transmitirse después de las 4:00 p.m. deberán ser de **carácter cultural** y podrán ser fraccionados hasta en ciento ochenta (180) presentaciones o capítulos de hasta una **hora de transmisión**.»

Por programa de **carácter cultural** -según el Artículo 9º de la Resolución 3.178- «se entiende la transmisión de obras de arte, de la literatura, de la historia y de la ciencia, así como la transmisión de

biografías y pasajes históricos, los recitales y otras obras y programas que por la calidad de sus intérpretes, la significación de sus temas o el mérito artístico de la realización, contribuyan a elevar el nivel de la colectividad». (Coccatto, 1979: 89).

Este Decreto -por una parte- permite la apertura del medio hacia los escritores nacionales como Salvador Garmendia (quien había escrito unos cuantos guiones con seudónimo), José Ignacio Cabrujas e Ibsen Martínez, que inician una brillante carrera como maestros del género; -por otra- facilita a los buenos escritores trabajar sobre un esquema planificado de duración, sin la presión ejercida por los propietarios de las televisoras, por alargar una telenovela indefinidamente cuando ésta ocupaba un lugar destacado en el rating. Lógicamente este decreto lo hicieron efectivo los teledifusores en la primera etapa, hasta que en 1993 -como resultado de conversaciones y reuniones entre los dueños de los medios radio-eléctricos y el gobierno- surge un nuevo Reglamento, en el que se les da mayor libertad en cuanto al manejo de los contenidos, el horario de transmisión y la longitud de los dramáticos, siempre que no lesionen los intereses oficiales.

Para dar cumplimiento a la Resolución, a partir de 1974 se inicia el ciclo de **telenovelas culturales** con argumentos extraídos de la literatura nacional e internacional y de guiones originalmente para la televisión, siendo Radio Caracas Televisión (RCTV) pionera en este género.

De la literatura nacional se adapta nuevamente -pero esta vez en color y con un alto porcentaje de tomas en exteriores- a «Doña Bárbara» de Rómulo Gallegos, convirtiéndose en un éxito nacional y en ser la primera telenovela que se exporta a Europa. Le siguen otros títulos tomados de la literatura nacional como «Boyec el Urogallo», de Francisco Herrera Luque; «La trepadora» (1975), «Pobre negro» (1975), «Canaima» (1976) y «Sobre la misma tierra» (1976) de Rómulo Gallegos; «Oficina N° 1» de Miguel Otero Silva; «Campeones» de Guillermo Meneses; y «Ana Isabel, una niña decente» de Antonio Palacios.

En la adaptación de estas novelas para la televisión están -entre otros- José Ignacio Cabrujas, Isaac Chacón, Salvador Garmendia, Ligia Lezama e Ibsen Martínez.

El 24 de mayo de 1977, Radio Caracas Televisión comienza la emisión de «La hija de Juana Crespo», original de Salvador Garmendia, considerada como la primera telenovela **cultural** escrita y concebida especialmente para la televisión.

Con la telenovela «La hija de Juana Crespo» los libretos dejan de ser importados, las tramas son más verosímiles y localistas, permitiendo el éxito a escritores del género, entre otros a José Ignacio Cabrujas, Salvador Garmendia, Ibsen Martínez y César Miguel Rondón, procedentes del teatro, el cine y la literatura venezolana.

La telenovela **cultural** como género, no sólo goza de gran aceptación en el público venezolano, sino que además despierta comentarios favorables por parte de la crítica, como el de Gloria Goldsmith directora general de Ciencias y Artes del Cine y la Televisión- quien dice: «Es uno de los rasgos más importantes de la evolución del género de la telenovela. El mensaje se ha hecho más creíble y, sobre todo, ha permitido lo que la mayoría de los consultados reconoce como **identificación**. En otras palabras, se ha logrado cautivar a un público creciente con situaciones, «cuentos» y narraciones que le ha permitido identificarse y hasta involucrarse autorreflexivamente en ese mensaje aparentemente superficial e intrascendente» (citada por Marta Colomina, 1993: 32).

El éxito de la telenovela **cultural** se debe a la configuración de tres factores: 1.- A su implementación como resultado del decreto gubernamental que obligaba a los teledifusores a emitir programas culturales; 2.- A la gran experiencia adquirida por los escritores Cabrujas, Garmendia y Martínez, adquirida en la adaptación para televisión de obras **consagradas** de la novelística nacional e internacional; 3.- El patrocinio publicitario que era **rotativo** y originado en varios anunciantes, era más flexible y por tanto reportaba mayores dividendos económicos.

En este mismo año, 1977, «La Señora Cárdenas» -obra maestra del género- se constituye en un gran éxito, escrita por José Ignacio Cabrujas para Radio Caracas Televisión; fue seguida por «Residencia de Señoritas», «La fiera» y «Natalia de 8 a 9», también de Cabrujas con la co-redacción de Ibsen Martínez, Julio César Mármol y Fausto Verdial.

«La Señora de Cárdenas» y «Natalia de 8 a 9» son dos telenovelas cuyos argumentos se ubican en el aquí y ahora, con conflictos sin resolver y en los que no se evidencia la receta del **final feliz**, con heroínas personificadas como mujeres de clase media venezolana, lo que no impidió que los sectores populares se identificaran con ellas. Su temática gira en torno a la **independencia femenina** y el **divorcio**, como alternativas de emancipación en una sociedad machista -lo que supuso una creciente censura gubernamental sobre el escritor José I. Cabrujas- argumentos que fueron seguidos noche tras noche por millones de telespectadores.

La **temática histórica**, concretamente la relacionada con la **dictadura**, también fue llevada a la pantalla, como es el caso de las telenovelas «Estefanía», «Se llamaba S.N.», «Gómez I y II», etc.

En «Estefanía» su autor Julio César Mármol supo combinar lo histórico-real con la ficción-romántica, planos que se entrecruzan en el continuum narrativo y actancial.

La parte histórica en «Estefanía» se fundamenta en la perfecta combinación de **episodios**, apoyados en secuencias filmicas propias de la época a que hace referencia, y en los **testimonios orales** de los perseguidos, exiliados y prisioneros sobrevivientes del régimen Perezjimenista.

La verosimilitud en las secuencias de tortura, persecución y lucha clandestina según Manuel Bermúdez se basa en la **novela testimonial**, especialmente en «Se llamaba S.N.» (S.N. = Seguridad Nacional, policía política del régimen) de José Vicente Abreu, y en «Los últimos días de Pérez Jiménez» de Diego Salazar.

«Estefanía» es una telenovela que dramatiza y visualiza con crudo realismo los hechos todavía recientes de la dictadura de Pérez Jiménez y urde -bajo una red de personajes tristemente célebres por su crueldad- la trama de amor y muerte que conmovió a los venezolanos» (Colomina, 1993: 32); es decir, que esta telenovela, así como otras consideradas **históricas** se articulan en dos planos perfectamente compatibles: uno que las conecta con la realidad histórica en el que se narra la lucha clandestina contra la dictadura y las torturas; y el otro, que pertenece a la ficción y que se alimenta del melodrama; es en suma el juego paralelo entre la intriga amorosa y la política. Otro caso similar es el de la telenovela «Se llamaba S.N.», también sobre la dictadura, pero que resaltaba el tema de la tortura.

La telenovela denominada «cultural» (como los casos antes mencionados) demostró que sí se pueden abordar temas formales e históricos sin dejar de ser telenovela, y al mismo tiempo permitió los comentarios y críticas favorables así como la identificación del pueblo venezolano a través de unos personajes, unos ambientes, unas tramas y un lenguaje venezolanos. Es decir, mediante la telenovela «cultu-

ral» se mostró un país que trataba de despertar, de mirarse a sí mismo tal como lo percibían los demás. Sin embargo la verosimilitud y el realismo de la telenovela «cultural» resintió los poderes políticos, lo que supuso una fuerte censura, que exigía un control absoluto por parte de los Ministerios de Transporte y Comunicaciones, de Educación y el Instituto Nacional del Menor, ante quienes se debía presentar los guiones antes de su realización (producción).

Las presiones oficiales como lo explica acertadamente Marta Colomina- nunca fueron dirigidas hacia la telenovela **ahist rica** tradicional, sino hacia aquella que tiene sus señas de identidad ancladas en el aquí y ahora. En 1982, por ejemplo, el programa seriado «La muerte del General Delgado Chalbaud» fue fuertemente censurado y la misma censura desautorizó la producción de «El atentado contra Rómulo Betancourt». Enfatiza la investigadora Colomina que no importa el signo del gobierno ni del partido que lo sustente, la tentación totalitaria se manifiesta cuando la telenovela decide salir a la calle y permite que el pueblo se reconozca en ella.

La censura era tan fuerte que obligaba a los libretistas a defender sus tramas y diálogos casi línea por línea, a cambiar pocas horas antes de la grabación de la telenovela **lo que no deb a decirse**, o, en palabras oficiales, «lo que el pueblo no debía ver» bajo el repetido argumento de que la televisión -como medio masivo de comunicación debía afianzar y reforzar estos valores y no exhibir aquellos otros (Colomina,1993: 33).

La telenovela **cultural** tuvo que competir con el modelo tradicional Deliafiallesco -caracterizado por el típico triángulo amoroso y el final feliz- como es el caso de la puesta en escena de «Rafaela» por Venevisión -canal de la competencia de Radio Caracas Televisión- que restó audiencia a la telenovela «La Señora de Cárdenas» en sus últimos capítulos, después de haber cosechado los aplausos de la crítica y récord de audiencia.

Vale la pena resaltar que el modelo tradicional telenovelesco ha sobrevivido hasta nuestros días, con la misma fuerza de sus inicios, más cuando los hacedores de telenovelas en Venezuela descubrieron que este modelo satisfacía las exigencias y expectativas del mercado internacional.

En 1978 la televisión venezolana exhibe la más variada gama de argumentos telenovelescos, que van desde la temática histórica como «Gómez I y II» -sobre la dictadura- pasando por adaptaciones de la literatura universal como «La fiera» basada en los Hermanos Karamazov de Dostoievsky, hasta tradicionales como «María del Mar», junto a telenovelas tanto de factura mexicana como argentina. Es también el año en el que la telenovela venezolana inicia su camino fuera del ámbito nacional, convirtiéndose muy pronto en un producto de exportación de gran éxito en Latinoamérica, Estados Unidos, Italia, Filipinas, China y Malasia.

Como resultado del boom telenovelesco venezolano el mercado internacional reclama mayor producción, lo que hizo que los productores venezolanos retornaran al modelo tradicional, haciendo remakes de telenovelas hechas en años anteriores, como es el caso de «Rafaela» de Delia Fiallo, que es una reedición de «El derecho de nacer», ubicado en un contexto moderno y con un Albertico Limonta mujer; «María del mar» remake de «Tres mujeres» y «Topacio, la versión actualizada de «Esmeralda», etc.

Este volver al modelo tradicional que tiene como eje conductor la temática amorosa -alrededor del que se organizan los distintos hilos narrativos- con la familia como núcleo fundamental, aderezada por un

lenguaje universal y no localista, permite a los realizadores venezolanos encontrar la fórmula del éxito, exportando a más de cien países las telenovelas made in Venezuela.

c) D cada del 80: tem tica social y xito comunicacional

En esta década la telenovela brasileña se incorpora a la televisión venezolana y entra a competir con la producción nacional. Sus andanzas las inicia en el Canal Cultural del Estado -Canal 5- con «La esclava Isaura».

La historia de la esclava blanca que sobrevive en un contexto maniqueo que le es totalmente adverso, va conquistando poco a poco una teleaudiencia cada vez mayor, convirtiéndose en un éxito de sintonía para el canal cultural del Estado.

A «La esclava Isaura» la siguen «La sucesora», «Ronda de piedra», «La mestiza», «Selva de piedra», etc. títulos que seducen fundamentalmente a un público de clase media, suscitando los buenos comentarios de la crítica y, sobre todo, restando audiencia a la producción nacional.

El éxito alcanzado por el canal Cultural del Estado (Canal 5) es compartido por Venezolana de Televisión (Canal 8) de propiedad del Estado, que trasmite un número considerable de telenovelas brasileñas, como «Baila conmigo» y «Loco amor».

En 1988 se funda el canal privado Televen (Canal 10) que participa en el reparto de la audiencia y compite con los demás canales en el horario nocturno «*prime-rate*» -nueve de la noche- y en el «estelar» de las 7 de la noche, con telenovelas brasileñas como «Dancing Days», «Agua Viva», «Roque Santeiro», «Amor con amor se paga», «Vereda tropical», «La gota comió», «La guerra de los sexos», etc. arrebatando el liderazgo de Venevisión y Radio Caracas Televisión.

La telenovela brasileña agrada y seduce por la naturalidad de sus actores, el suspense en la trama y las escenas en exteriores, catalizando así a un venezolano que dice estar cansado de la telenovela nacional y prefiere por tanto la brasileña, porque la considera más verosímil y menos romántica. Surgen las comparaciones provocando en los productores venezolanos una «sana intención» de mejorar el discurso telenovelesco nacional.

Ya a finales de la década -concretamente en 1989- «Cristal» hace furor en España alcanzando un récord de sintonía de siete millones de telespectadores, abriendo definitivamente las puertas del mercado europeo. Es también la época en que «Pasionaria» triunfa en Miami, Houston, Chicago, Nueva York y Los Angeles, en Estados Unidos, seguida de «Abigail», «Pobre diablo», «La revancha», «Alma mía», «La intrusa», etc. que cautivan a públicos de ambos lados del Atlántico.

De las seis telenovelas que se transmitieron en España en 1990 cinco eran venezolanas: «Cristal», «Topacio», «La dama de rosa», «La intrusa» y «Señora», provocando discusiones, denuncias, acusaciones, pero también permitiendo la identificación de millones de españoles y el desplazamiento de las series norteamericanas.

Volviendo a Venezuela, Radio Caracas Televisión produce una telenovela atípica, «Gardem», que es un drama humano convertido en una historia de amor. Se caracteriza por un diálogo inteligente, salpicado de referencias literarias, con una contrafigura femenina ambivalente y lúcida, que rompe con la

ilusión maniquea heredada del melodrama romántico, y el personaje que encarna la maldad no es una mujer, sino un político -León Araujo- que refleja a los protagonistas de los diversos escándalos reales ocurridos en Venezuela, durante la producción de la telenovela.

Leonardo Padrón -el guionista de «Gardenia» -que es poeta, no renuncia a su cualidad artística y la refleja en algunos parlamentos de sus personajes; un ejemplo lo tenemos cuando Simón se dirige a Gardenia: «Señora, yo quisiera habitarla como si usted se tratara del principio del mundo». Con «Gardenia» se inicia la producción de telenovelas en Venezuela que tratan de reflejar la realidad social del país como lo son: «Emperatriz» y el último gran suceso «Por estas calles».

«Emperatriz», con libreto de José Ignacio Cabrujas, realizada por Marte TV -productora independiente fundada en 1988- narra el ascenso vertiginoso en la escala social de una mujer -que proviene de una clase humilde- mediante la explotación de su belleza, su inteligencia, su astucia y su falta de ética, convirtiéndose de la noche a la mañana en un sueño de sí misma, en una ambición de sí misma. Cabrujas dice que para darle cuerpo a este argumento se inspiró en la ex-secretaria de un ex-presidente de Venezuela.

En «Emperatriz» la escenografía rompe con los tradicionales espacios encajonado de la telenovela venezolana, incluyendo un porcentaje bastante elevado de escenas en exteriores.

El humor, un elemento poco frecuente en la telenovela, jugó un papel importante en «Emperatriz», como gancho para captar a un público somnoliento y cansado de la faena diaria. Emitida por Venevisión de diez a once de la noche, el canal aumentó su audiencia en un cincuenta por ciento.

«Por estas calles» (1993) producida por Radio Caracas Televisión, con guión de Ibsen Martínez, se convierte en un éxito equiparable al logrado por «El derecho de nacer» de Félix B. Caignet y «Señora de Cárdenas» de Cabrujas. «Por estas calles» trata de reflejar explícita y descarnadamente “la Venezuela corrupta y envilecida ... por obra y desgracia de los malos gobiernos, generadora de tanta pobreza, endeudamiento y corrupción” (Diario El Nacional, 1992).

Para Luis Rodolfo Rojas «Por estas calles» es una especie de crónica de la Venezuela contemporánea y a la vez, una actuación que se parece más a un modo real de ser ... telenovela en la que la temática del día-a-día es más importante que lo inverosímil. (Rojas, 1992: 62).

El respaldo popular ha sido tal, que la ubicó en el primer lugar del rating, con una media de 55 puntos y un share de 70, lo que obligó al canal emisor a transmitirla en forma simultánea con un programa deportivo -la final de base-ball para seleccionar al equipo que representaría a Venezuela en la serie del Caribe- ya que los dos espectáculos coincidían en el horario estelar de las nueve. Por este motivo Radio Caracas Televisión (RCTV) -televisora anfitriona- alternaba en el mismo espacio televisivo base-ball y telenovela, pasando de un espectáculo a otro, con el objeto de captar dos audiencias, dos mercados.

«Por estas calles» considerada **subversiva, peligrosa y provocadora** al reseñar personajes y hechos de la Venezuela contemporánea, ha permitido que el venezolano se reconozca en sus personajes y proyecte sobre ellos sus frustraciones y desencantos.

Con telenovelas como «Por estas calles» se demuestra que los argumentos que reflejan la crisis social y la crítica pueden ser factores de éxito que movilicen audiencias.

Resumiendo se puede decir que la telenovela venezolana durante su evolución ha sufrido cambios en sus códigos, estructura narrativa y contenidos, hasta presentar una configuración mucho más realista y verosímil, desprovista del típico triángulo amoroso.

Se incorporan elementos sociológicos e históricos en la elaboración de la telenovela, gracias a la inclusión –como libretistas de las plantas televisivas- de intelectuales dramaturgos de reconocida trayectoria como José Ignacio Cabrujas, Ibsen Martínez, Rafael Garmendia y Román Chalbaud; que la dotan de elementos que trascienden el simple móvil del amor, y la fundamentan en realidades alternas que identifican y refleja la problemática diaria del venezolano.

Sin embargo el factor económico, supeditado al *rating* y la exportación, ha sido determinante en la producción telenovelesca venezolana, dando prioridad a todas aquellas obras donde predominan los esquemas tradicionales de la «novela rosa», en las que el amor entre un hombre y una mujer funciona como principal móvil de la acción, con un lenguaje universal y neutral.

PROCESO DE PRODUCCIÓN

Los mayores productores de telenovelas en Venezuela son Radio Caracas Televisión (RCTV) y Venevisión, los dos canales privados más importantes -ambos de cobertura nacional- aunque el canal del Estado Venezolana de Televisión también hace telenovelas, y en los últimos años han surgido algunas productoras independientes.

Para 1988 la producción telenovelesca se reparte entre: Coraven (de RCTV), la más activa de todas, que graba entre 4 y 5 telenovelas al año, para un total de 750 horas. Le sigue Venevisión, con unas 520 horas anuales. En tercer lugar, Venezolana de Televisión, Talentos de América, Marte TV y PROGRESA, con unas 200 horas. Actualmente (1993) sólo están operando Coraven, Venevisión Internacional (Venevisión) y Marte TV (Colomina, 1993: 50).

Veamos cómo se produce una telenovela venezolana. Es importante destacar que en este proceso intervienen una serie de instancias fuertemente interrelacionadas. Escritor, productor, director y editor trabajan en forma simultánea, pero en oficios diferentes. Si la telenovela va a ser exportada será adaptada de acuerdo a las características del público consumidor.

El escritor es clave y quien pone en marcha el proceso de producción de la telenovela. Con la sinopsis en la mano se procede a la selección de actores, se contabilizan los recursos económicos y técnicos, y se inicia la construcción de los decorados o escenarios.

La etapa de preproducción es muy corta, seguida del proceso de producción que debe ser alimentado a diario por el escritor, quien debe entregar diariamente unos cuarenta folios de diálogo y de indicaciones para el director y los actores.

Este escribir a diario crea una proximidad entre lo que se está realizando y su salida al aire, factor éste que permite captar y sopesar la reacción del público. Para José Ignacio Cabrujas la escritura de los capítulos de una telenovela sobre la marcha es una condición insoslayable, porque «las telenovelas son espectáculos muy cambiantes, siempre hay que retocar, transformar y estar alerta a lo que ocurre cuando salen al aire.»

Durante los primeros años como cada telenovela duraba un mes y se emitía en capítulos de 15 minutos al día, no existía sino un sólo libretista.

Con el paso del tiempo y en la medida en que se alargaba la telenovela (aumentaba el número de capítulos) fue escrita por un equipo.

Dentro de este equipo el escritor «estrella» escribe los primeros capítulos a fin de precisar cada personaje, luego realiza una sinopsis que entrega a su equipo -llamados **dialoguistas** en Venezuela- quienes se encargan de completar los capítulos. Aunque la telenovela sea escrita en forma colectiva, del autor o creador depende el éxito o fracaso de la producción.

El escritor o guionista en Venezuela está sujeto a una serie de presiones que van desde la entrega diaria de un capítulo de 45 minutos que se grabará al día siguiente (y a veces el mismo día), el atenerse a la capacidad de trabajo del equipo técnico y actoral, a los medios de producción disponibles, hasta la presión ejercida por el público y los **directivos del canal**. El público actúa como árbitro del argumento y tiende a alargar indefinidamente la telenovela, es también quien dictamina si la línea argumental debe continuar, o en el mejor de los casos, si a un personaje concreto que estaba en segundo plano, se le debe dar mayor importancia o eliminarlo. Los directivos en función del *rating* exigirán o la suspensión de la telenovela o su prolongación «por los siglos de los siglos».

Otra persona fundamental en la cadena de producción es el **productor**, quien aporta los recursos financieros y técnicos y asegura el soporte logístico. Como productor puede fungir desde el directivo del canal o de la empresa productora hasta el responsable del estudio de grabación. En Venezuela el **gerente de programas dramáticos** es quien maneja a los escritores y selecciona los actores, convirtiéndose en un personaje significativo dentro del proceso de producción porque representa los intereses de la industria.

Subordinado al gerente de programas dramáticos este un productor que tiene como funciones leer el libreto y pautar las escenas, ordenar los decorados que se deben montar y citar a los actores, que en la mayoría de los casos se reducen a doce personajes principales y a doce secundarios.

Tanto el vestuario como los estudios de grabación tienen serias limitaciones. Para cada telenovela se suele seleccionar el vestuario acorde con la caracterización de la persona, pero con frecuencia este rubro carece de los recursos económicos suficientes, lo que da como resultado una cierta inverosimilitud en la estética visual. Cosa que no sucede en las telenovelas de ambientación contemporánea, pues esta carencia se subsana con el intercambio con boutiques famosas que visten a los actores a cambio de publicidad en los créditos finales.

Los estudios de grabación suelen ser muy pequeño; -40 m²- y en caso de que sean grandes se suelen instalar dos tres o cuatro escenarios secundarios.

Al frente del estudio y como responsable del lugar y el producto que se realiza está el director. Al comienzo de la televisión en Venezuela, siguiendo las normas usadas en Estados Unidos, existía la doble figura del director: el técnico y el artístico -el director artístico se encargaba de la puesta en escena y el director técnico de **ponchar la suichera**, es decir, dirigir el *master*- pero en 1956 se elimina para dar paso al «director integral».

Para Luis Manso «el director tiene que involucrarse en la fotografía, en el vestuario, en la iluminación, en los libretos, es decir, debe estar realmente inmerso en todo el proceso creativo».

La grabación se desarrolla a un ritmo maratónico -un capítulo diario- por dos razones: primero, porque es importante conocer la respuesta del público y sus reacciones; segundo «porque esa atmósfera de improvisación y rapidez produce momentos de frescura interpretativa» según Juan Lamata. Aunado a estas limitaciones está la improvisación de los actores, porque prácticamente no existe dirección, sólo ensayan unos minutos antes de grabar. El universo de actores no es suficiente y las características del género tampoco permiten al actor mantener el mismo nivel de actuación a lo largo de toda la telenovela, durante un año o más tiempo, más cuando a veces se suele grabar hasta 20 escenas por día.

Una vez hecha la grabación -que en un alto porcentaje se hace en interiores, debido a su bajo costo, a excepción de «Por estas calles» en la que el 50%, se grabó en exteriores- se hace la **edición** mediante la que se depura el producto, se le maquilla y se le marca un ritmo adecuado en función del *suspense* y las pausas.

Cuando la telenovela va a ser exportada es re-editada para adaptarla al nuevo mercado, sólo que al ser emitida en el país que la compra adquiere o se percibe como producto terminado, perdiendo su característica esencial como es la **cotidianidad** compartida entre público y espectáculo, ya que su función es crear la impresión de que lo ficticio convive con lo cotidiano.

En definitiva, ¿se puede hacer de la telenovela venezolana un producto de calidad cuando su realización es el resultado de un proceso en el que todos los entes participantes -guionistas, actores y técnicos- deben responder por su trabajo en fracciones de minutos? Cabrujas responde a este interrogante diciendo que «No es posible mantener en todas las escenas y en todos los momentos el mismo nivel. Una telenovela tiene calidad cuando predomina el cuidado. Pero no es definitivo. La telenovela dista de ser un producto elaborado. No es fina. Es un producto industrial y un producto industrial no tiene finura.»

COMERCIALIZACIÓN Y EXPORTACIÓN

El proceso de comercialización y patrocinio ha variado desde que se produjeron las primeras telenovelas. Durante los primeros años (1953-1969) los libretos eran comprados por empresas jaboneras, entre ellas la Procter and Gamble y la Colgate Palmolive, quienes una vez que aceptaban el libreto lo producían, convirtiéndose en emisores, mientras que las plantas televisoras eran simples canales.

A partir de la década del 70 van desapareciendo paulatinamente los patrocinadores únicos para dar paso a los spots publicitarios por participación y en forma rotativa, lo que significaba que las plantas de televisión ofrecían al cliente la rotación de su mensaje durante la transmisión de la telenovela y no la venta del espacio total. En el caso de ser exportada se vende en su totalidad, como producto unitario, contabilizando su costo por capítulo.

Con la venta a Estados Unidos de «La usurpadora», una producción de Radio Caracas Televisión, se inicia el boom de la exportación de la telenovela venezolana. A partir de este momento las telenovelas originales de Delia Fiallo, producidas por Venevisión, conquistan el mercado latino de los Estados Unidos y las producidas por Radio Caracas Televisión se expanden por el continente americano desde Los Angeles hasta Chile. De todas formas la telenovela venezolana fue consolidándose como género audiovisual comercial, con enorme éxito de audiencia, primero en Sur y Centro América, luego en

Estados Unidos, para pasar a Europa y Asia. Aun más que el petróleo, quizás sea la telenovela el producto de exportación más distintivo de la Venezuela contemporánea, según la conclusión de un grupo de comentaristas y críticos del medio: «Mientras los consumidores finales extranjeros de nuestro petróleo ... ignoran su origen, los espectadores internacionales de nuestros ‘culebrones’ reconocen y aprecian el sello made in Venezuela. Aunque el petróleo continúa siendo el protagonista errático de las divisas del país, la industria de la televisión ocupará un rol cada vez más estelar en el elenco exportador venezolano de finales de siglo». (Guerere, 1993: 23).

La clave del éxito de la telenovela venezolana en el mundo pareciera estar -concluye la investigadora Marta Colomina- en: 1° el melodrama; 2° el tratamiento modernizado de los temas tradicionales que conformará una estética «a la venezolana»; 3° las «estrellas» (actores), y 4° una hábil explotación de las potencialidades técnicas y expresivas de la televisión.

Sin embargo, la telenovela venezolana sólo puede aspirar a los mercados internacionales en la medida en que cumpla unos requisitos determinados tales como: extensión inferior a 200 capítulos por telenovela; controles estrictos tendientes a alcanzar la calidad tanto a nivel de imagen como de sonido; temática de aceptación y comprensión universal, reforzada por la **neutralidad** del lenguaje de los actores quienes deben ser de reconocida trayectoria y de arrastre popular.

El éxito de la telenovela venezolana como producto de exportación -hay que resaltarlo- se debe fundamentalmente al esfuerzo realizado por la industria televisiva durante más de tres décadas.

Desde un principio la televisión venezolana se esforzó por hacer buenas telenovelas, y con esta perspectiva creó una infraestructura técnica apropiada, entrenó personal, formó actores y analizó la telenovela en todas sus manifestaciones, a fin de desentrañar los mecanismos que la hiciesen más atractiva y seductora al público receptor. Es decir, que lo que se ve hoy en día es el resultado de un esfuerzo sostenido y constante de la televisión venezolana y no es producto de la casualidad.

En el negocio de la telenovela venezolana la inversión se efectúa una vez conocida la demanda del mercado y prevista la reacción del público ante el tema y su tratamiento. Si la telenovela capta un alto porcentaje de audiencia y atrae la publicidad dentro de los volúmenes y estándares previstos o los supera, será un buen negocio.

La colocación de las telenovelas venezolanas en el mercado internacional se hace a través de comercializadoras propias. Radio Caracas Televisión distribuye sus producciones mediante su empresa Coral Pictures con sede en Miami, para Estados Unidos y Latinoamérica y a través de Coral Pictures Europa, fundada en 1988, lo hace para Europa (incluye Italia, Portugal, Grecia, Suiza, Turquía y Polonia, entre otros) y Arabia Saudí, Omán, Qatar, Kuwait, Libia e Israel.

Venevisión posee Venevisión Internacional también con sede en Miami; y Marte TV -la más fuerte productora independiente de Venezuela distribuye sus producciones a través de Warner Bros. TV, con la que está asociada. Estas empresas están dotadas de equipos técnicos actualizados y de centros de copiado propios.

El precio de venta por cada capítulo de una telenovela venezolana está en función del alcance poblacional de las emisoras de televisión, el mercado publicitario y el producto per cápita del país comprador.

El precio real de venta por capítulo de telenovela vendida es una información que las teledifusoras consideran «muy confidencial». Según un informe de «Economía hoy» publicado en Venezuela -citado por Marta Colomina- ofrece las siguientes cifras: el rango de precios internacionales oscila entre 300 dólares en Centroamérica y 10,000 dólares en Europa, por cada capítulo de una hora. En Estados Unidos la cadena Univisión ha pagado entre 3,000 y 5,000 dólares por capítulo, que luego será emitido a un público de 24 millones de habitantes. México sólo paga por una buena telenovela venezolana 2,000 dólares; Colombia paga 1,500 dólares; Ecuador y Perú pagan un promedio de 1,000 dólares; Bolivia, Paraguay y Uruguay cancelan 500 dólares por capítulo de telenovela; y en Argentina y Chile las telenovelas venezolanas se han cotizado hasta en 2,000 dólares. España e Italia pagan entre 7 y 10 mil dólares; en Alemania la tarifa es de 8 mil dólares, mientras que Grecia, Turquía e Israel compran cada capítulo por un precio que oscila entre los mil y dos mil dólares.

Para finalizar se puede decir que la telenovela venezolana se ha convertido en un producto de exportación, gracias al esfuerzo de los teledifusores que la fueron perfeccionando hasta hacerla un producto industrial, a la presencia del video-tape, y a su adecuación a las exigencias del mercado internacional y a los mecanismos de la competencia mercantil.

BIBLIOGRAFIA.-

- ALCELAY, Carlos y NUEVO, Marisol (1990) «Los culebrones devoran a millones de telespectadores». En Cambio 16 N° 975 Madrid.
- BERMUDEZ, Manuel (1980) La ficción narrativa en Radio y Televisión. Monte Avila Editores, C.A. Caracas -Venezuela.
- CARRERAS, Cristina (1992) «El lenguaje de las telenovelas» en Lenguaje informativo y filmico. Sevilla.
- CINEINFORME Y TELE Año 31 N° 630, octubre 1992.
- COCCATO, Mabel «Apuntes para una historia de la telenovela venezolana». Videoforum N° 1 (1978), N° 3 (1979) y N° 3 (1979). Caracas, Venezuela.
- COLOMINA, Marta (1993) «De las crónicas de Indias a Cristal». Caracas.
- CORTINA, Alfredo (1982) «Contribución a la historia de la radio en Venezuela». Colección venezolanista. serie «Testimonios». Instituto de Hipódromos, Caracas.
- GAVALDON, Iván y FUENTES. Elizabeth (1988) «¿Cómo se hace una telenovela?» en Chasqui N° 25.
- GOMEZ, Alejandro (1991) «El culebrón: la mentira más mentirosa» en El Público, Revista bimestral del espectáculo, N° 87, Madrid, nov-dic.
- «Venezuela, la factoría del culebrón» en El Sol, 2 diciembre 1992.
- GOMEZ MIRANDA, Chary (1991) Ponga un culebrón en su vida. Ediciones Temas de hoy. Madrid.
- GONZALEZ, Jorge A. (1993) «Telenovelas y emociones interminables». En Telos N° 34, Madrid.
- GONZALEZ, Jesús «Vicios y pasiones del culebrón» El País, Madrid, 21 de abril, 1988.
- GUERERE, Abdel. «Víboras for export». Economía hoy. Caracas, 17 de abril de 1993.
- LOPEZ-PUMAREJO, Tomás (1987) Aproximaciones a la telenovela. Ediciones Cátedra, Madrid.
- MATTELART, Michéle y Armand (1988) El carnaval de las imágenes. AKAL/Comunicación, Madrid.
- MENDOZA, María Inés (1992) La telenovela latinoamericana en la década del 80. Univ. Complutense, Madrid.
- MORAÑA, Oscar (1980) «Análisis de tres telenovelas de Román Chalbaud». Video forum N° 6, Caracas.
- QUIROZ, María Teresa. (1993) «La telenovela en el Perú» en Serial fiction in TV Latinoamerican Telenovelas. edited by Anamaria Fadul. ECA-USP, Sao Paulo, Brasil.
- TROJAS, Luis Rodolfo (1993) La telenovela venezolana: el éxito de un negocio comunicacional. Mérida, Venezuela.
- URIBE, Nora (1991) «La telenovela: ¿amiga o enemiga?» mimeo. Maracaibo, Venezuela.