

Formatos híbridos y melodrama en televisión: El caso de Belén Esteban como heroína post- moderna. Estudio de Recepción.

MARÍA LAMUEDRA GRAVÁN

mlamuedra @aideka.tv

Investigadora para AIDEKA

(Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Cultura Audiovisual)

Recibido: 31 de marzo de 2005

Aceptado: 22 de abril de 2005

RESUMEN El presente trabajo plantea el carácter híbrido del tratamiento actual de las historias sobre famosos-por-relación (es decir, aquellos famosos que lo son por su relación con otros). El personaje mediático de Belén Esteban ejemplifica a la perfección el parentesco de estas narrativas con la telenovela, dado que fue construida como la heroína de una de ellas por los participantes del Estudio de Recepción en que se basa buena parte de este artículo. Además, *La Esteban* también está vinculada a los shows de tele-realidad, fundamentalmente por su trabajo como comentarista para Telecinco de este tipo de formato. Las telenovelas clásicas, y los shows de tele-realidad ofrecen diferentes *mundos posibles*: las primeras plantean una visión maniquea y los segundos una más compleja y perspectivista. De esta forma, indagamos en las interpretaciones potenciales que ofrece la historia de Belén Esteban, que puede descodificarse de manera dispar de acuerdo a diferentes sensibilidades, asociadas éstas, a su vez, a cambios estructurales y culturales de 'modernización' y 'post-modernización' de la sociedad.

Palabras clave: Famosos, Telenovela, Tele-realidad, Perspectivismo, Participación

Hybrid Genres and melodrama in television: The case of Belén Esteban as a Post-Modern Heroine. Reception Study

ABSTRACT This article investigates the hybrid nature of the media stories about celebrities-in-relation (that is, those celebrities which are famous for being related to other celebrities). The media persona of Belén Esteban illustrates the relationship between this kind of narrative and the soap opera: she was constructed as the heroine of one of these series by the participants of a Reception Study in which a good part of this work is based. Moreover, *La Esteban* is also related to reality shows, especially because she works as a commentator for one of them in Telecinco. Classic soap operas and reality shows offer different worldviews: the first group offer a maniquean version of reality whilst the second group offer a more complex and *perspectivistic* approach. In this way, the article seeks to investigate the range of potential interpretations offered by the story of Belén Esteban, which can be decoded in several ways by people with different sensibilities. These differences are, at the same time, connected to structural and cultural changes of 'modernisation' and 'post-modernisation' of society.

Keywords: Celebrity Stories, Telenovela, Reality Shows, Perspectivism, Participation

SUMARIO 1. Introducción. 2. Primera Parte: "La Esteban", la telenovela y las aspiraciones modernas. 3. Segunda Parte: Belén y el famoseo como *soap opera* post-moderna: hibridación, apertura al futuro, perspectivismo, participación e incertidumbre. 4. Conclusiones. 5. Referencias Bibliográficas. 6. Apéndice : Relación de grupos participantes e informantes del estudio de recepción.

1. Introducción

En estos momentos existe un debate en la sociedad española acerca de la (falta de) calidad en televisión, en el que determinados géneros son sistemáticamente denostados, y acusados de todos los males que aquejan a los contenidos televisivos (que no son pocos): se trata primordialmente de los formatos que versan sobre historias de personajes famosos, las telenovelas, y los shows de tele-realidad. Estos tres tipos de programa comparten buenos resultados de audiencia y, muy a menudo, su encuadre en la definición de 'telebasura'. Además, todos ellos son herederos del melodrama (de algún modo u otro y en algún grado u otro), que siempre ha sido despreciado como 'un género menor', demasiado sentimental y cercano a las preocupaciones y sensibilidad femenina (con la consiguiente carga peyorativa que tradicionalmente ha acarreado). Las telenovelas, los shows de tele-realidad y las historias de famosillos pueden entenderse como evoluciones o mutaciones del melodrama, que ha sido dignificado en los últimos tiempos por estudiosos insignes como Martín Barbero (1987). Según éste, el melodrama aparece en la antesala de la era moderna y cumple una serie de funciones sociales, por ejemplo posibilita la integración de la moral popular y de la burguesa, aunque siempre cayera más del lado del gusto popular que del burgués (ibid:125). Esto insta a preguntarse sobre las posibles funciones sociales de cada uno de los formatos mencionados, y vinculado con ello, a qué factores responden las similitudes y diferencias existentes entre los tres.

El presente trabajo indaga en la estrecha vinculación entre estos géneros que -según emergió en un estudio de recepción con más de 50 aficionados a las historias de famosos que realicé en el 2002- queda especialmente bien ilustrado en el caso de Belén Esteban, considerada una de las 'famosillas' por antonomasia. Por tanto, el objeto central del presente trabajo son las historias de famosos y su sinergia con sus otros de sus *parientes* melodramáticos: la telenovela y los formatos de tele-realidad. En el caso de España, las historias de famosos, en concreto, han tenido gran influencia social en virtud de las audiencias continuadas y de la facilidad con que el formato genera debate: estas narrativas gozan de gran protagonismo en los medios españoles, dado que acaparan más de 4,8 horas semanales de espacio televisivo de las cadenas nacionales¹, se difunden en nueve revistas del corazón semanales y especializadas (dos de ellas lanzadas recientemente²), en prensa generalista y portales de Internet. Además casi todos los participantes en el citado estudio de recepción decían disfrutar de las historias de famosos en televisión y charlar acerca de ellas en reuniones familiares y de amigos³

¹ Cálculo realizado mediante la suma del tiempo de los programas dedicados exclusivamente al "corazón" en la semana del lunes 18 al domingo 24 de Octubre de 2004: *Corazón de Otoño* (TVE1), *Gente* (TVE1), *Aquí hay tomate* (T5), *Corazón, Corazón* (TVE1), *¿Dónde estás Corazón?* (A3) y *Salsa Rosa* (T5). Este cómputo también incluye los magazines que dedican la mayor parte de su tiempo a personajes famosos como *A la carta* (A3), *A tu lado* (T5) y *Crónicas Marcianas* (T5). No se han incluido en este cálculos los magazines de mañana Por la mañana (TVE1), *Cada día* (A3) y *Día a día* (T5) porque la proporción de su espacio que dedican a los famosos es significativamente menor que en los magazines sí incluidos.

² *Diva* y *Gala*, que vieron la luz en septiembre de 2004.

³ Más detalles sobre la importancia de las historias de famosos en España en Lamuedra, 2005

He elegido las narrativas mediáticas en torno a Belén Esteban como hilo conductor del presente trabajo por varias razones. Por una parte, los participantes en la mencionada investigación -que consistió en una combinación de entrevistas en profundidad y discusiones grupales con personas de todas las edades y clases sociales (más detalles en el apéndice)- construyeron la historia de Belén y Jesulín de forma similar a la de una telenovela, lo cual será analizado en la sección primera. Por otra parte, Belén Esteban ha participado en el show de telerealidad *El Bus*, y trabaja en Telecinco como comentaristas de estos programas, lo cual no es un caso aislado: en el momento en el que escribo ha habido, al menos, 7 programas de tele-realidad en el que concursaban personas famosas o conocidas: *Hotel Glam* y dos ediciones de *Gran Hermano VIP* en Telecinco, así como *El Bus*, dos ediciones de *La Selva de los famosos*, *Aventura en África* y *La Granja* en Antena 3. En ellos los concursantes convivían frente a las cámaras en distintos contextos: un autobús, un hotel, una granja, una selva o una casa. Por otra parte, algunos concursantes de formatos de tele-realidad pasan a ser comentaristas en tertulias sobre famosos o de programas de tele-realidad o incluso se convierten en 'famosillos'. Un buen ejemplo de lo primero sería Kiko Hernández, concursante de la tercera edición de *Gran Hermano*, que ha sido colaborador de *Crónicas Marcianas* y *A tu lado* (ambos de Telecinco), dónde aún continúa. Por su parte, un ejemplo de lo segundo puede ser Sonia Arenas, concursante de la cuarta edición de *Gran Hermano* (que también ha sido colaboradora de *A Tu Lado*) a la que posteriormente se ha relacionado -por supuestos romances o amistad- con otras personas de 'la industria del corazón' como Bertín Osborne, o Umberto Janeiro (padre de Jesulín de Ubrique).

Esta hibridación, que ya es en sí misma significativa, permite que la historia de Belén Esteban (entre otras) ofrezca a los telespectadores una gama de posibilidades de interacción que trataremos en la segunda sección del artículo, y que pueden relacionarse con cambios culturales y estructurales que han sido llamados post-modernos. Antes de ello, tratamos algunas de las críticas y defensas que diversos sectores hacen a estos formatos.

1.1. Telenovelas, shows de tele-realidad e historias de famosos: desprestigio y melodrama

Las telenovelas tienen una larga tradición de desprestigio. Ya durante el éxito de la serie *Cristal*, hacia 1990, el argumento más frecuente de la prensa en contra de las telenovelas era su labor de 'depauperación' de la cultura del español medio: "verbos como 'atrapar', 'contaminar', 'apelar', 'impactar' y enganchar aparecían en los encabezamientos de las noticias" (Guaderrama, 1995: 145). No obstante, en los últimos años se está llevando a cabo una labor de 'legitimización' en la que autores como López (1995) y Martín Barbero (1995) han reivindicado el potencial que este formato ha demostrado para tratar temas sociales y provocar debate, incluso sobre asuntos políticos espinosos, esto segundo con especial incidencia en Latinoamérica. Desde posiciones feministas, Brown (1994), ha argumentado que hablar cotidianamente sobre las telenovelas produce un poder de

resistencia a los valores y modos de conocimiento masculinos que imperan en la sociedad. Por su parte, O'Donnell (1998) considera a este formato líder de audiencia en todo el mundo como un espacio simbólico de pugna y negociación de verdades sociales. A su vez, formatos de tele-realidad como *Gran Hermano* también se consideran telebasura que, según Lorenzo Díaz (2005), no se conforma con emitir en su horario sino que está emitiendo "hedores" todo el día al "alimentar" a otros programas de la cadena. Por ello Díaz no sólo lo considera telebasura sino un ejemplo de "contenedor de basura" que afecta a toda la programación. Imbert (2003), en un tono más académico, se preocupa de que la cotidianidad de tales programas diluya la frontera entre la ficción y la realidad, entre lo informativo y lo lúdico, entre lo serio y lo entretenido, de forma que se cree un mundo híbrido que juegue con las proyecciones imaginarias. Sin embargo, en la línea seguida por O'Donnell o Brown acerca de las telenovelas, Aladro (2000) analiza tal género y argumenta que *Gran Hermano* puede verse como un recurso social comunicativo que recupera la esfera pública de discusión sobre un tema de interés, como es la personalidad humana, sometida a equívocos y enigmas.

En cuanto a las Historias sobre Famosos, algunas asociaciones de amplia representación social⁴ han firmado un manifiesto contra la "telebasura" en el que hacen alusión sobre todo, a los formatos televisivos que las incluyen. Mencionan tanto "el desprecio por derechos fundamentales como el honor, la intimidad, el respeto, la veracidad o la presunción de inocencia", como "el apoteosis de una televisión de la trivialidad, basada en el protagonismo de los personajes del mundo rosa y gualda". Y si existe un tipo de personaje asociado a tal término es ese al que Lorenzo Díaz (2000: 19-20) aludía como un 'nuevo espécimen mediático que se gana la vida mediante su participación en historias del corazón', y que los lectores y televidentes que tomaron parte en el mencionado estudio de recepción conocían como famosillos (y a los que yo denomino de forma más técnica famosos-por-relación).

En anteriores trabajos⁵ yo misma he argumentado que existe relación entre cierto déficit de valores cívicos como el respeto o la meritocracia, que es perceptible en televisión, y la presencia de 'los famosillos' en el medio. No obstante, las historias que sobre éstos aparecen en diversos programas tienen la potencialidad de dar cauce al debate acerca de tal déficit, que alude a tensiones sociales que no sólo influyen en el medio televisivo sino que operan también en otros ámbitos la vida cotidiana. De esta manera, las historias de famosillos y la forma en la que hablamos sobre ellos, cuando debatimos, por ejemplo, si el esfuerzo o el mérito, es o debe ser la única causa de ascenso social permite la articulación y negociación pública de posiciones en un contexto de crisis de los valores cívicos propios de la modernidad ilustrada (concretamente de lo que Habermas (1997) llamó el Proyecto de la Modernidad). Parto de la perspectiva de que en torno a las

⁴ Asociación de Usuarios de la Comunicación, UGT, CCOO, Confederación Española de Madres y Padres de Alumnos, Unión de Consumidores de España, Confederación de Asociaciones de Vecinos de España.

⁵ Ver LAMUEDRA, 2003 y 2005

pequeñas narrativas cotidianas que nos contamos los unos a los otros, y entre ellas, las que circulan por los medios acerca de las historias de famosos, las de programas de tele-realidad y las de telenovelas, negociamos quienes somos y cómo nos relacionamos. Estas historias, además nos hacen hablar de temas sociales (públicos y privados) haciendo posible una Esfera Pública Popular⁶ en el que tales asuntos se someten al debate y escrutinio público. En tal esfera se negocian diferentes intereses y perspectivas del mundo, incluyendo algunas que pueden no gustarnos, como la preeminencia del beneficio económico o que (legitimado por ello) se premien conductas poco éticas como las de aquellos que insultan sin pruebas en programas del corazón.

1.2. Melodrama, modernismo y post-modernismo

Martín-Barbero (1987: 137) ha relacionado la aparición del género del melodrama hacia 1800 con la creación de un público moderno (en el sentido de que comparte los valores de la modernidad ilustrada), y a su vez, con los credos políticos y la ética de la Revolución Francesa. Martín-Barbero razona que el melodrama favorece un proceso en el que el "populacho" se transforma, dignifica, y convierte en "público" gracias a la apreciación popular de los valores morales presentados al final de las representaciones melodramáticas. Este género plantea toda la existencia humana como una lucha contra las apariencias que necesita una labor descifradora. El melodrama, como la novela, trata del momento en que los malos viven una buena vida y presentan un fachada de honestidad, mientras los buenos sufren y son percibidos como "los malos". El desenlace de la trama revierte esta situación y se desenmascara a los malos (*ibid*: 148), en la novela de una forma progresiva, y en el melodrama de sopetón. (*ibid*).

Los tres formatos televisivos que nos ocupan están emparentados con el melodrama porque contienen narrativas que desenmascaran a los que transgreden normas morales. Con respecto a las —muy criticadas— historias de famosos que aparecen en los periódicos sensacionalistas británicos Ian Connell (1991: 16) así lo defiende. Connell explica que este tipo de historias realiza una labor de "vigilancia policial" de tendencias sociales (ilustradas por las celebridades) que trata de involucrar a los lectores moralmente. El autor explica que estas historias parecen presuponer ciertos estándares de comportamiento y son causadas cuando algún famoso los transgrede, especialmente (en Gran Bretaña) con relación a la moral sexual.

La relación que Barbero, y también Anthony Giddens (2000), establecen entre melodrama y modernismo o modernidad traza una conexión entre el formato y un movimiento de cambio con consecuencias en el ámbito social, familiar, cultural y económico. Este ensayo considera "moderno", aquello que guarda relación con los valores humanísticos de la Ilustración, que Habermas denomina Proyecto de la Modernidad

⁶ Se trata de un término, adaptado del la 'Esfera Pública' de HABERMAS (1989) que reivindica que mediante los formatos de entretenimiento también se negocian y debaten cuestiones sociales y políticas. Milly BUONANNO (2002:138) también ha usado el vocablo en un sentido parejo en un estudio sobre telenovelas.

(1997), y que se desarrolla en Occidente desde el siglo XVIII en virtud del uso de la razón, la educación y la ciencia, desea progresar hacia una sociedad mejor. Si seguimos el mismo razonamiento, los formatos melodramáticos de popularidad más reciente, como las historias de famosillos y los programas de tele-realidad, podrían estar vinculados a cambios también más recientes, que han causado – como mínimo – un debate académico acerca de si la modernidad está superada y hemos entrado en otra fase, la post-modernidad. Tras dos guerras mundiales y un periodo de reflexión hacia finales de la década de los sesenta, una serie de voces comenzaron a dudar de éxito del binomio razón-progreso, y se inicia un periodo de crisis general de los valores cívicos asociados a lo moderno⁷. A esta crisis contribuyen ciertos cambios en el sistema productivo, que resultan en un mayor poder de las empresas, ahora globalizadas, con respecto a los trabajadores, ciudadanos e incluso los estados-nación. Consecuentemente, autores como Jameson (1991) o Harvey (1990) relacionan 'lo post-moderno' con una época en la que la lógica que prima es la del capitalismo tardío de las empresas globalizadas y ultrapoderosas.

Considero que todos estos cambios, estructurales o económicos por una parte y culturales por otra, tienen un efecto en cómo los ciudadanos 'viven' y por supuesto, en los medios de comunicación de masas, y, entre ellos, la televisión, que puede considerarse el astro rey, el más seguido por los españoles⁸. Por este motivo, es interesante analizar las potencialidades de las historias mediáticas de famosillos en un marco amplio que incluya la crisis de la modernidad en su conjunto, y no sólo la supuesta crisis cultural visible en televisión.

Lo que sigue ilustra, por una parte, cómo las historias de famosillos, y en concreto, la de Belén Esteban, ofrece a los lectores diversos tipos de interpretaciones que conectan más o menos con la sensibilidad moderna o post-moderna. A su vez, estas descodificaciones están vinculadas a las características y potencialidades (narrativas etc.) de las telenovelas y los shows de tele-realidad. De esta forma, La Primera Parte argumenta que la historia de Belén Esteban fue interpretada por muchos participantes del estudio de recepción como una telenovela, lo que a su vez está conectado con el modernismo. La Segunda Parte muestra la interconexión entre la historia que nos ocupa, los shows de tele-realidad y el post-modernismo. Ambos apartados comienzan con unas breves notas teóricas que pronto darán lugar al análisis.

2. Primera Parte: "La Esteban", la telenovela y las aspiraciones modernas.

2.1. Telenovelas y aspiraciones modernas

Ya hemos comentado como Martín Barbero hace una conexión entre las aspiraciones ilustradas y modernas que se orientan hacia un mundo mejor y el melodrama, al que

⁷ Ver también LYOTARD (1994) y HEBDICE (1988). Para periodizaciones acerca de la modernidad y post-modernidad BERMAN (1989), y FOWLER (1997)

⁸ Un ejemplo de ello es que en el año 2002, mientras la exposición a los diarios de información general giraba en torno al 47% de los hombres y al 38% de las mujeres, la exposición a la televisión rozaba el 90%. Otro ejemplo es que la media de consumo diario de televisión en España es de 3 horas y 55 minutos (EGM, 2003).

indiscutiblemente pertenecen las telenovelas, y también sus antecedentes, la radionovela y el folletín. Estos formatos conectan con una sensibilidad vinculada a un contexto socio-histórico en que se vertebran las ideas que impulsaron el desarrollo y ascenso social de la burguesía desde el siglo XVIII en Inglaterra, y que aún siguen propagándose en otras partes del mundo. Esta sensibilidad es especialmente visible en la forma en la que las telenovelas representan la mujer, el amor, y las clases sociales:

2.2. Concepto de mujer, patriarcado y amor romántico

Existe un paralelismo entre las heroínas de las telenovelas y el concepto de mujer propio de la ideología inglesa puritana del siglo XVIII (potencia hegemónica entonces), que aparecía en la literatura romántica de esa época (Giddens, 2000: 47). En esos libros, como en la telenovela, la mujer tiene la misión pedagógica de controlar los sentimientos y las pasiones para hacerlos servir un proyecto de vida común. Se trata del mismo concepto de mujer que recoge Jane Radway (1985), en su famoso estudio de recepción de las novelas románticas de los ochenta (¡dos siglos más tarde!). Según esta concepción 'romántica' o 'telenovelesca' la mujer tiene la función de canalizar la transformación de su pareja potencial en un marido atento con quien emprender un proyecto de vida. A los hombres se les presenta inicialmente como machistas, díscolos y/o poco considerados. Consecuentemente, las heroínas de telenovelas e historias románticas tienen más virtudes que los héroes. El amor romántico no es igualitario porque está vinculado al sistema patriarcal de prevalencia del hombre, pero requiere cierto igualitarismo dado que los cónyuges se perciben como compañeros en un proyecto común. (Giddens, 2000: 50). A tal proyecto vital emprendido por el matrimonio patriarcal y basado en el amor romántico se refiere extensamente Anthony Giddens (ibid: 43-63), que lo relaciona con un proceso de modernización emprendido por la burguesía del siglo XVIII y XIX. Esta clase deja atrás el matrimonio de conveniencia, para aplicar a la unión conyugal las ideas humanistas que reivindican el individualismo, la libertad de elección y las emociones humanas (y también las posibilidades de mejora mediante el esfuerzo y la educación.).

2.3. Clases sociales e igualdad

La burguesía es precisamente la que cuestiona la supremacía de la nobleza y aristocracia, lo cual culmina en una democracia en la que, supuestamente, existe una igualdad de oportunidades entre distintas clases sociales (y entre géneros). Por tanto no es de extrañar que el tema de la relación entre clases sociales haya sido señalado por O'Donnell (1998: 13) en su extenso estudio comparativo sobre telenovelas y soap operas europeas como uno de los temas estrella de estas narraciones, en lo cual coincide mi propio estudio sobre las conversaciones que los seguidores tienen de las historias de famosos.

2.4. Hacia el binomio capitalismo-democracia

Estos cambios, entre otros, inducen a la generar un nuevo contexto socio-económico en el que la vida pierde cierto sabor comunitario (Habermas, 1997 y Giddens 1994 y

2000) – que se continuará invocando en narrativas como las telenovelas. Aquellos entornos locales en los las familias extendidas tenían gran centralidad y en los que existía escasa comunicación entre los ámbitos locales, a menudo, rurales, con el ámbito estatal, ceden espacio a espacios urbanos en los que la familia se hace más nuclear. En este nuevo entorno se generan nuevas necesidades comunicativas. En términos de Giddens (1994: 84-107) se produce un *desanclaje* de lo local, y un nuevo *reanclaje* en un ámbito más abstracto en virtud de las nuevas instituciones nacionales de participación y de los medios de comunicación que están siendo creados. De esta forma, el cambio de la familia coincide con los primeros medios comunicación de masas.

Para el caso que nos ocupa es de suma importancia la proliferación de los folletines, antecedentes melodramáticos de la telenovela. La propagación masiva de este tipo de narrativa seriada coincide con desarrollo de la prensa escrita popular como medio de masas, que es precisamente dónde se publicaban. Por tanto, los folletines también son contemporáneos del nacimiento de la publicidad, que permite abaratar los costes de la prensa popular, y en definitiva, del desarrollo paulatino del capitalismo. Familia nuclear burguesa, vertebración política, prensa escrita, y circulación masiva de melodramas son algunos de los factores que inciden en la modernización de la sociedades europeas del siglo XVIII y XIX, que se constituirán en democracias. Y aún hoy continúa tal proceso en algunas partes del mundo y en él continúan estando presentes formatos melodramáticos como las telenovelas: los países en los que la telenovela causa más furor actualmente son precisamente los sudamericanos o en los últimos tiempos, los de Europa de Este, dónde se está produciendo aún un proceso de modernización similar (Salgueiro, 2004). Además las telenovelas han tenido y mantienen un éxito considerable en países mediterráneos, al igual que otras narrativas románticas similares en todo Occidente. Los estudios de David Harvey (1991: 124-150) sobre los cambios estructurales y de valores relacionados con la modernidad y la post-modernidad dan pistas acerca del porqué de tal éxito décadas más tarde de la instauración de la democracia:

Harvey, que se refiere primordialmente al mundo anglosajón, afirma que los valores de la Ilustración se expandieron, al menos, hasta la crisis del petróleo de 1973. Las décadas previas a esta crisis fueron años de estabilidad y prosperidad para Occidente, dónde el modelo empresarial imperante admitía cierta responsabilidad social, y así, cierto equilibrio entre el capitalismo y los valores ilustrados de mejora social. Se trata de una etapa de prosperidad y construcción del Estado del Bienestar en la que algunos ideales de la Ilustración (igualdad, responsabilidad, individualismo, fe en la razón y el progreso) influenciaron a una clase media de ideología burguesa cada vez más numerosa. La experiencia de prosperidad permitió que muchos ciudadanos interiorizasen la creencia en el progreso y cierta seguridad en el futuro, al tiempo que se dejaban atrás sus entornos rurales, y comenzaban a esforzarse porque su familia nuclear ascendiese en la escala social en ámbitos urbanos. Y la telenovela u otros formatos románticos estuvieron presentes en este proceso.

2.5. Telenovelas y la historia mediática de Belén Esteban

Las telenovelas llevan tres décadas ocupando un espacio señalado en las pantallas españolas. *Los ricos también lloran* (1979), de origen mexicano fue la primera en tener grandes audiencias en España a finales de los 80. Ello motivó que se programasen otras, entre las que la venezolana *Cristal* (1986), que se retransmitió entre 1990 y 1991, fue la más vista: once millones de personas siguieron su capítulo final y según Ecotel en septiembre de 1990 tuvo una cuota de pantalla de un 26%. Cuenta Guaderrama (1995: 141), que la primera edición del telediario de TVE1 resaltó en sus titulares que ese día terminaba la serie, y esa misma noche TVE2 emitió un programa debate con expertos y actores para tratar el éxito de ese culebrón. Le siguieron las también venezolanas *La dama de rosa* (1986), y *Rubí*, (1989), con buen éxito de público. El formato ha seguido programándose con cierta asiduidad en la televisión española, incluso en los últimos años se han producido algunas como *Poble Nou* (1994) que llegó a tener un share en torno al 33% en Cataluña, o ya en el ámbito nacional, *El Secreto*, *La verdad de Laura* o *Luna negra* (emitida en 2003 con una cuota media de pantalla del 21.8%). La colombiana *Yo Soy Betty la fea* (2000) —emitida por Antena 3 en 2002— fue un fenómeno televisivo a escala nacional⁹. Los capítulos finales de esta serie fueron vistos por más de seis millones de personas, con cuotas de pantalla del 42%. En el año 2004 la producción venezolana *Gata salvaje*, emitida por La Primera volvió a lograr muy buenos resultados de audiencia, con una cuota media del 27.7%. Actualmente, la Primera, emite dos telenovelas en la sobremesa, la española *Obsesión* y la colombiana *Te voy a enseñar a querer*.

Muchos participantes en el estudio de recepción hablaron abundantemente sobre la familia Janeiro, protagonizada por la historia de amor y desamor de Jesulín de Ubrique y Belén Esteban, que según Víctor, uno de los participantes, puede asemejarse a una telenovela o, siendo él fan de la canción española, a una copla:

Víctor: "Hombre, la historia de Jesulín de Ubrique con Belén Esteban me parece muy sangrante, y me parece muy humana, me parece un dramazo, un culebrón venezolano en toda regla. La muchacha de Usera que se enamora del torero de tronío andaluz, entonces, claro, es la boda de tronío que no se produce y ella se va a los madriles con su chiquilla, ella llora por el amor. Es que es una copla, aquí Rafael de León hubiera sacado un coplón impresionante, 'mientras yo lo veo con el capote de seda pasando por las plazas de España, sola y engalanada,' por ejemplo, [...], y llega una tercera persona y le ocupa su amor, y ella le dice 'pues no me mereces porque yo te quiero mas que a mi vida y como nunca he querido'. (Víctor, 26, Propietario de una Tienda)

Como veremos a continuación, los lectores y televidentes (con ayuda, a veces de algunos programas) construyen estas historias en su imaginación a base de retazos a modo de formatos populares como la telenovela o la copla, con los que están familiarizados. Muchos autores¹⁰ han establecido que las telenovelas o *Soap Operas*

⁹ No obstante, también merece la pena resaltar el éxito de audiencia de la telenovela chilena *Pobre Diabla*, emitida por TVE en la sobremesa del 2000-2001, con una cuota de pantalla media del 28.5%

¹⁰ Por ejemplo, O'DONNELL, 1999; MARTÍN-BARBERO 1987 o TUFTE 2000

constituyen un espacio para la reflexión y el debate acerca de experiencias propias y de factores sociales y las Historias de Famosos en general tienen la misma potencialidad.

Víctor: "Además hay unas ramificaciones curiosísimas, porque ahora resulta que el padre tiene un chiquillo de otra y la madre dice que lo perdona, como buena, y ahí es donde se ve la España profunda, de la madre abnegada que dice, bueno yo quiero a mi marido aunque me haya puesto los cuernos. Y esa es la madre que tenía broncas con la Belén Esteban [...], y todo un poco forma parte de esa maraña, de ese typical Spanish en el que estamos un poco. Aunque creamos estar un poco fuera, es mentira, estamos ahí, sigue habiendo líos entre las folclóricas el cantao, la guarra de turno, que se va con éste, que se va con ése. Yo creo que en España, en los últimos 50 años no ha cambiado nada, todo sigue igual" (Victor, 26, Propietario de una Tienda)

2.6. La trama según los testimonios de lectores y televidentes

Las telenovelas tratan generalmente de una historia de amor turbulenta entre un hombre rico y una mujer de medios más modestos, que de una forma u otra, se ve abocada (por amor u otras causas) a vivir en el entorno social del hombre. La heroína sufrirá presiones para que se aleje y abandone a su amor. Esto sucede en telenovelas de varios tiempos. Por ejemplo *En la dama de rosa* (1986) Gabriela entra inicialmente a trabajar en un autolavado de la propiedad de la familia del galán, allí le preparan una trampa para enviarla a la cárcel. En *Rubí* (1989) Víctor Alfonso, el héroe, ofrece trabajo de asistenta en su casa a una muchacha humilde, contra la que su madre cometerá múltiples tropelías. Finalmente en telenovelas más recientes esto tampoco ha cambiado, por ejemplo, en *La verdad de Laura* (2004), la heroína entra a trabajar en la empresa de la familia del inicialmente díscolo Javier Luarca.

De manera similar, en el caso de la historia entre Belén Esteba y Jesulín de Ubrique, éste la lleva a su finca, llamada Ambiciones, que el diestro comparte con toda su familia. Allí Belén sufre una serie de conflictos que contará en diversos programas de televisión y en los que asume el rol de víctima. La figura de la heroína como víctima es propia de los melodramas (y emparentada con la heroína romántica virtuosa de origen anglosajón. (Martín Barbero, 1995: 29). Se trata de una persona que sufre, por lo que produce empatía, y deseo de protección, pero cuya virtud es una fuerza que, al mismo tiempo, causa admiración. Belén produce empatía en lectoras como Mariam:

Mariam: "Por ejemplo yo a Belén Esteban la entiendo en cierta manera, ella ha pasado por una serie de cosas que ya ha explicado en todos los programas, lo ha pasado muy mal y se ha decidido a contarlo al público [...] A mi sí, me despertó ese sentimiento de pena cuando contó todo lo que contó. Te pones en su situación, y vivir en una casa donde todo el mundo te vuelve la cara, a todo el mundo le caes mal [...] eso para mí es muy grave, porque es como si te echaran". (Mariam, 31, Secretaria)

En las telenovelas, la heroína, es además y de forma indiscutible, el personaje más importante, y por ello, frecuentemente, el título hace referencia a su nombre. A Belén Esteban muchos informadores la identificaban como una chica de origen modesto con buen

corazón y sentimientos nobles que es a la vez, rebelde, honesta, desinteresada y directa.

Auxiliadora: "Belén tiene poca clase, esta [María José Campanario] tiene un poquito de clase más, pero me gusta Belén".

Manuela: "Belén, lo único, es que ella es de un barrio y te dice las cosas a la cara...."

Mariana: " (Belén) estuvo tres años allí y como dice, no me llevé nada, mi ropita, porque hasta la pulsera que le regaló la dio en un programa de televisión en el que daban cosas, dice, no me he llevado nada". (Asociación de Amas de Casa de "Nuestra Señora de la Alegría", 60-80)

Tere: "Y la Belén Esteban también me gustaba, pero me gusta para él. La Belén Esteban es como una persona de pueblo, no es una persona que haya estudiado mucho ni que..."

Joaquina: "Es sencilla, sin tonteras, sino natural". (Mujeres de El Pueblo de El Rompido, edades entre 24-50)

Nótese la existencia de cierta identificación entre la heroína y las lectoras: las primeras, residentes en un barrio la consideran una persona 'de barrio' y las segundas, que viven en un pueblo la relacionan con una chica 'de pueblo'. El perfil de Belén recuerda a heroínas telenovelescas como *Rubí* (interpretada por Mariela Alcalá), una chica de un suburbio de Caracas, que al principio de la serie hablaba el lenguaje de su clase social, era directa, brusca y algo agresiva.

Por su parte, Jesulín tiene el rol de héroe un poco al estilo de las telenovelas americanas, en el sentido de que se trata de un hombre 'hecho a sí mismo' que ha forjado su fortuna, como en *Dinastía* o en *Falcon Crest*, y no el hijo y heredero de una familia rica de gran linaje como es a menudo el caso de los títulos sudamericanos ya mencionados. Por otra parte, tiene los defectos propios de otros galanes a ambos lados del atlántico, y en ambos hemisferios, como la tendencia al machismo (por ejemplo, ha declarado que no quiere que su mujer trabaje) y un carácter jovial pero algo díscolo, lo cual ha propiciado que numerosas mujeres digan haber sido amantes suyas. A pesar de sus muchas cualidades (glosadas en los siguientes extractos), Jesulín —según las lectoras— pierde a la mujer que ama (Belén), y marchan por caminos separados. Esto es también un elemento en el que coinciden la mayoría de las telenovelas, y entre las mencionadas arriba *Los ricos también lloran*, *Cristal*, *La dama de Rosa* o *La verdad de Laura*. Así lo narraban el grupo de Mujeres de El Rompido y la Asociación de Amas de Casa la Alegría:

Joaquina: "A mí el que me encanta es Jesulín, ¡eh!, a mí me encantaría hablar con él personalmente, él es muy sencillo, no le importancia a los millones ni al chalé, es que me encantaría hablar con él".

Tere: "A mí también [...] Pero yo creo que ella (Belén) siempre ha querido a Jesulín, y Jesulín siempre ha estado enamorado de ella y sigue enamorado de ella". (Grupo de Mujeres de El Rompido)

Gertrudis: "Han dicho que la mujer de su vida ha sido Belén".

María: "Él ha sido un vaina porque..." (Asociación de Amas de Casa "Nuestra Señora de la Alegría")

Las amas de casa culpaban a la madre de Jesulín por la ruptura de su relación con

Belén. De esta manera, los informadores hacen referencia a la típica figura de la suegra como fuente de conflicto entre parejas, lo cual sucedía, por ejemplo, en casi todas las novelas ya mencionadas.

Dolores: "La madre fue la culpable de que acabara con Belén".

Gertrudis: "Si dicen que la madre, de noche se metía en la habitación, cuando estaba con Belén Esteban, y la madre tenía que entrar todas las noches a darle un vaso de leche caliente (Asociación de Amas de Casa "Nuestra Señora de la Alegría")

La relación entre Belén y Jesulín da fruto en una hija, aunque desde su nacimiento sus padres están separados, cómo de nuevo sucede en varias de las telenovelas aludidas (*Los ricos también lloran*, *Cristal*, *La verdad de Laura* o *Gata salvaje*). Desde este momento, la hija se convierte en el motivo más importante de la existencia de estas heroínas. Los lectores también consideraban a Belén como una madre atenta (madre coraje, según Víctor) que se gana la vida lo mejor que puede para ofrecer un buen futuro a su hija.

"Gertrudis: Dice que ella vive con su trabajo y que no le ha tocado al dinero que le manda él todos los meses, que lo pone en una cartilla para que cuando su hija sea mayor, para que estudie una carrera" (Asociación de Amas de Casa 'Nuestra Señora de la Alegría')

Al mismo tiempo, durante el trabajo de campo Jesulín estaba recién casado con María José Campanario, que no gozaba de mucha aceptación entre los informantes. Como argumenta Roura (1993: 35), las telenovelas polarizan los roles de la mujer entre 'la buena' y 'la mala' y en este orden de cosas la esposa del torero parecía hacer recibido el rol de la 'aprovechada' e 'intrigante' (con, aparentemente más alcurnia que la heroína), directamente opuesto al de Belén, la chica honesta, humilde y directa:

Mariam: "No sé, no la veo muy legal, que digamos. Creo que tiene un trasfondo, no sé. No la veo muy clara" (Mariam, 31, Secretaria)

Tere: "Pero a la Campanario se le vio desde un principio. Yo la vi y pensé, ¡uy!, ¡que cara de zorrón tiene ésta! Tiene cara de saber, de saber mucho y hasta hora se está demostrando. Mira la revista lo que pone, este negro que era jugador de fútbol, del Málaga [...] Ella estuvo con él. Ella va [...] de santita, y de santita no tiene nada [...]. Y el jugador dice 'entre nosotros sólo hubo sexo'. [...] Dice 'ella iba nada más que por los regalos, es una mujer muy ambiciosa'. [...] Yo no la veo bien, fijate, creo que va a engañar a Jesulín, que él es un hombre bueno y cariñosos y se merece algo mejor".

Manoli: "Esa va a ver lo que pude sacar [...]"

Tere: "Mira qué pronto le ha comprado una casa a su madre con la mitad del dinero de la exclusiva de la boda, ya le ha comprado una casa de 50 millones [...] Mira que pronto se ha quedado embarazada, como diciendo 'el día que me separe vivo como una reina". (Grupo de Mujeres del Rompido)

De nuevo, esta manera de construir a María José Campanario la equipara, por ejemplo, con la malvadas Marion de *Cristal*, Eva de *Gata Salvaje* o Álex de *La verdad de Laura*. Todas ellas tienen en común una mayor aproximación con la clase social del héroe, gran poder persuasivo y capacidad de intrigar (Roura 1993: 37-68). De acuerdo a esto, muchos participantes en el trabajo de campo tomaron el hecho de que Jesulín y María

José hubieran dejado la casa familiar 'Ambiciones' para tener su propio hogar independiente como una prueba de la inteligencia y el poder de María José Campanario:

Mariana: "Pero ésta (María José) sabe más... como dice el refrán, líbrame Dios de aguas mansas, que de las bravas me libro yo [...]"

Dolores: "Mira como lo sacó (de Ambiciones), allí de visita".

Gertrudis: "Ella lo ha visto y sabe que la madre está con el niño (se refiere a la relación de la madre de Jesulín con éste) y ha dicho 'nosotros fuera de aquí'. Si ella ya estaba enterada de lo de la otra, pues lo ha sacado de allí". (Asociación de Amas de casa "Nuestra Señora de la Alegría")

Además, en las telenovelas 'las malas' no consiguen el amor verdadero del protagonista. Consecuentemente, muchos informadores opinaban que la relación del matrimonio Janeiro-Campanario no estaba basada en el amor:

Gertrudis: "Dicen que él no la quiere a ella. No se ven como un matrimonio recién casado".

Mariana: "Y que ella lo ha cambiado como de la noche al día, no habla con nadie, ni da entrevistas, va siempre serio".

Gertrudis: "El se va de cacería sólo y la deja a ella sola".

Mariana: "Allí no se sabe lo que hay, pero mucho cariño no hay, ¡eh!"

Petra: "Él tiene que ser infeliz con ella, tú nunca los ves a ellos dos por ahí". (Asociación de Amas de casa "Nuestra Señora de la Alegría")

Como ya adelantaba el participante Víctor, la historia mediática entre Belén Esteban y Jesulín ha sido construida por estos participantes en el estudio de recepción como una telenovela, que estaría ahora hacia la mitad de su trama, en un momento en el que Jesulín continúa casado con la 'mala' de la película, mientras la heroína, Belén, se labra su futuro y cuida de la hija de ambos. Los lectores que han elegido interpretar así esta historia la asocian a los valores de una telenovela clásica maniquea que, de acuerdo al orden patriarcal, separa a las mujeres en "buenas" y "malas" (ver también Giddens, 2000 y Roura, 1993: 37-68). Esto, a su vez, permite hablar de las tensiones que la familia extendida (la suegra, por ejemplo) somete al amor conyugal y, legitima así el cambio de modelo familiar hacia la familia nuclear (ejemplificada por la mudanza del matrimonio de la finca Ambiciones). En cuanto al orden social, tal trama mantiene que la clase y el rango moral no siempre coinciden, y presenta una forma de ascensión social para las mujeres mediante matrimonio. Hay que tener en cuenta que la mayoría de las señoras mayores que interpretaron así la historia forman parte de una generación de corte patriarcal, en la que la mujer no trabajaba, que vivió una migración del campo a ciudad y en cuyos tiempos se ha vivido un progreso económico que ha permitido que porcentajes importantes de la población comenzasen a considerarse de clase media. En otras palabras, una generación que ha visto la integración de porcentajes importantes de la población en tal orden moderno.

Y no obstante, se trata de una interpretación ligeramente anacrónica de las relaciones de familiares y de pareja que conecta con los valores propios de la construcción de un orden moderno (y patriarcal), más que con un estadio donde tales valores aparecen en

crisis y se proponen estrategias para superarlos. Sin embargo, los formatos que suceden tras, o tal vez, por, esa crisis de lo moderno permiten diversas lecturas, incluso por parte de las mismas lectoras, que matizan tal anacronía. La historia de Belén Esteban, de nuevo nos sirve de ejemplo porque conecta también con la sensibilidad de una nueva época que ha sufrido cambios en la familia, la sociedad y la cultura como veremos a continuación.

3. Segunda Parte: Belén, y 'el famosco' como soap opera post-moderna: hibridación, apertura al futuro, perspectivismo participación e incertidumbre.

En esta Segunda Parte vamos a describir la hibridación, la apertura al futuro, la vinculación al contexto social y el perspectivismo como características de las historias de famosos, y también de los shows de tele-realidad. Ambos formatos, han aparecido como géneros televisivos más recientemente que las telenovelas: las historias de famosos fueron conquistando amplios espacios de la parrilla televisiva a partir del éxito de programa de Telecino *¿Qué me dices?* en 1995 y los programas de tele-realidad se popularizaron tras el éxito fulgurante de Gran Hermano, en el año 2000. Y lo que es más importante, las mencionadas características de estos formatos hacen visibles y permiten el ejercicio del debate sobre los efectos de los cambios estructurales de la post-modernidad, que se describen brevemente en el próximo apartado.

3.1. Introducción a algunas transformaciones 'post-modernas'

Desde finales de los años 60^u comienzan a cuestionarse algunos de los pilares del modelo de desarrollo moderno basado en los principios ilustrados de racionalidad y fe en el progreso humano ligado al tecnológico. Esto sucede por varios sets de razones y nuevos cambios que motivan una crisis general de los valores y las instituciones modernas. A continuación describo brevemente algunos elementos incluidos en este proceso de cambio.

3.2. Estructuras socio-económicas

Tras la crisis del petróleo de 1973 el modelo de ford-keynesianismo va cediendo su espacio a un contexto globalizado en que las empresas tienen más poder. Ahora, por ejemplo, pueden deslocalizar la producción para abaratar costes lo cual les otorga amplio espacio para maniobrar frente a los sindicatos y otras instituciones representativas. (Harvey, 1991: 124-150). En este orden de cosas a los trabajadores se les exigen más conocimientos, mientras disminuyen las contraprestaciones y el trabajo se precariza. Además, la acuciante necesidad de consumo constante del sistema acorta la vida media de los productos y de los ciclos e impulsa un cambio tecnológico constante, que requiere un reciclaje continuo de conocimientos por parte de los trabajadores. Todo esto, a su vez, genera una sensación de aceleración temporal, desorden, y caos. Consecuentemente muchas personas experimentan en sus propias carnes la idea post-moderna de que el

¹¹ A pesar del amplio debate acerca de cómo periodizar el tránsito de lo moderno a los post-moderno existe cierto consenso en que a finales de los 60 se produjeron ciertos cambios y movimientos. Ver por ejemplo, JAMESON (1991: 322-331) y FOWLER (1997: 75)

progreso tecnológico no está vinculado necesariamente a un progreso humano de mejoría de la sociedad y de las condiciones de los trabajadores, sino que, muy al contrario, el futuro se percibe como crecientemente incierto.

3.3. Crisis de las instituciones y valores modernos

Los estados-nación se encuentran mal equipados para negociar con las grandes empresas globalizadas, donde los ámbitos de poder y decisión se perciben cada vez más lejos del alcance de los ciudadanos y en el que los esfuerzos de privatización son muchos. Lo post-moderno refleja, en parte, la crisis de lo moderno y eso se nota en que sus valores, -por ejemplo, educación, meritocracia y esfuerzo para progresar o respeto y cordialidad en las relaciones- sus instituciones políticas y comunicativas pierden legitimidad. Y la pierden, porque no cumplen las expectativas: la educación y la meritocracia no conlleva necesariamente la ascensión social, la política democrática no conlleva necesariamente la participación ciudadana en ámbitos de decisión que hoy están cada vez más alejados de su alcance.

3.4. Crisis de la cultura elitista moderna

A su vez, se deshace cierto elitismo cultural que, según Martín-Barbero (1987: 40-43), había permitido hacer distinciones en una sociedad democrática en la que todos los ciudadanos pueden participar de la política. Consecuentemente de "lo culturalmente legítimo" se margina a formatos favorecidos por clases populares o por el género femenino, como el melodrama (Bourdieu: 1984, 34-60).

3.5. Familia

Durante este periodo se profundiza en la igualdad entre géneros y el matrimonio conyugal, cede espacio a lo que se conocen como "relaciones" y que Giddens (2000) llama amor confluyente. Éstas requieren de intimidad y comunicación entre los cónyuges, lo cual a su vez, sólo puede hacerse sobre una base de igualdad y de trabajo constante por parte de ambos. Si la relación 'no funciona' se rompe y consecuentemente se dan más tipos de familias: por ejemplo, monoparentales, de segundas nupcias etc.

3.6. Mayor necesidad de reflexividad

Por otra parte, lo post-moderno profundiza en algunos valores modernos e ilustrados como la reflexividad, ahora más necesaria cuando se deslegitiman las instituciones de la modernidad democrática, y los valores ilustrados o la progresiva internalización del significado de igualdad y derecho a la participación social de diversas clases, culturas y géneros¹². Este es el contexto socio-económico en que nos encontramos ahora y en el que diversos discursos acerca de cómo son las cosas circulan y son perceptibles en las narrativas que rodean la figura de Belén Esteban, que analizaremos a continuación. En tales historias se aprecia la inseguridad en el futuro, una falta de instancias -religiosas, morales etc- que

¹² Esta es la tesis que BECK, GIDDENS y LASH (1997) mantienen en su obra conjunta, aunque prefieren utilizar el término modernidad reflexiva a post-modernidad.

legitimen el orden social, cierta deslegitimación de los valores modernos y cívicos así como cierta incredulidad y escepticismo general. De ello resulta una necesidad acuciante de debatir moralmente tales cuestiones en un espacio distinto de la esfera política que es parte de las instituciones deslegitimadas en este nuevo orden socio-económico.

3.7. El personaje mediático de Belén Esteban como historia híbrida

Ya hemos aludido al caso de Belén Esteban como ejemplo del carácter híbrido de las historias de famosillos: por una parte, su historia con Jesulín de Ubrique es construida por muchos lectores y televidentes de manera muy similar a la trama de una telenovela. Además, no es raro encontrar alusiones a las historias de la familia Janeiro como culebrón en los medios. Por ejemplo, la periodista Marta Cibelina (20 Minutos. es, 01/03/2004) publica una columna sobre la actualidad de esta historia y alude a la 'fotonovela' que Umberto Janeiro protagoniza con su amante para la revista *Sorpresa* esa misma semana. En tono humorístico, Cibelina llama a Umberto el 'tigre de Ambiciones'. También se hacen guiños a otros géneros, por ejemplo, en la misma columna se alude al policiaco/de suspense cuando la autora llama a Umberto 'capo exiliado' y se pregunta cuanto tardará la amante en ir al programa *Salsa rosa* a contar su versión de los hechos, o al género romántico cuando se compara a los personajes con los protagonistas de *Pretty Woman*. Y por otra parte, el personaje participa en formatos de tele-realidad como concursante (en *El Bus*, de Antena 3) o comentarista (en Telecinco). Y ya en sí, programas de tele-realidad combinan elementos de concurso, de debate serio, talk show, confesionario, telenovelas, documental y periodismo (Castro, 2002).

La fusión y confusión de los géneros televisivos es algo cada vez más común y se extiende a otros formatos. Por ejemplo, Livingstone y Lunt (1994:56-68) lo mantienen respecto a los *chat shows* del tipo de Oprah en Estados Unidos (o el *Dario de Patricia* en España). Incluso Steinberg (1997: 22) ha descrito una reciente evolución de la telenovela, que él llama post-moderna, en la que se mezclan (entre otras cosas) "momentos de comedia humorística, de programa periodístico, de relato policial, de filme bélico y documental científico". En esta hibridación incide el grado de conocimiento que los televidentes, especialmente las generaciones más jóvenes, tienen del medio, que les permite 'jugar e interactuar' con ellos. Este mestizaje de géneros ha sido criticado como relativista porque mezcla y añade, por ejemplo, lo considerado 'elevado' con elementos populares sin referencia a una jerarquía ética o estética. Esto hace referencia clara a la crisis de la cultura elitista moderna, pero además, se considera que el mestizaje es un síntoma de la crisis de los valores modernos y, consecuentemente, de cierto relativismo. El razonamiento que se propone es el siguiente: si el perspectivismo (en el que abundaremos más adelante) nos demuestra la existencia de varios puntos de vista y formas de hacer las cosas, y no hay instancias religiosas o laicas que sostengan cual es la mejor, ¿como dirimir? Se critica la hibridación porque resuelve en falso el problema de que nadie pueda (o se comprometa a) juzgar qué es legítimo y qué no, con un 'todo vale'¹³.

¹³ Ver JAMESON 1991: 17

Se puede estar de acuerdo con que la hibridación está relacionada con crisis del orden moderno, pero no es necesariamente relativista o incompatible con la ética. En este sentido, Collins, (1992: 96-108) argumenta que la combinación de elementos de distintas épocas y culturas puede estar motivado por un profundo respeto por tales épocas y culturas, de las que podemos extraer elementos positivos que nos ayuden en esta época de crisis. Tal ayuda puede aplicarse a la vida cotidiana de las personas: Collins pone como ejemplo una argumentación que Kaja Silverman hacía sobre la hibridación en la moda retro como búsqueda de sentido personal. Silverman y Collins defienden una forma de construir nuevos modelos partiendo de todos los disponibles, incluyendo los antiguos y los de otras culturas, sin aceptar todo lo que viene de ellos pero sin rechazarlos completamente. Esto requiere, una vez más, un espíritu crítico, una actividad reflexiva y la generación de un debate público que, como veremos a continuación, producen tanto las historias de famosos como los shows de tele-realidad.

3.8. Formatos abiertos al futuro: vinculación al contexto social

Tanto los formatos de famosos como los de tele-realidad generan narrativas de personas de carne y hueso que suceden de forma paralela a nuestras vidas y en las que confluyen las mismas circunstancias socio-históricas del momento que comparten. Martín Barbero concibe cierta confluencia entre circunstancias socio-históricas y formatos seriados como algo positivo porque permite que ciertas ambigüedades y conflictos sociales y políticos se hagan visibles al público, y generen debate entre los televidentes. Esto sucede en virtud de formatos de entretenimiento mediático en un espacio que yo llamo La Esfera Pública Popular⁴. El influyente sociólogo colombiano ha señalado que existe un tipo de telenovela más reciente que ha incorporado esta potencialidad, que él llama *moderna* (Barbero, 2000: 198) para distinguirla de la clásica. La telenovela clásica 'pone en imágenes únicamente pasiones y sentimientos primordiales, excluyendo la ambigüedad psicológica o la complejidad histórica, las referencias al tiempo y al lugar'. Estas telenovelas son intensas, esquemáticas y maniqueas. A partir de 1968 comienzan a desarrollarse las telenovelas *modernas*, que posibilitan la 'cotidianización de la narrativa' y el encuentro del género con la historia y con las realidades socio-económicas de los países donde se producen y emiten (*ibid*). Según Barbero, telenovelas como *Los ricos también lloran* o *Cristal* pertenecen a la primera categoría y otras más recientes como *Caballo viejo* o *Café* pertenecerían a la segunda.

En Europa Central y del Norte existe un formato parecido a éstas telenovelas modernas, las *soap operas*, que tienen gran éxito de público. Las *soaps* comparten la porosidad de sus tramas a los contextos sociales y culturales del país pero tienen otra característica que las hace aún más fácil fundirse con la vida: no tienen final. Se trata de un conjunto de narrativas que, teniendo mucho que ver con la realidad cotidiana, suceden de forma paralela a la misma, y *pueden* continuar eternamente. El ejemplo paradigmático de este formato es la serie británica *Coronation Street*, que comenzó a emitirse en 1960 y

⁴ Ello hace que se le denomine como 'serial continuo'. Ver O'DONNELL 1999, Ang 1982 o BUONANNO 2002

mantiene una presencia constante en los rankings de los programas más vistos del país (O'Donnell, 1999:193)

Si la historia de amor y desamor entre Belén Esteban y Jesulín se construyó como una trama telenovelesca clásica maniquea también contiene estos elementos más evolucionados a los que alude Barbero en dos sentidos indisolubles: es una abierta al futuro, sin final, que sucede de forma paralela a las vidas de los televidentes. Y así, las circunstancias y contextos socio-culturales que afectan a la sociedad en general también les afectan, y consecuentemente generan y protagonizan debates sobre cuestiones del momento. Por ejemplo, como he argumentado en otra parte¹⁵ la historia de Belén Esteban, entre otros famosos-por-relación, generó un debate que incluía cuestiones cómo la ética laboral o la igualdad social. Alrededor de estas figuras mediáticas se discutía, por ejemplo, si en una sociedad de consumo como la nuestra, la meritocracia es, o debe ser al menos, el criterio fundamental en las relaciones laborales, o de si las personas de origen humilde tienen realmente las mismas oportunidades laborales que las de origen adinerado. A continuación reproduzco dos conversaciones entre participantes del estudio de recepción que ilustran la existencia de estos debates:

Entrevistadora: Y Belén Esteban, ¿qué os parecía?

D: ¡Uy!, una burracona, una burracona pero que ha sabido aprovechar su momento para ganar pasta, una cosa que yo veo muy bien, está claro.

Entrevistadora: Entonces así el hecho de que una persona aproveche la publicidad para montarse (en el dólar) ¿no te parece mal?

D: No, porque si hay gente que consume eso. Estamos en una sociedad de consumo, entonces si hay gente que sabe aprovecharse en ese momento de las circunstancias y demás y saca dinero, pues mira, siempre que lo haga casi legalmente. (Domingo, 34 años, Inspector de Seguros)

Sara: “A mí me cae fatal, fatal Belén Esteban, a mí me parece que además de ser una de las famosas con cara dura, y de que se aprovechó del novio que se echó, me parece una ordinaria”.

Marian: “A mí me cae muy mal Ana Obregón porque esa vive del cuento, aunque trabaja, que no lo dudo, pero también vive del cuento...”

Sara: “Pero yo por ejemplo, Ana Obregón, aunque tampoco me cae muy bien, [...] pero la muchacha es actriz, hace sus obras de teatro, que trabaja y tiene algún motivo para ser conocida, motivo propio. Pero Belén Esteban es que no tiene motivo propio ninguno, simplemente se ha aprovechado, y [...] es maleducada y de todo [...], es que no se ha ganado la fama, no se la ha ganado ella sola por su trabajo, porque a ella le ha salido trabajo a raíz de [...]”

Marian: “Pero es que Ana Obregón empezó entre comillas como Belén Esteban”

Sara: Pero empezó como actriz haciendo películas ‘de tipo...’ (Sara deja la frase sin terminar)

Marian: “Pero porque tenía un enchufe de mil pares, porque el director de la primera cadena es su cuñado, entonces ella no se ha tenido que mojar tanto como Belén Esteban, que ha llegado a trabajar por airear sus trapos sucios, pero bueno”. (Sara, 30, Secretaria

¹⁵ LAMUEDRA, 2003

de Ayuntamiento y Marian, 31, Secretaria)

Los formatos narrativos sobre famosillos permiten que se reflexione y debata sobre temas candentes que afectan a personas de distintos géneros y clases sociales, y que se representan, de alguna manera, en distintos tipos de famosillos. Charlando sobre Belén, Domingo reflexiona sobre el poder que la sociedad de consumo ofrece a personajes diversos, aunque su clase y modales no sean los 'culturalmente legítimos' si lo que ofrecen suscita interés y demanda. Por su parte, Marian defiende a Belén porque intenta labrarse un futuro en un medio en el que las clases acomodadas tienen más oportunidades. Se trata de un formato que, además, se separa de las 'normas' estéticas del sistema cultural jerarquizado asociado al orden moderno que primaba la cultura de 'los educados' y de los hombres, por encima de las formas de expresión más populares o asociadas a lo femenino. El formato híbrido de las historias de famosos no solo se distancia de tal sistema cultural excluyente sino que ofrece cauce tanto a la participación en los medios de estos sectores. Por tanto no sorprende que la igualdad de oportunidades entre clases y géneros fueran los temas más debatidos a partir de las historias de famosos.

En otro orden de cosas podemos, a su vez, argumentar que la falta de certeza que sienten las personas acerca del futuro, propia de la época post-moderna o de hegemonía neo-liberal, demanda narrativas mediáticas que también estén abiertas al futuro.

3.9. Famosillos y tele-realidad: Participación y Perspectivismo

En los retazos de conversaciones anteriores se aprecia que hay lectoras y televidentes que ven a Belén Esteban de una forma muy diferente a los que la construyen como una heroína de telenovela. Por ejemplo, Domingo alude a sus modales de barrio cuando la llama 'burracona' y Sara la considera carente de ética, al menos en el ámbito laboral ('cara dura'). Esto indica la potencialidad que tienen estas historias para ser interpretadas de distintos modos, que en el caso de las historias de famosos es tal que los lectores y televidentes las van construyendo en su propia imaginación a partir de la información que obtienen semana tras semanas de las 'noticias del corazón'. Cada noticia es interpretada por los informantes de una forma concreta y las sucesivas perspectivas acerca de la historia se van sedimentando en una narrativa llena de espacios en blanco. Consecuentemente, no es raro que estas historias generen debates y conversaciones entre los lectores, en las que, entre otras cosas, se intercambia información, se negocian interpretaciones y se especula acerca de cómo llenar los espacios en blanco.

En el caso de Belén Esteban se percibía una gran diferencia entre cómo la consideraban las lectoras de clase media y las de estratos más bajos, tal y como queda ilustrado en la conversación, reproducida más arriba entre Sara y Marian. Sara, de clase media e intachable expediente académico, que consiguió ser la secretaria de Ayuntamiento más joven de Andalucía por concurso-oposición, expuso consistentemente sus creencias meritocráticas durante toda la sesión y, consecuentemente, criticó la manera de alcanzar el éxito de famosos-por-relación como

Belén Esteban. Mientras tanto, Marian, secretaria de clase media baja, razona que diferentes personajes han tenido distintas oportunidades según su clase y defiende a Belén Esteban, a la que construía como la heroína de una telenovela con tintes clásicos. Esta diferencia era palpable en la mayoría de las entrevistas y discusiones grupales. El tratamiento actual de las historias de famosillos y famosos en general propicia un mayor grado de participación e interactividad que el de la 'Prensa del Corazón' de hace algunos años, al que las participantes aludían como 'de la vieja escuela'¹⁶. Aquel tratamiento, más rosa y menos crítico y respetuoso, presenta a los famosos como modelos de elegancia y saber estar. Hoy esta forma de tratar las informaciones del corazón se reserva a algunos personajes de la realeza y de la aristocracia muy escogidos, especialmente en ciertos eventos como bodas etc. Las publicaciones del corazón se esforzaban por controlar la información que daban de estos personajes, con lo cual controlaban que el grado de apertura narrativa de las historias no les impidiese presentar la versión rosa de las relaciones humanas que ellos pretendían.

La nueva forma de tratar las historias de famosos permite una mayor participación de los receptores, así como el ejercicio de reflexividad y debate crítico. precisamente esta reflexividad ha sido teorizada por Beck, Giddens y Lash (1997) como propia de esta época, cuyos modelos de interacción social y personal tienden a ser más dialógicos e igualitarios; un modelo de sociedad en el que -añado yo- diversos grupos sociales, incluyendo la clase media baja, cuentan con sus propios héroes. De esta manera, al hablar sobre las historias de famosos de diversos tipos, unos famosos por su cuna, otros con un fuerte componente meritocrático y otros, famosos-por-relación, los lectores y televidentes de todas las clases participan en la negociación de cuales son y deben ser los valores de la sociedad. En cuanto a los formatos de tele-realidad, tanto Aladro (2000) como Castro (2002) han hecho hincapié en el potencial interactivo de *Gran Hermano*, en primer lugar, por la participación directa de la audiencia en el funcionamiento del concurso, dado que mediante sus llamadas los televidentes inciden en quien permanece en el programa y finalmente en quien gana el concurso. Y no en menor medida, porque *Gran Hermano* genera conversaciones en las que se tratan cuestiones sociales de ámbito público y privado.

Aladro mantiene que *Gran Hermano* nos ofrece la posibilidad de crear argumentos varios y tramas personales a través de la reunión de múltiples contextos en un objeto mediático: la casa donde moran los participantes en el macroconcurso, que es filmada constantemente y observada por millones de ojos. En este contexto 'bajo cierto prisma de observación intensa y sometido a ciertas condiciones', cada carácter resulta complejo y apasionante, lo que nos permite mostrar la multilateralidad de la realidad humana, y además cómo según quién relata las cosas cambian radicalmente. Aladro reseña cómo cuando uno de los participantes sale de la casa:

¹⁶ En otro trabajo (2005) he comparado los grados de interactividad que ofrecen diversos tipos de tratamiento, asociados a diversos tipos de personaje : aristócratas, famosos meritocráticos y famosillos, concluyendo que estos últimos son los que permiten mayor apertura interpretativa

“Una extensa entrevista le espera para que cuente paso por paso “lo que ocurrió en la casa”, como si los telespectadores no lo hubieran visto con sus propios ojos... y en realidad, no lo han visto, pues aunque todo es transparente y la visibilidad es absoluta, cada versión y cada perspectiva es diferente y desconocida, y por eso tiene un interés absoluto”

Por una parte, la idea de la complejidad del ser humano y la fascinación por ello puede verse como desarrollo del humanismo, que pone al hombre en el centro del universo y como medida de todas las cosas, un humanismo que da lugar a la ilustración y a la modernidad. El perspectivismo, a su vez, está muy relacionado, porque trata de las limitaciones humanas para conocer la verdad, dado que nuestra aproximación a las cosas está siempre mediada por nuestras perspectivas. El perspectivismo también es central en las historias mediáticas que se crean alrededor de famosos, dado que los varios programas de famosos en televisión se muestran imágenes similares, a menudo conseguidas por la misma agencia, que dan lugar a reportajes parecidos sobre las mismas informaciones. Estos se acompañan con comentarios y especulaciones diversas, de manera que gran parte de la población fija su atención y puede debatir y comentar los mismos hechos, que normalmente se refieren a cuestiones personales o psicológicas de los personajes o a su manera de relacionarse con otros. De esta forma se establece una especie de actualidad de la Esfera Pública Popular en el que las historias de famosos y tele-realidad se entremezclan, como ilustra el siguiente extracto de una conversación grupal:

Entrevistadora: Me habéis dicho que habláis normalmente de los famosos. ¿Habláis de algo más que de otra cosa?

Virginia: Es que depende porque cuando salió el Gran Hermano se hablaba mucho de Ismael, de Ania, ahora se habla de Operación Triunfo de Bisbal, de Bustamante, ahora está Mara (concurante de Pop Idols y paisana de las informantes)

María Ángeles: De lo que vaya pasando es de lo que se habla.

Virginia: Exactamente (Grupo de Estudiantes de Peluquería y Estética)

En resumen, la historia de Belén Esteban, por tanto, también presenta un potencial decodificador acorde con la sensibilidad post-moderna por varios motivos: Por una parte, permite grandes dosis de participación para que los lectores elijan desde qué perspectiva quieren decodificarla, una cuestión en la que el factor clase resultó ser determinante en el caso de famosos-por-relación como Belén Esteban. Por otra parte, se trata una obra abierta al futuro, sin fin definido, lo cual lo liga aún más a nuestro contexto vital y permite que comparta las tendencias sociales de la sociedad. De esta forma, en virtud de formatos de entretenimiento como éstos se crea una *Esfera Pública Popular* de debate en el que caben temas sociales, personales e incluso políticos.

4. Conclusiones

Las historias de famosillos en general y la protagonizada por Belén Esteban en particular, son como los shows de tele-realidad y otros formatos actuales, híbridos. Esta hibridación ofrece un mayor poder interpretativo a los lectores, que en este caso pueden

elegir, por ejemplo, si quieren decodificar la historia en un orden moral maniqueo, dónde hay mujeres buenas y mujeres malas, y dónde además, los hombres son machistas e incluso infieles (como Umberto Janeiro). O si quieren reflexionar (o quejarse) sobre los cambios culturales que han acaecido en los últimos años y que han provocado que cada vez halla más personas 'corrientes' en televisión, o sobre el rumbo de la sociedad, en el que los valores meritocráticos no son tan operativos como nos habían hecho creer. Todas estas lecturas fueron hechas por participantes en el trabajo de campo, a veces incluso por una misma persona. Una de las características de lo que se considera post-modernidad es precisamente la convivencia no jerarquizada de varios modos de entender las cosas, y por ello, precisamente el hecho de que la historia que hemos analizado pueda conectar con sensibilidades próximas a un sistema de valores patriarcal moderno, a la vez que con las tensiones propias de la post-modernidad, no hace sino insistir en la naturaleza post-moderna de esta narrativa.

Hemos visto, que además, el factor clase era determinante en la elección de una u otra interpretación, lo que puede deberse a que Belén, de clase humilde se presenta ante cierto sector como un modelo distinto del educado, contenido y discreto que resulta legítimo en el proyecto moderno, ahora en crisis. Los pilares e instituciones democráticas adolecen de credibilidad como garantes del funcionamiento del sistema: los gobiernos no pueden impedir la deslocalización de las empresas, los medios de comunicación están en manos de emporios oligopolísticos que sirven intereses empresariales... y la clase burguesa educada que formaba, las profesiones liberales, que acrecentaba sus filas y prosperaba en virtud de los valores cívicos de educación, esfuerzo y meritocracia, ve reducido su poder en la sociedad. Ahora, el comercialismo y el sistema de la oferta y la demanda erosionan y cuestionan esos valores, al tiempo que ofrecen un espacio más destacado a las clases populares. En parte, los ataques a los formatos que hemos analizado, y que a menudo se etiquetan como telebasura, provienen de una clase media a la *defensiva* que ve su poder social reducido y sus valores cuestionados, incluyendo la distinción que la diferenciación entre una cultura elevada y una popular les otorgaba.

Es cierto que las historias de famosos y los shows de tele-realidad son síntoma de una crisis de lo moderno, en las que se percibe la erosión de valores cívicos como el respeto, el mérito y el esfuerzo al que aludía el manifiesto de la Asociación de Usuarios de la Comunicación y otras asociaciones (ver nota 4). Pero no es menos cierto que este tipo de historias instan a la reflexividad, al espíritu crítico y a debatir temas sociales, lo cual es especialmente necesario ante tal crisis. Se debe reconocer el potencial reflexivo que ofrece la apertura narrativa al futuro, la hibridación y el perspectivismo en esta época en la que la ausencia de instancias que legitimen el orden establecido (más allá de las económicas) hace cada vez más vital que se verbalicen los problemas y retos del futuro, y no sólo en el ámbito público de los medios y las instituciones representativas sino en nuestros entornos cotidianos.

Otra cuestión es si estamos de acuerdo o no con un orden neoliberal que erosiona nuestro sistema de valores porque prefiere la educación instrumental a la generalista, no

creo en el esfuerzo si no hay beneficio económico, y prima la demanda frente al mérito, pero eso sería un tema para otro ensayo. Este orden neoliberal es en el que habitan los famosillos como Belén Esteban y en que se producen historias que se tildan con el nombre de 'telebasura'. La telebasura no es una cuestión de géneros sino de qué se hace con esos géneros. Tal vez cabría preguntarse ¿telebasura o entorno basura?

5. Referencias Bibliográficas

ALADRO, EVA

2000: 'De la telenovela a la televigilancia. "Gran Hermano" y la nueva era del perspectivismo relacional en la televisión'. *Cuadernos de Información y Comunicación*, nº 5. <http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic5ar18.htm> (consultado el 30 de marzo de 2005)

ANG, IEN

1982: *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. Amsterdam, Methuen and Co Ltd

BECK, ULRICH, GIDDENS, ANTHONY AND LASH, SCOTT

1997: *Modernización Reflexiva: Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid, Alianza Editorial

BERMAN, MARSHALL

1989: 'Brindis por la Modernidad', in CASULLO, Nicolás (ed.), *El Debate modernidad-posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur Editores

BILLIG, MICHAEL

1992: *Talking of the Royal Family*. London and New York, Routledge

BROWN, MARY ELLEN

1994: *Soap Opera and Women's Talk: The Pleasure of Resistance*. London, Sage

BOURDIEU, PIERRE

1986: *Distinction*. London, Routledge

BUONANNO, MILLY

2002: *Le formule del racconto televisivo*. Milan, Sansoni

CASTRO, COSSETTE

2002: 'La hibridación en el formato y pautas para el análisis de Gran Hermano', en *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, nº 13, U. del País Vasco, en: <http://www.ehu.es/zer/zer13/hibridacion13.htm> (consultado el 30 de marzo de 2005)

CONNELL, IAN

1991 'Tales of Tellyland: the Popular Press y Television in the UK', en DAHLGREN, P, y SPARKS, C. (coords.): *Communication y Citizenship: Journalism and the Public Sphere in the New Media Age*. London, Routledge

DÍAZ, LORENZO

2000: *Informe sobre la televisión en España 1989-1998: la Década Abobinable*.

- Barcelona, Ediciones B
 2005: *La Caja Sucia: Telebasura en España*. Madrid, La Esfera de los Libros
- GIDDENS, ANTHONY
 1994: *Consecuencias de la modernidad*. Madrid, Alianza Editorial
 2000: *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid, Cátedra
- GIDDENS, ANTHONY Y PIERSON, CHRISTOPHER
 1998: *Conversations with Anthony Giddens: Making sense of Modernity*. Cambridge, Polity Press
- GUADERRAMA, MARITZA
 1995: 'La Construcción Social de la telenovela en la prensa española', en PEÑA-MARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coord): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*. Madrid, Comunidad de Madrid. Dirección General de la Mujer
- HABERMAS, JÜRGEN
 1997: *Historia y crítica de la Opinión Pública*. Barcelona, Gustavo Gili
- HARVEY, DAVID
 1991: *The Condition of Postmodernity*. Malden and Oxford, Blackwell
- HEBDIGE, DICK
 1988: *Hiding in the Light*. London, Routledge
- FOWLER, BRIDGET
 1997: *The Alienated Reader: Women and Popular Romantic Literature in the Twentieth Century*. Exeter, Harvester Wheatsheaf.
- IMBERT, GERARD
 2003: *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Madrid, Gedisa
- JAMESON, FREDERIC
 1991: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. London, Verso
- LAMUEDRA GRAVÁN, MARÍA
 2003: 'Los Famosos-por-relación en España y el debate sobre la cultura laboral', en AGUADED, Ignacio (coord): *Luces en el Laberinto Audiovisual*. Huelva, Grupo Comunicar Editores
 2004: 'Las narrativas populares mediáticas en la esfera pública popular: estudio comparativo de la incidencia de historias de famosos en España y Gran Bretaña'. *Ámbitos*, Revista andaluza de Comunicación, 11. Un. de Sevilla
 2005: *Aristócratas, meritócratas y famosillos: 'Participación de los lectores' en las historias del corazón*. Madrid, Ediciones de la Torre
- LIVINGSTONE, SONIA AND LUNT, PETER
 1994: *Talk on Television*. London, Routledge

LYOTARD, J. FRANÇOIS

1989: '¿Qué era la postmodernidad?', en CASULLO, Nicolás (coord.): *El Debate Modernidad-Posmodernidad*. Buenos Aires, Puntosur Editores

LYOTARD, J. FRANÇOIS

2004: *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid, Cátedra

MARSHALL, DAVID

1997: *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press

MARTÍN-BARBERO, JESÚS

1987: *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México, Barcelona y Bogotá, Gustavo Gili

1995: 'Matrices culturales de la telenovela', en PEÑA-MARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coord): *Los Melodramas Televisivos y la Cultura Sentimental*. Madrid, Comunidad de Madrid. Dirección General de la Mujer

MARTÍN-BARBERO, JESÚS Y REY, GERMÁN

2004: *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa

ROURA, ASUMPTA

1993: *Telenovelas, pasiones de mujer, el sexo del culebrón*. Barcelona, Gedisa

STEINBERG, OSCAR

1997: 'Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes y nuevos pasados de la telenovela', en VERÓN, Eliseo y ESCUDERO CHAUVEL, Lucrecia (comp.): *Telenovela, Ficción Popular y Mutaciones Culturales*. Barcelona, Gedisa

O'DONNELL, HUGH

1996: 'From a Manichean universe to the kitchen sink: the *telenovela* in the Iberian Peninsula'. *International Journal of Iberian Studies*, 9 (1)

1999: *Good Times, Bad Times*. London, Leicester University Press

2005: *Noticias ajenas, una verdad ajena*. Madrid, Ediciones de la Torre

PIZARROSO, ALEJANDRO Y RIVERA, JULIA

1994: *Corazones de papel: sensacionalismo y prensa del corazón en España*. Barcelona, Planeta

PUNGENTE, J. J. Y O'MALLEY, M.

1999: *More than Meets the Eye: Watching Television Watching Us*. Toronto, M & S

SALGUEIRO

2004: 'Europa del Este en romance con la telenovela latinoamericana'. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 87:

<http://chasqui.comunica.org/87/salgueiro87.htm>, (consultado el 30 de marzo de 2005)

TUFTE, THOMAS

2000: *Living with the Rubbish Queen*. Luton, University of Luton Press

6. Apéndice: Relación de grupos participantes e informantes del estudio de recepción

El siguiente listado sólo incluye a los informantes citados en este artículo

1. Grupos de participantes:

- ◆ Grupo de Estudiantes de Peluquería: todas tienen menos de 24 años, viven con sus padres y participaban en un curso de peluquería y belleza que organizaba la organización "Aguaviva" para personas con problemas.
- ◆ Asociación de Amas de Casa "Nuestra Señora de la Alegría": todas eran amas de casa, viudas, con escasa formación, y la mayoría mayor de 70 años. La ocupación de sus maridos las sitúa en la clase media baja. Entre las múltiples actividades que desarrollaban en la asociación estudiaban para obtener el graduado escolar. Todas leían varias revistas y veían programas de cotilleo en televisión.
- ◆ Grupo de Mujeres del Rompido: Este grupo está formado por dos hermanas, Tere y Manoli, y unas amigas de estas que son madre e hija entre sí, Joaquina y Eva. Todas viven en un pequeño pueblo pesquero onubense llamado El Rompido. Menos Eva, todas tienen entre 40 y 50 años, además gozan de escasa educación formal y efectúan trabajos temporales.
- ◆ Sara y Marian: Se ven con mucha frecuencia porque sus maridos son amigos desde la infancia. Marian, 30, tiene un diploma en estudios de secretariado y trabaja como secretaria. Su marido trabaja como encargado en una tienda. Sara, 29, es abogada y trabaja como Secretaria de Ayuntamiento en Lepe. Está casada con un licenciado en filología inglesa que trabaja para una empresa consignataria de buques.
- ◆ Domingo y Mari Valle: son marido y mujer. Al tiempo de la entrevista tenían un hijo y esperaban el segundo. Domingo, 33, Inspector de Seguros, dejó el instituto antes de terminar el bachillerato. Mari Valle, también 33 es licenciada en Bellas Artes y tiene su propio estudio de restauración.

2. Participantes de entrevistas en profundidad

- ◆ Ana, con una edad comprendida entre 35 y 45 años, es enfermera. Es soltera, vive sola y no tiene hijos
- ◆ Lola, 31, está casada y no tiene hijos. Es Administrativa.
- ◆ Victor, 26, es propietario de una tienda. vive con sus padres.