

**Ciudadanos imaginados:
historia y ficción en las narrativas televisadas durante el Bicentenario de la
Independencia en Colombia, Chile y Argentina**

Mary Yaneth Oviedo

Department of Languages, Literatures and Cultures

McGill University, Montreal

November 2017

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of
Doctor of Philosophy

© Mary Yaneth Oviedo 2017

Tabla de contenido

RESUMEN.....	4
ABSTRACT.....	6
SOMMAIRE.....	8
Agradecimientos.....	10
Introducción.....	11
Televisión, historia y ficción	15
Televisión y melodrama	17
Capítulo 1. <i>La Pola: La historia nacional hecha telenovela</i>	28
1.1. La historia oficial.....	31
1.2. Ficciones sobre la heroína colombiana.....	35
1.3. La iconografía.....	42
1.4. La telenovela como escenario o espacio de la “nueva raza”	44
1.4.1. Sinopsis de la trama de <i>La Pola: Amar la hizo libre</i>	49
1.4.2. La “nueva raza”: “Si nosotros no somos españoles, entonces, ¿qué somos?”	53
1.4.3. La cuestión política: “La patria se está desintegrando.”	67
1.4.4. El discurso de género: “A ver si me entero cómo es que se pierde la bendita virtud”	78
Capítulo 2. <i>Martín Rivas: La novela fundacional vestida de telenovela</i>.....	93
2.1. <i>Martín Rivas</i> : la obra de Alberto Blest Gana.	95
2.2. Las adaptaciones de la novela decimonónica y pequeña reseña de la televisión chilena.	106
2.3. <i>Martín Rivas</i> , memoria e historia reciente de Chile en la telenovela de época, o la aventura de reflejar la nación contemporánea.....	110
2.3.1. El factor social	119
2.3.2. El factor político	149
Capítulo 3. <i>Lo que el tiempo nos dejó: Re-visitando la historia reciente de Argentina</i>.....	169
3.1. Breve reseña de la historia de la televisión en Argentina	172

3.2. Algunas precisiones teóricas	175
3.3. Contexto de la teleserie	178
3.4. <i>Lo que el tiempo nos dejó</i> : Historias para re-construir la celebración de la Independencia.	184
3.4.1. “Un mundo mejor:” Simón Radowistky y el inicio de un siglo “problemático y febril”	184
3.4.2. “Te quiero:” La conexión del tango con la vida nacional argentina.....	193
3.4.3. “Mi mensaje:” Eva, Perón y el quiebre de la historia del siglo XX argentino	203
3.4.4. “La ley primera,” el presagio de lo que vendrá	213
3.4.5. “La caza del ángel:” Resistencia y enfrentamiento al miedo	223
3.4.6. “Los niños que escriben en el cielo” y la pérdida de la inocencia del pueblo argentino.	237
Conclusiones.....	256
Bibliografía.....	263
Videos y films citados.....	297
Appendix 1: Copyright Release	304

RESUMEN

Esta disertación examina la representación simbólica de los temas sociales y políticos contemporáneos en tres teleficciones históricas, *La Pola, amar la hizo libre* (Colombia), *Martín Rivas, aventuras de un soñador* (Chile) y *Lo que el tiempo nos dejó* (Argentina), todas ellas transmitidas con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia en estos países en 2010. El objetivo es analizar cómo estas teleficciones sirven como mediadores de las preocupaciones y valores culturales del ciudadano actual, cómo su contexto de producción influye en la ficción histórica y cuáles son las implicaciones ideológicas y políticas resultantes.

Basada en el trabajo teórico sobre el melodrama y el modo melodramático de Peter Brooks, Jesús Martín-Barbero, Carlos Monsiváis, Hermann Herlinghaus y Matthiew Bush, entre otros, propongo una interpretación e interpelación de los ciudadanos imaginados de cada país, cuya narración proviene de una intertextualidad o diálogo entre la historia oficial, la literatura, el cine y los conflictos sociales aún no resueltos en el presente, así como de la intermedialidad que se sirve de imágenes y documentos de archivo que insertados en la teleficción diluyen la frontera entre la historia y la ficción, todos estos elementos confinados al marco ficcional de la trama para representar el pasado de cada sociedad y así justificar un presente colectivo.

El estudio comienza con la Introducción que contextualiza la celebración del Bicentenario de la Independencia y las distintas manifestaciones que esta genera, seguida de una breve revisión de la relación entre historia y ficción, y el concepto de melodrama y su relación con la televisión y la teleficción latinoamericana. Cada capítulo está organizado de acuerdo con la naturaleza de la teleficción, sea histórica, de época o del pasado reciente, incluyendo la historia de la televisión y el contexto sociopolítico e histórico de cada uno de los países analizados. El primer capítulo analiza *La Pola, amar la hizo libre* que presenta el caso de la

ficcionalización de la vida de Policarpa Salavarrieta, la heroína colombiana más recordada, a través de la telenovela histórica. El segundo capítulo examina la producción chilena *Martín Rivas, aventuras de un soñador* que aborda la ficción a través de la adaptación de la novela fundacional decimonónica de Alberto Blest Gana en una adaptación a telenovela de época. El tercer capítulo analiza la serie argentina de seis episodios *Lo que el tiempo nos dejó* que propone las posibles historias alrededor de momentos históricos que reposan en la memoria colectiva argentina, proyectando el pasado reciente del país como el periodo fundacional de la contemporaneidad del Bicentenario.

ABSTRACT

This dissertation examines the symbolic representation of contemporary social and political issues in three historical telefictions broadcasted during the Bicentennial of Independence in 2010, *La Pola, amar la hizo libre* (Colombia), *Martín Rivas, aventuras de un soñador* (Chile) and *Lo que el tiempo nos dejó* (Argentina). I analyze how these telefictions become mediators of the contemporary citizen's concerns and cultural values, how their context of production influences historical fiction and the ideological and political implications of these projects.

Drawing on the work on melodrama and the melodramatic mode by theorists such as Peter Brooks, Jesus Martín-Barbero, Carlos Monsiváis, Hermann Herlinghaus and Matthew Bush, I propose an interpretation and interpellation of the imagined citizens of each country. In this context, their cultural identity develops, on the one hand, from a dialogue between the official history, literature and film and the social conflicts still unresolved in the present and, on the other, from the archival documents and images inserted into the telefictions that dilute boundaries between history and fiction. These characteristics confined to the plot's fictional frame represent the past of each society and thus justify a collective present.

This study begins with the Introduction that contextualizes the celebration of the Bicentennial of Independence and the different manifestations that this event generates, followed by a brief review of the relationship between history and fiction, and the concept of melodrama and its connection with television and Latin American telefiction. Chapter 1 analyzes *La Pola, amar la hizo libre* that presents the case of the fictionalization of Policarpa Salavarrieta's life, the most appreciated Colombian heroine, through the historical telenovela. Chapter 2 examines the Chilean production *Martín Rivas, aventuras de un soñador* which approaches the fiction through

the adaptation of the foundational novel of Alberto Blest Gana into a historical period telenovela. Chapter 3 analyzes the Argentine TV series *Lo que el tiempo nos dejó* that proposes the possible stories around historical moments in the collective memory of the Argentine people, and projects the recent past of the country as the foundational period of that of the Bicentennial.

SOMMAIRE

Cette thèse étudie la représentation symbolique des problèmes sociaux et politiques contemporains dans trois téléfictions historiques, *La Pola, amar la hizo libre* (Colombie), *Martín Rivas, aventuras de un soñador* (Chili) et *Lo que El tiempo nos dejó* (Argentine), toutes diffusées pendant le Bicentenaire de l'Indépendance en 2010 dans chacun de ces pays. J'analyse comment ces fictions télévisées jouent le rôle de médiateurs entre les préoccupations et les valeurs culturelles du citoyen actuel, comment leur contexte de production influence la fiction historique et quelles sont les implications idéologiques et politiques qui en résultent.

Sur la base des études théoriques concernant le mélodrame et le mode mélodramatique de théoriciens tels que Peter Brooks, Jésus Martín-Barbero, Carlos Monsiváis, Hermann Herlinghaus et Matthew Bush, entre autres, je propose une interprétation et une interpellation des citoyens imaginés de chaque pays dont la narration provient de l'intertextualité et de l'intermédialité. Ces caractéristiques confinées au cadre fictif de l'intrigue représentent le passé de chaque société, tout en justifiant un présent collectif.

La présente étude commence par l'introduction qui contextualise la célébration du Bicentenaire de l'Indépendance et les différentes manifestations que celui-ci génère, suivie d'une brève revue de la relation entre l'histoire et la fiction, ainsi que le concept du mélodrame et son lien avec la télévision et la téléfiction latino-américaine. Le chapitre 1 analyse *La Pola, amar la hizo libre* qui présente le cas de la fictionnalisation de la vie de Policarpa Salavarrieta, l'héroïne colombienne la plus aimée, à travers la *telenovela* historique. Le chapitre 2 examine la production chilienne *Martín Rivas, aventuras de un soñador* qui réalise une adaptation du roman éponyme du 19ème siècle, considéré comme la fiction fondatrice chilienne, en une *telenovela* d'époque. Le chapitre 3 analyse la mini-série télévisée argentine *Lo que el tiempo dejó*. Cette

série raconte des histoires possibles autour des moments et personnages historiques du 20ème siècle qui restent dans la mémoire collective de l'Argentine, en proposant le passé récent du pays comme la période fondatrice de celui du Bicentenaire.

Agradecimientos

Esta tesis es el resultado de la dedicación, apoyo y colaboración de muchas personas. En primer lugar, quiero expresar mi más especial y sincera gratitud a mi supervisora Dr. Amanda Holmes por su paciencia y confianza en mi trabajo. Agradezco su manera tan especial de orientar mis ideas y de enriquecer este proyecto desde su génesis, por su rigurosidad y detalle, siempre de la mano de su optimismo y calidez para dirigir mis pasos. Especial agradecimiento también a los profesores Jesús Pérez-Magallón, Fernanda Macchi, David Boruchoff y Stefan Sinclair en cuyos seminarios pude apreciar nuevas perspectivas y enriquecer mi aprendizaje. Asimismo, mi profundo agradecimiento a Lucia Chamanadjian, quien generosamente compartió sus conocimientos y experiencia en la enseñanza del español y de quien me llevo una parte importante de mi formación como profesora de lengua.

Extiendo mi agradecimiento al equipo de McLennan-Redpath Library y su servicio de Interlibrary Loan, cuya ayuda fue vital para el desarrollo de este proyecto. Un sincero agradecimiento al Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas de McGill University por el apoyo financiero recibido a través del Grad Excellence Award y el trabajo como Course Lecturer, ayuda que facilitó la realización de este doctorado. A Lynda Bastien, gracias por su paciencia y siempre oportuna colaboración.

Mi gratitud a todos aquellos con los que compartí tiempo dentro y fuera de McGill, particularmente a Augusto Gutiérrez, Lilia Eskildsen, Lisandro Arbolay, Francisco Laucirica, Karuna Warriier y Anne-Sophie Leroux. Gracias totales a María Adelaida Escobar, quien generosamente me cedió su colección de DVDs de *La Pola*, herramienta básica en el primer capítulo de esta tesis y a mi amigo y compañero de maestría Douglas Kristopher Smith, quien desde Valparaíso se convirtió en mi chasqui digital, enviándome importantes documentos desde Chile, los cuales forman parte del segundo capítulo. Finalmente, mi más profundo agradecimiento a mi familia: A mis padres, su amor y compañía desde la distancia. A mi esposo, Hernando Benítez, “mi ingeniero,” quien siempre ha estado a mi lado apoyándome en mis proyectos; a mi hija, Ana María, por crecer a mi lado como mi compañera, crítica de lecturas y telenovelas; a mi hermana Mónica y a Martine Cossette que cuidaron de Ana cuando lo necesité.

Introducción

En el año 2010, la conmemoración del Bicentenario de la Independencia en Latinoamérica marcó un momento relevante en la realización de distintos productos culturales emanados de la necesidad de recordar y fijar una identidad tanto a nivel continental como a nivel local en cada uno de los países que la celebraban. Las actividades culturales generadas por esta celebración fueron muy variadas e iban desde la literatura, los filmes alusivos a los héroes, las exposiciones en museos y bibliotecas, las crónicas periodísticas, la inauguración de monumentos y eventos lúdicos para todas las edades, hasta la producción de sitios web y programas en radio y televisión. Los medios masivos de comunicación intervinieron el imaginario que se tiene de la “Independencia” y en el caso de la televisión, las teleficciones¹ influyeron fuertemente en esta construcción, aportando y reforzando a través de la fusión entre historia “oficial” y ficción elementos para la construcción de un imaginario de nación renovado y adaptado a las necesidades del espectador contemporáneo.

El proyecto “Ciudadanos imaginados: historia y ficción en las narrativas televisadas durante el Bicentenario de la Independencia en Colombia, Chile y Argentina” se propone establecer de qué manera estas ficciones televisadas sirven de mediadores de las preocupaciones y valores culturales del ciudadano actual, cómo en su relato ficcional del pasado coexisten la

¹ En este trabajo llamaré teleficciones a las telenovelas y las teleseries, basada en la idea de la evolución y modernización que ha tenido el formato de la telenovela en los últimos años, pues este género, como las teleseries latinoamericanas, se distancia de las producciones de recientes décadas en la medida en la que ha sofisticado y variado los temas tradicionales y binarios del bien y el mal, el amor y el odio y los excesos de las grandes pasiones para incluir temas como la política, la corrupción, el narcotráfico, las diferentes manifestaciones de discriminación, el tráfico de personas y el maltrato a la mujer, entre otros. Además, siguiendo lo enunciado por Omar Rincón, la marca melodramática de la telenovela integra en sí misma a los demás formatos ficcionales latinoamericanos como son la teleserie, el telefilm, e incluso otros formatos como el documental. Por ello Rincón considera el formato de la telenovela como uno “antropófago” (48-51) que, para efectos del presente proyecto, me permite agrupar en la categoría de “teleficción” a estos géneros.

literatura, el documento histórico, el cine y otras manifestaciones culturales, así como la influencia de sus respectivos contextos de producción y sus implicaciones ideológicas y políticas para representar una nueva historia generada desde la cultura popular. Estas teleficciones proponen una nueva clase de ciudadanos imaginados que son puestos en la pantalla de la televisión con una serie de elementos que son caja de resonancia de las preocupaciones y los valores culturales del ciudadano actual, lo que implicaría anacronismos pero, al mismo tiempo, redefiniría el concepto de nación a partir de la celebración de los 200 años de Independencia. La teleficción, entonces, sirve de reflejo de una realidad contemporánea que sitúa dentro de la narración histórica o fundacional aspectos sociales y políticos relevantes de la actualidad. Este género televisivo “has become a privileged site for the translation of cultural, geographical, economic, and even political differences into the discourse of nationness” (A. López 262), por lo cual las ficciones presentadas a través de la pantalla instalan tanto la revisión como la representación de la historia y de la nación.

Con vista a la celebración de los 200 años de la Independencia, desde México hasta Argentina se realizan distintas producciones en las cuales los canales de televisión –viendo la oportunidad comercial– se esmeran en su alta calidad, entregando teleficciones que re-escriben la historia nacional de varias épocas desde la Independencia hasta nuestros días. Estas producciones no constituirían un evento aislado, resultado simplemente de la “moda bicentenaria” sino, más bien, un fenómeno consecuente con la tradición tanto en lo cultural como en lo comercial de la teleficción, entendida como telenovelas, teleseries y telefilms, considerada por varios académicos como el principal producto cultural latinoamericano destinado al gran público (Martín-Barbero, 1993; Fadul, 1993; Mazziotti, 1993, Estill, 2001; La Pastina, 2003; Straubhaar, 2007; Benavides, 2008; Arredondo y Castañeda, 2011; Bush, 2014). Asimismo, como lo

argumenta Nora Mazziotti, por un lado, la telenovela es “el único producto que Latinoamérica exporta prácticamente a todo el mundo” (11); por otro lado, este género televisivo tiene la capacidad de establecer “una relación informal con los procesos de integración latinoamericanos” (12). En la actualidad, debido a la globalización, se hace imperativo mantener altos estándares de calidad y contenido para lograr la conquista de los mercados internacionales. Aunque hablaremos de teleficciones, es importante dejar claras ciertas características de formato que son particulares de la telenovela. En primer lugar, la telenovela es un tipo de narrativa serial televisiva con un modo melodramático en su relato, es decir, un conflicto sentimental al centro de la trama, rodeado por la polarización y evocación de fuertes emociones y sentimientos, que culmina en un final feliz. En segundo lugar, la telenovela siempre es emitida en el horario estelar y, en tercera instancia, a diferencia de la *soap opera* norteamericana, con la que generalmente se confunde, la telenovela tiene un comienzo, un intermedio y un final definitivo, en un número de capítulos que están entre los ciento cincuenta y los doscientos (A. López 258-260).

Por su parte, la televisión como medio suscita una especie de obsesión por los aniversarios y las conmemoraciones debido a la tendencia de repetir y narrar continuamente los distintos eventos históricos (Holdsworth 1-4). Esta es una de las razones por las que desde mucho antes de 2010 se comenzó con la producción y emisión de narrativas históricas televisadas y documentales; de hecho, en países como Argentina se inician los preparativos de la celebración desde 2005. Teleseries como *Héroes: la gloria tiene su precio* (2007 y 2009) del Canal 13 de Chile o los telefilms del Proyecto Libertadores² forman parte del grupo de

² El Proyecto Libertadores fue creado para producir ocho films con el fin de dar a conocer al público en general la vida de los héroes de la Independencia, en argumentos que tratan no solo al personaje que ha dado a conocer la historia sino también su lado humano, su ideología y su pensamiento. El proyecto está a cargo de Wanda Films, Lusa Films y Televisión Española que, al lado de productores nacionales en cada país latinoamericano, planeaba la producción y comercialización de ocho telefilms, de los cuales se han realizado hasta ahora *El ojo del canario* (2010) de Cuba; *Revolución, el cruce de los Andes* (2010) de Argentina; *Hidalgo, la historia jamás contada* (2010) de México; *Artigas: La Redota* (2011) de Uruguay; y *El niño rojo* (2014) de Chile.

producciones con este motivo. De igual manera, el telefilm *Belgrano* (2010) de Argentina también ha compartido la ola de productos culturales de ese momento, con utilización de este y otros telefilms como piezas fundamentales de programas educativos y culturales en televisión e internet.³ A pesar de la importante participación de las producciones dramatizadas de televisión con motivo del Bicentenario, la investigación sobre la teleficción histórica se ha concentrado principalmente en el caso de estudio de México (Charlois, 2010; Rodríguez Cadena, 2010; Quispe-Agnoli, 2013). Por esta razón se considera pertinente examinar las expresiones surgidas en otros rincones del continente; la manera cómo la industria cultural de países distintos a México, cuya tradición y liderazgo en el género de la telenovela es bien reconocida, ha inscrito y transformado la experiencia popular del Bicentenario y cómo se traduce esa experiencia en una mirada que reconstruye nuevas ciudadanías.⁴

El corpus del proyecto está centrado sobre tres producciones emitidas durante el 2010 con motivo de la celebración de la efeméride en tres países diferentes y con temáticas distintas: *La Pola: Amar la hizo libre*, telenovela histórica colombiana; *Martín Rivas, aventuras de un soñador*, adaptación de la obra fundacional chilena de Alberto Blest Gana (1862) a telenovela; y *Lo que el tiempo nos dejó*, teleserie de seis capítulos unitarios con historias del siglo XX en Argentina. Las historias contadas a través de estas teleficciones no se limitan únicamente a la representación de situaciones de tiempos ya pasados –algunas más recientes que otras; también imbrican en el relato de estructura melodramática problemáticas contemporáneas, una característica que académicos como Jesús Martín-Barbero han recalado como una de las

³ Por ejemplo, la teleserie *Héroes* forma parte del currículo de Historia, Geografía y Ciencias Sociales del nivel de enseñanza básica en Chile. Se puede apreciar en www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=132766. Lo mismo sucede con los telefilms argentinos *Belgrano* y *Revolución, el cruce de los Andes*, que están incorporados en el canal educativo y cultural del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de la Argentina, Encuentro.gob.ar, y en el portal educativo del Ministerio de Educación y Deportes de la Nación, Educ.ar.

⁴ Es indudable la importancia internacional de la industria de la telenovela brasilera, sin embargo, no se incluye en este estudio debido a que Brasil no comparte la celebración del Bicentenario de la Independencia de España.

funciones más sobresalientes de la telenovela latinoamericana. Por tratarse de ficciones que tienen que ver con la historia de estos países y por ser narradas a través del formato del melodrama de televisión, es necesario en esta introducción revisar algunos conceptos. En principio, veremos la cuestión entre historia y ficción y posteriormente pasaremos a una revisión del concepto de melodrama y su relación con la televisión y la teleficción latinoamericana.

Televisión, historia y ficción

La televisión, y en especial la teleficción, promueve varios debates principalmente entre los círculos académicos. Por una parte, la fusión que hacen estas producciones televisivas entre historia y ficción trae la discusión sobre su problemática y antagónica relación (White, 1978; Jenkins, 2003). En efecto, la ficcionalización de la historia ha sido siempre motivo de controversia. Historia y ficción son hermanas antagonistas y Aristóteles delimita los terrenos cuando demarca en el área de los historiadores la tarea de narrar lo que fue y en la de los poetas aquella de contar lo que habría podido ser. Ya en el siglo XX, Hayden White, en su trabajo *Metahistory*, propone que toda historiografía necesita de un *emplotment*, es decir, de una estructura verbal en forma de discurso narrativo que de cierto modo toma los resultados de la investigación del historiador y los traduce a una narración o, aún mejor, hace la transferencia de un contexto a otro por medio de un relato. La misma discusión surge frente a fenómenos como la nueva novela histórica latinoamericana (Menton, 1993; Pons, 1996; Aínsa, 2003), problemática que podría ser extendida a la ficción televisiva como narrativa o “texto” televisivo.

Por otra parte, la televisión ha sido un medio que hasta hace muy poco no había gozado de reconocimiento por parte de algunos sectores académicos que la han considerado, y esto incluye a la teleficción, como un dispositivo que “pone en muy serio peligro las diferentes

esferas de la producción cultural,” alentando perspectivas nacionalistas, al mismo tiempo que deforma, minimizando o maximizando, la realidad en una competencia absurda por los índices de sintonía (Bourdieu 7-9). Esta segunda discusión tiene sus defensores, entre otros, Jesús Martín-Barbero y Germán Rey, quienes proponen a la televisión latinoamericana, y a la teleficción, desde la perspectiva particular de sus transformaciones como parte de la “hegemonía audiovisual” contemporánea, constituyendo un fenómeno que revela

las contradicciones de una *modernidad otra*, esa a la que acceden y de la que se apropian las mayorías sin dejar su cultura oral, mestizándola con las imagerías de la visualidad electrónica [...] las narraciones televisivas que encarnan la inextricable trabazón de las memorias y los imaginarios, la geografía sentimental, que del bolero y el tango reencarnó en la radionovela, el melodrama cinematográfico y finalmente en la telenovela. [...] con la lucha de los pueblos *sur* por entrar a contar en las decisiones que los afectan, esto es por el derecho a contar sus historias, y descubrir/recrear en ellas –en los relatos que la hacen local y mundialmente reconocible– su identidad plural. (Martín-Barbero y Rey 11)

De esta manera la televisión media el espacio de un reconocimiento cultural en el cual se crean y recrean identidades colectivas que acuden y recurren no solo a la historia sino también a la ficción y a la memoria, produciendo imaginarios que podrían responder tanto a la perspectiva cultural como a las empresas políticas y económicas que ven en la televisión un medio masivo y, al mismo tiempo, un medio de “construcción de su propia imagen” (Martín-Barbero y Rey 25), lo que la vincula con un modo particular de narrar el pasado y el presente latinoamericano, articulado en el melodrama televisivo.

Televisión y melodrama

En su influyente obra *De los medios a las mediaciones* (1987), Jesús Martín-Barbero, siguiendo el trabajo seminal de Peter Brooks, expone su estudio acerca de la historia y el papel del melodrama como el modo de representación creado por el pueblo en oposición a las imposiciones hegemónicas establecidas por el teatro, que era el medio de expresión y sitio exclusivo de las clases altas y la élite letrada. A comienzos del siglo XIX en Europa, el melodrama adquiere, por una parte, dos características esenciales que hacen que hable un lenguaje anacrónico: “el de las relaciones familiares, [...] y el del exceso” (161). Por otra parte, como lo propone Brooks, el melodrama se convierte en un modo de concepción y expresión que da sentido a las experiencias (xvii), cuyo sustrato teatral reside en la exageración de las expresiones y los sentimientos y en aquellos mensajes encubiertos en las interacciones cotidianas que conllevan lo “moral oculto” (5); asimismo, en la cualidad que tiene para enfatizar la pérdida de los valores éticos, el orden moral y la justicia propios de la sociedad moderna y en la capacidad de instalar estas preocupaciones en un escenario de pugna entre fuerzas contrarias e irreconciliables que conduce a una imaginación melodramática, cuya caracterización es planteada por Brooks en forma paralela con el marxismo y el psicoanálisis (201-203), formas de pensamiento surgidas también en el siglo XIX.

La imaginación melodramática se torna en un modo más que en un género, lo cual evidencia su papel de guía moral en una sociedad en la que se hacía necesario reforzar los paradigmas de la normatividad social que la iglesia y el Estado ya no eran capaces de controlar por completo. En consecuencia, “the melodramatic mode not only uses [the basic ethical imperatives,] but consciously assumes the role of bringing them into dramatized and textual – provisional– existence” (Brooks 201). Esta expresión se logra a través de la polarización entre el

bien y el mal que operan como las “fuerzas reales” del mundo, las cuales son profundamente personalizadas y caracterizadas en el melodrama tradicional, debido a que “[it is] not only a moralistic drama but the drama of morality” (20). Por lo tanto, el melodrama televisivo hereda tanto la estructura dramática como la operación simbólica que hace corresponder cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa– con sus respectivas situaciones y personajes, lo que conduce a las típicas caracterizaciones de la teleficción latinoamericana: el traidor o villano, el justiciero o héroe, la víctima –que por lo general es una mujer– y el tonto o inocente (Martín-Barbero y Muñoz 45-50). En la evolución del género a través de las últimas décadas, éste apunta a sus orígenes pero, simultáneamente, trata de renovarse tanto con nuevas temáticas, más cercanas a las posibles realidades cotidianas como con personajes y argumentos más complejos que subvierten el marco del estereotipo.

En Latinoamérica, el melodrama televisivo también hereda, además de las características mencionadas, el énfasis en las emociones sobre la razón, el uso de la música para señalar no solo momentos marcados por sentimientos como júbilo, dolor o risa, sino también para simbolizar a los personajes y las situaciones (Martín-Barbero, *De los medios* 155), convirtiéndose así en la raigambre del género televisivo más representativo del continente. La teleficción ha integrado todos estos elementos del melodrama convirtiéndose en un medio para, por un lado, comprender y expresar las complejidades de las relaciones sociales y, en consecuencia, de la sociedad y, por otro, para revisarla y criticarla con unos modos de narrar desde la cultura popular.

Como lo sostiene Matthew Bush, desde las guerras de Independencia el modo melodramático ha influenciado la manera en la que Latinoamérica ha narrado sus ficciones y al mismo tiempo ha interpretado los conflictos arraigados en su entramado social (15), e incluso, dicha influencia podría tener su origen en la problemática historia de amor fundacional entre

Hernán Cortez y Malinche, relación que la historia ha documentado con elementos del melodrama tradicional: el hombre aventurero, la mujer en desventaja y el hijo ilegítimo, solo para nombrar algunos (16). Al mismo tiempo, el melodrama ha impulsado estos más de doscientos años de producción literaria en el continente, y de ello dan prueba los trabajos que Doris Sommer ha denominado ficciones fundacionales, los cuales dentro del imaginario de la época conforman una ficción nacionalista que recurre al romance para narrar una visión de la armonía social (Bush 23).⁵ Con estos antecedentes, la telenovela y las ficciones televisivas, como una variante del melodrama, se integran al acontecer de las naciones, y por ello este género termina convertido en mediador de las realidades, las problemáticas y las aspiraciones de los ciudadanos que se imaginan a través de lo que les revela la pantalla chica.

Las ficciones televisivas se convierten entonces en el escenario donde se instalan, entretejen y reflejan las vivencias, esperanzas y frustraciones no solo del espectador sino del autor al producir/escribir dichas ficciones, que están traspasadas por la vida cotidiana. Como resultado, al poner en la pantalla situaciones del pasado, ya sea un pasado histórico o ficcional, se terminan enlazando estos hechos de la pantalla con las vivencias, preocupaciones y esperanzas del presente del telespectador que, al observarlos, se identifica de una u otra forma con esos hechos que le han sido presentados y de esa comparación entre pasado y presente emergería una nueva concepción de su posición frente a la historia y a su realidad contemporánea.

Por otra parte, a pesar de que las ficciones televisivas obedecen a esa mediación entre “las lógicas del sistema productivo” y “las dinámicas de la heterogeneidad cultural” (Martín-Barbero y Muñoz 12), en las producciones realizadas para el Bicentenario, y específicamente las

⁵ Estas clasificaciones de textos finiseculares, como el estudio de Sommer, o de principios del siglo XX, como los “textos de la felicidad” analizados por Beatriz Sarlo en *El imperio de los sentimientos* (1985), han circunscrito casi involuntariamente al melodrama al terreno de lo romántico.

seleccionadas para este trabajo, se mantiene la prioridad en lo cultural, dando relevancia a los acentos, las expresiones coloquiales y los lugares geográficos específicos, tratando de equilibrar el factor mercantil, proponiendo un producto sugestivo para el mercado internacional, a través de la calidad de las producciones. En otras palabras, se ha procurado un producto atractivo para el mercado globalizado, sin sacrificar las características que lo convertirían en un producto de consumo local exclusivamente, pero que por sus temáticas y calidad se convierte en un producto cultural apetecido en cualquier lugar del mundo, puesto que “la televisión no puede ahorrarse la cuestión de la diferencia, de la diversidad cultural” (Martín-Barbero y Muñoz 12). Estas teleficciones como “fenómenos culturales” rescatan las aparentes incongruencias de un género como el melodrama, que revive dispositivos tradicionales de narración y reconocimiento y se combinan con la modernidad de la televisión, derivando en la seducción que ejerce la teleficción en el espectador y, al mismo tiempo, reflejan la forma dicotómica en la que funciona la cultura, una, la de las elites letradas, y la otra, la de los sectores populares y medios (Martín-Barbero y Muñoz 14).

Con respecto a las tres teleficciones del corpus, aunque revalidan en distintos niveles las matrices narrativas del melodrama, proponen también un ejercicio de interpretación e interpelación de la historia de cada país, cuyo relato proviene de una intertextualidad o diálogo entre la historia “oficial,” la literatura, el cine y los conflictos sociales aun no resueltos en el presente, todo esto circunscrito al marco ficcional de cada teleserie, interpretando el pasado de la sociedad para justificar su presente colectivo. Aunque estas narrativas en algún momento pueden recortar y simplificar los contornos de la historia, se convierten en una especie de ficción fundacional, –recordando el concepto de Doris Sommer– que conecta literatura, historia oficial y construcción de la nación y terminan en la creación de una nueva historia de amor y un relato

de patriotismo que no solo interpela la historia contemporánea a través de los medios masivos de comunicación sino que también revisa la manera cómo es representada la “comunidad imaginada,” refiriéndonos al sentido de Benedict Anderson, una comunidad donde sus miembros no conocen a todos y cada uno de sus integrantes pero los imaginan y saben que forman parte y que poseen las características comunes que los reúnen en esa entidad llamada nación. Estas particularidades son las que explotarían en este caso la narrativa de cada teleficción, imaginando, representando y reconstruyendo desde el presente a aquellos ciudadanos que de una u otra forma dieron nacimiento a la nación que vive el Bicentenario.

Este trabajo está dividido en tres capítulos claramente definidos por cada una de las narrativas del corpus y por sus características intrínsecas particulares. Cada capítulo está organizado de acuerdo con la naturaleza de la teleficción, sea histórica, de época o del pasado reciente. Asimismo, por tratarse de tres países diferentes, es necesario establecer tanto la historia del medio televisivo como el contexto histórico y sociopolítico de cada uno de los países analizados. Por otra parte, este análisis rescata el diálogo que tiene el argumento de cada teleficción con la historia oficial, la literatura y otras manifestaciones culturales –incluso con otras teleficciones–, por lo cual, cada capítulo presenta estas secciones contextualizadas para Colombia, Chile y Argentina.

El primer capítulo examina *La Pola: Amar la hizo libre* (2010), producida en Colombia por el Canal RCN, escrita por Juan Carlos Pérez Flórez y dirigida por el cineasta colombiano Sergio Cabrera. *La Pola* es el caso de la ficcionalización de la historia a través de la telenovela histórica. Su particularidad radica en la ficcionalización de la vida de Policarpa Salavarrieta, la Pola, la heroína más recordada de este período, y de los hechos sucedidos durante la primera época de las luchas de independencia, entre 1810 y 1817 en la Nueva Granada. Se presta especial

atención a la reconstrucción del pasado colonial como extensión del presente, en otras palabras, la puesta de los problemas sociales contemporáneos en la trama histórica del siglo XIX. Se busca en esta telenovela la representación de una nación diversa que difiere de la historia oficial de héroes blancos de clase privilegiada y unas pocas heroínas de la élite (Bello y García del Río), revelando los conflictos de clase y raza del contexto histórico de producción.

El argumento de la historia propone las diferencias de la época con respecto a los españoles peninsulares y a los españoles americanos, así como la situación de desventaja de los mestizos y negros, tocando simultáneamente temas sensibles como la intervención de la Iglesia en la vida privada, la sexualidad, las diferencias de género y posición social, la “limpieza de sangre” y las luchas ideológicas que, en un país como Colombia, no dejan de despertar controversia. Particularmente, se destaca a la protagonista como forjadora de la historia y se le da gran relevancia a su carácter revolucionario y a su compromiso con la causa, punto neurálgico que provocó bastante desacuerdo con la Academia de Historia. Aunque durante el periodo de celebración del Bicentenario se habló de una feminización de este evento (Bados; Davies et al.), la telenovela *La Pola* es uno de los pocos casos de este periodo cuya protagonista es una mujer, ya que las producciones en los demás países latinoamericanos dieron predilección a los héroes como fue el caso de México, Chile y Argentina.⁶

A partir del *leitmotiv* de la “nueva raza” que condensaría a una nueva clase de ciudadanos surgidos luego de la Independencia, *La Pola* propone la participación de los negros, más que de

⁶ En el caso de México, la serie histórica *Gritos de muerte y libertad* producida por Televisa para el Bicentenario, contó con trece capítulos de los cuales dos fueron dedicados a heroínas; “Las conspiraciones de Josefa,” cuya protagonista era La Corregidora, Josefa Ortiz de Domínguez y “Retrato de una leona,” dedicado a Leona Vicario. En Chile, la telenovela que enfrentaba a *Martín Rivas* representaba la vida de Manuel Rodríguez, uno de los próceres más importantes de las luchas por la Independencia chilena, además de la previa producción de la serie *Héroes*, cuyos seis capítulos fueron protagonizados por Bernardo O’Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, José Manuel Balmaceda y Arturo Prat. En Argentina, el caso de *Revolución, el cruce de los Andes*, que contaba la historia de José de San Martín y el telefilm *Belgrano* fueron las dos producciones más destacadas, sin olvidar los telefilms del Proyecto Libertadores, ya mencionado.

los indígenas, en el proceso de emancipación, un tema que no se había tratado abiertamente en la televisión del país y escasamente en los libros de historia y de literatura, y en el que habría que detectar algunas imprecisiones. De igual forma, a través de la relación prohibida entre personas de diferentes razas y de la situación subalterna de los esclavos se confronta una parte del pasado que en varias ocasiones se ha evitado. El argumento de la telenovela incluye diversas intertextualidades con la literatura y la historia de la época y visualmente también lo hace con algunos films, todo enmarcado dentro de la estructura del melodrama de televisión.

El segundo capítulo del proyecto corresponde a la telenovela *Martín Rivas, aventuras de un soñador*, producida por el canal TVN de Chile. Esta telenovela es una adaptación de la novela romántica decimonónica de Alberto Blest Gana *Martín Rivas, novela de costumbres político-sociales* (1862), considerada como la ficción fundacional más representativa de la literatura chilena (Sommer). Escrita por Víctor Carrasco y dirigida por Germán Barriga y María Eugenia Rencoret, competía en el horario prime time de la noche con la producción especialmente promocionada para el Bicentenario por el canal Chilevisión, *Manuel Rodríguez, guerrillero del amor*, ficción histórica sobre uno de los héroes de la Independencia chilena. La preferencia del público se inclinó hacia la adaptación de la novela de Blest Gana, que ya había sido adaptada un par de veces, 1970 y 1979, para la televisión de este país.

La telenovela intenta respetar el espíritu del libro, pero se toma amplias libertades para insertar elementos y personajes que son punto de partida para otras historias que, al mismo tiempo, proponen problemáticas tanto del pasado lejano como del reciente de Chile. A través de la adaptación de la novela decimonónica se logra una actualización de la misma con los temas sociales y políticos del momento que inquietan al espectador –desaparecidos, abuso del poder militar, la autoridad al servicio de los poderosos, corrupción, el maltrato a la mujer–, dentro del

marco tradicional de la telenovela que responde a varios de los elementos del melodrama. En cuanto a la adaptación de la novela fundacional, la telenovela vincula la influencia de esta obra literaria, ya que ha sido lectura obligatoria en la escuela, con la memoria colectiva chilena al evocar hechos históricos a través del relato ficcional. La obra de Blest Gana, como la mayoría de novelas de la época, se escribió junto con la historia patriótica de los países latinoamericanos (Sommer 7), difuminando la frontera entre historia y ficción. La trama de la novela tiene lugar durante el periodo en el que se incuba la primera revolución liberal de Chile (1850-1851) y, aunque no es una novela histórica, incluye hechos y personajes históricos. Asimismo, para el lector y espectador contemporáneos, la fábula de la novela tiene claras conexiones con el presente: personajes, como Dámaso Encina, por ejemplo, que se casa por interés, para acceder al poder que le otorgan el dinero y la posición social de la familia de Engracia, su mujer, y que además amparado en ello, no solo participa de los más lucrativos negocios sino que aprovecha su posición de ventaja para especular financieramente, estafar a su ex-socio, el padre de Martín, y acrecentar su fortuna, para culminar participando en política y aspirar a una plaza como Senador. El protagonista, Martín Rivas, que ignora quién es el causante de su pobreza, tiene un firme deseo de superación personal a través del estudio, y aspira al amor de la hermosa heredera rica, Leonor, hija de Dámaso. Edelmira, quien se enamora de Martín pero no es correspondida, se entrega a la causa de la lucha de la Sociedad de la Igualdad y termina sacrificando su amor para que Martín sea feliz al lado de Leonor. El melodrama televisivo recupera varios de los elementos de la novela de Blest Gana, como el aspecto de novela urbana, pues se desarrolla en Santiago, aludiendo de esta manera al desarrollo económico y político del país, y explota los elementos necesarios para desarrollar nuevos ciudadanos imaginados a partir de la ficción fundacional.

El tercer capítulo analiza la serie argentina *Lo que el tiempo nos dejó* (2010), un caso particular ya que apunta a la historia reciente del siglo XX argentino, bajo el lema de “Historias sobre el Bicentenario de Argentina.” Aunque la emisión de los seis capítulos de los que consta la teleserie no corresponde a la cronología histórica de los sucesos que aborda y en el texto previo a la emisión de cada capítulo anuncia que se trata de una “ficción basada en situaciones históricas pero no documentales,” propone las posibles historias alrededor de momentos históricos que reposan en la memoria colectiva argentina, incluyendo personajes históricos y creando otros ficticiales para formar una variedad de nudos argumentales que le dan riqueza y nuevas perspectivas a cada historia, proyectando el pasado reciente del país como el periodo fundacional de una contemporaneidad en democracia.

La serie creada por Sebastián Ortega, cuenta con la dirección del reconocido cineasta Adrián Caetano y la supervisión del historiador argentino Felipe Pigna, de quien al final de cada capítulo aparece un resumen, a modo de documental –lo que contradice un poco lo dicho en el texto del inicio– aclarando y narrando, en ocasiones con tintes del melodrama, cómo terminó cada historia en la realidad. Por supuesto, los personajes y los hechos han sido seleccionados cuidadosamente entre todos los posibles que tiene el siglo XX argentino, desde el melodrama del tango hasta los excesos de la dictadura, con el fin de cumplir con el propósito –quizás político– de mantener la memoria y la argentinidad.

Las historias son urbanas con relatos que intermedian la prensa, la radio y la televisión dentro de los argumentos. Al incluir estas imágenes y audios que provienen de archivos históricos –o que parecen de archivos–, y mezclarlas con la historia, la ficción y los textos inicial y final de cada capítulo, la narrativa adquiere un estatus de memoria histórica documental que borraría las fronteras entre la historia y la ficción. Es así como la emisión de la teleserie se inicia

el 1 de septiembre de 2010 y los capítulos del seriado son los siguientes: “Mi mensaje,” situada en Buenos Aires en 1952, cuenta la historia de una enfermera, hija de una familia antiperonista, quien termina siendo la transcriptor y guardiana del manuscrito de la última obra de Eva Perón que lleva por título *Mi mensaje*. El segundo capítulo, “La ley primera” cuenta los hechos ocurridos durante *La noche de los bastones largos*, sucedida en 1966 bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía, contraponiendo las ideologías de dos hermanos: uno militar y el otro estudiante universitario. El tercer episodio, “La caza del ángel” se sitúa en Buenos Aires en 1977, cuenta los orígenes de las Madres de la Plaza de Mayo y el secuestro de algunas de sus militantes como parte de una operación militar liderada por “Ángel,” un infiltrado en el grupo de madres. El siguiente capítulo, “Te quiero” relata la historia de amor, trágica y pasional de Ada Falcón, “la cantante de tango más importante de la década del treinta” y el compositor Francisco Canaro. El quinto episodio, “Los niños que escriben en el cielo” se inicia el 2 de abril de 1982 con el anuncio de la ocupación de las islas Malvinas por parte del ejército argentino. La historia se desarrolla alrededor de un niño que escribe una carta a un soldado y que no llega a su destino pero que es aprovechada por los militares para manipular a la opinión pública. Por último, “Un mundo mejor,” que se desarrolla entre 1908 y 1909, cuenta la historia de Simón Radowitzky, inmigrante de origen ucraniano, líder del movimiento obrero. El episodio refleja la situación de vulnerabilidad de los inmigrantes y la persistente represión ejercida contra las ideologías en contra del sistema. Para propósitos de este estudio, los episodios serán analizados en orden cronológico. Muchos de los hechos presentados por la teleserie han sido reconstruidos a través de la “historia” transmitida por los medios de comunicación. Este capítulo, además de entregar un breve segmento con precisiones teóricas amén de las características particulares de la teleserie, examina cómo *Lo que el tiempo nos dejó* media este proceso continuo de la

reconstrucción de la historia, utilizando la memoria colectiva, la intertextualidad y la intermedialidad, tanto como recurso dramático como productor de historia.

Esta disertación, en consecuencia, no solamente analiza las tres teleficciones a la luz del marco teórico del melodrama, la intertextualidad y la intermedialidad, en el caso de Argentina, sino que también hace un amplio recorrido por las producciones culturales en las cuales posiblemente se inspiraron y los contextos sociales del pasado y el presente que contribuyeron en la construcción de sus argumentos. Este análisis permitirá establecer, por un lado, cómo estos factores han afectado producciones que, aunque hablan del pasado, revelan las problemáticas del presente con fines revisionistas. Por otro lado, a pesar de los varios estudios sobre las ficciones históricas televisivas, especialmente las mexicanas, el examen de este subgénero en las producciones de Colombia, Chile y Argentina es escaso, razón por la cual el presente proyecto se propone como un complemento al vacío de los estudios culturales en este aspecto específico de las teleficciones con motivo del Bicentenario de Independencia.

Capítulo 1. *La Pola: La historia nacional hecha telenovela*



Fig. 1. *La Pola*, Canal RCN, imagen tomada de www.canalrcn.com/sites/default/files/styles/16_9/public/programas/lapola_1_0.jpg?itok=rMSEBaDM

Con motivo de la celebración del Bicentenario de la Independencia de Colombia, el canal RCN lanzó *La Pola: Amar la hizo libre* (fig. 1), telenovela coproducida por Sony Entertainment Television. Con *La Pola* propongo el caso de la ficcionalización de la historia a través del formato de telenovela histórica, que salva su responsabilidad frente a la historia oficial con el crédito de su presentación inicial donde anuncia que es una “ficción basada en hechos históricos.” Se trata de la vida de Policarpa Salavarrieta (1795-1817) y de los hechos sucedidos durante la primera época de las luchas de independencia, entre 1810 y 1820 en la Nueva Granada, en un formato que se adhiere a las fuentes oficiales pero que, a su vez, permite la libertad de mostrar los hechos históricos como se imagina que sucedieron a través del melodrama televisivo ya que, como lo afirma Jesús Martín-Barbero, este es un género que penetra ampliamente el imaginario colectivo y a través del cual se accede a la memoria histórica (Martín-Barbero y Muñoz 27-8).

Lanzada como una superproducción de noventa y ocho capítulos de cuarenta y cinco minutos cada uno, *La Pola* comenzó a ser emitida el 13 de septiembre de 2010, de lunes a viernes en el horario estelar de las 22:00, bajo la dirección del reconocido cineasta y productor colombiano Sergio Cabrera⁷ con libretos de Juan Carlos Pérez Flórez y protagonizada por la actriz colombiana Carolina Ramírez y el español Emmanuel Esparza (*La Pola*). La reconstrucción del pasado colonial resulta en una extensión del presente, en la cual el telespectador contemporáneo puede identificar los problemas sociales y políticos actuales al interior de la trama histórica del siglo XIX. De esta manera, propongo que la representación de una nación plural que difiere de la historia oficial tradicional de héroes blancos de clase privilegiada y unas pocas heroínas, refleja en la ficción de la telenovela las problemáticas sociales del contexto histórico de producción.

En su estudio sobre la telenovela histórica mexicana, María Rodríguez Cadena ha elaborado una definición que podríamos asumir para este género en Latinoamérica. La telenovela histórica, según Rodríguez Cadena, describe un periodo específico de la historia colectiva de una nación y de sus héroes, y corresponde a las características básicas de la ficción televisiva, cuyo relato está anclado en los elementos del lenguaje y la mimesis, a saber, el argumento, los personajes, los diálogos y el tema, privilegiando el protagonismo de estos héroes en guerras, intrigas y en sus intervenciones para lograr la formación o el restablecimiento de la nación (“Contemporary Hi(stories)” 49). Asimismo, la ficción histórica en televisión comparte ciertas características con otros géneros como, por ejemplo, la nueva novela histórica. Entre los aspectos

⁷ En el cine, Sergio Cabrera ha dirigido entre otras *La estrategia del caracol* (1992) e *Ilona llega con la lluvia* (1996). Entre las telenovelas que ha dirigido están en Colombia *Escalona* (1991) y en España *Severo Ochoa, la conquista de un Nobel* (2000); también fue productor de la popular serie de TVE *Cuéntame cómo pasó* de 2005 a 2007 (Baragaño) y ganador del Premio India Catalina al mejor director de telenovela por *Escalona* en 1992 y *La Pola* en 2011.

de este género que podrían considerarse está la relectura de la historia, que suprime la distancia histórica mediante recursos como los monólogos o los diálogos coloquiales, sencillos y en ocasiones familiares e íntimos, desacralizando a los héroes nacionales, lo cual a veces genera cierta inconformidad entre lectores y críticos y, al igual que lo hace la nueva novela histórica,⁸ la ficción histórica en televisión, no solo realiza una revisión de la historia oficial sino que también cuestiona su legitimidad.

En consecuencia, ya señalado un concepto para la telenovela histórica, estableceré el contexto histórico y literario que permite comprender el argumento de la telenovela como una versión libre de la historia “oficial” y canónica acerca de la heroína colombiana, quien es una de las más recordadas en el país a través de su presencia en diversas manifestaciones como la literatura, la poesía, el arte pictórico, exposiciones en museos, monumentos, cómics, filatelia y numismática, entre otras expresiones culturales y artísticas. Sin embargo, como asegura la historiadora Beatriz Castro Carvajal, “a pesar de su popularidad, poco sabemos de su vida.” Posteriormente, analizaré las conexiones que existen en la telenovela entre lo histórico y lo político para definir imaginarios y ciudadanos del pasado que están mediados por el presente.

⁸ Seymour Menton determinó seis características básicas de la nueva novela histórica latinoamericana, cuya génesis está en la obra de escritores como Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos (Menton 42). Estas características son: 1. “La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la representación de algunas ideas filosóficas;” 2. “La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos;” 3. “La ficcionalización de personajes históricos;” 4. “La metaficción o comentarios del narrador sobre el proceso de creación;” 5. “La intertextualidad;” y 6. “Los conceptos bajtinianos de dialogismo, carnaval, la parodia y la heteroglosia” y además la pluralidad de temas, que combina la imaginación y el anacronismo de tal forma que en ocasiones “la representación del pasado encubre comentarios sobre el presente” (Menton 42-46).

1.1. La historia oficial

Por su naturaleza híbrida, la telenovela histórica tiene un pie en la ficción y otro en la llamada “historia oficial,” por lo tanto, no solamente nos interesan los hechos históricos de la vida de la protagonista, sino que también es importante conocer algunas circunstancias previas al momento histórico de la narración para comprender la relevancia de cada uno de los elementos y personajes desarrollados en la trama de la telenovela y que más adelante desarrollaré.

Antes de mencionar algunos datos históricos de Policarpa Salavarrieta, es necesario contextualizar dos eventos previos a su época, que dejaron un terreno propicio para lo que sucedió posteriormente. El primero de los hechos que desencadenó los posteriores movimientos independentistas fue la Revolución de los Comuneros, en 1781, movimiento popular liderado por José Antonio Galán (ca.1749-1782) quien protestaba por los fuertes aumentos en la alcabala y otros impuestos (Liévano Aguirre, “La revolución”) ordenados por la corona española. Tras una lucha popular en el territorio neogranadino, Galán fue traicionado por algunos de sus compañeros y por la clase política. Posteriormente, fue detenido y ejecutado en Santafé de Bogotá, desmembrado y, como advertencia a futuras sublevaciones, las partes de su cuerpo fueron enviadas a distintas poblaciones de la Nueva Granada, siendo su cabeza “conducida a Guaduas” (Liévano Aguirre, “Cómo se desbanda”).

El segundo hecho tuvo lugar en 1794 con la traducción de los *Derechos del hombre*, trabajo realizado y divulgado clandestinamente en la Nueva Granada por Antonio Nariño (1765-1823), conocido como el Precursor de la Independencia. Por este hecho, Nariño fue arrestado bajo el cargo de conspiración y enviado a la cárcel de Ceuta en África. Con paso obligado por Guaduas rumbo a Cartagena, que era el puerto de salida a la metrópoli, Nariño logra escapar al arribar a Cádiz (Acosta de Samper 68-70). Tras recorrer Francia e Inglaterra en busca de apoyo

para la emancipación, regresa de incognito a Santafé, donde nuevamente es encarcelado por seis años y luego de ser liberado participa en los eventos de la Independencia, durante el periodo llamado la *Patria boba* (115-137).

Policarpa Salavarieta, en medio de este ambiente de inquietud y turbulencia social, nace en la villa de Guaduas, una población que era punto intermedio para los viajeros que se trasladaban de Santafé, el nombre de Bogotá en la época, hasta Honda, el puerto más importante sobre el río Magdalena, arteria fluvial que conectaba el interior del territorio con el mar Caribe y sus principales puertos. No hay certeza en los datos precisos de su nacimiento, pero entre los historiadores se ha podido establecer el 26 de enero de 1795 y su vida la pasó entre Guaduas y Santafé. Salavarieta fue una de nueve hermanos, de los cuales dos se dedicaron a la vida religiosa. José María Caballero la describe como una “muchacha muy desperdada, arrogante y de bellos proceder, y sobre todo muy patriota; buena moza, bien parecida y de buenas prendas” (269). Acerca de su verdadero nombre no hay evidencia concluyente ya que en el testamento de su padre aparece como Polonia, y Bibiano, su hermano menor, y Andrea Ricaurte de Lozano, la dueña de la casa donde vivía Salavarieta cuando fue capturada y llevada a prisión, la llamaban Policarpa, situación que es evidente en la telenovela. De igual forma, en su falso salvoconducto aparecía como Gregoria Apolinaria (Castro Carvajal). José Hilario López, quien la menciona como “la célebre Pola” (79), narra en sus *Memorias* (1857) cómo la conoció en casa de la señora Ricaurte de Lozano durante las reuniones de los revolucionarios patriotas para informarse de las noticias que llegaban de Venezuela y Casanare. López cuenta que “esa mujer, valiente y entusiasta por la libertad” ayudaba a los patriotas con información y a aquellos soldados que caían en desgracia, ella los auxiliaba consiguiéndoles recursos (80). La falta de datos y documentos históricos sobre su vida permitió que se crearan diversas historias sobre la heroína.

Como lo expresa Pedro María Ibáñez en *Crónicas de Bogotá* (1891), “[l]a Pola tuvo dos pasiones: amor a la Patria y amor al joven Alejo Sabaraín,” de cuya relación tampoco hay un acuerdo entre los historiadores ya que algunos, como José Manuel Restrepo, aseguran que Sabaraín era “su novio y amante” y otros, como Rafael Pombo, afirman que Sabaraín era novio de María Ignacia Valencia (en Castro Carvajal). Lo que sí coincide en varias fuentes históricas es que Sabaraín era un soldado republicano que luchaba al lado de Antonio Nariño y formaba parte de los ejércitos del sur, donde fue capturado y posteriormente indultado. Una vez libre, viaja a Santafé para unirse a las guerrillas patriotas de los Llanos Orientales, de las que Salavarieta era su informante. Policarpa Salavarieta, Alejo Sabaraín y otros patriotas fueron arrestados bajo las órdenes de Juan Sámano durante el Régimen del Terror y condenados a muerte. El 14 de noviembre de 1817, la Pola fue fusilada junto con sus compañeros. Como testigo presencial de su muerte, José Hilario López inmortalizó en sus *Memorias* las palabras de la Pola en el momento de morir:⁹

¡Pueblo indolente! ¡Cuán diversa sería hoy vuestra suerte si conocieseis el precio de la libertad! Pero no es tarde. Ved que, aunque mujer y joven, me sobre el valor para sufrir la muerte y mil muertes más, y no olvidéis este ejemplo [...]

¡Miserable pueblo! Yo os compadezco: algún día tendréis más dignidad. (87)

En *Memoirs of Gregor McGregor* (1820) se encuentra una corta pero concreta historia sobre esta heroína, cuyo nombre fue dado a uno de los regimientos de soldados que luchaban en Venezuela (Rafter 160) y de allí parte el autor para hacer el relato. Rafter habla de las cualidades y patriotismo de “Polycarpa” quien “endowed by heaven with peculiar fortitude of mind, and

⁹ Este es uno de los discursos fundamentales publicado en la mayoría de los textos escolares de Historia de Colombia de formación primaria, y es generalmente aprendido de memoria por los estudiantes.

unreserved devotion in the cause of her oppressed country, has left an impression upon the hearts of her grateful countrymen, which suffering cannot change, nor time obliterate” (160).

Salavarieta también ocupó páginas en la importante publicación *La Biblioteca americana, o miscelánea de literatura, artes i ciencias* (1823) de Andrés Bello y Juan García del Río. En la sección “Ilustres americanas” se hace un homenaje a las mujeres que sin distinción de su origen o posición social siempre estuvieron colaborando con la causa de la Independencia a lo largo del continente. La obra narra los últimos momentos de Salavarieta y cómo se inculcó por tratar de salvar a su amado Alejo Sabaraín, logrando solamente que ella también fuera arrestada y finalmente ejecutada:

Su conducta hasta el mismo momento de expirar enseñó a sus verdugos el grado de energía de que es capaz el verdadero patriotismo: solo la afligían las desgracias de su país natal; mas la consolaban los servicios que ella le había prestado y la certidumbre de que pronto se vería libre, mientras su espíritu iba a unirse al de su amante. (Bello y García del Río 400)

Los acontecimientos de la vida de Policarpa Salavarieta que pasaron a la historia sucedieron durante la primera época de la emancipación política de Colombia, periodo que se ha llamado la “Patria boba” (1810-1816). Como lo afirma el historiador Indalecio Liévano Aguirre, este calificativo ha permitido que a través de la historia se piense en los protagonistas de esta época como un grupo de hombres que solo perseguían el ideal de una sociedad más justa, sin asomo de intereses personales ni de intenciones mezquinas, “cuya conducta desprendida y romántica les ganó el derecho de personificar las grandes virtudes de la nacionalidad” (“En la patria”). Sin embargo, esta aparente magnanimidad en los líderes de este periodo de la emancipación, que ha pervivido en los libros de historia, constituye el encubrimiento premeditado de las diferencias

entre las clases dirigentes y el pueblo, situación que expuso una “inexistente *armonía social*, que no pudo alcanzarse entonces porque los notables criollos fueron hallados faltos de la grandeza humana ... [indispensable] para plasmar una temprana unidad nacional” (“En la patria,” Énfasis en el original), armonía de la cual aún hoy no se goza en la sociedad colombiana. Quizás es por esta misma razón que existió la tendencia a sublimar la imagen de Salavarieta una y otra vez en cada obra que se escribía, reiterando su imagen romántica de patriota y mártir, estableciendo hechos que finalmente, por efecto de la repetición, terminaron siendo asumidos como históricos.

1.2. Ficciones sobre la heroína colombiana

Sobre Policarpa Salavarieta se encuentra un corpus apreciable de obras. Durante el siglo XIX, en el periodo inmediatamente posterior a su fusilamiento e instauración de la República, Salavarieta inspiró obras de teatro, poemas y otras expresiones de la época como canciones, retratos y monumentos. La literatura tanto del siglo XIX como del XX y XXI, salvo por la novela *La heroína de papel* (1948), de Rafael Marriaga, se dedica de una u otra manera y en diferentes estilos a ensalzar la imagen de la Pola, romantizando a la heroína femenina con espíritu de guerrera, y tratando de hilar con la ficción —el *emplotment* de H. White— los pocos datos históricos de los que se disponen.

Durante el siglo XIX se encuentran en su gran mayoría obras de teatro que no difieren mucho las unas de las otras. Se representa tradicionalmente a Salavarieta como la mujer hermosa que pertenece al pueblo, una espía patriota que ama a Alejo Sabaraín y que luego es inmolada para recordarnos que fue parte de un proyecto de emancipación que luego otros héroes concretaron. Desde el comienzo, de alguna manera se usa su imagen como parte de una estrategia comunicacional que pretende crear una nación. Este es el caso de la primera obra

conocida sobre Salavarieta, *La Pola: tragedia en cinco actos sacada de su verídico proceso* (1826) por José Domínguez Roche.¹⁰

Escrita por expreso encargo de Francisco de Paula Santander, entonces vicepresidente, esta obra de Domínguez Roche estrenada en 1820 es considerada una de las “tragedias criollas” de la literatura colombiana (Ojeda 103), denominación que no solo implica el estilo de la obra sino también el reflejo del camino desafortunado que corre la naciente República bajo el gobierno de la élite criolla. La obra, escrita al estilo clásico de la tragedia griega, se desarrolla en tres espacios claramente determinados en las didascalias iniciales del texto: “El acto primero y segundo se representa en casa de POLA: los otros en uno de los colegios de esta capital, excepto la conclusión que debe ser en el campo de la Huerta de Jaime” (Domínguez Roche 5), lugar conocido en la actualidad como la Plaza de los Mártires en Bogotá, donde fueron pasados por las armas no solo Salavarieta sino otros héroes de la época como José María Carbonell y Jorge Tadeo Lozano, personajes que también aparecen en la telenovela.

Según Ana Cecilia Ojeda, estos espacios son una representación metafórica dentro del texto teatral: la casa de Pola representa “la Patria amenazada;” los colegios, que usualmente representan el saber y la razón, son convertidos en lugares de cuartel de las fuerzas de la milicia o de presidio, como el Colegio Mayor de San Bartolomé que sirvió de cárcel a Pola y sus compañeros; y el huerto como “el espacio sacrificial en el que se entrega la vida por amor a la patria y se signa la continuidad de la lucha” (Ojeda 106). Asimismo, se exalta el carácter heroico de Pola que anima a sus compañeros Arcos y Sabaraín a sobreponerse a las dificultades de una patria agobiada por la tiranía española y, a su vez, ella misma se pone como ejemplo.

¹⁰ La primera edición impresa es de 1826, sin embargo, la obra fue escrita y estrenada en 1820.

El fervor que despierta la Pola en la gente desde los inicios de la vida republicana se refleja en la literatura y en distintas expresiones culturales, como se verá más adelante. Sin embargo, vale destacar un episodio curioso durante una de las presentaciones de esta obra de Domínguez Roche, que además aparece en la telenovela y que quedó plasmado en *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (1899), obra escrita por José María Cordovez Moure. Este autor relata que, en una representación de la obra en la *Gallera vieja*, al llegar la escena de la ejecución de la heroína, el público comenzó a protestar y a pedir castigo para los actores que representaban a Sámano y a los verdugos de Pola. La situación comenzaba a salirse de control en el momento en que el público asumió que los actores que representaban a los españoles eran en realidad esos personajes y empezaron a gritar y apedrearlos. El empresario tuvo que subir al escenario y pronunciar un discurso para calmar a los asistentes:

Respetable público: En atención al justo desagrado con que se ha recibido la sentencia que condena a Policarpa Salavarrieta a sufrir la pena de muerte, el excelentísimo señor Virrey don Juan Sámano ha tenido a bien conmutarla por la de destierro a los Llanos. (Cordovez Moure 61)

La reacción del público, completamente opuesta a lo que sucedió el día de la ejecución, logró lo que no se pudo en aquella oportunidad: evitar la muerte de una mujer que luchaba por la libertad de la patria.

El argentino Bartolomé Mitre, en su drama *Policarpa Salavarrieta* (1841), describe una mujer hermosa pero de “alma varonil,” y se asegura de representar la grandeza de su amor tanto a la patria como a su amado Alejo Sabaraín. Por su parte, Jenaro Santiago Tanco, en su obra *La Pola, drama histórico en tres actos y cinco cuadros en verso* (1869), presenta a Pola que, profundamente enamorada de Sabaraín, rechaza las propuestas amorosas del sargento Iglesias,

uno de los villanos en la telenovela, pues solo siente desprecio por él debido a que era partidario del rey, y éste le advierte su venganza. Luego dedica el Acto II de la obra a la captura de Sabaraín camino a los Llanos junto con otros compañeros portando los papeles que comprometen gravemente a la Pola; sin embargo, ella a toda costa busca salvarlos: “Voy al palacio de Sámano/ le diré que de esta intriga/ fui yo el alma; sí, que Alejo/ cuando a los llanos partía/ por mí misma fue instigado” (Tanco 32). Cuando Iglesias va a arrestarla por orden de Sámano, le propone a Policarpa que, si acepta ser su esposa, la dejará escapar. Aun ya en la cárcel, Sámano le ofrece dejarla libre junto con Sabaraín a cambio de delatar a los autores intelectuales y financiadores de la resistencia, pero hasta el último momento Pola se niega: “Nada, ni la amenaza ni el halago/ me pueden hacer vender a los amigos/ que confiaron en mí” (46), finalizando su discurso con el emotivo grito de “Viva la libertad! ¡Viva la patria!” (53).

Para finalizar este recorrido decimonónico, el venezolano Eduardo Calcaño en *Policarpa Salavarrieta, monólogo en verso* (1891) también se refiere a ella como una mujer inconforme y rebelde que protesta por las injusticias cometidas con el pueblo americano. Calcaño y los demás autores del siglo XIX procuran fijar la imagen de la mujer luchadora y mártir que termina convertida en un símbolo de la independencia del país.

Durante el siglo XX y específicamente hacia mediados del siglo surgen la mayoría de novelas históricas sobre la heroína, donde la ficción comienza a jugar un papel importante. Entre las más representativas están *La heroína de papel* (1948) de Rafael Marriaga, *Redoblan los tambores* (1963) de Augusto Morales-Pino, *La criolla. Vida de Policarpa Salavarrieta* (1969) de Enriqueta Montoya de Umaña y *Yo, Policarpa* (1996) de Flor Romero.

En *Redoblan los tambores*, que el mismo Morales-Pino en la nota preliminar califica de “ensayo de biografía novelada de Policarpa Salavarrieta, escrito con libertad” (9), sigue la

tendencia de biografías noveladas muy populares a partir de finales de la década de 1940 como las del escritor e historiador ecuatoriano Alfonso Rumazo González, el colombiano Alberto Miramón y el norteamericano Víctor von Hagen con sus trabajos sobre Manuela Sáenz y otros héroes de la historia de Suramérica. Morales-Pino nos presenta a Pola leyendo una de las páginas de *La Bagatela*:

El desorden en que vivimos ocho o nueve meses, y algunas cosillas de que aún no nos vemos libres, han hecho pensar a algunos que nuestra transformación fue prematura... ¿qué habríamos adelantado con vivir otros cien o doscientos años más en la esclavitud? Embrutecemos más, acabarnos de persuadir de que el Americano y el Africano han nacido para servir a un puñado de europeos.

(Morales-Pino 53)

En el argumento de esta historia, Alejo y Pola apenas se han visto un par de veces en su vida pero cada uno encuentra algo especial en el otro. Él está comprometido con María Ignacia, se une al ejército patriota al mando de Antonio Nariño y va a la guerra junto con el Ejército del Sur. Tras la derrota de Cuchilla del Tambo, Alejo al lado de otros personajes, como José Hilario López y José María Espinosa, son arrestados y reclusos en los calabozos de Popayán, donde esperan que se cumpla su condena a muerte. Durante la espera, Alejo pensaba en sus seres queridos, pero también en Policarpa, a quien apenas conocía. Luego de ser indultado, regresa a Santafé y nuevamente encuentra a Pola para descubrir que el sentimiento de admiración es mutuo. Ella se dedicaba “íntegramente a la causa patriota, la joven recorría la ciudad comunicando las últimas noticias recibidas de los llanos y recogiendo auxilios y datos de interés, que eran enviados después a los guerrilleros de diversas maneras” (Morales-Pino 135), para terminar cuando va camino del cadalso al que “avanza pálida, altiva y desafiante, como si fuera

su prometida ante la muerte” (175). Según Rodríguez Garavito, al contrario que “un tal Marriaga,” el autor no se atrevió a incorporar elementos disímiles al relato histórico, pues “respetó el texto original de la vida, pasión y muerte de una mujer de valor indomable creadora de hechos y mantenedora de la fe republicana en un tiempo difuso y confuso del nacimiento de La Nueva Granada” (271).

De la misma forma, en *La criolla Vida de Policarpa Salavarrieta* (1969) de Enriqueta Montoya de Umaña, el historiador colombiano Abelardo Forero Benavides en las “Palabras preliminares” reconoce que el libro está escrito con el ánimo de recuperar a la verdadera heroína del modo como es maltratada en el libro *Una heroína de papel* (1948) del también colombiano Rafael Marriaga. Según Forero Benavides, Montoya de Umaña hace “una biografía novelada en la que se mezclan historia y fantasía” (iii), muy bien documentada pero que no tiene el rigor del documento histórico. La autora, por su parte, reitera su intención de resarcir la imagen de la heroína en la obra de Marriaga que “la presenta como una revolucionaria desenfrenada, a quien su nacimiento irregular la colocó en angustiosa situación de odios y desprecios hacia todo y hacia todos” (2) para devolverle a “Polonia su verdadera identidad y su dignidad femenina” (4).

En octubre de 1948, Gabriel García Márquez hace una reseña sobre la obra de Marriaga, en el diario cartagenero *El Universal*:

La Pola de Marriaga es una heroína de nervio, un marimacho sin condimentos retóricos como cualquier soldado de la época. Una Gregoria Apolinaria hija de cualesquiera de los muchos Joaquines y Gregorias que, en el caserío de Guaduas, tenían que pagar impuestos y morirse de hambre por orden del mal gobierno.

(García Márquez 98)

Por último, la autora colombiana Flor Romero con motivo del bicentenario de su nacimiento publica *Yo, Policarpa* (1996). Según la reseña de Jacques Gilard, esta historia novelada recrea la vida de la heroína a través de la mezcla de distintos niveles en la narración, incorporando el tema del desarrollo científico a través de los personajes de José Celestino Mutis, Alexander von Humboldt, el dibujante Francisco Javier Matis y Francisco José de Caldas. En la versión de Romero, Policarpa es una maestra de escuela “aussi soucieuse d’apprendre que d’enseigner, et bien au fait des découvertes de son temps” (Gilard, “Flor Romero” 200).

En el siglo XXI, Salavarieta deja el aura virginal y sublime para volverse más terrena, una mujer más contemporánea. Pablo Montoya, en su obra *Adiós a los próceres* (2010), dedica un capítulo a la heroína y la extrae de uno de los óleos del pintor José María Espinosa:

¿Cómo eran los senos de Policarpa Salavarieta? [...] Nadie dice que de esas fragantes areolas bebió, en noches del amor revoltoso, el único hombre que conoció verdaderamente a la mártir. Policarpa era, pues, fogosa y brava. [...] ¿Quién puede negar que su himen fue desgarrado por el Sabaraín? Sus biógrafos más tiernos le endilgan el atributo mariano creyendo que, durante los holocaustos, los novios no se acarician y huyen despavoridos de las penetraciones. Como si no entendieran que en esos momentos, en que la muerte se expande garosa por la tierra, es cuando precisamente el deseo humano se alumbra, se alebresta y se precipita. (P. Montoya 62, 69)

Es importante anotar que el momento final de la vida de Salavarieta constituye una parte fundamental de los textos escolares de historia de educación primaria y secundaria en el país y tiene gran trascendencia en la diseminación del conocimiento de la historia acerca de esta

mujer,¹¹ sin embargo, datos diferentes a su labor de espía, su muerte trágica y la mención de su amor con Sabaraín no se registran en estos libros, dejando un vacío sobre el resto de su vida.

Como se ha podido observar, desde que surge la figura de Salavarieta tanto en la historia como en la literatura está dominada por dos temas, el amor a la patria y el amor a Sabaraín, temas que indican que los componentes del melodrama están latentes en cualquier expresión que se ha realizado sobre su vida. Por esta razón es posible explotar estos elementos en una narración televisiva y ser un tema también muy fructífero para un producto cultural como es la telenovela.

1.3. La iconografía

Luego de los hechos acaecidos, tanto la historia como la literatura necesitaban un rostro para la Pola y es por esta razón, además de la necesidad de reconstruir de alguna manera su físico, que una serie de representaciones gráficas, pictóricas y escultóricas han representado una y otra vez el rostro imaginado de la heroína. Es importante destacar que la producción de imágenes y de cultura popular sobre Salavarieta tiene impacto en el desarrollo de este trabajo puesto que implica la trascendencia de este personaje en la cultura popular colombiana, además del rostro “viviente” que adoptaría Salavarieta a partir de la emisión de la telenovela. Debido a la brevedad de su vida, su modesta posición social y al papel que se le conoció de enlace entre los ejércitos rebeldes, la probabilidad de retratos hechos durante su vida es muy baja. Beatriz González, curadora de arte e historia del Museo Nacional de Colombia, explica que las imágenes que conocemos de Salavarieta son producto de la recopilación de descripciones históricas y

¹¹ Ver la sección del estudio sobre los textos escolares en *Policarpa Salavarieta. Mujer en la guerra* (2012) de Isabel Borja Alarcón y Alfonso López Vega.

literarias y de los tipos étnicos recogidos en acuarelas y otras imágenes por parte de pintores y viajeros que durante el siglo XIX recorrieron el territorio de la Nueva Granada (8).

La descripción de José María Caballero, que ya hemos mencionado en el apartado de la historia oficial, circuló mucho antes de su impresión y aparentemente influyó en la iconografía posterior (González 8). La expresión “muchacha despercudida,” que usa Caballero, denota la tez blanca de Salavarieta, es decir, que al contemplar las imágenes y pinturas se puede deducir que hay un consenso en la manera de imaginar a Salavarieta como una criolla, de tez blanca y en ningún momento una mestiza con un tono de piel más oscura. Varias de las pinturas sobre Salavarieta son ambientadas en la celda en la que espera la hora de su fusilamiento. González afirma que esta tendencia se debe a la obra de teatro de Domínguez Roche, la cual fue representada en varias ocasiones a partir de 1820 y ofrecía estas escenas que impactaron fuertemente al público. Además, González sugiere la posibilidad de que Bárbara Cuervo, la actriz bogotana que representaba el papel de Salavarieta en la obra de teatro, “[inspirara] la iconografía pictórica, la cual se considera posterior al drama teatral” (10).

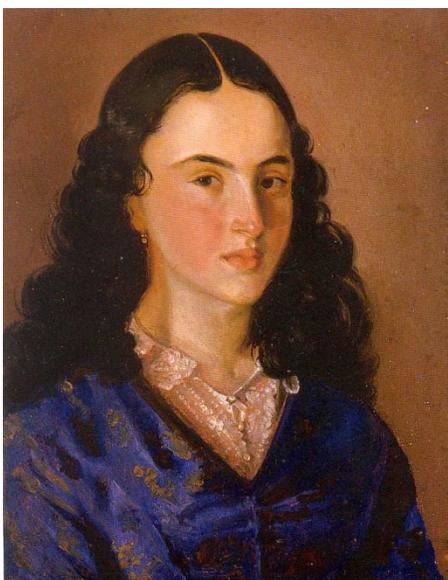


Fig. 2. José María Espinosa, *Policarpa Salavarrieta*, 1855. Museo Nacional de Colombia (González 17).

Entre los principales artistas que pintaron a Salavarieta están José María Espinosa (1796-1883), quien realizó varias de las obras más representativas de la heroína con influencias del neoclasicismo y el romanticismo del XIX (fig. 2). La imagen de Salavarieta traspasó las artes plásticas y su figura está en productos de consumo masivo, artesanías y hasta es el nombre coloquial de la cerveza en Colombia.

En la exploración de algunos de los trabajos, tanto de la historia “oficial” como de la literatura y otras expresiones culturales, se puede establecer que la imagen de Policarpa Salavarieta ha sido creada y recreada muchas veces, reiterando su estatus de mujer comprometida con la lucha por la libertad y, quizás, la mártir de la independencia más recordada. Asimismo, dichas expresiones se convierten en la base para crear el personaje de la telenovela que, como representación en la televisión, no solo trasciende el tiempo y el espacio, sino que también sus imágenes, y en especial la de la protagonista, se fijan en la memoria del telespectador produciendo una intersección entre la actriz y el personaje imaginado lo que da lugar a una “mediación entre el espectador y el mito” (Martín-Barbero y Muñoz 58), o, en palabras de Rodríguez Cadena, un “mural animado” (*Genealogías* 101). Las características del personaje histórico y literario recopiladas en textos e imágenes son personificadas en la actriz que se convierte en la Pola.

1.4. La telenovela como escenario o espacio de la “nueva raza”

En esta sección, examinaré las conexiones que *La Pola: Amar la hizo libre* guarda con los aspectos históricos y políticos que permiten detectar imaginarios y ciudadanos del pasado que están mediados por el presente. El éxito de esta ficción televisiva refleja la trascendencia de las

temáticas abordadas exponiendo –y tratando de resolver– las contradicciones heredadas del colonialismo vivido por más de 300 años de dominio español como, por ejemplo, la discriminación social, racial y de género y las costumbres políticas, contradicciones que evidentemente no han cesado, siendo esta telenovela el espacio donde confluyen dichas problemáticas. Así como ya he abordado el contexto histórico y literario, es necesario situar también la historia de la televisión colombiana y la evolución tanto del medio como del género del melodrama televisivo para aproximarnos, al mismo tiempo, a la manera cómo este medio masivo de comunicación ocupa un lugar importante en la vida y la cultura de Colombia, siguiendo lo expresado por Jesús Martín-Barbero y Sonia Muñoz:

[L]a televisión, incluidas las telenovelas, tiene bastante menos de instrumento de ocio y de diversión que de escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social y al mismo tiempo de la constitución de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y se representan lo que tienen derecho a esperar y a desear. (12)

En correspondencia con lo expuesto por Martín-Barbero y Muñoz, *La Pola* como ficción histórica televisiva no ha sido la primera de este género en el país y la representación de la historia en la televisión colombiana tampoco es una preocupación o una tendencia que se haya dado solo durante el Bicentenario de la Independencia.

De la misma manera como se da el fenómeno en México, no solo a través de documentales sino también a través del género de la telenovela, en Colombia los melodramas históricos televisivos han estado presentes desde casi el inicio de la televisión como medio de comunicación. El sistema de televisión llegó a este país en 1953 durante el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (“Historia de la televisión en Colombia”). Frente al desafío económico y

tecnológico que representaba iniciar la transmisión de televisión en un país de una geografía tan intrincada, con equipos adquiridos en Alemania y un grupo de técnicos cubanos, el 13 de junio de 1954 Colombia entró en la era de la televisión (Amaral Ceballos 20). A comienzos de la década de 1960, se dio inicio al melodrama televisado. Su formato no se diferenciaba mucho de aquél de las radionovelas, del cual *El derecho de nacer* es el éxito radial más recordado de la época.

La primera telenovela, *En nombre del amor* (1963), auspiciada por la empresa Colgate Palmolive, que era la mayor inversionista del continente en radionovelas, inició la historia de un género que se convertiría “junto con los grandes textos del realismo mágico, [en] el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos” (Martín-Barbero, *De los medios* 315). En lo que se refiere al subgénero de telenovela histórica, la intersección entre historia “oficial” y el dramatizado televisivo tampoco ha sido novedad en la televisión colombiana. Es así como en 1964, se emitió *La alondra*, considerada como la primera telenovela histórica en el país y cuyo argumento, casualmente, se basaba en la vida de Policarpa Salavarrieta (Amaral Ceballos 64). Posteriormente, en 1978 se emitió la telenovela *Manuelita Sáenz*, que constituyó un éxito de audiencia y fue la primera telenovela no mexicana transmitida en el país azteca (69). En la serie *Revivamos nuestra historia*, dedicada a recrear la vida y los eventos de los héroes de la patria, la heroína protagonizó el capítulo *Policarpa Salavarrieta, la criolla* (1982). Las teleseries históricas con respecto a la Independencia no dejan de ocupar la pantalla y en los años 90 se emite *Crónicas de una generación trágica*, con seis capítulos que cubren los años de 1781 con la Revolución de los Comuneros, hasta 1816 con el periodo conocido como La Patria boba (Amaral Ceballos 94).

A partir del cambio en el concepto de la telenovela colombiana, que comenzó alrededor de 1984 y que rompió todas las expectativas en 2001 con la emisión e internacionalización de *Yo soy Betty, la fea*, también producida por RCN, el género colombiano afianzó su imagen de calidad y capacidad de competencia, cautivando diversas audiencias alrededor del mundo (Rivero 65). Sin embargo, después del éxito de *Betty*, el tema histórico quedó relegado por algunos años para dar paso a la exploración de temas distintos que habían sido tabú por mucho tiempo, como el narcotráfico y la prostitución, y que ya se habían tratado tangencialmente en telenovelas como *La mala hierba* (1982), pero que en 2006 penetraron con fuerza la teleaudiencia tanto local como internacional con títulos como *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *El cartel de los sapos* (2008 y 2010), *Las muñecas de la mafia* (2009) y posterior al momento que analizamos aquí se emitió *Escobar, el patrón del mal* (2012), todas ellas producciones de Caracol TV, el principal competidor de RCN. En 2010 surge *La Pola: Amar la hizo libre* como un alivio para aquellos telespectadores saturados de “narcodramas.”¹²

En el caso de *La Pola*, los héroes, ya canonizados de una u otra forma por la historia oficial, no sólo se presentan con unas características más humanas, sino que también están acompañados de ciudadanos comunes que comparten la vida con estos personajes, presentando al telespectador seres que posiblemente tienen sus mismas condiciones sociales y los mismos problemas que los aquejan en su vida cotidiana, con una narración que le permite al telespectador un reconocimiento o identificación con los personajes de la pantalla chica. Aún más, la historia que cuenta *La Pola* introduce aspectos que no se habían tratado en previas producciones históricas, ni en sus anteriores representaciones, omisiones hechas en muchos casos debido a la censura existente en el pasado.

¹² Cabe anotar que, en 2016, Caracol Televisión lanzó la telenovela histórica *La esclava blanca*, que actualmente se puede ver en Netflix.

Si observamos la evolución de las temáticas de las ficciones históricas en la televisión colombiana, estas no eran presentadas como ficciones sino como la historia oficial con algunas adaptaciones requeridas por el género televisivo, es decir, la Historia prevalecía sobre la ficción. Es el caso de las series mencionadas *Revivamos nuestra historia* (1981-1987) y *Crónicas de una generación trágica* (1993). La primera es una de las series más emblemáticas en el país. Con un objetivo primordialmente educativo y con la intención de que la historia saliera de los libros y del interés exclusivo de los círculos intelectuales, el historiador y empresario Eduardo Lemaitre “pensó que a través de la pantalla chica ese interés podía transmitirse a muchos más” (“Las seis maneras” 3:27), creando este telesериado con la asesoría y escritura de los guiones del historiador Carlos José Reyes.

Como lo expresa el documentalista Álvaro Perea, “estos héroes de *Revivamos nuestra historia* eran como los héroes de Esquilo, no era el Bolívar ese de García Márquez [...] era el Bolívar héroe, era el Gaitán grandioso, con tragedias grandiosas, como figuras casi que sobrenaturales” (“Las seis maneras” 4:51). La segunda, *Crónicas de una generación trágica*, fue otro gran proyecto histórico con la dirección de guiones de Gabriel García Márquez y la producción de seis capítulos que cubrían el periodo histórico de la Nueva Granada entre 1781 y 1816, llevando a la pantalla *Los comuneros*, *Los Derechos del hombre*, *Los conspiradores*, *El florero de Llorente*, *La patria boba* y *La pacificación*, con una de las inversiones en producción más costosas en la historia de la televisión en Colombia (Amaral Ceballos 94).

Se podría continuar el relato de producciones que, como resultado de la privatización del medio en el país, son diversas y día a día van ganando más audiencia a nivel internacional, además de penetrar el mercado hispanohablante de Estados Unidos en forma rápida.¹³ Sin

¹³ Como lo explican las estadísticas analizadas por Medina y Barrón, las telenovelas colombianas han ganado un espacio importante en el mercado de los Estados Unidos y, asimismo, telenovelas como *Café con aroma de mujer*

embargo, lo más importante es establecer, sin ninguna duda, que la llegada de la televisión a Colombia, como a Latinoamérica en general, plantea nuevos dispositivos de narración “tanto postmodernos como anacrónicos” (Martín-Barbero y Muñoz 19) que constituyen una nueva forma de contar historias y una de estas historias es el objeto de análisis de esta sección. A continuación, veremos una sinopsis de la trama de la telenovela, seguida de la exploración de los tres ejes temáticos que caracterizan esta ficción histórica de la Independencia en particular, a saber, la nueva “raza,” la cuestión política y la tradición de la traición y, por último, el discurso de género.

1.4.1. Sinopsis de la trama de *La Pola: Amar la hizo libre*.

Así como lo he mencionado en el punto anterior, entre los nuevos dispositivos de narración que tiene la telenovela como género está esa capacidad de articular hechos de la contemporaneidad en el pasado como reflejo no solo de la anacronía que puede suscitar el melodrama latinoamericano sino como manifestación de las problemáticas sociales del contexto histórico de producción dentro de la ficción de la telenovela. Una síntesis sucinta de la trama se observa en la introducción de la telenovela misma, que acompaña el inicio de cada capítulo. Aunque esta presentación inicial tiene fines principalmente comerciales, la introducción (“opening credit sequence”) de sesenta segundos mezcla una banda sonora dramática, al estilo de la “Carmina Burana” de Orff, y una cascada de imágenes referentes a las historias que se tejen en la telenovela, donde el espectador se familiariza con Pola, Alejo, María Ignacia, Nariño, Sámano,

(1994), vendida en setenta y siete países, o *Yo soy Betty, la fea* (2001), vista en ochenta y cuatro países, abrieron las puertas de mercados internacionales a las producciones colombianas (“La telenovela en el mundo”). Igualmente, no se puede ignorar el éxito de las telenovelas sobre el narcotráfico como *El cartel de los sapos* (2009), emitida en Estados Unidos por Telemundo y en España por Telecinco con altos índices de audiencia (García Niño 266); o la telenovela de época *La esclava blanca* (2016) producida por Caracol TV y emitida por Telemundo y Netflix (Lucotti).

Catarina y Juliano, algunos de los personajes que rondarán la historia de principio a fin. Para cerrar este minuto de intensas imágenes de guerra, amor y dolor aparece la heroína que, después de besar a su amado, cabalga libremente por un campo de trigo, junto con el eslogan “Amar la hizo libre.” De esta forma, el telespectador queda atrapado por *La Pola*, un híbrido que articula ficción e historia “oficial” desde el melodrama televisivo, proyectando una forma de vivir y de pensar que está inevitablemente conectada con la contemporaneidad.

En efecto, *La Pola* está estructurada sobre la típica historia de amor al estilo Romeo y Julieta, que gira alrededor del irreconciliable conflicto de clase, y particularmente de raza, que representan Alejo (Emmanuel Esparza) y Pola (Carolina Ramírez); él, un criollo, hijo de un español peninsular, con apellidos, una supuesta alcurnia y miembro del ejército español, y ella, una mestiza hija de mestizos que, aunque con algunos recursos, no es digna ni por costumbre ni por ley de aspirar a contraer matrimonio con un criollo debido a su “sangre sucia,” es decir, por tener mezcla con sangre indígena. Este amor surge desde la niñez, producto de un encuentro casual que resulta en un amor romantizado por más de diecisiete capítulos en la novela, desde que son adolescentes de unos doce años hasta que se convierten en adultos jóvenes y se reencuentran. Asimismo, los roles de género corresponden también al clásico melodrama, donde ella es de origen humilde y él pertenece a una clase privilegiada.

El relato televisivo se inicia *in media res*, en Santafé en el año 1817, el día anterior a la ejecución de Pola y Alejo en el cadalso. Pola recibe la sentencia de muerte dictada por Sámano y su condena será cumplida al día siguiente. Este primer capítulo deja ver que la protagonista se enfrenta a varios conflictos: uno de tipo personal por la rivalidad que tiene con María Ignacia Valencia, la prometida oficial de su amado Alejo; el otro conflicto radica en el antagonismo contra el régimen y todo lo que este representa: las diferencias de clase y de raza y las injusticias

cometidas por los representantes de la corona española en América. A partir del momento de la notificación de la sentencia a Pola, el relato nos lleva en un flashback hacia su infancia, diez años atrás, posponiendo el final que ya todos conocen y aprovechando este recurso para entrar en la parte desconocida de la vida de la heroína, que permite una mayor ficcionalización.

Pola es una niña de unos doce años que vive en Guaduas. Su padre, Joaquín (Julián Arango), se encuentra con Antonio Nariño (Luis Fernando Hoyos), quien reaviva sus antiguas aspiraciones libertarias, y decide trasladarse con su familia a Santafé. Allí, después de un tiempo, sus padres y varios hermanos mueren a causa de la epidemia de viruela que azotó la ciudad. Aunque les queda una pequeña herencia, Pola en realidad hereda las convicciones políticas de su padre, un antiguo comunero que luchó al lado de José Antonio Galán y que vivió durante toda su vida lamentando las desigualdades sociales, las injusticias y los abusos del gobierno español. Esta orfandad obliga a Pola a volver a Guaduas con su hermana Catarina (Zharick León) para vivir bajo la tutela de Gertrudis, la madrina-celestina que espera casarlas con el mejor partido posible para que ella también pueda disfrutar de un futuro a costa de un matrimonio ventajoso. Pola, ya más adulta, decide regresar a Santafé donde hace parte, anacrónicamente, de los eventos del 20 de julio de 1810 cuando sucede el Grito de Independencia.

Entre tanto, Alejo y su hermano Leandro han ido a España a la escuela militar y regresan a la Nueva Granada con el fin de que el primero cumpla su compromiso matrimonial con María Ignacia, evento que es aplazado reiteradamente, no solo porque Alejo está enamorado de Pola y desea casarse con ella sino también porque las circunstancias políticas del reino son muy críticas: se enfrentan la ocupación de Napoleón en España y las primeras manifestaciones de emancipación criolla en América. Luego de varios eventos sucedidos tanto a nivel familiar como con su relación con Alejo, Pola regresa de nuevo a Guaduas donde se desarrolla la historia de los

esclavos y su situación social. En este subargumento, la telenovela representa la situación de la población de esclavos negros en la Nueva Granada, agregando el ingrediente de la relación prohibida y pecaminosa entre una mujer “blanca,” Catarina la hermana de Pola, y un negro esclavo, Juliano (Luis Felipe Cortés), historia en la que se introduce el clásico motivo del hijo perdido, pues cuando Domingo (Diego Trujillo), el marido de Catarina, se entera de que ella dio a luz un niño negro y lo mantuvo oculto, él lo vende como esclavo y Catarina pierde su rastro para, finalmente, hallarlo en un lacrimoso pero emocionante encuentro casi al final de la telenovela.

Paralela a la de Pola, se desarrolla la historia de Antonio Nariño. Este personaje importante del movimiento independentista, sufre el presidio por los hechos históricos ya expuestos en la sección de la historia oficial, abandonando a su esposa e hijos que se ven abocados a una situación económica muy difícil por el despojo de sus bienes como parte del castigo. De allí nace la historia de la infidelidad de su esposa, Magdalena. En la ficción, ante la situación de pobreza y abandono de amigos y familiares, Jorge Tadeo Lozano, un criollo de alcurnia y abolengo, rival personal y político de Nariño, se acerca a Magdalena y termina no solo convirtiéndola en su amante sino también concibiendo con ella dos hijas, de las cuales Nariño se hace cargo posteriormente, perdonando y comprendiendo las razones de la traición de su esposa.

A la altura del capítulo sesenta, comienza de lleno la “Patria boba” en la que se puede apreciar tanto el tráfico de influencias y el uso del poder para proteger los intereses y privilegios de los integrantes de la junta de gobierno, hechos con los que Nariño no está de acuerdo, así como la disputa que surge entre federalistas, dirigidos por Lozano, Torres y Caldas, y centralistas, liderados por Nariño. El conflicto y la desunión fueron un escenario fácil para la reconquista española a través del Régimen del terror instaurado por los militares peninsulares

Morillo y Sámano, hecho que es histórico, al igual que la ejecución de muchos revolucionarios, entre los que se cuentan Pola y Alejo. Para endulzar la amarga y brutal muerte de los dos jóvenes, en el capítulo noventa y ocho, hay una despedida romántica entre ellos, que nos recuerda el diálogo post mórtem del final en *Camila* (1984), de la argentina María Luisa Bemberg, entre Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez, al mejor estilo del melodrama. Con el fin de que su muerte no sea en vano, la telenovela incluye la posterior Batalla del Pantano de Vargas, donde, en la trama de la ficción, se cobra venganza por la Pola, logrando el triunfo inesperado en este enfrentamiento que fue una victoria histórica, y presentando una sociedad sin diferencias y acaramelada por la ilusión de un nuevo comienzo. La telenovela cierra con la representación de la obra de teatro de José Domínguez Roche en homenaje a Pola ante la población santafereña en 1820 en la que se revive la anécdota de Cordovez Moure.

Como se puede observar, aunque la historia de *La Pola: Amar la hizo libre* contempla, sino todos, la mayoría de elementos de una telenovela tradicional: la historia de amor entre una joven de clase baja y un hombre de clase privilegiada que por sus diferencias no pueden unirse ante los ojos de la sociedad, las rivalidades y antagonismos, los amores prohibidos, las infidelidades y los hijos perdidos, la telenovela desarrolla a través de los hilos argumentales de Pola y Nariño, un argumento que entre la ficción y la historia oficial construye una representación con tintes del contexto histórico de producción, que analizaremos en adelante.

1.4.2. La “nueva raza”: “Si nosotros no somos españoles, entonces, ¿qué somos?”

Bien lo expresaba Simón Bolívar en la reveladora *Carta de Jamaica*: “somos un pequeño género humano [...] no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles” (16-7) y, aunque Bolívar declaraba que no pertenecía a ninguno de los dos grupos por su condición de criollo, en *La Pola* su significación

abarcaría no solo el lugar de nacimiento sino la filiación política, social y étnica. Desde el primer capítulo, se impone la marca de una *nueva raza* que condensaría este “pequeño género humano” en una nueva clase de ciudadanos que, según la ficción, representaba el 60% de la población de la Nueva Granada hacia 1816, y que en la actualidad es casi la totalidad de la población en el territorio colombiano. En efecto, gran parte del relato gira alrededor de la temática de las diferencias entre españoles peninsulares y americanos, entre blancos, mestizos y negros, pasando por alto la problemática indígena que está completamente desvanecida en el argumento, pero instalando la cuestión de las negritudes, uno de sus aspectos más controversiales que poco se ha tratado en la televisión colombiana.

Históricamente en las colonias españolas, el factor diferenciador, por encima de la clase social, era el origen geográfico y étnico. Como lo menciona Benedict Anderson, el aparato administrativo absolutista español, basado principalmente en el reclutamiento y promoción de funcionarios por su lugar de nacimiento, fue una de las causas más importantes para despertar el descontento entre la creciente población de españoles nacidos en suelo americano que compartían la “fatalidad” del “nacimiento transatlántico.” El hecho de que un hombre naciera en América “consigned him to subordination ... There was nothing to be done about it: he was *irremediably* a creole” (59 Énfasis en el original); por lo tanto, quien nacía en América no era un auténtico español y, en consecuencia, el español peninsular tampoco era considerado americano, así la percepción de pertenecer a un grupo no se daba en esta coyuntura sino que apenas comenzó hasta el momento en que se logró la “independencia” y se generaron las circunstancias para convertirse en una comunidad imaginada.

El orgullo de esta “nueva raza” caracterizado por Pola es el *leitmotiv* de la narración. Desde el primer episodio ella irrumpe en su celda con un discurso, respondiendo a la ofensa que María Ignacia cree que le hace al llamarla despectivamente mestiza:

¿Usted cree que me ofende? Me siento orgullosa de ser mestiza. Hago parte de una nueva raza, la raza española mezclada con la indígena y también con la negra. Así somos la mayoría de los que habitamos esta tierra. Y los que se creen españoles, ¿Por qué no se van para España? o aténganse a las consecuencias.
(“La-Pola-1” 15:00)

El discurso de la “nueva raza” que expresa Pola está cargado de la idea de una sociedad sin diferencias étnicas o de clase, debido a la amalgama de razas y a la ruptura de las cadenas con la metrópoli por medio de una revolución.

A pesar de la dignidad que se le imprime en la telenovela a la “nueva raza,” lo que se logra, por contraste, es destacar la discriminación en distintos aspectos como un fenómeno social que ha persistido en Colombia, al igual que en otros países latinoamericanos, y es pertinente documentar estas distinciones en el contexto histórico. En los tiempos descritos en el relato televisivo, las desigualdades sociales y políticas están inscritas en los factores del color de la piel y el origen social. En el *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España* (1822), por ejemplo, Alexander von Humboldt expresa que “en América la piel, más o menos blanca, decide de la clase que ocupa el hombre en la sociedad” (262). Esta condición permite que surja una ambigüedad racial que se origina en la península, y luego se expande por la América española, a través de la necesidad de demostrar la “limpieza de sangre” o, de no ser posible, comprar un documento que lo certificara. Dicha situación creó un mercado de documentos que generaba bastantes ingresos a España y que en la telenovela es criticado en varias oportunidades.

Humboldt afirma que “frecuentemente [...] algunas familias en quienes se sospecha la mezcla de sangre, piden a la audiencia una declaración de que pertenecen a los blancos” (263).

En efecto, la Real Cédula Gracias al sacar, expedida por Carlos IV en 1795¹⁴ y mencionada varias veces en la telenovela, aseguró la estabilidad no solo de familias en España sino también en las colonias, permitiéndole a muchos de los que deseaban ingresar a una orden religiosa, y que no tenían la tan solicitada limpieza de sangre, acceder al documento que les posibilitaba esta vida. En *La Pola* se hace mención a este recurso en varias ocasiones, principalmente en los primeros capítulos, hecho que también da lugar al reconocimiento del tema de la corrupción burocrática contemporánea en la ficción de la telenovela.

En el primer capítulo, por ejemplo, en la secuencia que narra la infancia de Pola, don Francisco Sabaraín, padre de Alejo y recaudador de impuestos de la Corona, está cobrando el tributo en casa de los Salavarieta. Ante la imposibilidad de pagar a tiempo, Joaquín, el padre de Pola, sabe que es posible pedir un plazo, pero Francisco le aclara que esta ley es solo para los blancos y que debe demostrarlo con documentos, como es la costumbre en la península. Francisco, ante la réplica de Joaquín de que si no es blanco ni indígena, entonces qué es, responde: “claramente se ve que usted es un mestizo y, como todos los mestizos, un solapado; cuando les interesa son españoles y cuando les interesa son indígenas [...] España ignora que existe tal cantidad de bastardos aquí” (“La-Pola-1” 30:48-31:36). Aunque la población mestiza ya había sido referida por varios autores, entre ellos el Inca Garcilaso en los *Comentarios reales de los incas* (1609), donde menciona que “[a] los hijos de español y de india o de indio y española, nos llaman *mestizos* [...] y por su significación me lo llamo yo a boca llena, y me

¹⁴ Miquel Izard menciona que en la Nueva Granada la oligarquía criolla estaba en contra de “la real cédula de Gracias al sacar [...] que, a cambio de cantidades en metálico, dispensaba a los mestizos de la calidad de tales y les equiparaba, legalmente, y a todos los efectos, a los blancos. Asimismo [...] podrían ejercer la medicina, ingresar en el sacerdocio o casarse con gente blanca” (91-2).

honro con él” (266), la inexactitud histórica en la telenovela no solamente contribuye a la “pretensión de intensidad” que caracteriza al melodrama, en la cual entran a funcionar la esquematización y la polarización, una de las matrices culturales de este género (Martín-Barbero, “Matrices” 143-8), sino que también resalta que la gran mayoría de la población en la actualidad proviene del mestizaje.

El *leitmotiv* de la “nueva raza” tiene como reverso de la moneda el tema de la pureza de sangre española. María Elena Martínez argumenta que la obsesión del imperio con la pureza de la sangre no es solo española y tiene raíces profundas en la historia europea; sin embargo, el concepto como tal sufrió una evolución en Hispanoamérica ya que gradualmente pasó de confirmar la ausencia de ancestros judíos, y posteriormente musulmanes, en el contexto peninsular, a ser equivalente al grado de sangre española y la ausencia de mezcla con sangre indígena o negra que tenía la persona o la familia, en el contexto de las colonias (228). Es por esta razón que en la telenovela otra de las situaciones que pone en evidencia el problema de la “limpieza de sangre” sucede cuando Mariana, la madre de Pola, solicita el ingreso de su hijo José al seminario de los agustinos y se entera de que solo sería aceptado si demostraba su “limpieza de sangre.” Era evidente que la familia Salavarría no la tenía, por lo tanto el cura les ofrece solucionar este impasse a cambio del pago no solo de un impuesto que les procurara el documento que certificaba no tener ninguna mezcla, sino también de un “agradecimiento” a quienes colaboraban con la consecución de la Real Cédula. Más sugerentes aún son las palabras de Mariana: “todo se puede comprar, el problema es [tener] la plata” (“La-Pola-8” 15:30), frase que refuerza el tema de la corrupción que ha impactado la vida del país.

Tanto la limpieza de sangre como el nacimiento en la península aumentaban las diferencias y regía las esferas de la vida pública y privada. La rivalidad entre españoles y criollos

resultó en la exageración de las características de las que cada grupo podía vanagloriarse, y de las cuales la telenovela se sirve para incorporarlas como parte de la exageración del melodrama. Para los criollos eran motivo de orgullo sus riquezas y la adquisición de títulos de nobleza, mientras que los peninsulares se jactaban de “la *pureza* de su sangre española y no desperdiciaban oportunidad para acusar a los americanos de estar *manchados por la tierra*” (Liévano Aguirre, “La revolución”). Es decir, la discriminación se presentaba en toda la escala social de la colonia, confirmando lo argumentado por Anderson: “The dreams of racism actually have their origin in ideologies of class, rather than in those of nation” (136).

Estos ejemplos de situaciones representadas dentro del tiempo de la ficción en la telenovela, traen consigo la confirmación de que el fenómeno de la discriminación racial ha trascendido gran parte del continente latinoamericano y el Caribe hispano. Según Yeidy Rivero en su estudio hecho sobre la exitosa telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999-2001),¹⁵ el concepto actual de mestizaje cultural y racial tiene sus raíces en el pasado colonial. Aunque el discurso contemporáneo de mestizaje cultural y racial proclama una sociedad igualitaria en términos de raza e híbrida en cuanto a lo cultural, existe una clasificación que define a los ciudadanos en términos de “raza” y clase, que, a su vez, responde a un proceso practicado en toda Latinoamérica con el fin de “mejorar la raza.” Este aspecto se traduce en el “blanqueamiento,” que se afianzó a finales del siglo XIX y comienzos del XX con el pensamiento positivista y que responde al deseo todavía existente de muchos por llegar a ser “más blancos,” y por ende, más europeos o civilizados. Este fenómeno ha contribuido a la creencia de que en las clases sociales más altas no hay tanta mezcla como en las bajas, es decir,

¹⁵ Rivero en su artículo hace un estudio sobre la recepción de *Yo soy Betty, la fea* en grupos focales de mujeres latinas en los Estados Unidos, para establecer los conceptos de belleza y fealdad que resultaron tener relación con la raza y la clase social, debido a la tradición de “blanqueamiento” en estas sociedades.

las clases privilegiadas no necesitan demasiado de este proceso porque ya son “blancos.” Aunque Rivero sostiene que sería una falsa generalización decir que las mayorías en las clases socioeconómicas más bajas están integradas por negros, mulatos o indígenas, esta y otras investigaciones han demostrado que la “raza” es un factor clave en la movilidad social, económica y política (66-8), como lo evidencia *La Pola* en la insistencia sobre arreglar una buena unión matrimonial que garantizara, en la mayoría de los casos, ascender en la escala social.

Al exponer una problemática en la ficción televisiva, esta tiene la capacidad de evocar el reconocimiento del telespectador y de su propia vivencia con lo que sucede en la pantalla. Martín-Barbero afirma que el melodrama televisivo genera en el espectador una “proximidad de los personajes y los acontecimientos,” acercando lo más lejano y “se hace así incapaz de enfrentarse a los prejuicios más ‘familiares’” (*De los medios* 301); es por esta razón que el telespectador al ver que Catarina y su madre Mariana buscaban un buen marido, pretendían “mejorar la raza,” como en la actualidad los sectores medios y bajos tratan de buscar una movilidad social, mientras que los sectores altos tratan de mantener su estatus, como lo menciona Rivero (67; 75-6).

Arturo Wallace, en su artículo “Estrato 1, estrato 6: cómo los colombianos hablan de sí mismos divididos en clases sociales” (2014), manifiesta su sorpresa al descubrir que la clasificación socioeconómica que rige en Colombia para el pago de los servicios públicos se extiende a la manera cómo la gente se clasifica a sí misma y, por consiguiente, es la fuente de discriminación que traslada dicha clasificación de los objetos a las personas. Wallace menciona el estudio hecho por Consuelo Uribe Mallarino (2006), el cual confirma que existen representaciones morales y de clase que giran alrededor de dicha estratificación, generando un

nuevo pensamiento de orden social. Por esta razón, expresiones como “se le notó el estrato,” en Colombia, denotan la evidencia de “un comportamiento vulgar o inadecuado” (Wallace). Es sabido que en toda Latinoamérica hay expresiones como “cholo,” “naco” o “indio” para referirse despectivamente a las clases populares y, de hecho, en *La Pola* varias veces llaman a la protagonista “india” de forma peyorativa con su carga de racismo; sin embargo, el hecho de que en Colombia la población esté indexada oficialmente genera un sistema soterrado de castas que evoca aquella odiosa estructura colonial evidenciada en la trama de la telenovela.

Ahora bien, mientras se ventila el tema de la discriminación social, la telenovela a través de su estructura permite “des-cubrir” –haciendo un préstamo de la expresión a Martín-Barbero y Rey– otra discriminación latente en la realidad nacional. El relato de *La Pola* involucra la historia de las comunidades afrodescendientes por medio de ciertos personajes y situaciones que revelan aspectos de la vida nacional que no son abordados directamente, pero que la telenovela refleja como eco de situaciones históricas que trascienden el tiempo y los espacios. En esta temática en particular, coexisten no solo la intertextualidad con telenovelas producidas anteriormente y que han sido fundamentales en el medio televisivo colombiano sino también el diálogo con el contexto contemporáneo de producción.

Por supuesto, la telenovela como producto comercial está pensada con temáticas que resulten atractivas para la audiencia dentro de un tema central que podría resultar árido y, en ocasiones, caer en el aburrimiento a causa de la repetición y la concentración exclusiva en ciertos argumentos y personajes, y es por esta misma razón que se usa como una oportunidad extremadamente melodramática la historia de Catarina y Juliano –tanto como la de Pola y Alejo, donde se usa la “retórica del exceso,” un dispositivo dramático que entrega al telespectador de

manera “descarada y efectivamente los sentimientos exigiendo en todo momento del público una respuesta en risas, llantos, en sudores y estremecimientos” (Martín-Barbero, *De los medios* 161).

Catarina desde el inicio ha sido muy bien definida como personaje y su actitud arribista incluye el desprecio por todo lo que no es “blanco” como ella. De esta manera el arrepentimiento y la conversión en un ser benévolo, típicos del melodrama, se tornan más sobrecogedores cuando expía sus culpas por haber sido tan cruel al haber humillado constantemente a los otros. Juliano, aunque no tiene tanto protagonismo como Catarina, representa al esclavo que le sirve para complacer sus deseos, pero en este afán Catarina queda embarazada, cosa que no ha podido conseguir con su esposo porque él no puede tener hijos, una de esas verdades que en la telenovela todos saben pero que Domingo, el esposo, es el único que la ignora. En esta historia, el tema del deseo es central ya que está contenido en el cuerpo de Catarina e invierte totalmente la “tradicción” en el contexto colonial del deseo sexual por parte del amo blanco hacia sus esclavas negras y mulatas.¹⁶ A su vez explora la fascinación por el negro como el exótico “otro” que por no ser considerado como igual, le son permitidas las expresiones eróticas y el deseo. El tratamiento distintivo en *La Pola* consiste en que no es el amo el que se mezcla con las esclavas sino que es Catarina, la esposa del amo, quien siempre ha despreciado a ese “otro” y que por acción de un brebaje preparado por Nicolasa, la esclava esposa de Juliano, comienza a experimentar el deseo sexual que encuentra a este último como objeto.

Situaciones severamente sancionadas por la sociedad y la Iglesia católica en la colonia como, por ejemplo, las relaciones entre amos y esclavos y el elemento de la brujería manejada por los negros que, más que brujería, representa las costumbres y rituales africanos que eran desconocidos, forman parte de la intertextualidad que esta línea argumental de *La Pola* tiene con

¹⁶ El tema del amo blanco persiguiendo a la esclava es tratado en las telenovelas brasileras como *La esclava Isaura* (1976; 2004) y *Xica* (1996).

teleseries reconocidas y vistas en Colombia, entre ellas, la estadounidense *Roots* (1977) o en las telenovelas brasileñas como *La esclava Isaura* (1976; 2004) y *Xica* (1996). Los temas de los amores ilícitos y el uso de ritos africanos o la discriminación, habían sido tratados en estas teleficciones desde la perspectiva de las colonias inglesa y portuguesa en América de forma amplia a nivel de melodrama. Sin embargo, producciones nacionales que implicaran directamente el tema habían sido pocas.

De alguna manera, la serie que abordó directamente el tema del sujeto negro en la televisión colombiana fue la telenovela *Azúcar* (1989), producida también por RCN y dirigida por el cineasta Carlos Mayolo con libretos de Mauricio Navas. No es una coincidencia que parte del éxito de la telenovela, que permaneció por casi dos años al aire con un rating de sintonía del 40% (“La pelea”), radicó en el tratamiento del amor prohibido y una maldición entre blancos y negros en medio del ambiente de las haciendas azucareras del Valle del Cauca, la región donde también se desarrolla la historia de la novela fundacional decimonónica *María* de Jorge Isaacs. La puesta en escena de las distintas formas de discriminación en la sociedad vallecaucana a través del romance entre Ignacio, hijo del dueño del ingenio con una mulata, y Mariana, prima blanca de Ignacio, despertó la controversia. Mientras su director apostaba por “la reivindicación del negro” en su frase más recordada que rezaba “porque el azúcar, para ser blanca, necesita de la tierra negra, del sudor negro y de la semilla negra” (“La pelea”), la trama ponía en evidencia las diferencias en la sociedad colombiana a través de la vivencia de los mismos actores, como lo expresa Oscar Borda, quien interpreta a Ignacio Solaz:

Nosotros [los negros] tenemos mucho resentimiento por el pasado y eso lo estamos reflejando en *Azúcar*. De esto no hay nada inventado, es real. [...]

Además, el tema es muy bien llevado para que nosotros vivamos un poco nuestra

historia. [...] Viviendo con mi familia aprendí a ser negro por fuera y por dentro, pues era duro convivir con personas que pensaban que nosotros no podíamos estar sentados con sus hijos. (Duque 7-8)

Sin duda, esta telenovela constituía caja de resonancia de una problemática latente y que aún la sociedad no reconocía abiertamente, como lo expresa Borda. Asimismo, es por medio de este tipo de polémicas que los grupos activistas por los derechos de las comunidades afrodescendientes comienzan a tener cierta visibilidad, desembocando posteriormente en los cambios sustanciales de la *Constitución Política* de 1991.

En cuanto al diálogo con el contexto de producción, aunque en *La Pola* la problemática de los pueblos afrodescendientes no se presenta de una manera idílica como lo hace, por ejemplo, la novela *María* de Jorge Isaacs, tampoco hay una representación definitivamente innovadora y el tratamiento argumental no sale de las escenas típicas de los castigos inhumanos y la segregación social y laboral que se ha tratado tanto al nivel del canon histórico como en las ficciones televisivas anteriores. Sin embargo, poner en la pantalla este tema en un país que no está acostumbrado a afrontar su pasado esclavista es una de las facultades que permite el melodrama.

Para un país que se concibe como mestizo –y con una clase dirigente blanca, al estilo que Humboldt describía– fue un logro de la *Constitución Política* de 1991 reconocer “la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana” (Art. 7). En el caso de las comunidades afrocolombianas, solo hasta 1993 se expidió una ley explícitamente para ellas, en la cual se reconoce el derecho a la propiedad colectiva sobre distintos territorios del país y se establecen mecanismos para proteger la identidad cultural, los derechos como grupo étnico y una serie de garantías para alcanzar condiciones de equidad frente al resto de la sociedad, extendiéndose hasta

la participación democrática en las corporaciones públicas (Ley 70 de 1993). Ahora bien, aunque en la telenovela se instala la problemática racial, no hay que olvidar que esta ficción histórica romantiza la situación con un final en el cual, después de las guerras de Independencia, todos los miembros de la sociedad son iguales. Este desenlace no se debe simplemente al cumplimiento del final feliz que predica la estructura melodramática del género, sino que también obedece a lo que Marixa Lasso y otros académicos denominan “el mito de democracia racial” (33).

Según Lasso, la idea de “igualdad racial” era parte importante del ideario patriota en la década de 1810 (33). El nacionalismo patriota establecía la diferencia entre América y España a través de una retórica binaria: el imperio español era el instigador de las jerarquías raciales, así como la representación de “la corrupción, el despotismo y el pasado,” mientras que América encarnaba “la ilustración, la virtud y el futuro,” al mismo tiempo que convertía “la discriminación racial en un símbolo antiamericano” (40). La armonía racial que mantuvo la alianza entre las distintas clases sociales y razas durante las guerras por la Independencia se intentó sostener con el argumento de que la discriminación y la esclavitud eran parte de la herencia de antivalores recibidos a través de la dominación de España y es lo que evidentemente refleja en la teleficción la historia de Juliano y de los esclavos que volvieron de las guerras de Independencia. Sin embargo, esta fraternidad racial no logró perdurar pues, luego de lograr la autonomía, surgieron “los conflictos sobre el significado y las implicaciones políticas de la igualdad racial” (43), es decir, que el poder para legislar debía permanecer en la elite criolla, letrada y blanca.

A partir de la Independencia y por largo tiempo, la sociedad colombiana se organizó, en cierta forma, alrededor de aquella jerarquización racial de la época pre-independencia, prevaleciendo la asociación del estatus social con la claridad o blancura de la piel: “a national

identity that privileges what is white, or whatever approximates it, and restricts the social and symbolic space occupied by indigenous populations and African descendants” (Viveros Vigoya 497). Es por esta razón que para avanzar en el logro de la igualdad y la participación de las minorías étnicas en el país, el Estado tuvo que intervenir a través de la legislación que se inició en 1991; sin embargo, a pesar de los esfuerzos y de los avances, es una situación que todavía continúa a causa de la perpetuación de prácticas discriminatorias difíciles de desarraigar.

La mediación de los eventos contemporáneos ha permitido que el subargumento de la historia de los negros en la telenovela gane su estatus. Como he venido exponiendo, los acontecimientos de la contemporaneidad modelan la representación que se hace de las situaciones históricas presentadas en la ficción televisiva y el tema de las negritudes no es la excepción. Aún más, esta construcción en *La Pola* parte de la resonancia que tiene dicha problemática en los años alrededor de la producción y emisión de la telenovela, entre 2006 y 2011. En la historia reciente de Colombia, como ya se ha documentado, solo hasta 1991 se reconoce una nación pluriétnica y multicultural como una premisa de la nueva *Constitución Política* y, al mismo tiempo, se reconoce oficialmente la minoría afrodescendiente. Sin embargo, otros factores han contribuido a que el tema de los negros sea “visibilizado” a través de productos de alta sintonía como lo son las telenovelas y aún más en esta en particular que tiene como motivo los doscientos años no solo de la Independencia sino del nacimiento mismo de la nación.

La puesta en pantalla de los negros esclavos dentro de la trama independentista hace correspondencia con varios hechos. El primero que se evidencia es el despertar de lo afrodescendiente en el país, resultado del “*etnoboomb*” que, según el antropólogo Jaime Arocha, responde a estrategias de integración económica y de orden público diseñadas por el mismo

Estado colombiano. El “*etnoboomb*” lo define Arocha como “la intensa promoción cultural y mediática de la cual hoy son objeto los patrimonios inmateriales de afrodescendientes e indígenas en Colombia” (26). Consecuencia de este fenómeno son una serie de estrategias de comunicación y mercadeo que van desde la promoción de etno-artesanías o el diseño de planes de etno-turismo y la trasmisión de documentales fílmicos en el canal de televisión cultural estatal *Señal Colombia*, hasta la inclusión de una encuesta especial para contar la población afrocolombiana en el Censo General 2005 (Arocha 28-29; 33). Todos estos eventos tuvieron su correspondiente publicidad y propaganda estatal que incluía, para el caso del censo, una estrategia pedagógica que informaba una “recastización” de la población negra en el país a través de folletos y comerciales de televisión.¹⁷

Asimismo, el segundo hecho que marca correspondencia es la proclamación en 2009 del Año Internacional de los Afrodescendientes para el 2011, circunstancia que generó una movilización y visibilización cultural sin precedentes. Se da entonces una manifestación cultural que se traduce en la proclamación del 2011 como el Año de la Afrocolombianidad y, entre otros eventos, la publicación de la Biblioteca de Literatura Afrocolombiana 2010, la creación de la Fundación Color de Colombia en 2009, la implementación de los Premios a los doce afrocolombianos del año y, por otro lado, el éxito de agrupaciones musicales como Chocquibtown, que surge en 2006 en el mercado colombiano convirtiéndose en revelación internacional en 2009 al ser nominado como mejor nuevo artista y en 2010 ganador del premio Grammy a la mejor canción de música alternativa, entre otros premios internacionales (*Chocquibtown*).

¹⁷ El “Comercial del Censo colombiano del 2005” se puede ver en <https://youtu.be/MMt4MGFWdhY>

El ambiente de notoriedad progresiva del fenómeno de la afrocolombianidad iniciado alrededor de la década de 2000 permite hacer la referencia a uno de los dispositivos usados por la telenovela a través de “la porosidad del relato a la actualidad y las condiciones de la producción” (Martín-Barbero y Muñoz 36), el cual imbrica estas manifestaciones adaptándolas dentro del discurso de la ficción histórica y le da, a su manera, la relevancia al tema. En *La Pola*, la pareja de Catarina y Juliano personifica no solo a los progenitores de esa “nueva raza” que sienten “un sentimiento tan grande como la distancia que [los] separa” (“La-Pola-68” 17:50), sino que también permite completar el círculo melodramático, donde el producto del mestizaje es un niño negro que Catarina debe proteger de su marido y de la sociedad, además porque la pareja, más allá de la pasión de una noche, termina enamorada y unida en una sociedad “igualitaria” al obtener la victoria en la guerra de Independencia, de la que Juliano, por supuesto, es soldado en honor a su amiga y mentora Pola.

Bajo este escenario, la participación de los negros esclavos y mulatos y la visibilización en *La Pola* de hechos históricos que han pasado desapercibidos como, por ejemplo, el hecho de que el Coronel Rondón, héroe de la Batalla del Pantano de Vargas, era negro (“La-Pola-98” 20:35) y que corresponde con este “*etnboom*” en un sentido positivo, permite la construcción de una comunidad imaginada diversa y participativa tanto en lo étnico como en lo social, donde la cultura popular va de la mano de los programas gubernamentales que conducen “hacia una Colombia pluriétnica y multicultural con prosperidad democrática” (“Resolución 740 de 2011”).

1.4.3. La cuestión política: “La patria se está desintegrando.”

En el anterior segmento hemos visto cómo el discurso étnico es tratado en la telenovela y cómo se reflejan en la trama de la ficción varias problemáticas contemporáneas latentes sobre los aspectos de raza y clase, fundiéndose con el trasfondo histórico central del melodrama televisivo.

Dichas problemáticas, por supuesto, no están desconectadas del discurso político de una nación que recientemente se ha movido de la violencia del narcotráfico a la arremetida de los grupos alzados en armas a finales de la década de 1990, consecuencia de un proceso de paz fallido.

Antes de conocerse los resultados de las elecciones de 1998 en Colombia, el hoy presidente Juan Manuel Santos escribía:

El próximo lunes Colombia amanecerá con nuevo presidente electo. Pocas veces en este siglo un mandatario se ha visto confrontado con problemas y desafíos tan complejos. Recibe un país destrozado y va a necesitar mucha ayuda para iniciar su reconstrucción, tanto en lo material y espiritual como en lo institucional. (Santos)

Este titular, que se podría adaptar a casi cualquier momento histórico de la vida nacional, refleja la situación del país a un poco más de una década de la celebración del Bicentenario del Grito de Independencia. El periodo reciente, entre 1998 y 2010, dentro del cual también fue escrita, producida y emitida *La Pola*, representa una línea de tiempo traspasada por varias etapas que van desde un ambiente bastante convulsionado para el país debido al recrudecimiento de la violencia y el conflicto armado interno, una relativa estabilización del país por la “política de defensa y seguridad democrática” entre 2003 y 2010, y el repunte de la corrupción política.

Eventos ocurridos durante este corto periodo, al igual que algunos hechos remarcables en la historia del siglo XX, dan las puntadas a la trama de *La Pola* que, con el correr de los capítulos, revela en el hilo argumental del personaje de Antonio Nariño el camino tortuoso de la política durante la vida republicana del país, que en su haber tiene violencia, magnicidios y componendas, donde pareciera que la historia se repite en una serie constante de coincidencias que sugieren una repetición macondiana. La lucha entre los distintos grupos ha marcado la historia política y social desde los comienzos de la nación. Aunque en *La Pola* la lucha se inicia

entre una oligarquía criolla, que aboga por un sistema de gobierno federalista, y un movimiento popular liderado por Antonio Nariño, que comulga con la idea de una administración centralista, esta representación alude a las continuas luchas que persisten desde aquella época y que han sido protagonizadas por diversos actores. Las dificultades que ha sufrido Colombia durante buena parte de su historia provienen “precisamente de no haber resuelto adecuadamente los debates que planteó el [enfrentamiento] centralismo-federalismo” durante el periodo de emancipación y el nacimiento de la nación (Pernett), problemas que se manifiestan en la violencia generada por el conflicto armado y la corrupción política.

En el informe presentado por el Grupo de Memoria Histórica GMH (2013), se hace una extensa reseña cronológica de los orígenes y evolución del conflicto armado en Colombia. Esta pugna, que llega casi a los setenta años,¹⁸ tiene sus raíces desde el siglo XIX en la práctica de los partidos políticos tradicionales que han utilizado “la violencia para dirimir las disputas por el poder y, en particular, para lograr el dominio del aparato estatal, a tal punto que este accionar puede considerarse como una constante histórica de varias décadas” (GMH 112). Dichas disputas son las que se representan en buena parte de la telenovela, entretejidas con los conflictos de raza y de clase y, por supuesto, con las desavenencias amorosas que no pueden dejar de existir en este género televisivo. Sin embargo, no se puede hablar solamente de la violencia para resolver conflictos de poder por parte de las elites. En realidad, la violencia es una consecuencia de la corrupción política que, al generar desigualdades y descontentos, provoca reacciones en segmentos de la población distintos a las elites, quienes a su vez reaccionan con violencia,

¹⁸ Cabe anotar que durante la escritura de esta disertación se dio la firma del Acuerdo de Paz del gobierno colombiano con la guerrilla de las FARC, el 26 de septiembre de 2016, tras varios años en la mesa de conversaciones en La Habana, Cuba. Algunos medios comparaban el proceso con “el alargue de una telenovela que se niega a terminar” (“Colombia firma”), registro del lenguaje que indica también el sentido “antropófago” del formato del melodrama televisivo, como lo explicaba Omar Rincón.

convirtiéndose en un círculo vicioso sin fin que es lo que pretende reflejar la trama de *La Pola* con la historia de Nariño.

Antonio Nariño a pesar de ser un hombre de letras, nacido en la elite criolla, encarna los ideales de igualdad y democracia en la telenovela. Si históricamente corresponden algunos atributos de su representación, en el melodrama Nariño ocupa el lugar de uno de los personajes que “nuclean el drama” (Martín-Barbero y Muñoz 46). Él es la representación del “héroe” justiciero que “salva a la víctima y castiga al traidor” (48). Por supuesto, si bien Nariño no es el protagonista principal, es el héroe de un segundo nudo argumental que presenta la telenovela y, si en *Pola* están encarnadas la “nueva raza” y la perspectiva de género, en Antonio Nariño se albergan todos los conflictos de la cuestión política. Este es el héroe que sufre el repudio de la clase social a la que pertenece cuando, al ser detenido y condenado a prisión y destierro por traducir los *Derechos del hombre*, es abandonado por sus amigos y, al mismo tiempo, al estar apartado de su familia como consecuencia de su encarcelamiento es traicionado por su esposa, Magdalena; a pesar de las adversidades, Nariño es el héroe que después de todos los sufrimientos y sacrificios se convierte en el artífice de la libertad.

Asimismo, la telenovela como artefacto que permite la revisión de la historia logra contextualizar el momento histórico de producción con el momento histórico representado. De hecho, la interpretación de Nariño en anteriores series de televisión durante las décadas de 1980 y 1990, como *Crónicas de una generación trágica* y *Revivamos nuestra historia*, es muy diferente a la que se está analizando aquí. Dichas representaciones mantienen un apego a la “historia oficial” que obedecía a las condiciones de producción del momento, dentro de un sistema de televisión censurado y regulado de manera muy celosa por el Estado, que servía más a los objetivos de educación y en algún sentido “adoctrinación” que al entretenimiento, la crítica

social y la inevitable comercialización del mercado globalizado. El personaje de Nariño en *La Pola* es un hombre más cercano a la realidad contemporánea pero que, al mismo tiempo, guarda los ideales de libertad de su época, es parte del “ethos romántico [que] considera al heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia” (Martín-Barbero, “Matrices” 145). Nariño es un individuo que sufre el presidio con gran dignidad, padece la infidelidad de su esposa y ofrece una gran enseñanza de resiliencia, perdón y olvido.

Carlos Monsiváis argumenta que después de ver los hechos históricos enmarcados en el melodrama, “la Historia es la serie interminable cuyos resultados se captan más adecuadamente a través de la emoción” (“El melodrama” 109). Es de esta manera cómo se involucran entre la historia oficial del pasado nuevas historias que, amparadas bajo el sello de “ficción basada en hechos históricos” (*La Pola*), permiten representar las emociones, conflictos y problemáticas del presente en la ficción histórica, pugnas tanto de la esfera pública como del nivel más íntimo y privado, logrando el reconocimiento por parte del telespectador de las situaciones que vive no solo en su vida personal cuando se identifica con las situaciones íntimas de los personajes sino también cuando evoca las circunstancias de la nación contemporánea en la trama de la telenovela.

Como ya lo he mencionado, la corrupción política y la violencia están presentes a lo largo de este relato televisivo, pero en especial a través del hilo argumental de Nariño. Aquí el melodrama trae la polarización a su máxima expresión. Según Martín-Barbero, esta dinámica entre “buenos y malos” se produce

[...] en los relatos que dan cuenta de situaciones límite para una colectividad, de situaciones de “revolución,” lo que permitiría inferir que la oposición entre buenos y malos no tiene siempre un sentido “conservador,” y de alguna manera,

incluso en el melodrama, puede contener una cierta forma de decir las tensiones y los conflictos sociales. (Martín-Barbero, “Matrices” 144-5)

Esta polarización es evidente de distintas formas. Por ejemplo, las escenas que se muestran en la trama entre los integrantes de la elite criolla, en las cuales deliberan para crear la Junta de gobierno o el congreso, dejan ver o representan las distintas situaciones que hoy día se observan en los cuerpos colegiados y en general en el devenir político del país, en ese enfrentamiento entre “buenos y malos.” La compra de votos, el tráfico de influencias o la demagogia que aquejan a la sociedad colombiana en el presente están implícitas en ella.

En *La Pola* vemos cómo, a la altura del capítulo 57, el nuevo Congreso elige por votación unánime a don Manuel Bernardo Álvarez, tío de Nariño, presidente del Congreso general del Reino de la Nueva Granada y, a su vez, en contra de las maniobras de sus enemigos políticos, Nariño logra ser nombrado secretario. Después de fuertes desacuerdos, basados en la inclusión o no de ciudades y provincias pobres en este congreso, se convoca a elecciones pero, para obtener el apoyo solamente de la elite, los criollos deciden que quienes tienen derecho al voto serán únicamente “las gentes de bien [...] los padres de familia de las parroquias de Santafé pero de las familias legalmente constituidas y que tengan propiedades” (“La-Pola-58” 28:44); en este momento se hace una exclusión del pueblo, los indígenas, los negros y las mujeres, lo cual representó durante mucho tiempo parte fundamental de las desigualdades sociales y políticas así como la discriminación de clase y raza que analizamos anteriormente. Como consecuencia de las nuevas elecciones, en el argumento de la teleficción, se postulan Torres y Lozano, y cada uno de ellos busca la manera de obtener la presidencia ofreciendo prebendas para obtener su nombramiento. Por un lado, Camilo Torres le dice a uno de los miembros del colegio electoral que, aunque se sienta plenamente identificado con las ideas de su rival Lozano, “si usted me

apoya, yo buscaría la forma de demostrarle mi agradecimiento con generosidad” (“La-Pola-60” 42:40). Entre tanto, Jorge Tadeo Lozano le propone a otro de los representantes que vote por él y ante la negativa de este, Lozano le manifiesta que “si cuento con su apoyo, señor vicepresidente, mi familia y su familia podrían hacer grandes negocios” (“La-Pola-60” 44:03).

Estas escenas inspiradas en tantos escándalos políticos y de corrupción de la vida nacional, refleja particularmente el caso de cohecho que estalló en abril de 2008, uno de los más sonados durante la época de producción y emisión de *La Pola*. El caso fue conocido como la “Yidis-política,” originado por el soborno que la parlamentaria Yidis Medina recibió por dar su voto en favor de la reforma constitucional que hacía posible la reelección presidencial inmediata, hecho que le permitió al presidente Uribe un nuevo periodo en el gobierno. No es gratuito que de este suceso se hiciera, a su vez, todo un melodrama espectacularizado por los medios informativos y que en uno de sus titulares fue llamado “La telenovela de la ‘Yidis-política.’”¹⁹

Asimismo, en *La Pola*, algunos diálogos de los criollos desvalorizan la capacidad del pueblo tanto para elegir a sus representantes como para saber lo que le conviene. Esta situación es evidente en los personajes de la telenovela que encarnan a Camilo Torres y Jorge Tadeo Lozano en frases como “con un poco de astucia el pueblo es fácil de dominar” (“La-Pola-43” 26:30), o “aquí todos sabemos muy bien que la gente que está allá afuera no tiene capacidad para saber qué le conviene al pueblo de Santafé” (“La-Pola-44” 20:32). Estos juicios de valor encierran problemas que han aquejado a la democracia colombiana con respecto al voto y, específicamente, a las elecciones, un tema que para la época de la emisión de la telenovela era una gran preocupación entre la opinión pública pues corría nuevamente un proyecto de ley para reelegir por segunda vez al presidente Álvaro Uribe.

¹⁹ El caso también es mencionado en el libro de Jasmin Hristov, *Blood and Capital: The Paramilitarization of Colombia*, pp. 129-131.

De hecho, el problema electoral ha sido un asunto de vieja data. Según David Bushnell, “electoral irregularities were regrettably common: from the federal era came the Colombian aphorism ‘El que escruta elige,’” haciendo referencia a la práctica de los partidos políticos tradicionales de acomodar los resultados incluso en contra de las matemáticas (125). De la misma manera, la investigación de Gustavo Bolívar Moreno muestra que las insanas prácticas electorales están tan arraigadas en la vida nacional como la misma violencia. Bolívar Moreno expone que alrededor de 1876, Rafael Núñez “fue elegido para su segundo periodo con cinco votos contra cuatro. Lo raro es que en la época solo existían ocho departamentos en Colombia y cada delegado solo podía votar una vez” (Bolívar Moreno). En el mismo artículo, el autor hace un inventario de varios casos históricos sobre estrategias de fraude electoral, entre las que se cuentan: el corte de energía eléctrica durante el conteo de votos que sorpresivamente le dio la victoria a Pastrana Borrero en 1970; el asesinato del candidato “que va ganando” o que goza de alta popularidad para hacer referencia a los magnicidios de Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948, Luis Carlos Galán en agosto de 1989, Bernardo Jaramillo en marzo de 1990 y Carlos Pizarro en abril del mismo año, entre otros; y la financiación del narcotráfico a la campaña presidencial de Ernesto Samper en 1994 con la cual ganó las elecciones.

Para cerrar el círculo melodramático del hilo argumental de Nariño era necesario incluir en su historia un conflicto amoroso que cambia el ritmo de la historia con un drama íntimo, cotidiano y humano en la vida del héroe, aprovechando una polémica hipótesis lanzada por la historiadora Carmen Ortega Ricaurte y referida en su artículo “Ratificación sobre un hallazgo incómodo” (1995), sobre la paternidad de Nariño con respecto a sus dos hijas menores, quienes nacieron mientras él estaba en la cárcel completamente incomunicado. Ahora bien, más allá de la controversia revivida por la telenovela entre los más fieles admiradores y guardianes del buen

nombre del patriota Nariño y su esposa, este argumento de amor, engaño, dolor y perdón, está traspasado por la realidad del momento de producción de la telenovela acerca de las iniciativas de justicia y reparación para las víctimas del conflicto en Colombia. En un país acostumbrado a dirimir sus conflictos a través de la violencia, como lo menciona el informe del Grupo de Memoria Histórica, hablar de perdón y olvido ante los abusos y crímenes de lesa humanidad constituye un acto heroico por parte de las víctimas y es, en últimas, lo que representa el acto generoso y valiente de Nariño al perdonar y comprender la falta de su esposa y reconstruir su vida nuevamente al servicio de la causa patriota.

Al mismo tiempo, esta representación actualizada del pasado nos muestra de distintas maneras los padecimientos y consecuencias de la guerra que, a través de las luchas de Independencia, expone las problemáticas contemporáneas álgidas como lo constituye la vinculación de menores en el conflicto armado. La visibilización de este problema se hace a través del hermano menor de Pola, Bibiano, y de Pedro Alcántara Herrán,²⁰ dos adolescentes – entre muchos, según se puede observar en las imágenes de los capítulos 80 a 83– quienes por patriotismo se unen a las filas del ejército insurgente para luchar en contra del yugo español. En el campamento, después de una batalla, Bibiano manifiesta que “no tiene alientos ni para comer;” Pedro le contesta: “Y yo quisiera estar en mi casa... esto es muy duro... muy duro” (“La-Pola-82” 28:02).

Aunque durante los siglos XVIII y XIX alcanzar la madurez dependía en gran medida de la clase socioeconómica, es decir, entre las clases populares era común que los adolescentes trabajaran e iniciaran una familia, mientras que en las clases privilegiadas esperaban más tiempo

²⁰ Históricamente, Pedro Alcántara Herrán estuvo encerrado en el mismo calabozo, luego de la derrota de Cuchilla del Tambo en 1816, al lado de Alejo Sabaraín, José Hilario López y José María Espinosa (Espinosa 122). Además, Herrán se convirtió en presidente del congreso en 1841.

por causa de los estudios (Estrada citado en Villanueva O’Driscoll 50), y en Colombia, solo a partir de 1999 se prohibió el reclutamiento de menores de dieciocho años en el servicio militar obligatorio (Brett et al. 11), en la trama de la telenovela Bibiano y Pedro como soldados del ejército tienen que vivir y padecer los horrores de la guerra. Por supuesto, en la teleficción, estos muchachos van a pelear por su propia iniciativa y por el sentido de patriotismo que la causa les inspira. Sin embargo, en términos del contexto nacional en el momento de emisión de *La Pola*, el tema del reclutamiento de niños por parte de los grupos armados ilegales era una preocupación de la comunidad internacional, las ONGs y el gobierno. El informe de Human Rights Watch, “*You’ll learn not to cry*” (2003), afirma que “[a]t least one of every four irregular combatants in Colombia’s civil war is under eighteen years old. These children, mostly from poor families, fight an adult war” (Brett et al. 4). A raíz de dicho informe, la comunidad internacional volvió los ojos a este flagelo en Colombia y en 2009 el Tribunal Internacional sobre la infancia afectada por la guerra y la pobreza continuaba denunciando el problema (“Uno de cada cuatro”).

Asimismo, en la telenovela, la actitud de Nariño hacia el enemigo derrotado siempre fue de respeto por sus derechos, aun cuando fueran prisioneros de guerra. Tanto en los enfrentamientos de la Patria Boba entre federalistas y centralistas como en los triunfos contra las fuerzas españolas, su actitud fue de consideración y respeto por el vencido. Frente a la acción bárbara de uno de sus oficiales al decapitar a un general español caído, Nariño expresa energicamente: “Aquí no estamos tomando venganza, aquí estamos luchando por nuestra libertad [...] Este acto borra su comportamiento heroico en el día de hoy y mancha *el honor* de nuestro ejército” (“La-Pola-80” 11:10-11:35; énfasis mío). De acuerdo con la campaña publicitaria del Ejército Nacional de Colombia para el Bicentenario, el nacimiento de esta institución se dio con la victoria en las guerras de Independencia, de tal manera que el ejército rebelde de *La Pola*, por

extensión, se convierte en la institución armada de la nación. Durante la emisión de la telenovela, el Ejército de Colombia sufría un descrédito debido al escándalo conocido como los “Falsos Positivos.” Esta situación tuvo en jaque al gobierno de Uribe y a su ministro de defensa, el actual presidente Juan Manuel Santos, por lo tanto, la retórica de heroísmo y honor militar podría ser una crítica por contraste o una simple campaña paralela de apoyo para recuperar la imagen de la institución castrense.

El escándalo se desató a finales de 2008 cuando salió a la luz pública la implicación de miembros del ejército en los asesinatos de cientos de jóvenes civiles de las zonas pobres de Bogotá y otras ciudades, quienes fueron secuestrados y llevados a las zonas de guerra para ser asesinados. Sus cuerpos fueron catalogados como guerrilleros muertos en combate con el fin de mostrar resultados, ganar promociones y obtener bonificaciones (S. Romero). Estos hechos generaron un seguimiento por parte de los partidos opositores y de la prensa, situación que aún hoy continúa debido a que no se ha castigado a los culpables. En abril de 2010 se hizo el lanzamiento de la campaña de los 200 años del Ejército. Con una duración de tres minutos y unas imágenes que podrían tomarse por las de la telenovela, los soldados del siglo XIX se funden con los soldados del XXI. Mientras el primero le dice a un soldado vestido de camuflado, como se visten para las operaciones antiguerrilla, “está duro, ¿no?,” –recordando las palabras del joven Pedro en la telenovela–, el soldado actual le contesta “pero se puede,” y una voz en off dice: “Pueden haber cambiado los tiempos, pero el objetivo de nuestros héroes sigue siendo el mismo: luchar por la libertad, la soberanía y la seguridad de Colombia. Los héroes en Colombia sí existen” (“Comercial Bicentenario Ejército Nacional”).

De esta manera, vemos cómo los hechos de la actualidad nacional están entrelazados en la trama de la ficción histórica creando una nueva representación de los héroes de la guerra. Estos

hombres no solo tienen padecimientos que los vuelven más humanos, sino que también se convierten en vehículo de construcción de una perspectiva del héroe cercano que sufre como cualquier ciudadano de la contemporaneidad. Asimismo, se representa un pasado que, de alguna manera, justifica los desaciertos del presente y que invita a la reflexión sobre el futuro político del país.

1.4.4. El discurso de género: “A ver si me entero cómo es que se pierde la bendita virtud”

El argumento de *La Pola* obedece a una “feminización del Bicentenario,” al menos en el contexto colombiano. Como lo afirma Consuelo Bados Ciria, la efeméride contribuye a recordar “con energía y entusiasmo la participación [...] de la población femenina en una insigne causa que cambió para siempre el devenir político y socioeconómico de los países latinoamericanos.” El acercamiento a esta feminización se da tanto desde la academia como desde los espacios literarios y culturales que, a raíz de la celebración, dio como resultado la visibilización de las mujeres desde una perspectiva que permite restituir los silencios, olvidos y exclusiones de la historia (Bados Ciria). Sin duda, el discurso femenino es un punto inevitable de análisis en *La Pola* y, en este sentido, más que examinar cómo la construcción de la trama está traspasada por sucesos contemporáneos de la vida nacional, el personaje de Pola –al lado de sus compañeras– es el reflejo de la evolución del papel de la mujer en el país.

Históricamente representada como la devota heroína y mártir por excelencia de la Independencia, Policarpa Salavarrieta, la Pola, se ajusta a la concepción mariana de la mujer, es decir, madre –de la patria– abnegada, mártir, sacrificada y virgen. Hasta la fecha de la emisión de la telenovela, la Pola había estado entre el deber patriota y la santidad a la que la confinaba el heroísmo. Como ya lo hemos visto, la mayoría de relatos y obras que hablan de ella se han

dedicado a ensalzar sus virtudes hasta el punto de olvidar aspectos de su humanidad, que es lo que trata de rescatar el argumento de la teleficción ante la escasez de datos históricos sobre su vida personal. Este vacío de información es lo que permite rellenar esos espacios con una heroína-mujer que encarna las vicisitudes y problemas de las mujeres colombianas durante los años de vida republicana y es por ello que varios acontecimientos del pasado reciente se filtran entre las características no solo del personaje de Policarpa, sino también de los demás personajes femeninos de esta producción televisiva. En esta sección analizaré las características destacadas en los personajes femeninos, gravitados por Pola, que están traspasados por situaciones de la contemporaneidad y que al mismo tiempo contribuyen a visibilizarlas y a recuperar los espacios femeninos a través de un proceso de tres fases en las mujeres de la telenovela: sumisión, revolución e independencia, que a su vez simbolizarían el proceso de nacimiento de la nación.

En *La Pola*, la protagonista a pesar de no tener ningún poder económico o social, es representada como una mujer con poder de convocatoria, en el sentido de su capacidad de agrupar a la gente, de convencer y persuadir y de mediar la comunicación entre los grupos rebeldes, aspecto que se traduce en un poder político. Quizás la representación creada por el libretista Juan Carlos Pérez Flórez sobreestime un poco la labor de Salavarieta pero, en términos de un personaje atrayente para el telespectador, cumple con la tarea de proponer una mujer con características contemporáneas en el sentido de su autonomía y capacidad de tomar decisiones, aun si estas van en contra del papel tradicional de la mujer de su tiempo. Lo que verdaderamente trata de recuperar la puesta en escena es la participación de la mujer en la sociedad y en el movimiento de Independencia, no solo en las altas capas de la sociedad donde las damas, por medio de las tertulias y la recolección de fondos conseguían propagar ideas, actividades que ya

han sido documentadas,²¹ sino también entre las mujeres de las clases populares, mostrando el otro lado que escasamente es reconocido por la historia oficial, donde las encontramos trabajando en los campos de batalla o laborando en actividades para mantener a sus familias. Asimismo, la protagonista se sale del tratamiento tradicional que han dado la literatura, el cine y la teleficción a las controvertidas amantes de los héroes que son hipersexualizadas, al mismo tiempo que masculinizadas, y que consiguen todo gracias a sus atributos físicos, su desparpajo y su relación amorosa y no por su inteligencia o amor a la patria, como ha sucedido con la estereotipación de Manuela Sáenz, conocida como la amante de Simón Bolívar, o Juana Catalina Romero, supuesta amante de Porfirio Díaz, entre otras.²²

En su análisis sobre los roles femeninos en las telenovelas de época, Rocío Quispe-Agnoli se basa en dos modelos que tienen su origen en la tradición literaria: el ángel del hogar y la mujer varonil (67). Dichos modelos son concebidos como un dispositivo que permite establecer las bases de la nación y confirman el prototipo ideal femenino en la historia de Hispanoamérica que, a su vez, correspondería con una construcción social del género mediada por la cultura. Estos modelos literarios, trasladados a los roles femeninos de las telenovelas, trazan un itinerario para subrayar que, como lo propone Judith Butler, “es imposible separar el

²¹ Entre otros, encontramos la sección “Ilustres americanas” en *La Biblioteca Americana* de Andrés Bello, pp. 368-411, o “Letters and Salons: Women Reading and Writing the Nation in the Nineteenth Century” de Sarah Chambers.

²² Manuela Sáenz (1797-1856), por ejemplo, quedó registrada en las *Memorias* (1892) de Jean-Baptiste Boussingault como “la amante titular de Bolívar” (111), que había abandonado a su marido para unirse al Libertador. No solo la consideraba una mujer liviana y extravagante (118) sino que también sugería que era lesbiana (115). Por su parte, Ricardo Palma en sus *Tradiciones* escribió que “Doña Manuela era una equivocación de la naturaleza, que en formas esculturalmente femeninas encarnó espíritu y aspiraciones varoniles. [...] La Sáenz fue la mujer-hombre” (962-4). En el caso de Juana Catalina Romero (1837-1915), cuyo romance con Díaz forma parte de una larga tradición oral y de las mitologías creadas alrededor de los héroes (Aguilar 7-8), su belleza fue inmortalizada por el viajero francés Charles Étienne Brasseur en su libro *Voyage sur l'Isthme de Tehuantepec dans l'état de Chiapas et la République de Guatémala* (1862). En la telenovela de Televisa *El vuelo del águila* (1994), Juana Cata, interpretada por Salma Hayek, protagoniza un ardiente romance con Porfirio Díaz, sirviendo como informante y ayudante durante la guerra de 1855-1867. Como bien lo reporta Francie R. Chassen-López, la telenovela minimizó el rol de Romero en la historia mexicana, degradándolo: “a mere sexual dalliance for Díaz, a brief affair with an alluring and exotic indigenous woman” (108).

‘género’ de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene” (49). Asimismo, el melodrama ofrece ese espacio en el cual se imitan y divulgan masivamente la conexión entre “la articulación y estetización de una nueva subjetividad femenina” que por medio de una “imaginación moral [...] busca una identidad emocional en un doble intento de liberación y conformismo” (Herlinghaus 27). Partiendo de estas afirmaciones es posible que la telenovela como género se convierta en un instrumento que contribuye a la construcción y permanencia de ciertos estereotipos hegemónicos pero también es un canal propicio para cuestionar y subvertir el sistema patriarcal.

En el caso de *La Pola*, sostengo que, a pesar de las inexactitudes históricas en la representación televisiva y siguiendo la “feminización del bicentenario,” los personajes femeninos cumplen con un rol simbólico en la recuperación de la acción de las mujeres en la construcción de la nación. Asimismo y superando la dicotómica clasificación del ángel del hogar o la mujer varonil, esta telenovela presenta distintos modelos de mujer que plantean individuos que, más que encarnar distintos tipos sociales en cuanto a raza y clase, revelan la situación de las mujeres tanto del siglo XIX como de la contemporaneidad en Colombia.

Bajo el eslogan de “amar la hizo libre,” Pola encarna a la mujer que lucha por sus ideales. Juan Carlos Pérez Flórez afirma que después de la investigación realizada para escribir el guion de *La Pola*:

[...] descubrimos que es una mujer con una cantidad de elementos súper emocionantes para llevarlos a la televisión, es una mujer con un temperamento muy fuerte, es una mujer muy avanzada a su época, y vamos a ver cómo se convierte de una mujer de la época, [...] prácticamente en una guerrera de la revolución. Más que un hecho histórico, me siento narrando una fábula [...] es

una investigación que tiene que ver con cómo se comportaba la gente de la época, cómo eran los lugares, cómo eran las relaciones entre los seres humanos y, obviamente, cómo fue nuestra historia. (“Así hacen *La Pola*” 3:30- 6:33)

López Flórez crea la representación de la mujer revolucionaria que se desenvuelve en distintos ámbitos de la época de la emancipación. A este respecto cabe resaltar que la multitud de actividades de la Salavarieta, como espía, correo de noticias, apoyo logístico de las tropas, pero particularmente la de ser portadora de armas y soldado en el campo de batalla, fue un aspecto que encendió una fuerte protesta por parte de la Academia de Historia de Cundinamarca. En octubre de 2010, los miembros de la Academia en su misión de “velar porque se propague el debido conocimiento y aprecio de la historia” manifestaron su rechazo hacia la emisión de la telenovela ya que no solo “adolece de graves errores” sino que también se presenta la vida de otros personajes históricos de una manera “atrevida y carente de todo fundamento” (“Comunicado de rechazo”). En efecto, darle a la heroína una serie de atributos que la convierten en una “guerrera de la revolución” hace peligrar la imagen que la historia hegemónica ha construido sobre ella, de ahí que, la polémica, más que concientizar a la teleaudiencia de los “crasos errores,” lo que logró, contrariamente, fue aumentar el interés por la heroína y “generar cuestionamientos de fondo” (“*La Pola*, cuando la ficción supera la historia”).

Estos cuestionamientos tienen relación con las tres fases que he mencionado: sumisión, revolución e independencia. En cuanto a la sumisión, los personajes femeninos, comenzando por el de Pola, están sujetos al marco social del siglo XIX. Pola, aunque no es del todo sumisa, acata la autoridad de su padre y se ciñe a las costumbres del momento histórico en el que se encuentra. El conflicto de Pola surge en realidad cuando conoce a Alejo y se da cuenta de las diferencias de raza, clase y género que gobiernan la sociedad y son las que la separan de la realización de su

amor. Esta situación en la que ser mujer, mestiza y no pertenecer a una clase privilegiada le niega todas las posibilidades de obtener lo que quiere, se convierte en la razón primaria para comenzar su lucha. Es decir, de la sumisión pasa, literalmente, a la revolución. Esta fase tiene a su vez varios estadios que se desarrollan conforme la historia avanza y el personaje crece, adquiriendo aquellas características con las que la Academia tiene divergencias. Es así cómo, alrededor del discurso de libertad, circula también aquel de la virtud.

En el contexto histórico de *La Pola*, tradicionalmente y como herencia de la cultura ibérica, el honor de las mujeres en todas las clases sociales era juzgado básicamente en función de su comportamiento sexual (Chambers, *From Subjects* 169): “broad hegemonic values had served as the foundation of stability in colonial society [...] as in most Spanish American societies, the dominant ideal was honor” (161). Por lo tanto, su comportamiento corporal, y el cuerpo mismo, también formaban parte del patrimonio familiar. Es de esta manera cómo el control y la represión sobre sus movimientos mantenía el honor en su virginidad y castidad en la soltería y en su fidelidad en la vida matrimonial (161). Con este principio del contexto histórico colonial, la telenovela explota el concepto de “virtud,” es decir la virginidad y castidad o la fidelidad de las mujeres, a lo largo de esta teleficción, a través de los personajes femeninos y, por medio de este tema, proyecta asuntos tan contemporáneos como el maltrato a la mujer.

En el personaje de Pola, la “virtud,” tanto como la “nueva raza” y la libertad, entra a ser un concepto fundamental. Para Pola, la “virtud” consiste en el “buen nombre” y más allá de esto, la virtud es un inconveniente para el desarrollo de todas sus actividades. Es debido al peligro de perderla que en el momento que conoce a Alejo –y a causa de una observación del padre de este sobre la educación de las hijas– Pola recibe una serie de prohibiciones. Ella ya no puede cabalgar a horcajadas que es la manera que encuentra más cómoda y cómo lo ha hecho desde que

aprendió a montar, no puede ir sola a ninguna parte como ha sido su costumbre y no puede decir todo lo que piensa, tal y como lo ha hecho hasta ese momento. Infringir cualquiera de estas normas le va a dificultar y hasta imposibilitar conseguir un “buen marido” porque existiría un manto de duda sobre la posesión de su “virtud.” Por esta misma razón, el argumento de la telenovela insiste en que para mantener a las mujeres en ese estado de virtud o inocencia, que en realidad es ignorancia, se apela al recurso, en parte mítico, de la prohibición de la lectura para las mujeres.

Pola se convierte en una persona especial a partir del momento en el cual es capaz de leer y escribir, y esto recurre también a la importancia de la educación de las mujeres para la construcción de la nación. En el argumento de la telenovela, la lectura en las mujeres es una pérdida de tiempo ya que las aleja de los oficios considerados como inherentes al género. De ahí que Catarina le reprocha a Pola que “no sabe hacer una sopa, ni lavar un vestido, pero sí sabe leer” (“La-Pola-11” 42:40). En efecto, la pequeña Pola aprende a leer y escribir mientras trabajaba en casa de doña María Matea de Herrán. Pola practica leyendo algunas obras adecuadas para las señoritas como *La perfecta casada* de Fray Luis de León (“La-Pola-9” 37:50), las fábulas de Samaniego y otras no tan aconsejables como algunos poemas de Sor Juana.

Con respecto a la lectura hay tres hechos significativos: En primer lugar, la lectura para Pola es entendida como un regalo que le permite “escuchar a una persona que está lejos” (“La-Pola-9” 34:15), refiriéndose a la carta que Alejo le había escrito a su padre con la petición de mano, y la habilita para enviarle, por escrito, una respuesta. En segundo lugar, la lectura es un aprendizaje que comparte posteriormente con otros en su misión de alfabetizadora de los esclavos con el fin de que ellos escriban los relatos de sus antepasados y los conserven para la posteridad (“La-Pola-22”; “La-Pola-25”). Y en tercer término, la lectura es un medio para

adquirir el conocimiento. En la medida que Pola lee y conoce sus derechos, ella se involucra con la causa de la Independencia y, de una motivación inicial que era personal, pasa a otra que es política, implicando que lo personal es político, como lo afirma Carol Hanisch.²³ En consecuencia, Pola es la encargada de leer diariamente el periódico *La Bagatela* a grupos de personas iletradas de Santafé para difundir el pensamiento de Nariño y la revolución (“La-Pola-66” 2:55; 20:28).

Ahora bien, a pesar de que Pola adquiere progresivamente conocimientos, a lo largo de su vida tiene que lidiar con la “bendita virtud,” que le trae una serie de problemas. En primera instancia, debido a su ignorancia en asuntos sexuales, Pola piensa que perdió la “virtud” cuando besa a Alejo. Su madrina y su hermana ven que se ha besado con él, a solas y en la oscuridad de la noche, todos los elementos para que la virginal Pola piense que ya perdió su atesorada virtud. Sin embargo, y en vista de que está muy enamorada de Alejo, ve la oportunidad de deshacer un arreglo matrimonial previo que no desea, diciendo que efectivamente perdió la virtud, razón por la cual es castigada con el repudio de la familia y es obligada a dormir en el establo y compartir las tareas con los esclavos (“La-Pola-21” 26:16). Posteriormente, cuando aclara el malentendido con Alejo, Pola le expresa que ella “no sabía si [un beso] era perder la honra o no” y su posterior discurso es aún más elocuente: “A las mujeres en vez de estar enseñándonos majaderías para atender al marido, deberían enseñarnos cosas útiles, por ejemplo, cómo es eso de perder la virtud” (“La-Pola-49” 2:40), lo que indica la urgencia de tener control sobre su propio cuerpo y su sexualidad, y “el solo hecho de hablar de él, y de hablar de su represión, posee un aire de trasgresión deliberada” (Foucault 13). Al final, para cerrar el círculo melodramático que ya se sabe que va a terminar en la muerte de los protagonistas, Pola cumple con su deseo de estar con

²³ Como lo indica Hanisch, se toma “lo político” en un sentido amplio que tiene que ver más con las relaciones de poder que con el sentido “electoral” de la política.

Alejo porque “si no le entrego mi virtud al hombre que he amado toda mi vida, me voy a morir con ella” (“La-Pola-96” 18:50), corroborando que para ella es un valor obsoleto y deshacerse de él representa finalmente su independencia y de alguna manera simboliza la libertad.

El tema de la virtud, entendida como la virginidad y la fidelidad, ha sido el punto neurálgico y de partida donde se instala la problemática del maltrato a la mujer. En diciembre de 2008 se sancionó en Colombia la Ley 1257, llamada “Ley de no violencias contra las mujeres;” a partir de ese momento se dio una masiva divulgación y visibilización de un problema muy arraigado en el país pero que por su naturaleza íntima y privada no había sido valorado de la manera que merecía.

Durante la emisión de la telenovela, varias campañas se publicitaban paralelamente y no es una coincidencia la forma de tratar el tema en la telenovela.²⁴ Aunque la telenovela pone al descubierto situaciones de las que la historia oficial no se ocupa como son, por ejemplo, las madres y esposas que quedaban solas como consecuencia de la partida de los hombres a la guerra, los padecimientos de las mujeres frente a los abusos físicos y psicológicos debido a la dependencia económica, el control social y religioso, o lo que sucedía más allá del escarnio público con una mujer infiel, las distintas historias de las mujeres en *La Pola* sirven como espejo de situaciones que la “Ley de no violencias” rechaza. Es interesante ver cómo esta problemática ya había sido abordada por series mexicanas como *Lo que llamamos las mujeres* (2000-), *Mujer casos de la vida real* (1985-2007) y en Colombia, particularmente, por la telenovela *El último matrimonio feliz* (2008-2009), que fue un medio para enseñar a las mujeres “cómo pueden acceder a cosas en la ley para protegerse” (Borrero 2:02). El hecho de destacar las situaciones de maltrato a las mujeres en *La Pola*, que es una producción ambientada en el siglo XIX, permite

²⁴ Se puede ver el comercial “Mujer, la ley 1257 te protege,” disponible en *You Tube*, <https://youtu.be/BYMVI4O49h4>

despertar un interés especial al vincularlo con la posibilidad de que se trate de un problema arraigado históricamente en la cultura del país.

A través de personajes como María Teresa, Catarina y Magdalena se concretan las distintas situaciones que hemos venido analizando. Estos tres personajes también corresponden al esquema de sumisión, revolución e independencia, pero en distintas formas. En primer lugar, el caso de María Teresa explora el problema de las mujeres abusadas psicológicamente por sus maridos. La madre de Alejo padece los constantes desprecios de su marido, Francisco, quien por ser un hombre de abolengo y “distinguida familia española” considera a los demás, incluidos su esposa y su hijo, “gente de mala raza.” La religión católica y las costumbres de la sociedad obligan a María Teresa a aceptar los maltratos de Francisco ya que como mujer y esposa “le debe obediencia a su marido, si no le es obediente, él hasta puede abandonarla” (“La-Pola-30” 2:07). Esta sumisión le permite a Francisco despilfarrar los bienes heredados por ella, mantenerla en una situación de completa dependencia y, además, aprovechar para disminuir su autoestima.

Efectivamente, como lo explica Elizabeth Dore, “married women and minors were subject to direct patriarchal control and forfeited their juridical persona, including administration of property, to their father or husband” (12). Para terminar de apropiarse de María Teresa, Francisco ejerce contra ella una constante campaña de menosprecio que también incluye la lectura: “¿Pero cómo se puede ser tan burra? ¿Para eso te sirven los libros que lees? No, si tenía razón yo, siempre he dicho que las mujeres no deberían leer, ni las mujeres, ni los indios, ni los esclavos, que después se os llena la cabeza de ideas estúpidas” (“La-Pola-10” 4:09). Esta y otras ocasiones sirven para que Francisco la agreda y posteriormente se disculpe y, así, en un círculo vicioso se repite la violencia verbal y psicológica. Finalmente, María Teresa sufre su propia revolución motivada por la actitud de su hijo Alejo de ser fiel a sus sentimientos y unirse a Pola.

María Teresa se atreve a dar el gran paso y comparando su matrimonio con la esclavitud deja a su marido: “No voy a volver a permitir que leas mi correspondencia, ni que me des órdenes, ni que hagas conmigo lo que te venga en gana. Me cansé de ser otra de tus esclavas” (“La-Pola-62” 30:45); y ya en los últimos capítulos, cuando ha perdido a su hijo mayor y se entera de que su marido piensa que ella tiene “mala raza,” decide abandonarlo, no sin antes hacerle saber que: “En otro momento tus palabras me hubieran dolido mucho, ahora no siento nada, y hace tiempo supe que tú no te casaste conmigo por tus sentimientos hacia mí sino por tus sentimientos hacia las rentas de mi familia” (“La-Pola-80” 35:09), siendo consciente de la necesidad apremiante de ser dueña de ella misma, dejar de ser víctima y cortar el vínculo con su victimario.

Asimismo, Catarina sufre la violencia dentro de un matrimonio arreglado en desventaja, pues ella era huérfana y sin ningún respaldo patriarcal que la defendiera de los abusos de Domingo, su marido. Él desea fervientemente tener descendencia, pues ya estuvo casado y no tuvo hijos con su primera esposa. Catarina, una mujer joven y buen prospecto para traer “al mundo muchos hijos para que le sirvan a Dios nuestro señor” (“La-Pola-18” 19:50), también recibe los abusos físicos y sexuales de su marido. Ella debe cumplir con la tarea de darle hijos a su esposo, Domingo, quien para conseguir este objetivo la obliga a que “cumpla con sus obligaciones de esposa.” Esta violencia por ser vivida en el espacio privado del hogar, y aún más, en la intimidad de la alcoba, es una situación que no le concierne a nadie más, aunque otros sean testigos. Debido a la dependencia económica, Catarina vive con miedo bajo la amenaza de que si no le da hijos, la va a echar a la calle, lo cual pone en evidencia apartes de la “Ley de no violencias” en lo que se refiere al concepto de “daño contra la mujer” (Ley 1257, Art. 3).

Por último, el caso de Magdalena, cuyo marido pasa en total casi dieciséis años de su vida en prisión, queda sola en una apremiante situación de pobreza y sin recursos para sostener a su familia. Ante el abandono, aunque involuntario, de Nariño y en vista de su situación económica tan lamentable, ella acepta la “ayuda” de un hombre de sociedad, que con promesas de un compromiso serio, termina convenciéndola de que aceptara tener un romance con él. Ante la necesidad, Magdalena cree que está enamorada para no ir en contra de su moral, pero termina rompiendo todas las leyes de una “mujer casada,” afectando sensiblemente el honor de su esposo, Antonio Nariño, y el de toda su familia. En una sociedad patriarcal, las relaciones extramatrimoniales del hombre no eran legales pero podían pasar por aceptables, “double moral standards made it easier for men to indulge in practices which were totally condemned for women” (Lavrin 331) y el rechazo público, en el caso de Magdalena, era parte del castigo para la mujer. Sin embargo, podemos decir que, en el argumento de la telenovela, este personaje en particular tiene un poder de resiliencia que la lleva a asumir su error y las consecuencias de este, constituyendo así su propia revolución.

A pesar de haber sido una señora de sociedad, Magdalena finalmente enfrenta con dignidad la caída en la estrechez económica y se dedica a labores de agricultura como cualquier mujer campesina sin avergonzarse por ello. En este argumento, a pesar del repudio inicial de su marido, el perdón y reconciliación de la pareja queda más como una enseñanza que como un juicio moral, del cual ya he hablado y del que la telenovela no quiere, ni tiene por qué hacerse responsable. La reconciliación significa el paso final de Magdalena a la independencia, que le permite conseguir la tranquilidad que un día perdió por sufrir tantas vicisitudes. Por otro lado, estos tres personajes ponen en evidencia las dificultades a las que se ven abocadas las mujeres en las situaciones de guerra y represión política tanto en la historia como en el contexto actual.

Según Alfonso Valencia Llano, las mujeres tuvieron que adaptarse a las distintas situaciones y cambios derivados de la emancipación:

[L]as estructuras sociales de la colonia fueron también transformadas desde una cotidianidad que fue rota principalmente por mujeres que individualmente se vieron afectadas por los hechos de la Independencia. Esta ruptura de la cotidianidad las llevó a defender intereses de grupo, de familia, o los simples, precisos y sencillos intereses individuales de mujeres que debían ubicarse en la sociedad republicana que lentamente iba surgiendo. (29)

Es así cómo vemos a los personajes femeninos desarrollando actividades que irrumpen en su cotidianidad y les permiten participar en la construcción de la nación no solo a través del desarrollo de tareas consideradas femeninas como cocinar o cuidar a los enfermos, sino también en labores como administrar las propiedades familiares o manejar los negocios en ausencia de los hombres debido a la guerra. Asimismo, estas situaciones atraviesan la realidad, quizás más dura en el contexto del Bicentenario, la de las mujeres que sufren los embates del conflicto interno armado en Colombia.

Como lo afirma Diana Britto Ruiz en su artículo “El desplazamiento forzado tiene rostro de mujer” (2010), el conflicto armado en Colombia tiene consecuencias sobre toda la población, pero afecta con especial dureza a las mujeres. A pesar de ello, “las mujeres no sólo son una población altamente vulnerable, sino que son también las que de manera más decidida asumen diferentes roles para la superación de la violencia” (74). La organización y apoyo femenino en situaciones de conflicto y su capacidad de resiliencia permiten que su empoderamiento vaya cobrando fuerza en el panorama nacional. Esto no implica que la simple asociación de mujeres sea la solución a las dificultades, pero sí contribuye a mover estructuras institucionales que poco

a poco avanzan hacia la resolución de algunos problemas. En *La Pola* es evidente cómo cada una de las mujeres se compromete de distintos modos para solucionar tanto los problemas que las afectan directamente como aquellos que hacen parte de un conglomerado mayor que sería considerado como la nación.

La telenovela *La Pola* a través de su estructura abierta entre la historia oficial y la ficción tiene la capacidad de convertirse en un artefacto que permite reflejar en su trama las experiencias y conflictos del contexto en el cual es producida, en otras palabras, es un prisma a través del cual se pueden observar las problemáticas y las diversas identidades de la sociedad colombiana. En primer lugar, proponiendo la configuración de una “nueva raza,” la telenovela evidencia las posibles discriminaciones no solo étnicas sino también sociales que aquejan a la sociedad colombiana contemporánea, como una herencia del sistema de castas de la sociedad colonial española basada en el color de la piel, el origen geográfico y el abolengo; estas diferencias se resuelven al conseguir la independencia que presuntamente lleva a una sociedad igualitaria pero que plantea incógnitas sobre dicha equidad en el contexto contemporáneo. En segundo lugar, *La Pola* conecta este discurso étnico y social con el discurso político que, representado en las dificultades de la élite dirigente de la época de independencia, instala el conflicto armado y la corrupción política –problemáticas contemporáneas al año del Bicentenario–, como un comportamiento que dio nacimiento a la nación y que está arraigado en las costumbres e instituciones del presente, todo esto representado a través de héroes que en la narrativa televisiva son contruidos como seres más cercanos al telespectador, con sus virtudes y defectos. Por último, la telenovela incluye el discurso de género no solo en correspondencia con una “feminización” del Bicentenario sino también –y aprovechando el género del melodrama

televisivo— para evidenciar el proceso del papel de la mujer en la sociedad colombiana, tanto en el relato ficcional e histórico como en el contexto de su producción, apartando la representación del estereotipo dicotómico del ángel del hogar y la mujer varonil y evidenciando problemáticas que aquejan directamente a la mujer del Bicentenario. Aun cuando la telenovela histórica aparentemente podría estar desconectada de la contemporaneidad, esta refleja en su argumento varias de las situaciones y preocupaciones de la vida nacional, conformándose como marco de imaginarios colectivos en donde el televidente se identifica y proyecta sus esperanzas y deseos.

Capítulo 2. *Martín Rivas: La novela fundacional vestida de telenovela*



Fig. 3. *Martín Rivas, aventuras de un soñador*. © TVN Chile.
www.imdb.com/title/tt1727566/mediaviewer/rm4277862656

En Chile, para la celebración del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno desfilaron los héroes de la patria, quienes protagonizaron con relativo éxito varios de los proyectos televisivos en el país. Es así como en los años precedentes al Bicentenario fueron emitidas *Héroes* (2007-2009), teleserie de capítulos unitarios producida por el Canal 13, y *Algo habrán hecho por la historia de Chile* (2010), serie documental de ocho episodios transmitidos durante el segundo semestre de 2010 a través de TVN. El segundo capítulo del presente proyecto corresponde a la telenovela *Martín Rivas, aventuras de un soñador*, emitida entre marzo y septiembre de 2010 por Televisión Nacional de Chile TVN, con la dirección dramática de María Eugenia Rencoret y libretos de Víctor Carrasco. La telenovela es una adaptación de la obra romántica decimonónica de Alberto Blest Gana, *Martín Rivas, novela de costumbres político-sociales* (1862), y competía en el horario prime time de la noche con la producción especialmente promocionada para la ocasión por el canal Chilevisión, *Manuel Rodríguez*,

guerrillero del amor, una ficción histórica sobre uno de los héroes más recordados de la Independencia chilena.

Sin ser un personaje histórico, *Martín Rivas* surgió dentro de este panorama de las celebraciones siendo anunciada como la telenovela del Bicentenario. A diferencia de lo sucedido con las producciones previas a la celebración, el protagonismo de 2010 lo tuvo un personaje literario. Según los informes de sintonía, la telenovela *Manuel Rodríguez, guerrillero del amor* no logró cautivar la teleaudiencia, que prefirió la recreación del personaje de Blest Gana (“Martín Rivas sigue”), lo que reforzaría la hipótesis de que el mito literario está tan internalizado en la memoria colectiva de los chilenos como el mito de los héroes de carne y hueso ya que *Martín Rivas* (1862) “has been read by all Chileans who went to high school” (Sommer 376), por lo tanto, este hecho iguala al personaje de Blest Gana con otros que realmente vivieron como Manuel Rodríguez o Bernardo O’Higgins entre otros. Asimismo, la preferencia del público favoreció a *Martín Rivas*, que ya había sido adaptada en varias ocasiones tanto para el teatro como para el cine y la televisión. En el caso de las teleseries, la novela fue retomada un par de veces, en 1970 y en 1979, también por TVN.

Es importante resaltar que, aunque la conmemoración del Bicentenario de la Independencia estaba entre los principales objetivos de la industria cultural chilena, tres importantes hechos durante el 2010 ocuparon la atención de la opinión pública en general, mediatizada no solo por los noticieros de televisión y la prensa escrita y digital sino también por las redes sociales en internet: el terremoto del 27 de febrero, el cambio a un nuevo gobierno conservador, y el drama de los treinta y tres mineros de Atacama. Como lo revela el anuario *Obitel* (2011), dichos eventos opacaron en cierto grado las celebraciones y la intención de reconquistar la audiencia de la franja de las 20:00 horas en la televisión chilena con “telenovelas

de gran presupuesto” (Orozco Gómez y Vassallo de Lopes 209), que era el objetivo de las producciones de época, las cuales pretendían darle la importancia necesaria a la efeméride.

Partiendo de este precedente, en este capítulo sostengo que, a pesar de la apariencia tradicional de un melodrama televisivo de época basado en la ficción fundacional más importante de Chile, *Martín Rivas, aventuras de un soñador* evoca la memoria y la revisión del pasado chileno a través de la representación de personajes y circunstancias que, aunque desarrolladas en el contexto decimonónico de la telenovela, refleja los ciudadanos y las problemáticas sociales y políticas contemporáneas del país del Bicentenario.

Antes de abordar el análisis, hay otros aspectos a examinar en esta sección. Por un lado, debido a que la telenovela está basada en la obra fundacional de Alberto Blest Gana, se hace necesario revisar varios elementos que vinculan la obra fundacional y la telenovela.

Posteriormente, veremos algunos aspectos de la adaptación de la telenovela relacionados directamente con la obra literaria y luego procederé a abordar la telenovela en el contexto televisivo chileno y su función reflexiva sobre el pasado reciente de Chile y la realidad contemporánea.

2.1. *Martín Rivas*: la obra de Alberto Blest Gana.

En el ya consagrado trabajo *Nation and Narration*, Homi Bhabha declara que las naciones, tal como las narraciones, tienen profundas raíces en los mitos y tradiciones de los pueblos. Es desde dichas tradiciones, que conectan no solo el pensamiento político sino el lenguaje literario, de donde emana la nación como un concepto histórico poderoso (1). Esta declaración se traduce en la importancia de la literatura como elemento constructor de ese imaginario de comunidad y que Benedict Anderson, como lo ha citado ya el mismo Bhabha, se

encargó de modelar como un “sistema de significación cultural” (1), el cual se refleja en la novela realista, y en este caso en particular en la novela de costumbres, como lo es *Martín Rivas*, una de las obras fundacionales de la nación chilena moderna.

Doris Sommer, por su parte, ha denominado “novela fundacional” a una narrativa que surge dentro del proceso de construcción y proyección de las identidades nacionales y que permite el nacimiento y establecimiento de nacionalismos los cuales, de acuerdo al caso que nos ocupa, son revisitados por las ficciones televisadas. La unión entre pasión amorosa y política que recalca Sommer, se traduce en la novela de Blest Gana en el título mismo: *Novela de costumbres político-sociales*, donde el encuentro y ulterior unión entre los distintos sectores de la sociedad de los Estados en formación pretende apuntalar los proyectos hegemónicos del imaginario de nación.

La obra de Blest Gana, como la mayoría de las novelas de la época, se escribió junto con la historia patriótica de los países latinoamericanos (Sommer 7), por lo cual en la memoria colectiva la frontera entre historia y ficción puede ser muy fina. La trama de la novela tiene lugar durante el periodo en el que se incubaba la primera revolución liberal de Chile (1850-1851) y, aunque no es una novela histórica, incluye hechos y algunos personajes históricos. Asimismo, debido a que para el lector contemporáneo la fábula de la novela guarda similitudes con el contexto social del presente, veremos de qué manera el melodrama televisivo recupera muchos de los elementos de la novela de Blest Gana, como por ejemplo el aspecto de novela urbana, los conflictos políticos entre liberales y conservadores o la lucha entre clases sociales, elementos que aluden a los desarrollos históricos, económicos y políticos del país, y al mismo tiempo explotan los componentes necesarios para desarrollar nuevos ciudadanos imaginados a partir de una ficción fundacional usando el lenguaje del melodrama televisivo. Debido a que la telenovela

bebe de la fuente de la obra decimonónica, es necesario ver algunos aspectos tanto de la novela como los rasgos del autor en ella para comprender la importancia de su obra en la literatura y la historia de su país y su influencia en la producción de la telenovela.

Alberto Blest Gana, considerado como “el padre de la novela chilena” (Silva Castro, *Evolución* 58), publicó sus primeras obras por entregas en folletines que aparecían periódicamente en los diarios de amplia circulación en Santiago. Es así como *Martín Rivas* aparecía en la primera página de *La Voz de Chile* entre mayo y julio de 1862, teniendo gran acogida por parte del público (Silva Castro, *Blest Gana* 47). Según Silva Castro, la descripción de costumbres y vida cotidiana de la sociedad de su tiempo fue considerada como una novedad para el momento de publicación y la expectativa provocada por la historia generó también un cambio de hábitos en los lectores que esperaban con ansia la continuación de la vida y milagros de los personajes (48). Un año antes de la publicación de la novela, el mismo Alberto Blest Gana en su discurso de incorporación a la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile, ya expresaba la necesidad de su país por tener una literatura propia, y en especial en el género de la novela, adecuada a los desafíos que enfrentaba el momento histórico, sirviendo al progreso de la nación e inspirado en el comportamiento y en la naturaleza misma de sus ciudadanos:

El estudio del corazón humano es reputado como un manantial inagotable de provechosa observación y como fuente de saludables lecciones, que el escritor concienzudo puede transmitir a sus lectores ya sea por medio de la pintura de cuadros históricos, elegidos con juicioso tino, ya por el auxilio de la ficción que fácilmente se presta al servicio de las buenas ideas. (Blest Gana, “Literatura chilena” 183)

Este “estudio del corazón humano” se hacía necesario para ubicar a la novela por encima de la poesía, a la que Blest Gana consideraba como una expresión “esencialmente sentimental” cuya inspiración exclusiva en “los dolores del alma” desvirtuaba el “estado normal del hombre” (184). La novela, en comparación con la poesía, tenía mayor dificultad para su creación y más adeptos, razón por la cual constituía el género propicio para la educación del pueblo:

[L]a novela, por el contrario, tiene un especial encanto para toda clase de inteligencias, habla el lenguaje de todos, pinta cuadros que cada cual puede a su manera comprender y aplicar, y lleva la civilización hasta las clases menos cultas de la sociedad, por el atractivo de escenas de la vida ordinaria contadas en un lenguaje fácil y sencillo. (185-6)

El mismo pensamiento ya había sido propuesto por otros personajes de la elite chilena, como su compatriota y mentor José Victorino Lastarria, quien en 1842 también había pronunciado unas palabras similares en su *Discurso de incorporación a la Sociedad de Literatura de Santiago*, donde abogaba por una literatura que no fuera un privilegio de unos pocos sino más bien que tuviera una vida propia “conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea más popular” (14). La idea de Blest Gana y de varios de sus amigos académicos y políticos recuerda y reafirma la conexión entre la novela y el principio de los estados nacionales argumentada ampliamente por Benedict Anderson que, junto con la prensa, representaba “the *kind* of imagined community that is the nation” (26, Énfasis en el original), de ahí que la creación de personajes que hablaran un lenguaje simple y claro permitía al lector identificarse con las obras y al mismo tiempo sentirse parte de esa comunidad mientras que se divulgaban informaciones y costumbres que, a la postre, contribuirían con el propósito pedagógico de la novela como género.

Una preocupación latente en Blest Gana yacía en la popularidad inusitada de la que gozaban las novelas europeas, “puestas a tan bajo precio por la industria moderna en las manos de los lectores” a través de los folletines de los periódicos, que no tenían en cuenta, según este autor, la calidad del contenido de dichas publicaciones, malogrando el buen gusto y los principios morales de los poco ilustrados lectores (Blest Gana, “Literatura chilena” 186), razón por la cual el apoyo al género chileno rectificaría el alejamiento de las buenas costumbres causado por la lectura de novelas extranjeras y afianzaría su primordial papel en la formación de una cultura nacional. Paradójicamente, fue la publicación de sus novelas por entregas en los folletines lo que dio a conocer inicialmente su obra. La novela nacional, como lo explica Juan Poblete, sería entonces la fusión de la popularidad de los folletines, la modernidad y seducción de las novelas europeas, la capacidad de transmitir las costumbres nacionales y la seriedad de una obra educativa que cualquier gobierno apoyaría (*Literatura* 55), siendo todas características de las que ha gozado la obra de Blest Gana.

Reeditada en París, en 1875, *Martín Rivas* circuló ampliamente por toda América Latina y continuó siendo un éxito editorial años después de su primera publicación (Silva Castro, *Blest Gana* 133). En la dedicatoria que hace a Manuel Antonio Matta, Blest Gana expresa que el protagonista, Martín, “ofrece el tipo, digno de imitarse, de los que consagran un culto inalterable a las nobles virtudes del corazón” (Blest Gana, *Martín* 59). Este personaje, que el narrador mantiene inmaculado, está rodeado por otros que tienen lo positivo y lo negativo de la humanidad para lograr un equilibrio que lo hace aún más realista en su relato (Silva Castro, *Blest Gana* 195), lo que evidencia la necesidad que la clase intelectual tiene de estructurar el espacio nacional y sus ciudadanos a través de la divulgación de las costumbres de la sociedad y la política con fines ampliamente pedagógicos. Este aspecto recuerda lo argumentado por Doris

Sommer como la conjugación de arte, ciencia, narrativa e historia por parte de los escritores-estadistas de la época (20).

Ahora bien, mientras Sommer considera que estas ficciones fundacionales nivelan las diferencias sociales de las tempranas repúblicas, *Martín Rivas*, por el mismo hecho de reflejar las costumbres y querer establecer ciertos patrones de comportamiento, estaría perpetuando características de una organización patriarcal y de clases, que no aportaría elementos para formar una comunidad imaginada inclusiva. Cristián Montes Capó, en su artículo “El metarrelato nacionalista en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana” (2004), explica que debido a los factores como los conflictos entre la burguesía y el “medio pelo,” así como la intervención del narrador, que plasma ciertos prejuicios de clase al calificar y contrastar las costumbres de ambos estratos sociales (18), *Martín Rivas* no potencia una idea de comunidad imaginada, en el sentido de Benedict Anderson, es decir, un ente “which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history” (26). Según Montes Capó, muy al contrario, *Martín Rivas* apela a un “concepto de nación [que] se sostiene en el reforzamiento de las divisiones sociales y en el exilio de uno de sus elementos básicos, esto es, el pueblo” que, como elemento intrínseco de lo nacional, existe pero que requiere ser educado “según los patrones de la elite cultivada” (Montes Capó 21). Quizás por esta misma razón, lo canónico de la novela, y en general de la obra de Blest Gana, ha dejado marcas indelebles en la sociedad chilena. Cada uno de los personajes, y en especial el de Martín Rivas, ha gozado desde su creación de una capacidad de comunicar a sus lectores un modelo del ciudadano:

Cada chileno pobre se siente un Martín Rivas mientras no llega a la fortuna, y todos los desdeñados e incomprensidos quieren emularle mientras no se les enturbian los ensueños. De allí la enorme y siempre renaciente popularidad de

esta novela, a la cual el voto público viene consagrando, hace ya cerca de un siglo, como la más genuinamente nacional de la literatura de Chile. (Silva Castro, *Evolución* 56)

Efectivamente, Martín Rivas es un joven humilde “de veintidós a veintitrés años” (Blest Gana, *Martín* 60)²⁵ que llega a Santiago en julio de 1850 con el fin de estudiar leyes y obtener su título de abogado para poder hacerse cargo de su madre y su hermana, luego de la muerte de su padre, quien había fallecido dejándolos en una situación económica bastante precaria. La trama se desarrolla en la ciudad de Santiago en medio de algunos hechos históricos que sirven de escenario y que ilustran también los eventos políticos y sociales de la época. Como espejo de la sociedad chilena, bien conocida por el autor, *Martín Rivas* incluye un personaje característico que representa a cada grupo social, entregándole al lector una variedad de situaciones que le permiten establecer un contacto con los sucesos de aquel tiempo. En la trama de la novela dichos personajes pertenecen a dos grupos, la burguesía y el “medio pelo,” en un paralelismo que, a pesar de separar los roles por cuestiones de clase, los conecta a través de los “jóvenes burgueses” en busca de “amores pasajeros y clandestinos,” como es el caso de Agustín Encina y Rafael San Luis, o de “amistad y posible distracción” en el caso de Rivas (Araya 34).

Se encuentran así, por un lado, la “aristocracia” santiaguina conformada por Dámaso Encina, Engracia, su esposa, Leonor y Agustín, sus hijos; Francisca, hermana de Dámaso, su esposo Fidel Elías y la hija de estos, Matilde. Don Dámaso Encina, “se había casado [...] con doña Engracia Núñez, más bien por especulación que por amor” (Blest Gana, *Martín* 64) para acceder al poder que le otorgaban el dinero y la posición social de la familia de su mujer y que, además amparado en ello, no solo participaba de los más lucrativos negocios sino que aprovechó

²⁵ Las citas que provienen de la novela *Martín Rivas*, corresponden a la edición de Guillermo Araya, Editorial Cátedra, 1993.

su conveniente posición para especular financieramente, sacar ventaja de la mala situación económica del padre de Martín, y apropiarse de sus minas de plata, aumentando su propia fortuna. En el momento de la narración, 1850, con una posición económica bastante sólida, Encina quiere convertirse en senador y su deseo “lo inclinaba del lado en que creía ver el triunfo” (73). Agustín, el hijo mayor, “que había traído del Viejo Mundo gran acopio de ropa y alhajas, en cambio de los conocimientos que no se había cuidado de adquirir en su viaje” (67), se dedica a divertirse tanto en las tertulias como en el picholeo, reuniones de la gente de “medio pelo,” donde busca aventuras amorosas que no lo comprometan, mientras que Leonor, “la hija predilecta de don Dámaso y doña Engracia” (66), es una niña caprichosa que dedica sus días a la música y el piano, y se convierte en el amor de Martín, quien tiene un firme deseo de superación personal a través del estudio y el trabajo con el fin de lograr el amor de Leonor.

El propósito de Rivas por terminar sus estudios y graduarse como abogado obedece inicialmente a un deseo de su padre en el lecho de muerte (68). Por su parte, la familia Encina, como una de las más prestantes de la sociedad de Santiago, “noble por derecho pecuniario” (66), es frecuentada por lo más selecto de una sociedad que, a falta de títulos de nobleza, recurre a la ostentación de la riqueza en las tertulias que suelen ofrecer en su casa los Encina. Allí acuden Fidel Elías y su esposa Francisca, feminista romántica e intelectual, asidua lectora de George Sand (244, 245, 269). Asimismo, Matilde, hija de Francisca y Fidel Elías, está enamorada de Rafael San Luis, un joven de familia rica venida a menos, que es miembro activo de la Sociedad de la Igualdad y se convierte en el mejor amigo y confidente de Rivas.

Por otro lado, están los personajes que representan el “medio pelo.” Doña Bernarda Cordero de Molina, mujer viuda que se preocupa por el futuro de sus tres hijos, Amador, Adelaida y Edelmira. Amador es un joven ambicioso a quien le gustan el juego y el dinero fácil;

Adelaida, quien “cultiva en su pecho una ambición digna de una aventurera de drama: quiere casarse con *un caballero*” (énfasis en el original; 123), cae bajo la seducción de Rafael San Luis y, a su vez, trata de enredar a Agustín para casarse con él y ascender socialmente; y Edelmira, la joven sensible, inteligente y trabajadora que se enamora perdidamente de Martín sin ser correspondida, termina sacrificando su amor para que él sea feliz al lado de Leonor. Otros personajes que apenas aparecen en la novela de Blest Gana son Clemente Valencia y Emilio Mendoza, jóvenes que pertenecen a la clase alta, preocupados por exhibir su dinero y lo que hacían con él, son los fieles y persistentes admiradores de Leonor; y, por último, Ricardo Castaños, un joven oficial de policía, enamorado de Edelmira Molina y mal correspondido en ese amor. En lugar de las tertulias que celebran los Encina en el gran salón de su casa con la participación de la clase burguesa, el “medio pelo” se divierte en el picholeo, una reunión donde beben, bailan y juegan a los naipes, y de la cual los Molina son anfitriones.

Estos espacios sociales reinciden en costumbres coloniales que fijan roles y refuerzan comportamientos que de alguna manera no permiten cambios sociales sino que, al contrario, los acentúan. Mónica Meléndez argumenta que el autor utiliza el cuadro de la tertulia para mostrar que en ella se comenzó a desarrollar un “apetito masculino desenfrenado por el lujo” (64) y, al mismo tiempo, plantea que esta es la manera cómo Blest Gana critica una serie de comportamientos heredados desde la colonia, pretendiendo a través de la literatura y de su creciente accesibilidad, facilitada por la publicación masiva en los folletines, rectificar “las subjetividades masculinas” que hasta ese momento habían venido siendo valoradas principalmente desde el punto de vista económico y tecnológico (65) y, al mismo tiempo, renovar dichas costumbres a través del efecto pedagógico de la lectura, es decir que “el escritor utiliza la novela y su lectura para formar nuevas subjetividades masculinas por medio de la

implementación de costumbres que se ‘emulan’ e inducen al trabajo, la virtud, la renovación moral y la responsabilidad para con la patria y la familia” (66).

De la misma manera, Meléndez sostiene que el picholeo es el espacio que propicia conductas transgresoras femeninas, que lideradas por doña Bernarda, promueven “la heterogeneidad nociva de las costumbres” puesto que entre el alcohol y el juego se permiten conductas que llevan a “la ociosidad y el desorden sexual” (67). La práctica social del picholeo, entonces, transgrede el espacio del hogar decimonónico destinado a ser el lugar donde se inculcan la moral y las buenas costumbres, pues es allí donde las mujeres corren peligros como es el caso de Adelaida que, por un lado, cae seducida por Rafael San Luis y se convierte en madre soltera, y por otro, urde con su madre y su hermano, Amador, el engaño a Agustín Encina para casarse con él y obtener la movilidad social que tanto anhela, la misma movilidad que Martín logra a través del estudio, el trabajo, el esfuerzo personal y una moral intachable para conseguir el amor de Leonor. Ambos espacios, tanto la tertulia como el picholeo, son rescatados con relativa importancia en la telenovela e intentan reflejar la construcción de espacios en los que se redefinen ciudadanos del pasado que están conectados con el presente.

Sin ser considerada una novela histórica, el autor introduce ciertos hechos que reflejan fielmente los acontecimientos que rodean la ficción, usando “lo histórico como un asunto que ocupa el trasfondo novelesco” (Araya 19). De hecho, varias de las novelas de Blest Gana tienen el elemento histórico como parte del argumento. Como lo señala Guillermo Araya en su estudio introductorio, cuatro hechos históricos marcan la trama en *Martín Rivas*: los últimos meses del gobierno conservador de Manuel Bulnes y la posible sucesión de su copartidario Manuel Montt, algunos incidentes protagonizados por la Sociedad de la Igualdad y los motines de Aconcagua y

de Urriola (32). En este último motín, Rafael San Luis pierde la vida y Rivas, herido y ante la posibilidad de perderla, decide confesar su amor a Leonor.

Sin embargo, más que los hechos históricos, en la obra de Blest Gana abunda la historia de lo social desde una perspectiva mediada por la estética de las novelas románticas europeas. Dicha estética, que describe tanto las costumbres sociales y políticas como la detallada narración de sentimientos y situaciones enclavadas entre los estilos del realismo y el romanticismo, desemboca en lo melodramático, una estética que permite hacer del “romance nacionalista” acuñado por Sommer la base fecunda para el melodrama televisivo y más específicamente la telenovela. Por lo tanto, con base en una obra del siglo XIX se articulan los hechos de la historia chilena reciente y se imbrican dentro del melodrama televisivo a través de las matrices culturales de la telenovela.

De acuerdo con Hermann Herlinghaus, el melodrama ofrece el “exceso de lo teatral y lo dramático [...] en la dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social, en donde las fantasías del ‘happy end’ producen las peripecias más inverosímiles” (29). En otras palabras, este conflicto amoroso recopila otras disputas de índole social y político, que a través de las diferentes tramas entretejen un nudo y una resolución, dando los frutos en un final feliz que homologa la unión de los amantes con la disolución de aquellos enfrentamientos de orden sociopolítico. De esta forma, se valida lo que sucede en la trama de la telenovela *Martín Rivas, aventuras de un soñador*, análisis que veremos después de un recuento de las adaptaciones de la obra fundacional al cine, el teatro y la televisión.

2.2. Las adaptaciones de la novela decimonónica y pequeña reseña de la televisión chilena.

Cine, teatro y producciones de televisión son los géneros en los que una y otra vez ha sido acogida esta obra, razón que podría explicar también la preferencia del público por la telenovela durante el 2010 frente a sus competidoras en el horario estelar de la noche. El arraigo del que goza la obra de Blest Gana en el contexto chileno se traduce en las numerosas adaptaciones de la novela desde comienzos del siglo XX y a continuación mencionaré algunas de ellas. En los albores de la industria cinematográfica chilena se filma *Martín Rivas*, estrenada el 16 de junio de 1925, dirigida y producida por Carlos Borcosque, cineasta de gran trayectoria en Chile y Argentina y posteriormente en Hollywood (*CineChile*).



Fig. 4. *El Mercurio*, 1925. Imagen tomada de *CineChile.cl* bajo licencia Creative Commons (*CineChile*).

Para el estreno de este film, el diario *El Mercurio* de Chile (fig. 4) publicó el anuncio que promocionaba como argumento “[I]a historia de un huérfano provinciano que logró conquistar el corazón de una orgullosa dama y entrar, por propios méritos, al estrecho círculo aristocrático”

(*CineChile*), donde el espíritu liberal de la novela se mantiene intacto.²⁶ Posteriormente, en 1954, Santiago del Campo adapta y estrena la obra en el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, con un elenco de figuras muy reconocidas del medio teatral chileno e innovaciones técnicas que transformaban “el decorado en un set cinematográfico múltiple,” lo cual resultó en un éxito rotundo (“*Martín Rivas*: se revitaliza”).

En cuanto a la televisión, *Martín Rivas* cuenta con previas adaptaciones a la del 2010. Teniendo en cuenta que la televisión llegó a Chile a finales de la década de 1950, años después que a los demás países de Latinoamérica, la televisión chilena nació con un sistema particular manejado por las universidades y solo hasta 1968, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva, comienza a funcionar el canal del Estado, Televisión Nacional de Chile TVN (Fuenzalida, “La televisión en Chile” 163, 166). Producidas también por TVN, la primera adaptación de *Martín Rivas* se emitió en 1970. Según el mismo director de *Martín Rivas 70*, José Caviedes, la teleserie fue hecha con mucha rapidez pues se necesitaban producciones hechas en Chile y a falta de guionistas, “se recurría a los clásicos chilenos,” hecho que fue común en la naciente televisión de todos los países latinoamericanos; sin embargo, en esta adaptación en particular la puesta en escena correspondía a los años 70 y no a una telenovela de época (“El álbum de la prehistoria”).

La segunda adaptación en el año 1979, dirigida por Sergio Riesenberg, fue una de las primeras producciones con escenas grabadas en exteriores y gozó de gran acogida entre el público chileno de la época debido a su apego a la obra original donde, como lo expresa

²⁶ Cabe mencionar aquí que el mismo año Pedro Sienna escribió, dirigió y protagonizó *El húsar de la muerte*, basada en la vida del patriota de la Independencia Manuel Rodríguez, considerado como el mejor de la época del cine mudo (Ossa Coo 27), y que coincidentalmente era el mismo personaje protagonista de la telenovela enfrentada a *Martín Rivas* en el horario estelar de la noche en 2010.

Leonardo Cohen, protagonista de esta adaptación, “no había una sutileza o doble mensaje, sino que se basaba en la novela” (P. Gutiérrez).²⁷ Las palabras de Cohen se refieren a las libertades tomadas por Vicente Carrasco en la adaptación de TVN hecha para la versión del Bicentenario, y la “sutileza o doble mensaje” es en realidad lo que ocupa mi interés, puesto que a partir de este recurso surge la posibilidad de incluir la historia reciente del país dentro de la trama de la telenovela al modificar el argumento, añadiendo personajes y situaciones y desarrollando otros aspectos e historias que apenas son mencionados en el libro. Sin embargo, vale la pena señalar que la “sutileza” y el “doble mensaje” eran algo complicado de realizar en el momento histórico y político en el que fue emitida la versión de 1979.

La televisión como medio de comunicación social, por supuesto, sufrió todos los avatares del periodo de la crisis democrática, la dictadura militar y la transición a la democracia dentro de los que podemos contar la censura. El extenso periodo del gobierno militar desarticuló la Ley de 1970 que aprobaba y reglamentaba la publicidad y la financiación de la televisión para establecer cuotas de producción nacional dentro de la oferta de programas diarios (Fuenzalida, “La televisión en Chile” 169). Siguiendo con la tendencia del medio en Latinoamérica, a partir de 1987 se introduce la televisión por cable y hacia 1990 se normaliza una televisión autofinanciada, representada en dos grandes canales nacionales, TVN, canal del Estado, y TV13, canal de la Pontificia Universidad Católica de Chile; y dos canales medianos, Megavisión y Chilevisión (185-88). Aunque ha sido considerada como una industria cultural pequeña, si se le compara con aquella de países como Brasil o México, la televisión chilena ha producido una buena cantidad de telenovelas para el consumo local.

²⁷ La serie completa de seis capítulos se encuentra disponible en *You Tube*, en veinte segmentos de quince minutos cada uno. Disponible en www.youtube.com/playlist?list=PLV303JnpWXyrXZJmGMnYMwKMAxGoPPAVY

Según Soledad Camponovo, las telenovelas en Chile se convierten en un agente modernizador de la sociedad, recopilando problemáticas actuales que permiten reflejar la situación del ciudadano común y, a su vez, se insertan en el cotidiano de ese ciudadano. La telenovela permite incluir a grupos de la población que antes habían sido excluidos, estereotipados o simplemente ignorados y, al mismo tiempo, “promover la discusión de temas reñidos con la moral conservadora de la sociedad chilena o el tradicionalismo ideológico [...] y por lo tanto modernizar la sociedad” (10), en correspondencia con lo que ha expuesto Martín-Barbero, a pesar de que no se hablara abiertamente de temas que refirieran a la dictadura como los desaparecidos o la tortura.

Con respecto a estos temas tan espinosos como la dictadura, la tortura o los desaparecidos, que han trazado ya una cartografía muy importante dentro de la literatura chilena, la “sutileza o doble mensaje,” de la que hablaba Cohen, dejó de ser un problema en la ficción televisiva a partir de 2008, considerado como “el año de la época y la nostalgia” (Fuenzalida et al. 49) e iniciando la conmemoración del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno. El año inmediatamente anterior, 2007, los canales de televisión más fuertes, TVN y Canal 13, emprendieron los correspondientes proyectos que comenzaban la tarea de recuperar la historia y la memoria del país, entre los cuales surgió en primer término *Héroes: la gloria tiene su precio*, de Canal 13, con seis telefilms: “Bernardo O’Higgins, vivir para merecer su nombre,” “Manuel Rodríguez, hijo de la rebeldía,” “José Miguel Carrera, el príncipe de los caminos,” “Diego Portales, la fuerza de los hechos,” “Balmaceda, la mirada de un patriota” emitidos en 2007 y “Pratt, espada de honor” en 2009. En segunda instancia, TVN lanzó *Epopéya* (2007), docu-ficción de cuatro capítulos sobre la Guerra del Pacífico, que despertó bastante controversia entre la audiencia de los países vecinos Perú y Bolivia (“Pese a polémica”).

Para el año 2008, y con este preámbulo histórico que acabo de mencionar, se estrenaron *Paz, una historia de pasión* (TVN), miniserie de cuatro capítulos que “exploraba las historias anónimas” de la Guerra del Pacífico, *El señor de La Querencia* (TVN), teleserie de época, ambientada en el mundo de la hacienda de los años 1920, y *Los 80. Más que una moda* emitida por Canal 13 (Fuenzalida et al. 50-1). Esta última marcó un punto importante en lo que se refiere a la recuperación de la historia a través de la nostalgia, siguiendo el formato de la conocida y exitosa serie de Televisión Española *Cuéntame cómo pasó*. Su acogida fue tal, que alcanzó su quinta y final temporada en 2014, demostrando que la vida cotidiana de una familia chilena de clase media atravesada por todos los problemas coyunturales vividos durante la dictadura era un campo bastante fecundo para el melodrama, la identificación y el gusto de la audiencia. Por último, y aunque posterior al año 2010, que es el foco del presente proyecto, vale la pena mencionar el lanzamiento de TVN en 2011 de *Los archivos del Cardenal*, que sin ningún tipo de sutileza ni doble mensaje se basaba en historias reales de casos sobre defensa de los derechos humanos manejados por la Vicaría de la Solidaridad. La serie, que finalizó su segunda temporada en 2014, trata crudamente el secuestro, la tortura, la desaparición forzada y el exilio, flagelos sufridos durante el periodo de la dictadura militar.

En medio del entusiasmo de las celebraciones bicentenarias, TVN se lanza de nuevo a la tarea de adaptar y producir la nueva serie *Martín Rivas* en 2010, que veremos a continuación.

2.3. Martín Rivas, memoria e historia reciente de Chile en la telenovela de época, o la aventura de reflejar la nación contemporánea.

Así como sucede con la novela original de Blest Gana, la versión de 2010 de *Martín Rivas* para la televisión se encarga de representar la sociedad chilena, esta vez no solo a través de la trama de la telenovela sino por medio de sus personajes, y en especial por medio de su

protagonista, Martín Rivas, un provinciano que llega a la capital y quiere, además de ser abogado, luchar por un mundo más justo. Martín sirve de puente de encuentro entre dos mundos: el de la familia Molina, la clase de medio pelo, su forma de socializar a través del picholeo, la manera de ganarse la vida y las convicciones morales de sus miembros, especialmente de Amador, Adelaida y Edelmira; y el mundo de la familia Encina, de cuya hija Martín resultará enamorado; una aristocracia moralmente decadente que mueve los hilos del poder político y económico junto con sus amistades y demás familiares, que se reúne en la tertulia y que lucha a toda costa por mantener sus privilegios sin importar cómo lo consiguen.

El relato deja en evidencia una serie de intereses, conflictos, alianzas y complicidades que permiten apreciar la complejidad de dichas relaciones, lo que posibilita el reconocimiento en la ficción televisiva de una realidad que toca las vivencias del ciudadano común contemporáneo. Con la creación de nuevas historias y nuevos personajes, concebidos específicamente para esta adaptación, la telenovela presenta aparentemente una simpleza y una trama predecible que sigue las convenciones del melodrama; sin embargo, bajo esa trama se tejen los hilos no solo de los clásicos enredos sentimentales sino de una más amplia diversidad social, cultural y política. Por lo tanto, mi análisis se propone mostrar cómo detrás de este relato tradicional de un melodrama televisivo de época, basado en la ficción fundacional más importante de Chile, subyace una complejidad coherente con la memoria y la revisión del pasado tanto reciente como lejano y lo traslada a la representación de nuevos ciudadanos que reflejan las problemáticas contemporáneas de su país.

Emitida de lunes a viernes entre marzo y septiembre de 2010, en ciento veinticinco capítulos de veinticinco minutos en promedio cada uno (Orozco Gómez y Vasallo de Lopes, *Obitel 2011* 203) se transmitió *Martín Rivas, aventuras de un soñador* como la telenovela del

Bicentenario a través de TVN. La adaptación del 2010 incluye desarrollos diferentes de las historias de cada uno de los personajes y también crea otros que le dan el toque de una telenovela de época actualizada, debido a las problemáticas contemporáneas que maneja, además del aspecto cómico que algunos de estos personajes introducen. Los nuevos acontecimientos y personajes corresponden con el clásico melodrama cuya estructura dramática, como lo explica Jesús Martín-Barbero, se basa en:

cuatro *sentimientos* básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa–, a ellos se hace corresponder cuatro tipos de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas– personificadas o “vivas” por cuatro personajes –el Traidor [o Villano], el Justiciero, la Víctima y el Bobo–, que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. (*De los medios* 157)

En este caso, los personajes generan categorías, debido a que existen en algunos casos varios de ellos con la misma agencia, pero están motivados por distintas causas y desde distintos lugares, razón por la cual la historia se desplaza en varias direcciones, pues no todo gira alrededor de los protagonistas, que son exponentes de una cultura de clase.

El tejido de una trama abundante en personajes e historias alternas sienta las bases para el análisis de *Martín Rivas* que propongo bajo los dos elementos que maneja Blest Gana en el título original de la novela: 1. El factor social, que articula las diferencias de clase alrededor de temas como la familia, el género y el conflicto por el agua; y 2. El factor político, que muestra la lucha de la Sociedad de la Igualdad y los abusos como evocación de la dictadura. Antes de abordar el análisis de estos ejes temáticos, es pertinente ver a grandes rasgos el argumento de la narración televisiva.

La telenovela presenta, a diferencia del tímido y apocado provinciano de Blest Gana, a un Martín Rivas revolucionario y de moral inflexible, digno representante de la clase media con las más altas aspiraciones. El personaje protagoniza un argumento que se transforma cada cierto número de capítulos, evocando las distintas problemáticas del pasado lejano y reciente de la historia republicana chilena. Una de las características más relevantes de esta producción radica en la importancia que adquiere lo local, destacando las costumbres y folclor chilenos del siglo XIX, así como el lenguaje regional, el cual ha sido enfatizado priorizándolo para reforzar su naturaleza de lo nacional.

Con una estructura completamente lineal y cronológica, la historia inicia “al estilo *Titanic*” a bordo de una embarcación, acompañada de la majestuosidad del mar Pacífico de fondo (“Esmeralda”). En el barco viajan el joven Rivas (Diego Muñoz) como polizón y Leonor Encina (María Gracia Omegna), su abuela Candelaria y su hermano Agustín (Álvaro Espinoza) en primera clase rumbo al puerto de Valparaíso y con destino final Santiago. Leonor descubre accidentalmente a Martín y no lo delata, lo que sugiere una aparente complicidad y simpatía entre los dos. A pesar de esto, los inspectores del barco lo encuentran y este se ve obligado a escapar, saltando por la borda. Posteriormente, Martín llega a la casa de los Encina en Santiago y don Dámaso lo aloja, ofreciéndole un trabajo movido por el sentimiento de culpa que siente al recordar que está en deuda con el padre de Martín. Allí se reencuentra con la joven desconocida del barco, que resulta ser la hija de su benefactor.

Explicándole a Engracia, su esposa, se conoce el secreto que motiva a Dámaso a proteger a Martín: “Estoy en deuda con ese muchacho. Yo engañé al padre de Martín y le quité todo lo que tenía... Gran parte de nuestra fortuna se construyó sobre la base de eso, de lo que le quité a la familia Rivas” (“Martín Rivas 01” 25:20). Entre tanto, en la reunión de bienvenida a la abuela

Candelaria, se anuncia el compromiso de Leonor con Clemente Valencia (Álvaro Gómez), un joven de la alta sociedad santiaguina a quien ella no quiere –y que resulta ser el villano de la historia– pero que conviene para los negocios de Dámaso. En la misma reunión en la casa Encina, Rafael San Luis (Pablo Cerda) busca secretamente a su amada Matilde, prima de Leonor, pues su relación ha sido prohibida por Fidel Elías, el padre de Matilde, debido a la pésima condición económica en la que quedó Rafael después de la muerte de su propio padre.

Por otra parte, a pesar de la atracción que surge a primera vista entre Leonor y Martín, ella todo el tiempo le recuerda sus diferencias de clase con el fin de negar sus sentimientos por tratarse de un hombre que no pertenece a su misma condición social. Además, desde el inicio se instala la rivalidad entre Clemente y Martín; por un lado, Clemente juega el papel del novio obsesivo y celoso que culpa a Martín por el desinterés y rechazo de Leonor. Por otro lado, como estudiante de leyes en el Instituto Nacional, Martín había expresado su manera de pensar sobre la “desigualdad de los chilenos” (“Martín Rivas 01” 21:25), razón por la cual Clemente le recuerda sus diferencias de clase social, enfrentándose a golpes con él, lo que provoca que Martín termine pasando la noche en la cárcel. A raíz de este incidente también nace la amistad entre Martín y Rafael San Luis, quien lo invita a la casa de las Molina, lugar donde se reúnen en el picholeo, mientras que la familia Encina, sus parientes y amistades asisten a la tertulia. En esta primera visita, Martín conoce a la familia Molina y en especial a la hija menor, Edelmira, quien queda prendada del joven; por su parte, Adelaida, la mayor, le confiesa a Rafael que está esperando un hijo de él, situación que San Luis rechaza ya que se interpone en sus planes de matrimonio con Matilde, luego de que Fidel Elías aceptara nuevamente el noviazgo debido al apoyo económico de Pedro San Luis, tío de Rafael.

Asimismo, correspondiendo con el pensamiento político de Martín, San Luis comparte con él un ejemplar del periódico *El amigo del pueblo*, publicación clandestina de la Sociedad de la Igualdad, de la cual Rafael es el líder, y se convierte en el mentor de Rivas en este grupo político. La Sociedad de la Igualdad es objeto del asedio de la policía, debido a las presiones que los hombres poderosos del partido conservador ejercen contra Ricardo Castaños, oficial que pretende a Edelmira Molina y, por esta razón, es enemigo natural de Rivas al darse cuenta de que ella está interesada en Martín. Junto con los secretos de Dámaso Encina y Adelaida Molina, otro secreto es revelado durante el inicio de la trama: Fidel Elías, el padre de Matilde, y Clara San Luis, la tía de Rafael, son amantes.

Los demás conflictos con sus correspondientes secretos irán apareciendo a lo largo del intrincado argumento de *Martín Rivas, aventuras de un soñador* en la que capítulo tras capítulo los hilos se complican y se cargan de violencia a través del papel de villano extremo que juega Clemente Valencia, quien no solo intenta asesinar a Martín en varias ocasiones sino que también él mismo se hace pasar por muerto para cobrar cuentas pendientes y, al mismo tiempo, atentar contra la integridad de todas las mujeres de la historia, en especial contra Leonor y Edelmira, las mujeres que son importantes en la vida de Martín. Aunque ya se encuentra casado con Leonor, Clemente abusa sexualmente de ella y la tortura tanto física como psicológicamente ante la impotencia de todos los miembros de su familia, por esta razón, Leonor finge un embarazo para alivianar así los maltratos de su marido; asimismo, Edelmira es víctima de violación sexual repetidas veces por parte de Clemente, bajo la amenaza de matar a Martín, si ella no accede a sus deseos, un crimen que queda impune, tal y como sucede también con los asesinatos que comete y, ya en los capítulos finales, con la intimidación y abuso a Mercedes, la hermana de Martín, quien en el desenlace lo asesina restableciendo la tranquilidad para todos en Santiago.

Al final de la historia, durante el motín de Urriola, que corresponde con los eventos descritos por Blest Gana, Rafael San Luis muere y Martín es hecho prisionero. Leonor, enamorada confesa de Martín, planea la fuga de su amado junto con Edelmira, quien sacrifica el amor que siente por Rivas y su soltería casándose con el teniente Castaños a cambio de que este deje escapar a Martín. Como epílogo de la telenovela, después de varios meses de exilio en el Perú, Martín regresa a Santiago y se casa con Leonor, en una “happy and practical union” (Sommer 204) cumpliendo, a su vez, con el formato clásico del melodrama latinoamericano de televisión que culmina en un final feliz, donde el malvado es castigado y los amantes pueden estar juntos.

Siguiendo la apreciación de Robert C. Allen y otros académicos dedicados al estudio de la telenovela, este es un formato televisivo con el que se pueden explorar distintas instancias, entre ellas, la identidad nacional, la autenticidad cultural o la relación entre la televisión y la vida cotidiana. Sin embargo, lo que más se ha discutido es la relación de la telenovela con la modernidad y, específicamente, la modernidad de Latinoamérica (Allen 11). Siendo *Martín Rivas* una telenovela basada en una novela romántica que en su momento explotaba la tendencia melodramática de autores como Balzac o Stendhal, ¿cómo se explica la modernidad de Latinoamérica a través de una telenovela de época? ¿Cómo se redefine en este género al ciudadano que vive el Bicentenario? Es evidente que los dispositivos y tramas simbólicas que vienen del melodrama están imbricados en la telenovela como medio por excelencia de su representación (Martín-Barbero, “Matrices” 138) y, a su vez, debido a la anacronía misma de la modernidad latinoamericana, la cual está atravesada por la imposición de un medio masivo como la televisión, en este caso la telenovela sirve como artefacto de revisión, o mediador en el sentido de Martín-Barbero, de la historia a través de la adaptación de una ficción fundacional. El

“romance nacional,” como lo denominó Doris Sommer en su momento, en su naturaleza erótico-política evoca a la familia como una institución “natural” desde donde se generan todos los sentimientos entre el héroe y la heroína que provienen de sectores sociales distintos y hasta antagónicos, y concibe en su conciliación y unión sexual el porvenir de la gran familia que es la nación, estructura que recupera también el melodrama de televisión.

A diferencia de la telenovela histórica, que vimos en el caso de *La Pola, Martín Rivas* es una telenovela de época, formato que ha sido desarrollado de manera amplia por la industria televisiva brasilera. Las principales características de la telenovela de época son las historias ambientadas en un periodo específico del pasado y los personajes son producto de la ficción, aunque puede incluir personajes históricos. Asimismo, la mención de lugares y hechos históricos hace parte de la configuración del ambiente de época, características que al estar unidas en la puesta en escena tienen la capacidad de transportar al televidente a un periodo particular en la historia pero, al mismo tiempo, evoca otros momentos y situaciones ocurridos en aquellos lugares (Marques Carriço y Oliveira Santana 228).

Martín Rivas no es el primer caso de adaptación de una novela fundacional a la televisión; de hecho, la mayoría de los países de Latinoamérica apeló a estas para sus producciones nacionales, tanto en los inicios de la televisión como en los *remakes* de años posteriores. Por ejemplo, *Doña Bárbara* (1929) del venezolano Rómulo Gallegos fue producida en México y adaptada para el cine con guion del mismo Gallegos en 1943 (Sommer 274), con la célebre María Félix en el papel protagónico; posteriormente, en 1975 se realizó la telenovela producida por Radio Caracas Televisión; en 1998 fue adaptada para la película argentina dirigida por Betty Kaplan; y en 2008 se emitió la más reciente versión en coproducción de RTI Televisión de Colombia, Sony Entertainment y Telemundo para Latinoamérica y el mercado

latino de los Estados Unidos (“Doña Bárbara”). En Colombia, la célebre novela de Jorge Isaacs, *María* (1867), fue producida por RTI en 1972 (Amaral Ceballos 69) y en 1991 por RCN con guion de Gabriel García Márquez (90). *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera fue adaptada en 1975 y en 1990 por RCN (91); y no podría dejar de nombrar *Escrava Isaura* (1875) la novela de Bernardo Guimarães que, sin figurar dentro de la lista de obras fundacionales de Sommer, gracias a la adaptación de Gilberto Braga y la producción de Rede Globo en 1976, ha sido conocida a nivel mundial y aun después de cuarenta años se encuentra en el quinto lugar de la lista de programas exportados, siendo exhibida en 104 países (“Escrava Isaura”), además de la exitosa segunda versión de Rede Record en 2004.

En cuanto a la ambientación de la época, para la más reciente adaptación de *Martín Rivas* el equipo de producción de TVN hizo un gran esfuerzo al reproducir la Plaza de Armas de Santiago, casi en su totalidad, tal y como era en 1850, época en la que se desarrollan los hechos de la ficción de Blest Gana. Edificaciones alrededor de la Plaza como la Catedral Metropolitana o el Portal Sierra Bella, hoy Portal Fernández Concha, fueron replicadas en un área de diez mil metros cuadrados, donde los personajes se paseaban ataviados con los trajes de la época y desempeñando actividades de acuerdo a su condición social como una manera de plantear la naciente modernidad de Santiago (I. Palma).

La revisión de la historia que hace la telenovela, entonces, se origina en las bases establecidas por la novela de Blest Gana y se enmarca tanto en la referencialidad del ambiente, la decoración, el vestuario y la caracterización de los personajes como en las problemáticas manejadas por cada una de las historias que se van desarrollando y reflejando otras que evocan la historia reciente de Chile, las cuales he clasificado ya en dos ejes temáticos. Por lo tanto, el reflejo de situaciones del contexto histórico de producción de la teleserie y, a su vez, de

momentos y situaciones marcados en la memoria del pueblo chileno están imbricados en los distintos nudos del relato de ficción de televisión, atravesado por la estructura del melodrama.

2.3.1. El factor social

En el año 2009, Isabel Allende durante una entrevista con Melvyn Bragg habla de los recuerdos de su niñez y de lo que significó para ella la separación de sus padres. Al irse su padre, su nombre no se volvió a mencionar en la casa debido a que había descendido en la escala social; dice Allende: “In Chile at the time, and still today, the social classes are like castes in India. You can go down; you can never go up. You are born in a social class and that’s where you stay” (*Isabel Allende* 9:51). Aunque puede ser una apreciación que suena determinista, la percepción de Allende es tal cual como se presenta en la telenovela. Lo que a manera de anécdota relata la escritora refleja la cuestión de la diferencia de clases, un tema que la obra decimonónica de Blest Gana aborda y que la telenovela también se encarga de matizar con otros ingredientes.

Si en el caso anterior, la telenovela histórica *La Pola* marcaba un énfasis sobre la cuestión de la raza, en el caso de Chile, curiosamente, la telenovela del Bicentenario subraya el tema de la clase social que finalmente, como veremos, termina siendo un problema de raza. Chile a partir del final de la década de 1990, con la transición a la democracia, vio el fortalecimiento de movimientos tanto políticos y sociales como artísticos de las comunidades de los pueblos originarios, en especial los mapuches, y no se reconoció de manera visible este aspecto de la diversidad racial, en la cual sería necesario incluir a las comunidades afrodescendientes, en el género de la ficción televisiva.

Elizabeth Quay Hutchison menciona esta situación que se impuso durante la colonia y ha trascendido hasta la modernidad: “Chilean nation-building has typically homogenized ethnic difference and left Mapuches and other native and African-descended groups out of the national

narrative” (5). Según Hutchison, el aspecto de la raza en Chile ha sido una problemática solucionada históricamente por parte de la elite criolla con la exclusión y la indiferencia (5), situación que hasta el momento de la emisión de esta telenovela no había variado de manera sustancial. Se podría argumentar que era imposible introducir un personaje o la temática indígena en la telenovela ya que la obra que sirve de base para la adaptación, aparentemente, no posee ningún elemento que siquiera lo evoque; sin embargo, siendo una adaptación libre y como un relato televisivo que llama a la revisión del concepto de nación a través de su etiqueta de “telenovela del Bicentenario,” no parece ser inclusivo o, simplemente, es el reflejo del momento histórico en el que fue producida la telenovela.

Como antecedente histórico, debido al seguimiento de las ideas eurocéntricas en Chile, y en general en Latinoamérica, sobre todo durante finales del siglo XIX y comienzos del XX, los pueblos originarios fueron vistos como un impedimento para asegurar la consolidación y el progreso de la nación y aunque en distintos contextos se alabe a Lautaro y su lucha contra el imperio español o se use el nombre de Colo Colo para embarcaciones de la Marina chilena o en un equipo de fútbol, los hechos demuestran que se redujeron sus territorios y terminaron marginados de los procesos de modernización económica y social e invisibilizados a pesar de representar el diez por ciento de la población chilena en la actualidad (Hutchison et al. 6).

Según Hutchison, dicha exclusión es evidente también en las celebraciones del Bicentenario, ya que la población inmigrante recibió varios reconocimientos como forjadores del progreso en Chile; de hecho, la telenovela alude a este elemento extranjero al incluir el personaje del alemán Hans Schultz, quien es inicialmente un empleado de la casa Elías y, luego de descubrirse que sostenía una aventura amorosa con Francisca, la patrona de la casa, fue castigado y perseguido, con la fortuna de ser ayudado por la Sociedad de la Igualdad a la que se une, para

finalmente terminar escapando al Sur e iniciar una nueva vida allí.²⁸ A través de este personaje se pone en evidencia la influencia del elemento inmigrante europeo en Chile y en la evolución y crecimiento de su economía desde el siglo XIX. Existe un buen número de documentos que dan cuenta de la inmigración europea y del desarrollo de las industrias tanto agrícola como textil y cervecera, entre otras. En el testimonio escrito de Vicente Pérez Rosales, por ejemplo, se encuentran los detalles de su gestión para la colonización alemana en Chile. Entre esas obras están *Memoria sobre la colonización de la Provincia de Valdivia* (1852) y *Memoria sobre emigración, inmigración i colonización* (1854). Sin embargo, el “texto” de la telenovela presenta a un inmigrante que llega sin recursos, es despreciado por las familias oligarcas y todo lo consigue con trabajo duro y con la generosidad del Estado chileno que ofrecía tierras en el sur a los recién llegados, sugiriendo implícitamente que esto sucedía a costa del desplazamiento de las comunidades indígenas que históricamente poblaban el territorio.

Ahora bien, si es claro que estos inmigrantes se dedicaron a trabajar, lo que no queda claro es que, al contrario de lo que sucede en la telenovela, las oleadas de inmigrantes europeos fueron recibidas en Chile con el beneplácito de la elite del país (Bengoa 60-1), tal y como lo demuestra lo expresado por Vicente Pérez Rosales en una de sus *Memorias*: “El comercio, la industria, las instituciones liberales atraen con halagos sólidos i humanos al capitalista i al industrial [alemán], que cuando inmigran deben hospedarse sin restricción en el país que tiene la fortuna de merecer su elección” (*Memoria sobre emigración* 35).

Por el contrario, en lo que se refiere al tema indígena, ante la ausencia de un personaje que encarne el tema, planteo dos observaciones. La primera señala que por medio del lenguaje se

²⁸ La telenovela evoca el sur, el territorio mapuche, no como una región de la cual los indígenas son históricamente sus dueños sino en dos sentidos: uno, como una tierra de promisión que el gobierno está regalando a los inmigrantes alemanes, y dos, como un lugar de refugio en el cual se puede volver a empezar.

hace referencia peyorativamente a lo indígena; en los ciento veinticinco capítulos de la telenovela, hay dos menciones que hace la señora Candelaria en las que se refiere de esta forma al indígena. En una de ellas, doña Candelaria dice de manera despectiva que su nieto, Agustín, no puede andar a pie como un “indio” (“Martín Rivas 03” 18:05). Este detalle, que podría pasar por insignificante, evidencia la naturalización de esta palabra para denotar desprecio y asimismo comprueba, en cierta manera, la marginalización y la discriminación de la que han sido objeto los pueblos originarios en Chile, cuyo conflicto identitario es de larga data.

La segunda observación indica que en lugar del tema indígena lo que introduce sutilmente la telenovela es el problema del mestizaje a través de las expresiones que utilizan los personajes, sean de clase alta, media o baja, para referirse a quienes no pertenecen a su círculo. Términos como “roto” y “china” hacen parte de una jerga que implica la discriminación y desigualdad, fenómeno presente a lo largo de la historia en la sociedad chilena, que recuerda también las profundas e irreconciliables diferencias mencionadas por Isabel Allende.

Al llegar Martín, caracterizado como un muchacho humilde, a pedir ayuda a Dámaso no se le considera como igual, ni con respecto a los dueños de la casa, quienes son la clase aristocrática, ni con la servidumbre, que representa la clase baja. Martín constituye, entonces, no solo el prototipo del joven de la naciente clase media que llega de la provincia a la gran urbe en busca de un mejor futuro, o de una movilidad social, sino que también representa el punto de contacto de los distintos grupos sociales. Por un lado, Martín vive en la casa de los Encina y se relaciona de alguna manera con la familia y allegados, es decir, la aristocracia santiaguina, mientras que interactúa simultáneamente con la servidumbre de la casa. Por otro lado, al entablar su amistad con Rafael San Luis, Martín tiene contacto tanto con los liberales que forman parte de la Sociedad de la Igualdad como con la gente pobre y sin educación que este grupo ayuda y, a su

vez, es a través de San Luis que Martín establece una amistad con la familia Molina y en especial con Edelmira. La clase media o “medio pelo,” representada básicamente por la familia Molina, pretende tener contacto y penetrar el mundo de la clase alta, razón por la cual trata de establecer lazos y de imitarla en lo que sea posible, y la clase alta, a su vez, quiere mantenerse a toda costa fuera del alcance de quienes desean ocupar, o compartir, su lugar en la sociedad. Estas tensiones sociales, ambientadas en 1850, están mediando una representación de la historia reciente de Chile, como lo mencionaba Isabel Allende, y no se diferencian mucho de la situación actual, según lo que expone el historiador y antropólogo José Bengoa:

La sociabilidad chilena urbana se ha guiado por pautas rurales tradicionales. Esto es válido hasta el día de hoy, no ha sido modificado por los sucesivos intentos de las modernizaciones. El trato entre ricos y pobres, entre patronos e inquilinos, después llamados obreros, empleados o “colaboradores,” sigue teniendo una impronta premoderna, lejana a la igualdad ciudadana, rural en su esencia, paternalista por una parte y despreciativa a la vez del pueblo, de profunda raigambre oligárquica. (57)

La diferencia de clases en la telenovela no solo está representada en los contrastes obvios que siguen los lineamientos de la polarización en el melodrama, es decir, que imprimen las oposiciones a través del rol de los personajes, el vestuario, los comportamientos o los modos de hablar de ricos y pobres, sino que más allá de lo obvio, están expresadas en el lenguaje. Como lo he mencionado, palabras como “roto” o “china” son usadas desde el inicio de la narrativa televisiva con el fin de enfatizar y dar más impacto a esta diferencia. En el primer capítulo, por ejemplo, Leonor, ante la negativa de Martín a explicarle lo que hará en su tiempo libre, concluye la conversación diciéndole “roto insolente,” (“Martín Rivas 01” 27:47) remarcando que los dos

pertenecen a mundos diferentes, de tal manera que lo degrada y lo excluye. De hecho, estos dos mundos están señalados también por el espacio físico de la casa, ya que Martín duerme en el altillo, no en el cuarto de huéspedes, pero tampoco en la zona dedicada a la servidumbre. En varios capítulos de la telenovela, se recurre a la expresión “roto” o “roto de mierda” para tratar de forma despectiva y vilipendiar a otro que, sea por su nivel socioeconómico o por sus convicciones políticas, no pertenece a su mismo grupo.

La expresión “roto” en Chile ha sido tan usada como documentada. Luego de las Independencias, la preocupación de los padres de la patria y las elites fue la de dar vida a una identidad nacional que marcara las diferencias con la metrópoli de la que acababan de separarse. Una parte de ese esfuerzo lo constituyeron las novelas fundacionales y otra parte la asumieron los “explicadores de las naciones y los grandes ensayistas” (H. Gutiérrez 124). Horacio Gutiérrez explica que dentro del contexto del “racismo científico” de finales del siglo XIX, “el blanco fue visto como portador de civilización; el indio y el negro representaban trabas; y el mestizo figuraría como símbolo de degeneración” (125). Este mestizo, que constituía la mayoría de la población chilena, necesitaba ser re-concebido para mantener las características excepcionales de Chile como colonia y posteriormente como nación. Sin embargo, según Gutiérrez, a pesar del esfuerzo de escritores e intelectuales que querían elevarlo a la categoría de representante de la raza chilena, era considerado como un *otro* (130) y por ello ninguno de los autores que abogaban por este personaje se consideraba a sí mismo como tal, de ahí la persistente exclusión y clasismo, revelando la dificultad de construir una identidad que debía partir de la diversidad no solo racial sino cultural y religiosa, entre otras.

Partiendo del 20 de enero de 1888, fecha en la que se erigió un monumento y se decretó el Día del Roto Chileno en conmemoración de la Batalla de Yungay (Carranza 57-64), varios

fueron los que emprendieron la tarea de mantener el estatus de héroe nacional al anónimo roto que participó en el campo de batalla y que así entra a formar parte de la imaginería nacionalista. Posteriormente, en los albores del siglo XX, Nicolás Palacios en *La raza chilena* (1918) define al roto chileno: “Lo que ordinariamente llaman roto, esto es, la clase pobre de Chile, es lo que los entendidos llaman base étnica de una nación, y que no poseen sino las que tienen suerte de contar con raza propia” (58). La base étnica de Chile, según Palacios, provenía del mestizaje entre un español de ancestros godos del sur de Suecia, nórdico rubio y guerrero, y el araucano o mapuche, lo que daba origen a una raza superior de mestizos con predominio de una “sicología varonil o patriarcal” (5).

Aunque varios de los intelectuales chilenos durante la primera parte del siglo XX intentan enaltecer el concepto, como Roberto Hernández, Luis Durand y Oreste Plath, quienes conciben al “roto” como un “personaje simbólico [...] enraizado en la nacionalidad” (H. Gutiérrez 133), otros, frente a estas reinversiones cíclicas del “roto chileno,” coinciden con el uso que se le da en la telenovela. El académico y periodista Raúl Silva Castro expresa en 1964 que “llamar roto al individuo que se acerca a nuestro lado es lisa y llanamente insultante” (“No más” 117), invitando al lector a una revisión sobre el uso de este apelativo ya que el hecho de denominar “roto” a “una porción del pueblo chileno, propende a mantenernos desunidos, atiza el odio, despierta y solivianta rencores; es, en suma, una mala siembra” (119), lo que sin duda reitera lo expuesto por José Bengoa.

Enaltecido por unos, denostado por otros, el “roto” termina siendo un personaje arraigado en la memoria colectiva que refleja las clases menos favorecidas de Chile, donde la falta de educación y recursos hace que sea representado como una persona grosera y falta de modales, pero aún más importante, el término sugiere las diferencias que continúan existiendo, lo que

propone también un determinismo que impide una movilidad social más flexible. Este hecho, por una parte, ha sido criticado y reiterado incluso a través de personajes del cómic chileno como Verdejo, personaje de la revista *Topaze*, “representación clásica del ‘roto’ chileno entre los años 30 y [...] 60” (Salinas Campos 75), o el conocido Condorito, uno de los cómics chilenos más populares en Latinoamérica (Poblete, “Condorito” 36).

Por otra parte, el determinismo que muestra la telenovela está fundamentado en una alcurnia de “segundones.” José Bengoa argumenta que tradicionalmente el español que llegó a América provenía de una sociedad donde el primogénito gozaba de todos los privilegios, incluido el poder del linaje, tan importante para esta sociedad. La institución, conocida como mayorazgo, vino a ser el modelo en la Colonia chilena, reproducido por los segundones, es decir:

Segundos hijos de familias venidas a menos, o de zonas de España que habían entrado en profundas crisis sociales y económicas. Traían en sus valijas más frustraciones que recuerdos. Reprodujeron en forma exasperante lo que nunca habían podido realizar. Si no fueron nobles al zarpar de los puertos ibéricos, trataron de serlo en forma obsesiva en su nuevo asentamiento novohispano. [...]

Es una cultura de la necesidad del “honor reconocido.” (82)

El “honor reconocido” que la clase alta se obstina en mantener fue una tendencia que se propagó también a la clase media e incluso a la obrera; este “amayorazgamiento” se refleja hasta nuestros días en la reiteración de apellidos de familias patricias en los cargos de importancia tanto a nivel público como privado, caso que “solo es superado por Colombia, donde ciertamente la oligarquía se ha encerrado en sí misma por diversas razones históricas” (Bengoa 84).

Gran parte del argumento de la telenovela gira alrededor de las diferencias sociales, pero el énfasis que hace en cuanto a la movilidad social, o mejor, inmovilidad, inscribe situaciones

que marcan el estatismo social, especialmente en la servidumbre femenina. Las mujeres de la servidumbre, Etelvina y Lidia, que son abuela y nieta en la casa de los Encina, y Peta, criada en la casa de los Molina, simbolizan una relación patrón-empleada que surgió desde la Colonia y que, aunque ha evolucionado, permanece hasta nuestros días. Las historias de estas tres mujeres están atravesadas por rastros de manifestaciones literarias del pasado reciente de Chile para evidenciar los vestigios de la herencia de la cultura de la hacienda y del mayorazgo, que viene de “un complejo sistema de dominio, subordinación y exclusión en el terreno social y sexual” (Bengoa 85).

Por una parte, en cuanto al dominio, la subordinación y la exclusión en el aspecto social, en la telenovela estas empleadas del servicio doméstico constituyen casi una propiedad más de la familia. Disponen de ellas para que sirvan en la casa, o en la de algún familiar, como lo muestra el caso de Etelvina, quien fue designada para trabajar en la casa de los Elías cuando Hans Schultz fue despedido. A pesar de la edad avanzada de Etelvina, no se tiene en cuenta si aumentar su carga laboral la podría afectar, lo mismo que sucede con Lidia, su nieta, quien debe ocuparse también de las labores de su abuela, pues a ella le fue encomendado el cuidado de otra casa (“Martín Rivas 19” 6:10). Además de la tozuda obediencia, que incluso las lleva a cometer actos condenables como, por ejemplo, Peta, quien por orden de Amador Molina tiene que preparar una poción de hierbas para envenenar a Martín (“Martín Rivas 17” 5:58) y otra para hacer lo mismo con Clemente (“Martín Rivas 56” 19:40), hay una resignación abnegada, especialmente en Etelvina, a permanecer en el orden social establecido.

Uno de los momentos en los que esto es evidente en la telenovela sucede cuando Lidia le expresa a Martín su deseo de aprender a leer y su abuela, Etelvina, se opone. Martín insiste en que Lidia debería ir a la escuela y la abuela responde:

Pero si las escuelas son pa' los patrones. La Lidia está re-bien como está. No tiene por qué tratar de convencerla de cosas que no puede aprender [...] La Lidia nació pa' ser empleada y va a morir siendo empleada igual que yo, no le emboline más la perdiz, joven, o si no, yo voy a hablar con don Dámaso. (“Martín Rivas 06” 30:25)

Si solo se observa el hecho de que Etelvina es la abuela y Lidia la nieta, y que ambas trabajan en el mismo oficio y en la misma casa, esto plantea el estatismo que he mencionado, donde el ciclo de vida se repite infinitamente por generaciones en las mismas condiciones sociales. Se sabe también que Lidia, Etelvina y Peta vienen del campo y que el trabajo como empleadas domésticas en Santiago les permite una vida decente en la ciudad. En efecto, esta situación refleja una trasplatación de la cultura de subordinación del campo en la ciudad generada por la “matriz social de la hacienda,” con resonancias de otra teleserie de TVN que fue emitida en 2008: *El señor de La Querencia*.

Aunque las dos ficciones televisivas manejan historias distintas, pues *El señor de La Querencia* retrata la vida en una hacienda en los años 1920, la comparación me permite poner en evidencia la funcionalización de las formas de dominación que sentaron el Estado en Chile. En otras palabras, mientras *El señor de La Querencia* recrea la vida de la hacienda, construida bajo el mayorazgo y su “estructura de dominación” que se extendió hasta la familia y el Estado (Garretón Merino 49), *Martín Rivas, aventuras de un soñador* reproduce esa herencia del sistema de la hacienda en la cultura urbana. En la primera se retratan esas formas invasivas que eran el inquilinaje y el poder absoluto de propiedad del patrón sobre la tierra y todo lo que en ella había, incluidas las mujeres:

[L]a relación de subordinación penetra todos los ámbitos de la vida del mundo del subordinado. Aunque ante los ojos del subordinado tal vinculación pueda legitimarse por razones religiosas o de otra índole mediante la figura del paternalismo o del “buen patrón,” es evidente que ella descansa en un sustrato de violencia y de negación del carácter de persona libre del subordinado. (Garretón Merino 49)

De esta misma manera operan las relaciones patrón-empleada(o) en la ciudad, con esa “impronta premoderna” de la que habla Bengoa; la casa sigue siendo el mundo cerrado de la hacienda. Etelvina, Lidia y Peta como herederas de una cultura de hacienda sirven como empleadas, reemplazan a la madre como nanas y consejeras, cocinan y limpian la casa, cuidan a los enfermos y en ocasiones, también son, en muchos casos por la fuerza y la violencia, servidoras sexuales de sus patrones o los hijos de estos, lo que a su vez conlleva la problemática de los “huachos” que analizaré más adelante.

El dominio, la subordinación y la exclusión social en una relación de servidumbre, como es la situación de Etelvina y Lidia, plantea una intertextualidad con obras chilenas como *Mama Rosa* (1957) de Fernando Debesa, *La rebelión de las nanas* (2000) de Elizabeth Subercaseaux o el film de Sebastián Silva, *La nana* (2009). Fernando Debesa es autor de una de las obras representativas del teatro chileno y nos hace partícipes de la evolución de una familia entre 1906 y la década de 1950. Mama Rosa, sobrina de Mama Chana, llegó en 1906, a la edad de 16 años, a trabajar en la casa de los Solar Echeverría para ayudar a su tía en las labores domésticas. Mama Rosa cuida de misia Manuela, de las niñas Margarita y Leonor, del hijo Pancho y posteriormente de los nietos Mónica y Panchito; prácticamente ha pasado casi sesenta años trabajando con la misma familia, sin pensar en ella misma, ocupándose de cada uno de los miembros de los Solar

Echeverría. Asimismo, la novela de Subercaseaux expone el caso de tres empleadas domésticas, Carmen Rubilar, Licha Muñoz y Marina Trilupil, en un marco temporal, social e ideológico del despunte de la postdictadura; estas empleadas además de cuidar la casa y ocuparse de los niños, conocen los secretos de las familias de La Dehesa, el sector de los ricos donde ellas trabajan, sienten rabia al comparar el barrio donde viven con aquel donde pasan sus días, se apropian de la información que escuchan en las reuniones de sus patronas y finalmente se organizan en una marcha por sus derechos que termina con un desenlace desafortunado y violento.

La película de Silva, *La nana*, presenta a Raquel, la empleada de la familia Valdés a la que ha servido por veintitrés años; el argumento propone las diferencias de una empleada doméstica con sus patronas, una familia de clase media alta, que descarga en ella las responsabilidades del hogar y de los hijos sin tener en cuenta su agotamiento físico y mental. Cuando está muy enferma, la familia busca ayudantes para Raquel, quien, celosa de las nuevas nanas, trata por todos los medios de hacer que se vayan. En la telenovela, la situación de Etelvina, Lidia y Peta alude a estas distintas representaciones de las empleadas domésticas en Chile a través de la historia y crítica de alguna manera, tal como lo han hecho la literatura y el cine, una situación de servidumbre que aún hoy no se supera del todo, sino que cambia el rostro de la campesina chilena por el de las mujeres que anhelando un mejor futuro emigran a Chile en busca de un trabajo como nanas, corriendo los riesgos de la explotación por su situación vulnerable de inmigrantes, en muchos casos ilegales.

La relación asimétrica de poder en lo que respecta a la servidumbre femenina, tanto en la época que ambienta la telenovela como en los distintos momentos históricos de las obras brevemente comentadas, es un nexo que solo puede ser balanceado a través de la educación que, al mismo tiempo, fomentaría la movilidad social. El deseo de superación expresado por Lidia,

que quiere aprender a leer (“Martín Rivas 04” 22:10), es apoyado por Martín y su iniciativa de alfabetizar al ciudadano común con el apoyo de la Sociedad de la Igualdad. Martín invita a Lidia a una jornada de instrucción, reunión que los aristócratas como Clemente Valencia consideran que son para “lavarle el cerebro a la gente más pobre y humilde de este país, para que crean que nosotros somos sus enemigos” (“Martín Rivas 09” 11:10). El “nosotros” expresado por Valencia, que representa la oligarquía santiaguina, tiene también los rastros de la “matriz de la hacienda, [...] donde la vinculación con otros mundos se hacía a través del patrón” (Garretón Merino 49). Lo que expresa Valencia es el deseo de la clase dominante por mantener a la gente de las clases inferiores atrapada ya no en los linderos del latifundio, sino en la ignorancia, alejada de la alfabetización y el conocimiento y así manejar sus voluntades y evitar, de alguna manera, que esta situación revierta en la insurrección de los más pobres reclamando por sus derechos.

En la jornada de instrucción, Martín expresa el espíritu que lo mueve a servir de instrumento para el aprendizaje de aquellos que no saben:

Considero que es muy importante recalcar la importancia de que todos estén aquí hoy día, tanto los que enseñan como los que quieren aprender porque si no, nada de esto tendría sentido. Muchos de ustedes, al igual que yo, provienen de familias humildes, por eso les puedo decir a todos que pueden dejar atrás la pobreza, pueden tener una oportunidad, pueden salir adelante, [...] y esto que están haciendo hoy día con su pluma y con su papel es el primer paso. (“Martín Rivas 09” 12:29)

Las jornadas de instrucción en la telenovela se proponen como uno de los medios para lograr la movilidad social, no por medio de un matrimonio conveniente para consolidar las fortunas de las familias pudientes, como es el caso de Clemente y Leonor, o con la unión con un hombre de

mejor condición social como lo desea doña Bernarda de Molina, ni mucho menos engatusando a un buen partido, como lo quiso hacer Adelaida Molina con Agustín sino a través del crecimiento personal que da la educación. Martín aboga por este valor poniéndose él mismo como ejemplo, lo que también representa el esfuerzo personal del chileno del común por lograr mejorar sus condiciones de vida –permitiendo que el telespectador se reconozca en él–, y caracterizando a “las clases medias proeducacionistas” de la primera mitad del siglo XX, grupos de provincianos que llegaban a la ciudad para dejar atrás la pobreza, de la que lograron desembarazarse a través de la educación, convirtiéndose en la clase media que, paradójicamente, “reprodujo en la ciudad la casa grande, las empleadas y nanas, el jardinero, [...] la segmentación infinita de las clases sociales de la comunidad rural, que solo es y ha sido igualitaria en la mentalidad enajenada de quienes la han abandonado” (Bengoa 63-4).

Por otra parte, el dominio, la subordinación y la exclusión en el terreno sexual nos remite inevitablemente al problema de género que expone ampliamente la telenovela, que es necesario incluir en la cuestión social. Este aspecto también se ratifica en el lenguaje a través de dos expresiones chilenas que marcan esta situación: “chinas” y “huachos” direccionan la discusión hacia los abusos a las “chinas” y a las madres solteras y sus “huachos.” Si no hay “rotos” de clase alta, tampoco hay “chinas,” eso queda claro en la telenovela. Allí se denomina “china” a aquella mujer que no pertenece a la aristocracia, pero en especial a las mujeres jóvenes de la servidumbre o aquellas que son de clase baja y se les quiere menospreciar o a las indígenas. En el *Diccionario del habla chilena* (1978), la definición de “china” en su segunda acepción dice: “Nombre dado a las empleadas chilenas. Actualmente en desuso” (91). La antropóloga Sonia Montecino, en su libro *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno* (1996), hace un recuento de la historia de chinas e hijos ilegítimos. Montecino sostiene que durante el periodo

republicano se instituyó la familia de clase alta con el “modelo cristiano-occidental, monógamo y fundado por la ley del padre” (51-2), en tanto que en las clases inferiores de la escala social, la familia continuaba bajo un modelo de madre presente y padre ausente; sin embargo, y aunque llegó hasta las primeras décadas del siglo XX, las clases dominantes persistían en un doble estándar donde los concubinatos y los hijos fuera del matrimonio eran algo muy común y lo que había sido costumbre en la hacienda, se trasladó a la ciudad, incluida

La china, la mestiza, la pobre, [que] continuó siendo ese “oscuro objeto de deseo” de los hombres; era ella quien iniciaba a los hijos de la familia en la vida sexual; pero también era la suplantedora de la madre en su calidad de “nana” (niñera). China-madre y china-sexo se conjuntaron para reproducir la alegoría madre/hijo de las constituciones genéricas de nuestro país. (Montecino 52)

Esta práctica con “impronta premoderna,” recuerda las palabras de Isabel Allende, retomando la entrevista mencionada al comienzo de esta sección; ella tiene su opinión sobre lo que sucedía con las mujeres: “I saw the maids in the house, the servants which were all women, as victims. All the males had privileges that women didn’t, and they were served by the women” (*Isabel Allende* 11:17). Esta apreciación, junto con lo expuesto por Montecino, se refleja en varias situaciones en la telenovela, que proponen a la “china” como objeto sexual y la “china” como madre del “huacho.”

La situación de la “china” como objeto sexual viene también de la tradición del conquistador al mezclarse, generalmente por la fuerza, con la mujer indígena, pero no necesariamente se limita a estas o a las mujeres del servicio doméstico; dicha circunstancia también afecta a las mujeres como subalternas en el argumento de la telenovela. En cuanto a las mujeres del servicio doméstico, la aproximación a esta problemática es sutil pero no por ello deja

de ser relevante. En un primer caso, la trama sugiere que Etelvina es objeto del inicio sexual de Pedro San Luis. Ambos, caracterizados de edad avanzada, tienen un reencuentro después de muchos años. Ella continúa en su labor de empleada doméstica y él como un señor de la clase alta, propietario de un fundo en el sur y hombre de negocios en Santiago. De visita en casa de Dámaso, al verla, Pedro expresa alegría y la comienza a llamar por un sobrenombre: “chanchita.” Etelvina se pone muy nerviosa y, ante la pregunta de Dámaso si se conocen, Pedro, con rancia fama de donjuán, responde, “¡si ustedes supieran los recuerdos que tengo con esta mujer! nos conocimos rechiquititos;” Etelvina ruborizada sale casi corriendo del salón (“Martín Rivas 16” 3:32). El hecho de llamarla “chanchita” indica que hay un nivel de cercanía entre los dos, lo cual denota intimidad sexual y aunque no la llama “china” por la edad, “chanchita” implicaría “chinita.”

Según Jorge Guzmán, el apelativo “china” en la cotidianidad chilena tiene un significado ambiguo que permite su aplicación en distintas situaciones y con diferentes sentidos. En la cultura de la hacienda, algunos patrones la usaban como insulto al igual que como una forma cariñosa de dirigirse a sus amantes:

En el uso social chileno, la palabra se movía entre el extremo “china de mierda,” en el lado malo, y el extremo “mi chinita” en el otro. La distinción, entonces, entre un “nosotros” formado por blancos puros y un “ellos” que son indios, no corresponde al uso real del lenguaje por parte nuestra. Los hablantes que usaban “china,” podían fluctuar entre la posición de blanco (cuando insultaban a su servidumbre) y la de indios (cuando se acogían a una asombrosa intimidad erótica con sus amadas). (Guzmán citado en Montecino 52)

Aunque la historiografía, la literatura, el folclor, el cine y las telenovelas hayan tratado de darle un toque romántico e idealizado a la atracción sexual entre clases sociales opuestas, en este caso la atracción del “patrón” por la “china,” concreta la subordinación social y la constitución de los secretos de familia donde, como lo expresa Bengoa, siempre había de por medio uno o varios hijos ilegítimos que ocultar (88).

Pedro San Luis es uno de los representantes, entonces, de ese hombre, “gran señor y rajadiablos,” tomando el nombre de la novela de Eduardo Barrios. San Luis trae a la memoria al protagonista de la novela de Barrios, José Pedro Valverde, patrón y mujeriego que, aunque al final, ya viejo, “intacta seguía su feroz virilidad” (Barrios 10). De la misma manera, Pedro San Luis en la telenovela, mantiene incólume su masculinidad pues, buscando a Etelvina, encuentra a su nieta Lidia y también la acosa. Etelvina al hallarlos juntos en la cocina se preocupa, comportamiento que sugiere el temor por la integridad sexual de su nieta, lo que confirma el tipo de relación que tuvieron Pedro y Etelvina en la juventud y, a su vez, implica la cuestión de la posesión sexual de las “chinas” por parte del patrón.

Retomando la comparación con la teleserie *El señor de La Querencia*, el caso de la posesión sexual de las mujeres que se muestra explícitamente en esa producción, es tratado de forma inversa en *Martín Rivas*. El dueño y patrón de La Querencia, José Luis Echenique, no solo es poseedor de los bienes materiales de la hacienda, sino que también es quien posee a todas las mujeres que él desea y que viven allí. En particular, abusa de la hija de su capataz, Violeta, de quien su propio hijo, Luis Emilio, está enamorado; cuando este le reclama a su padre por lo que le hizo a la joven, él le responde que “es mejor que lo borre de su memoria, además, esa *china de mierda* me pertenece” (“El señor de La Querencia” 27:57), justificando así sus actos. En *Martín Rivas*, la situación tiene semejanzas en distintos puntos de la trama, pero en este aspecto en

particular se enmarca en Francisca y Hans. Ella, hermana de Dámaso y esposa de Fidel Elías, es una mujer romántica, devota lectora de las obras de George Sand y Emily Brontë, que invierte su imaginación en la escritura de novelas de estilo erótico. Francisca, siempre ha manifestado una debilidad por Hans, el inmigrante alemán que cumple las funciones de criada en su casa; ella permanentemente lo provoca y lo asedia y al no obtener respuesta, lo asalta sexualmente (“Martín Rivas 018” 13:23). La situación, por presentarse a la inversa, tiene un carácter cómico, a manera de sátira social dentro del argumento, pues ver a Francisca seducir y abalanzarse sobre Hans es una escena que caricaturiza las situaciones en las que el hombre es quien abusa de manera cruel o engañosa de la “china.” Debido a la forma cómo la sexualidad de la mujer era coartada, ante una situación como la de Francisca, su esposo y su familia han sido afectados en su honor por parte del criado y Fidel no solo castiga a Hans, ordenando a Castaños que lo haga “desaparecer,” sino que también decide desterrar a Francisca a un sanatorio mental para guardar las apariencias ante la sociedad, lo cual tendría otras consecuencias si la situación hubiera sido entre el patrón y la “china,” quien tendría que haber continuado soportando los abusos del señor.

Ahora bien, si el problema del dominio, la subordinación y la exclusión en el terreno sexual atañe a las mujeres en una situación de servidumbre, esto no significa que no afecta a otros niveles, si bien, el contexto en general de ellas en la telenovela refleja una situación de subalternidad propia de la época que está ambientando. Bajo esta estructura, las mujeres que no pertenecen a la clase alta también son consideradas “chinas,” y en la trama de la telenovela este es el caso de Adelaida y Edelmira Molina.

Al inicio de la telenovela, Rafael invita a Martín donde los Molina, “una casa que yo frecuento casi todas las noches, donde hay una familia muy divertida [y] yo creo que podemos pasar un rato muy agradable juntos” (“Martín Rivas 01” 20:01). Como se sabe, en casa de esta

familia se hace el “picholeo”²⁹ pues es “uno de los motivos justificadores” de la familia Molina para ascender socialmente y funciona como “espacio autorizado por la familia para exhibir a las jóvenes en estado de matrimonio y seleccionarles el candidato económica y socialmente apto” (Meléndez 70). Al picholeo de los Molina acuden mujeres y hombres sin distingo de clase social, pues en la noche que asiste Martín, también están Rafael, Agustín y el oficial Castaños. En la telenovela, al igual que en la obra de Blest Gana, el espacio social del picholeo admite mayor interacción que la tertulia y la mezcla de alcohol y baile permite que las inhibiciones y los límites puedan ser superados.

Aunque se trata de mantener el ambiente familiar con una versión de doña Bernarda un poco más vigilante de sus hijas, Adelaida resulta embarazada de Rafael San Luis, de igual manera que en la novela original. Por no ser una señorita de sociedad, Adelaida es considerada, junto con su hermana, una china, lo que la pone en desventaja al llegar el momento de exigir los derechos de reconocimiento de su hijo. Adelaida, cuando se entera que está embarazada, le comunica a Rafael su condición, pero él rechaza frontalmente la situación debido a que tiene el firme propósito de casarse con Matilde Elías, de quien dice estar muy enamorado; Rafael no está dispuesto ni a casarse con Adelaida ni a reconocer a su hijo. Entre tanto, para tratar de remediar la situación antes de que sea evidente, y frente a la negativa de Rafael, Adelaida y Amador urden un plan para engatusar a Agustín. En principio, logran realizar un falso matrimonio que a los ojos de todos era legal, con lo cual pudieron por corto tiempo imputar a Agustín la paternidad del hijo de Adelaida; sin embargo, este plan basado en la mentira no se pudo mantener y es el mismo Martín quien revela la verdad. Adelaida se ve abocada a ser una madre soltera, lo que inicia la problemática del “huacho.”

²⁹ En el *Diccionario del habla chilena*, el “picholeo” es definido como jolgorio o jarana (171).

Según el *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, “huacho” proviene del quechua *huachuy* que significa cometer adulterio, siendo su primera acepción hijo ilegítimo y la segunda, niño huérfano (Lenz 359-62). La palabra “huacho” en Chile se usa para denominar a un hijo nacido fuera del lazo matrimonial y se vincula directamente con la memoria colectiva y la historia patria chilenas; en la medida en que el argumento de *Martín Rivas* propone y da más visibilidad en esta adaptación al tema del huacho, se está confrontando una situación que hasta hace poco establecía absurdas diferencias entre los ciudadanos chilenos y que, además de los debates políticos que implicaba, fue reconocida a través del tiempo por la literatura y el cine pero de manera mucho más directa por la teleserie del Bicentenario de la Independencia, *Héroes*, en su primer capítulo.³⁰

Tratado por largo tiempo con eufemismos en el nutrido número de biografías, la situación de hijo ilegítimo –o huacho– del padre de la patria chilena, Bernardo O’Higgins, marcó su vida. Sin embargo, su origen le permitió correr una suerte distinta a la de un huacho nacido en una clase social menos privilegiada, como lo confirman Amunátegui y Vicuña Mackenna en 1882:

Una preocupación injusta i bárbara castiga en los hijos de esos enlaces ilegítimos la culpa de los padres. Mas en las ideas aristocráticas de la época, los bastardos de los grandes no eran los bastardos de la jente vulgar. Lo que para los segundos era una mancha, era un lustre para los primeros. Ser bastardo de un virrei equivalía a una ejecutoria en debida forma. Así, la debilidad de la madre no iba a ser para el niño O’Higgins un estorbo en su carrera. (30)

El aspecto de hijo ilegítimo de Ambrosio O’Higgins, gobernador de Chile y Virrey del Perú, e Isabel Riquelme fue destacado como parte de la humanización que la teleserie realizó sobre la

³⁰ La temática también se repite en *El niño rojo* (2014) de Ricardo Larraín, el mismo director del episodio de O’Higgins en la teleserie *Héroes*.

historia del gran hombre chileno. Asimismo, se evidenció su condición de padre de un huacho, ya que él mismo no pudo reconocer a su propio hijo, Demetrio, debido a que su mujer, Rosario Puga, tenía un matrimonio previo.

En *O'Higgins, vivir para merecer su nombre* (2007) se ficcionaliza a través de flashbacks la infancia de este personaje y el sufrimiento por enfrentar su realidad como hijo ilegítimo, además de la manera anecdótica como gana su sobrenombre de “huacho Riquelme” (“Héroes - O'Higgins” 5:55) y la forma en que, al parecer, este aspecto fue usado hasta por sus enemigos políticos (1:03:59). El tema también ha sido explorado por autores tan importantes como Gabriela Mistral en su poema “Chillán” (1967); y en novelas como *Déjame que te cuente* (1997) de Juanita Gallardo; además, posterior a la teleserie *Héroes*, en otro telefilm del mismo director, Ricardo Larraín, *El niño rojo* (2014), como una muestra de que muchos se vieron afectados por esta injusta condición.³¹

Sonia Montecino sostiene que el “huacho” en Chile representa históricamente el mestizaje. El “huacho” en América, según Montecino, proviene de ese híbrido que surgió en cuanto se inició la conquista del Nuevo Mundo. Solo en contadas regiones y ocasiones la unión de un español y una indígena resultó en un matrimonio reconocido legítimamente, y en Chile el caso fue realmente raro. “Normalmente, la madre permanecía junto a su hijo, a su huacho, abandonada y buscando estrategias para su sustento” (Montecino 43), caso que no fue el de O'Higgins, al menos en lo que respecta al abandono económico. Esta monoparentalidad generaba no solo un hijo huacho, señalado por la sociedad sino también un padre ausente,

³¹ El tráiler de *El niño rojo* se puede apreciar en <http://cinechile.cl/pelicula-2890> . Asimismo, en 2009 fue exhibida la película *Huacho* que, aunque no trata como tema central el hijo de una madre soltera, ni O'Higgins, sí pone en evidencia la situación de vida de muchos chilenos cuya pobreza es invisibilizada, como lo expresa el director de la película Alejandro Fernández Almendras y que hace énfasis en el tema del clasismo (“*Huacho*: un análisis”).

idealizado y odiado al mismo tiempo. A medida que se fueron formando las familias bajo una estructura oficial y católica, continuaba existiendo de manera paralela el concubinato y el hijo huacho. Según Montecino, “[e]l problema de la legitimidad/bastardía atraviesa el orden social chileno transformándose en una ‘marca’ definitoria del sujeto en la historia nacional” (45). La afirmación de Montecino alude también a Bernardo O’Higgins, cuya memoria ha guardado el estigma del hijo ilegítimo, esa categoría que el Estado chileno mantuvo largo tiempo articulando odiosas diferencias, pues hasta 1998 la etiqueta de “hijo ilegítimo” aparecía en el registro civil de aquellos que nacían fuera del matrimonio.

En *Martín Rivas*, el caso de la china como madre del huacho, es una más de las manifestaciones del dominio, la subordinación y la exclusión tanto en el terreno social como en el sexual. En la telenovela, alrededor de la historia de Adelaida, como la china madre del huacho, gravitan otras dos historias, la de Matilde y la de Clara, todas mujeres ante este problema de ser madres solteras y ligadas al mismo hombre, Rafael San Luis, cuyo personaje encarna también a un héroe matizado por luces y sombras que desafía la matriz cultural de la polarización en el melodrama latinoamericano.

Adelaida como la primera afectada por este problema en la trama, pertenece al medio pelo, es decir, no es una señorita de sociedad, y el solo hecho de haberse involucrado con un hombre que no es de su mismo nivel ya vaticina el desenlace de su historia y reitera la imposibilidad de la mezcla de clases. Por esa misma condición, el futuro que le espera a su hijo dentro del contexto decimonónico es desesperanzador, de acuerdo con lo ya mencionado por Amunátegui y Vicuña Mackenna. Adelaida y su familia desean que la falta sea reparada con el matrimonio, pues son dos sus principales preocupaciones: la primera, que su hijo no tendrá padre

y la segunda, como lo expresa en sus propias palabras, “todo el mundo le va a apuntar con el dedo. ¡Ahí va el huacho! Le van a decir” (“Martín Rivas 15” 23:08).

La situación de Adelaida alude directamente al tratamiento del tema en “O’Higgins, vivir para merecer su nombre” como una de las referencias mediáticas previas a esta telenovela. Al mismo tiempo, y de mayor relevancia, recuerda que Chile fue el último país de Latinoamérica en garantizar la igualdad de los derechos a los hijos sin importar el estado civil de los padres y las dificultades de más de cinco años para llegar al acuerdo que finalmente se concretó en la Ley de Filiación de 1998, por la cual se “termina con las diferencias entre hijos legítimos e ilegítimos y [...] establece un trato igualitario para todos los hijos, cualquiera sea la situación legal entre sus padres al momento de la concepción” (“Historia de la ley” 4). La situación, que en la telenovela es extremada gracias a la retórica del exceso en el melodrama, en la realidad del contexto chileno tenía consecuencias nocivas en los espacios social, cultural y económico, disminuyendo los beneficios y derechos a aquellos calificados de ilegítimos, y se manifestaba en una “doble marginalidad, que la normativa propuesta debiera tender a hacer desaparecer” (5).

Históricamente, la ilegitimidad de los hijos en Latinoamérica fue un fenómeno bastante frecuente. Según lo expone Nara Milanich, durante la colonia, por un lado, debido a la discriminación del mestizaje, la endogamia tanto de raza como de clase y el costo de los trámites para matrimonios civiles o ceremonias religiosas en los sectores sociales más deprimidos condujo a una cultura de la unión de hecho. Por otro lado, los hijos que nacían fuera del matrimonio tenían menores o ningún derecho a la herencia de sus padres, comparados con los hijos habidos dentro de una unión marital legalmente constituida. Sin contar con el legado colonial que veía al niño ilegítimo como una mancha para el honor de la familia, esta situación también reducía las oportunidades laborales para los hombres y las posibilidades de un

matrimonio conveniente para las mujeres, además de la marginación de ciertos honores sociales y cargos en la Iglesia o el Estado. Luego de la Independencia, se proclamaron una serie de libertades y derechos para los ciudadanos, pero la discriminación con respecto al estatus de nacimiento extramatrimonial continuó, e incluso se acentuó, y en las sociedades latinoamericanas donde este tipo de nacimientos eran muy frecuentes las consecuencias fueron verdaderamente dramáticas (Milanich 770-1).

Es por esta razón que, en la historia de Adelaida, ella como madre del huacho tiene un gran sufrimiento y preocupación por el futuro de su hijo. Asimismo, Matilde, quien tuvo relaciones sexuales con Rafael antes del matrimonio y durante la ceremonia se entera de que Adelaida está embarazada de él (“Martín Rivas 14” 17:28), ve frustrados sus planes. Cuando enfrenta la posibilidad de estar embarazada y, en consecuencia, ser también la madre de un huacho, sufre una locura temporal, atenta contra su vida y la del supuesto hijo que espera y queda en la situación de la mujer sin honor. De la misma forma, Clara San Luis, quien le confiesa a Rafael que es su verdadera madre, expone la situación de la mujer que, para evitar que su hijo sea tachado de huacho, lo entrega a otra familia para que crezca como hijo legítimo dentro de un matrimonio, callando el secreto ya que “todas las mujeres de mi clase social que hacen eso son rechazadas, aisladas” (“Martín Rivas 37” 15:24). Además de evitar la vergüenza a su familia, también guarda silencio para proteger la reputación del verdadero padre de Rafael, un alto prelado de la Iglesia católica, revelación que le cuesta el desprecio de su propio hijo.

Estas historias de ilegitimidad de los hijos en el contexto histórico de la telenovela reflejan huellas de la situación del pasado reciente del país. El Código Civil chileno, vigente desde 1855, fue uno de los primeros redactados en Latinoamérica y sirvió de base para el de países como Colombia, Ecuador y Venezuela, entre otros. En el Artículo 280, el Código

proclamaba: “El hijo ilegítimo que no ha sido reconocido voluntariamente con las formalidades legales, no podrá pedir que su padre o madre le reconozca;” y en el Artículo 284: “No es admisible la indagación o presunción de paternidad” (*Código Civil* 40-1). Este segmento, tomado del código napoleónico francés, en Chile fue asumido literalmente de tal manera que terminó desconociendo derechos que la ley española reconocía debido a que se consideraba que podía alentar a inescrupulosos para “buscar” una paternidad y obtener beneficios o poner en peligro el buen nombre y la reputación de alguien (Milanich 771). Por esta razón, la ley en sí misma estableció una amplia clasificación que permitía al padre crear las relaciones de filiación por encima de la relación biológica, con lo cual el padre era quien decidía la existencia o no de dicha relación. Esta autonomía, conferida a propósito por la ley, impidió que los hijos ilegítimos impugnaran su estatus, lo que en la práctica terminaba en un problema de clase social,

Thus, the legal architecture of filiation quite literally reproduced hierarchy, both biologically and socially. However, this architecture, considered an essential buttress of social order in the nineteenth century, would hobble democratic citizenship in the twentieth century. Changing class relations would, therefore, require reforming the legal definition of family. (Milanich 773)

El siglo XX trajo consigo el análisis de este fenómeno que anteriormente había sido visto como un flagelo y que ahora los académicos y juristas calificaban como una forma más de exclusión. A pesar de que se hicieron ajustes al Código Civil, nunca se reconoció la igualdad de derechos de los hijos nacidos fuera del matrimonio. En el gobierno de Salvador Allende se determinó este asunto como parte fundamental para la transformación de Chile, iniciando su trámite ante la Cámara de Diputados, pero el proceso fue truncado por el Golpe de Estado y la dictadura. La

causa se reanudó con la llegada de la democracia, bajo la resistencia inicial de algunos diputados con los mismos argumentos decimonónicos (Milanich 779-88).

No hay que perder de vista que, como otro factor que atraviesa la trama de la telenovela, está el hecho de que la Ley de Filiación fue aprobada en la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000) y fue uno de los principales temas de su campaña presidencial para el periodo 2010-2014, comicios en los que resultó ganador Sebastián Piñera. La influencia de uno de los comerciales de televisión de la campaña en la telenovela es evidente. Se trata del anuncio “Ley de Filiación” que presenta a una mujer joven de extracción social media; ella cuenta su historia como madre soltera, sus temores sobre el “estigma del niño huacho” y el desenlace feliz, seguido de un epílogo con un fragmento del discurso de Frei Ruiz-Tagle presentando la ley en 1998: “A partir de hoy, todos los niños de Chile son iguales ante la ley. Se terminó el título de natural o ilegítimo” (“Ley de filiación” 2:20). Es importante resaltar que la narrativa del comercial de televisión exhibe una estructura y personajes del melodrama de televisión clásico: El rol del villano lo cumple el código vigente; las víctimas son la madre soltera y su hijo; el justiciero o héroe sería Frei Ruiz-Tagle en representación del gobierno que aprueba la Ley de Filiación.

El mensaje publicitario también tiene semejanzas con el discurso que se maneja en la trama de la telenovela. El casting del video presenta a una mujer, que correspondería en el contexto de la telenovela a una china, y las palabras que ella dice coinciden con los temores expresados por Adelaida: “Cuando supe que estaba embarazada, no fue una buena noticia. Se me vino el mundo encima. Pero tuve a mi hijo siendo soltera. Y tenía el estigma del niño... del niño huacho” (“Ley de Filiación” 0:17). Asimismo, el desarrollo de la trama de la telenovela evoca el mensaje del video publicitario. Martín increpa a Rafael para que reconozca a su hijo y este le responde: “Tú sabes que nadie en Chile reconoce esa clase de niños” a lo que Martín le

responde: “Eres bien raro en todo esto, Rafael. Tú luchas día a día por la causa social, pero tu vida privada es absolutamente lo contrario. Yo simplemente te digo esto para que te des cuenta de lo equivocado que estás” (“Martín Rivas 53” 16:42), como manera subyacente de recordar la doble moral que terminaba por generar una ciudadanía de segunda clase.

Después de eludir por mucho tiempo su responsabilidad, Rafael acepta reconocer a su hijo, como una metáfora en la trama de la telenovela del largo y difícil proceso para la aprobación de la ley, lo que representa el primer paso para superar el dominio, la subordinación y la exclusión y, además, la reiteración de lo sucedido en Chile luego de la promulgación de la Ley de Filiación: “In succeeding months approximately 2,000,000 citizens, in a country of 15,000,000, would petition the offices of the civil registry for the new, nondiscriminatory birth certificates” (Milanich 768). A través de esta historia en la telenovela se pone en evidencia que hay un imaginario colectivo de igualdad, es decir, que los ciudadanos chilenos imaginados para el Bicentenario corresponden a sujetos que tienen los mismos derechos, al menos en lo que se refiere al nacimiento.

Otra historia en esta teleficción que denuncia una problemática de inequidad social pero que también apunta hacia el factor político es el conflicto por el agua en Chile, dándole trascendencia a un tema que afecta principalmente a las regiones y a la población social y económicamente más vulnerable, articulando dentro de la ficción una lectura analógica de las problemáticas del contexto de producción de la telenovela, es decir, el presente.

En *Martín Rivas*, entre los capítulos treinta y seis y cuarenta y cinco, se incorpora el conflicto por el agua, tema que no aparece en la novela decimonónica. Se trata de una situación de fuerte sequía que azota la región de Santiago, por lo cual la población se ve obligada a reducir el consumo y a comprar el agua a precios exorbitantes, ya que se convierte en un negocio

lucrativo debido a la escasez. La Sociedad de la Igualdad, bajo el liderazgo de Martín y Rafael, consigue el recurso para distribuirlo entre los más pobres. Sin embargo, Amador Molina comienza a acaparar las provisiones que llegan del sur y se beneficia económicamente vendiéndola a precios descomunales al mejor postor; ante la incapacidad del pueblo para comprar agua, la toman por la fuerza de las reservas destinadas a las familias pudientes, por lo cual el oficial Castaños y la policía están encargados de cuidarla.

Entre tanto, las familias ricas consideran que el problema no les atañe a ellos puesto que tienen el dinero para pagar por el agua que necesiten. La conversación de Etelvina, Lidia y Peta en la fuente de la plaza es elocuente; Peta les dice a sus compañeras: “No, si el problema lo vamos a tener los pobres. En la casa que trabajan ustedes nunca va a faltar el agua” (“Martín Rivas 37” 21:38), dejando claro que el problema no es tan grave para quienes pueden pagar lo que les pidan, en otras palabras, las diferencias de clase también operan en esta situación. En realidad, Engracia y su madre no piensan renunciar a su baño de tina diario, lo que irrita a Martín, quien declara su inconformidad ante el despilfarro de las señoras y la frialdad de Agustín, quien insiste que a ellos nunca les faltará el agua debido a su posición social. Martín, molesto, les dice: “La idea es que todos tengan agua [...] Estoy seguro que llegará un día en que en Chile algo tan básico y necesario como el agua podrá llegar a todas las casas” (22:50); por su parte, Dámaso Encina hace evidente lo paradójico de la situación: “¡Lo que nos faltaba, que escaseara el agua en un país lleno de ríos!” (22:04).

En efecto, Chile es considerado uno de los países con mayor disponibilidad de recursos hídricos en el mundo y con la historia de la sequía, lo que pone en evidencia la ficción de la telenovela es un problema que en la realidad viene desde la Constitución de 1980, instaurada durante la dictadura, y que dio vía libre al Código de Aguas de 1981. El Código estipula un

modelo de gestión que “permitió privatizar la propiedad del agua y, por primera vez en la historia de Chile, separar el agua del dominio de la tierra para permitir su libre compra y venta, transformándola en una mera mercancía” (Larraín 16), otorgando derechos de propiedad sobre este recurso, gratuitamente y a perpetuidad, a empresas mineras, forestales, agroindustriales e hidroeléctricas y a particulares. De esta manera, el agua se vende, se compra o se almacena para sacarla al mercado al mejor postor. Este hecho genera “niveles extremos de concentración de la propiedad de las aguas; [y] el despojo de comunidades campesinas e indígenas de este componente esencial de sus territorios” (31). Además, con la propuesta de atraer inversiones extranjeras al país, entre 1998 y 2004, se llevó a cabo el proceso de privatización de las empresas sanitarias en Chile, cediendo el manejo del agua potable a compañías transnacionales, en la gran mayoría de los casos, las cuales aumentaron su costo y redujeron la planta de empleados para incrementar las ganancias, siguiendo una política de libre mercado y de concentración de la propiedad (Larraín 25-28), es decir, los servicios de acueducto en Chile son casi en su totalidad de empresas privadas, que además no son de nacionales.

Conocida como la “mega-sequía” padecida desde hace varios años, pero agudizada a partir de 2008, algunas zonas de Chile pasan por un agotamiento extensivo del recurso. En un interesante reportaje de investigación de Francisca Skoknic publicado en 2009, se documenta detalladamente el proceso de desertificación del Valle de Copiapó, en la región de Atacama. Por supuesto, la falta de lluvia, como sucede en *Martín Rivas*, es una de las causas, pero no la única. Básicamente, debido a la gestión de las aguas bajo el esquema del Código de Aguas chileno, los derechos de agua otorgados a particulares cuadruplican la capacidad de la cuenca hidrográfica, es decir, se consume más de la cantidad que los cuerpos de agua pueden recuperar de forma natural (“Se muere el río Copiapó I”).

Una vez más, la telenovela sirve de escenario a problemáticas locales que son denunciadas a través de la ficción, enmascaradas en el contexto de época en el que se desarrolla la trama, pero indicando claramente que recoge elementos de los hechos cotidianos y de las preocupaciones posibles del telespectador. La integración del conflicto del agua al argumento de *Martín Rivas*, alude a lo expresado por Bernardo Amigo et al., que sustentan que esta clase de incorporación hace parte de un “proceso de circulación simbólica” el cual recoge las experiencias sociales y cotidianas de los sujetos y las integra en el sistema mediático (136). Esta podría ser una de las estrategias de la telenovela que, como producto comercial, debe mantener cautiva a su audiencia, pero también esa circulación constante de contenidos entre la ficción y la realidad establece una “discursividad sincrética, compleja y contextual” (Amigo et al. 139) que permite también una función social de la telenovela puesto que tiene la capacidad de activar el debate social y, en consecuencia, generar posibles cambios.

Desafortunadamente y a pesar de la importancia de este último tema en particular, se diluye –como el agua– entre los demás conflictos que surgen y que terminan por extinguirlo entre las muchas historias que ya viene manejando el guion. Sin embargo, vale anotar que dicha mención revela un asunto de suma importancia y actualidad, y reitera que la ficción de la telenovela está traspasada por su contexto de producción.

Como hemos podido apreciar, *Martín Rivas, aventuras de un soñador* subraya varias problemáticas del ámbito social como son la exclusión de los pueblos indígenas y la tensión que existe entre clases sociales, pugnas heredadas del sistema colonial, las cuales son reiteradas en la implementación y adopción del sistema de la hacienda en las estructuras sociales urbanas. Asimismo, la teleficción se encarga de hacer evidente la dominación, la subordinación y la exclusión tanto social como sexual no solo a través de dichas estructuras y su persistencia en el

tiempo sino también por medio del lenguaje en el cual persisten expresiones como “indio,” “roto,” “china,” y “huacho” que, aun hoy, continúan aludiendo estas oposiciones y diferencias entre clases sociales, en el abuso a la mujer y en la discriminación social en general.

2.3.2. El factor político

Como una continuación de la fusión de representaciones entre la ficción y la historia, el eje temático de la política en la telenovela se traduce principalmente en una analogía entre su argumento y ciertos eventos de la dictadura chilena que desencadenan la memoria colectiva. Por medio de la combinación de las historias presentadas en la ficción televisiva y la alusión a imágenes y hechos icónicos de la dictadura se revela la “porosidad” del relato (Martín-Barbero, *De los medios* 179) y el trabajo de la narrativa televisiva misma por recuperar y revisar la historia reciente de la nación. De esta manera, la telenovela del Bicentenario logra una remembranza de los fenómenos que dieron nacimiento a la democracia que disfruta Chile en la actualidad y, al mismo tiempo, establece una serie de cuestionamientos sobre un periodo sombrío de su historia reciente, insertándolos metafóricamente en la trama de la adaptación de la novela decimonónica a través de la representación de la lucha de la Sociedad de la Igualdad y el villano como metáfora del dictador, que conlleva los abusos cometidos como una evocación de la dictadura, proponiendo finalmente una reflexión sobre el perdón y la reconciliación. Para este fin, propongo estos hechos e imágenes en tres categorías: la primera se refiere a lo que se ha denominado “el golpe estético-cultural;” la segunda, el terrorismo de Estado; y la tercera, la reconciliación.

Con respecto a lo político, la telenovela ya nos presenta la situación de una nación fragmentada en la cual existe el grupo de los privilegiados, entre quienes encontramos al villano Clemente Valencia, junto a su flanco militar, representado en el teniente Ricardo Castaños, quien

sirve como autor material de los desafueros y desmanes ordenados por los poderosos, y en especial por Clemente Valencia. Este grupo de privilegiados está de acuerdo con el gobierno conservador y simbolizaría el poder de la dictadura, cuyo dictador estaría encarnado en Valencia. El otro grupo está constituido por las clases media y baja que sufren los abusos de un gobierno injusto y desigual, grupo que defiende la Sociedad de la Igualdad, la cual simbolizaría la izquierda chilena resistiendo en tiempo de dictadura.

La historia de la Sociedad de la Igualdad atraviesa todo el argumento de la telenovela e imprime momentos que refieren en algunos casos lo social, pero principalmente se vincula al eje temático de lo político. Varios factores orbitan esta parte del argumento que constituye también la metáfora del proyecto socialista cercenado por el Golpe y la posterior dictadura, así como también representa la resistencia al gobierno militar. Antes de pasar al análisis, vale la pena hacer una corta reseña histórica de esta agrupación, cómo se insertaba dentro del contexto decimonónico y su influencia en el posterior socialismo del siglo XX; asimismo, cómo sus características son representadas en la telenovela.

Fundada en abril de 1850 por Santiago Arcos y Francisco Bilbao, la Sociedad contaba entre sus miembros a intelectuales de pensamiento liberal que adoptaron idearios socialistas de la Revolución francesa de 1848 y, junto con artesanos, obreros y gentes de las clases populares entre sus filas, su propósito político inicial era impedir la permanencia en el poder del partido conservador que pasaría de manos de Manuel Bulnes a las del candidato Manuel Montt (Zapiola 8-11). La continuación de los conservadores en el gobierno significaba, según los igualitarios:

los estados de sitio, las deportaciones, los destierros, los tribunales militares, la corrupción judicial, el asesinato del pueblo, el tormento en los procedimientos de la justicia criminal, la lei de imprenta, la usura, la represión en todas las cosas a

las que puede estenderse con perjuicio de los intereses nacionales i especialmente con respecto al derecho de asociación. (Zapiola 44)

Todas estas características, que se podrían asociar al periodo de la dictadura de Pinochet, eran el resultado de un sistema presidencial que, amparado en la Constitución de 1833, otorgaba al presidente una serie de facultades extraordinarias que le permitían controlar de manera amplia muchos aspectos de la vida nacional, además de un sistema electoral que podía ser manipulado fácilmente por el presidente debido al cerrado y bajo número de electores y, aunque el sistema permitió un cierto crecimiento económico, amparó “moldes sociales y políticos arcaicos que mantuvieron a la gran mayoría de los chilenos en la marginalidad política, social y económica” (Gazmuri 23).

Ahora bien, si las motivaciones políticas eran importantes, los propósitos iniciales fueron sociales, de ahí que la Sociedad diera vida a un “proyecto de escuelas” que impartía cursos en distintas áreas del conocimiento, desde la enseñanza de la lectura y la escritura, pasando por el inglés, el francés y la música, hasta el dibujo lineal y las matemáticas. La instrucción era de índole gratuita, acogiendo a todo aquel que simplemente tuviera el deseo de aprender, llegando a superar los seiscientos estudiantes (Zapiola 28-9), un aspecto representado en la telenovela como ya lo vimos en la cuestión social.

En cuanto a sus actividades políticas, luego de ganar bastantes adeptos e incursionar en el motín de Aconcagua y en otros eventos en Santiago, el 9 de noviembre de 1850 la Sociedad fue prohibida por su “espíritu de sedición y tendencias subversivas,” provocando un efecto de solidaridad entre los igualitarios y avivando la simpatía entre la población (Vicuña Mackenna 290-2). A partir de ese momento y desde la clandestinidad la Sociedad de la Igualdad continuó en su empeño de luchar contra la tiranía conservadora. Al lado del coronel Pedro Urriola, un

militar que había participado en las guerras de Independencia, la Sociedad organizó el motín que finalmente falló debido a que Urriola, el cerebro militar de la operación, tenía su “propósito ciego de no librar combate a la autoridad ni al partido histórico al que había pertenecido” (612-13), lo que condujo a su muerte, el fracaso del motín, la prisión para los igualitarios que no pudieron escapar y la huida de sus más importantes promotores civiles hacia el Perú (651-4).

A pesar del desenlace tan lamentable, la Sociedad de la Igualdad dejó un legado ideológico y político reconocido por varios intelectuales chilenos que, recogiendo estas banderas de la igualdad, construyeron los movimientos obreros de comienzos del siglo XX trascendiendo en la formación del Partido Comunista de Chile y posteriormente en la conformación del Partido Socialista de Chile en 1933 (“El Partido Socialista de Chile”).

De la misma manera, Alberto Blest Gana describe a la Sociedad como una agrupación dinámica que fue “objeto de la preocupación general” y con un nutrido número de adeptos “ponía en discusión graves cuestiones de sociabilidad y política,” haciendo de estas “el tópico de todas las conversaciones, la preocupación de todos los espíritus, la esperanza de unos, y de otros la pesadilla” (*Martín Rivas* 114). El narrador pone en boca de varios personajes las inquietudes de las clases privilegiadas que entendían a la Sociedad como “una pandilla de descamisados que quieren repartirse nuestras fortunas” (90). Asimismo, en la novela fundacional la actitud de Martín Rivas y Rafael San Luis con respecto a la Sociedad, especialmente en su participación en el motín de Urriola, está movida más por la desilusión amorosa que por una firme convicción en las ideas liberales y democráticas pues, como lo manifiesta Guillermo Araya en su estudio preliminar, al final Martín abandona sus intereses políticos cuando consigue casarse con Leonor (33).

En la telenovela, la Sociedad es presentada en primera instancia como una agrupación que tiene proyectos a nivel social, persiguiendo el ideal de una nación con oportunidades para todos sus ciudadanos, intención que es difícil de alcanzar debido a la situación de privilegios excluyentes que gozan quienes pertenecen a la clase alta; es así como, por ejemplo, Adelaida, al dar a luz a su hijo, le expresa a Rafael San Luis el deseo de que el niño tenga las mismas oportunidades que él, a lo cual Rafael responde: “No te preocupes, yo voy a luchar por una sociedad justa, donde los privilegios no existan” (“Martín Rivas 26” 21:21). La respuesta de corte utópico que da Rafael y lo que implica dentro del argumento de la telenovela, es decir, una crítica directa a la situación de desigualdad en la sociedad chilena del Bicentenario, no constituye una gran novedad para el rol de este tipo de personaje. Más bien sirve para interponer la realidad del momento de producción de la teleserie que coincidía con la Encuesta de Caracterización Socioeconómica Nacional CASEN 2009, la cual arrojaba resultados que descalificaban la gestión social no solo del gobierno Bachelet sino de las políticas sociales de la Concertación de Partidos por la Democracia, en el poder desde 1990. Sin embargo, instalar la temática contribuye a enriquecer las características de la Sociedad de la Igualdad como alegoría de las ideas democráticas contemporáneas al interior de la ficción televisiva de época y, a su vez, le confiere el carácter político que necesita para mediar con la memoria colectiva de la Dictadura, proponiendo escenas y diálogos que en varios casos serían anacrónicos para el momento decimonónico, pero que para lograr el efecto de remembranza constituyen un material muy productivo, un “modo de simbolizar lo social” (Martín-Barbero, “Matrices” 148) y lo político.

A través de la Sociedad de la Igualdad se instalan una serie de situaciones en las que las imágenes se encargan de accionar la memoria colectiva. Como lo he mencionado al inicio de la sección, la primera categoría se refiere al “golpe estético-cultural.” En el argumento de la

telenovela, como una de las estrategias de dominación y ratificación del poder del gobierno conservador y de la oligarquía santiaguina, la persecución a la Sociedad de la Igualdad se da inicialmente en su aspecto social y cultural. Clemente Valencia, el antagonista, asume el rol del villano como “una aportación del melodrama perfeccionada por la certeza de la impunidad de capitalismo salvaje” (Monsiváis, “El melodrama” 119). Este villano sin escrúpulos y perverso sin límites se apropia de la tarea de destruir al héroe y sus aliados, y todo lo que ellos representan: los valores sociales y morales y el anhelo de una sociedad más justa. Es por esta razón que Clemente se hace cargo: “Hay un grupo [la Sociedad de la Igualdad] en este país que quiere destruirlo y nosotros no podemos permitirlo” (“Martín Rivas 03” 8:23).

En esa preservación aparente del orden institucional, se inicia la persecución de la Sociedad y sus miembros, lo que constituiría la metáfora de lo acontecido luego del Golpe, el 11 de septiembre de 1973. Primeramente, la Sociedad se manifiesta a través de letreros en las paredes y expresa su pensamiento político por medio de la publicación del periódico *El amigo del pueblo*. En una emulación de lo que Luis Hernán Errázuriz denomina el “golpe estético-cultural,” el teniente Castaños, cumpliendo las órdenes de las autoridades y de los poderosos de Santiago, toma acciones de fuerza para borrar las huellas de la existencia de la Sociedad; ordena limpiar las paredes del cuartel de policía cada vez que son escritas con consignas como “Castaños empleado de los poderosos” (“Martín Rivas 02” 27:42); o “La Sociedad de la Igualdad no ha muerto” (“Martín Rivas 94” 10:36), frases que demandan justicia y reivindicación del pueblo. Asimismo, como parte de esta persecución, en el ámbito cultural Castaños y sus hombres se dedican a decomisar y destruir los ejemplares de *El amigo del pueblo*, lo que constituiría la represión y la censura, además de la quema de libros.

La quema de libros, en particular, ocurre luego del allanamiento hecho por Castaños al sitio donde se lleva a cabo la “jornada de instrucción” con la que la Sociedad cumple su labor social y educativa. Durante la irrupción de la fuerza pública, Castaños ordena: “Sáquenme toda esta gente de aquí, requisen todo lo que encuentren, requisen, y quemen los libros” (“Martín Rivas 09” 14:55). El caos y la confusión dominan la escena y luego se observa cómo el fuego consume los libros y de qué manera son atacados quienes tratan de evitar la quema exigiendo sus derechos. El momento sirve también para que Castaños, por orden de Clemente Valencia, le dispare a Martín, motivado por causas distintas a la política. La escena no podría ser más elocuente y la alusión operar tan de inmediato, vinculando la quema de libros de la ficción televisiva con aquellas sucedidas durante la dictadura y con, quizás, la más emblemática, la quema de libros en las torres de San Borja, el 23 de septiembre de 1973.

Amparados en el argumento de que la Sociedad está “lavando el cerebro de los pobres,” las acciones de Castaños se pueden leer como lo que Luis Hernán Errázuriz denomina el “golpe estético-cultural,” es decir, las acciones realizadas por parte de los militares durante la dictadura pinochetista destinadas a erradicar y suplantarse cualquier tipo de manifestación política o cultural del gobierno de la Unión Popular (137-8). Estas acciones implican una violencia simbólica que tenía por objeto “significar el dominio y el ejercicio del poder y [...] erradicar las ideas y prácticas del gobierno destituido” (137). De esta manera, la imposición terminaba por transformar no solo el aspecto físico urbano, como el cambio de nombre a calles o poblaciones, sino que también controlaba el estilo de vida y el aspecto físico de los ciudadanos a través, entre otras restricciones, de la imposición del estado de sitio o de normas de presentación personal en cuanto al corte de cabello y el vestuario pues, por ejemplo, “el pelo largo y la minifalda [...]

formaban parte de la estrategia comunista para subvertir el orden, la moral y las buenas costumbres” (Barreto Monzón citado en Errázuriz 145).

Dichas prácticas constituían un “amedrentamiento generalizado” (Montealegre 203), es decir, una manera de atemorizar a las personas para que renunciaran no solo a los conocimientos que podían adquirir en esos libros y revistas y a su posesión material sino también para que bajo la cultura del miedo desertaran, al menos en apariencia, de sus convicciones políticas ya que “[l]a quema de libros no es solamente la destrucción de volúmenes materiales, la dimensión física de la publicación, sino que es un atentado a la memoria” (206). En correspondencia con esta afirmación de Jorge Montealegre, lo que provoca este tipo de imágenes en la telenovela es una recuperación de esa memoria colectiva que, anacrónicamente en el contexto de mediados del siglo XIX, denuncia los excesos de la Dictadura por medio de una construcción de sentido que tiene una competencia muy puntual y circunscrita al pasado reciente chileno, de ahí que la trama de la ficción está atravesada por eventos de la vida política contemporánea.

La violencia simbólica, según Errázuriz, estaba afincada en la “*Destrucción del legado marxista*” (138; Énfasis en el original), que emprendió la desaparición de cualquier indicio del paso de Salvador Allende por el gobierno y la erradicación definitiva de la semilla marxista del suelo chileno. Es así cómo después del Golpe:

[s]e trataba de aterrorizar mostrando el terror, que se acompañaba con las voces de las radios o los escritos en los periódicos intervenidos portando las órdenes de los Bandos de la Junta Militar para amenazar, disuadir a la población y reorganizar de facto la ocupación y la administración del Estado. (Horvitz 80)

De hecho, si hablamos de las estrategias para suprimir las ideologías marxistas, las imágenes reflejan este aspecto a través de los documentos gráficos de la prensa escrita y de la filmografía –

cine y televisión— por su amplio alcance. Es así como, por ejemplo, las imágenes del operativo militar y de la quema de libros de San Borja, mencionadas anteriormente, ocuparon al día siguiente, el 24 de septiembre, las tres cuartas partes de la primera página del *Diario El Mercurio*, dejando un pequeño espacio para la noticia de la muerte del poeta Pablo Neruda (Montealegre 203), como un reflejo de la campaña de erradicación ejecutada por el “golpe estético-cultural.”

La intervención para borrar el *legado marxista* no se limitó exclusivamente a lo simbólico o cultural, sino que trascendió todos los ámbitos con acciones que atentaban directamente contra los derechos humanos fundamentales de quienes habían sido militantes de la izquierda o eran considerados como simpatizantes de la causa comunista u opositores del gobierno militar (Errázuriz 139), lo que concluyó en muertes, tortura y desaparición de detenidos por parte del gobierno y exilio, entre otros, aspectos que constituyen el terrorismo de Estado, como la manifestación fehaciente de una violencia ya no simbólica sino concreta.

Las arbitrariedades cometidas por parte del gobierno contra las gentes que por una u otra razón no compartían la nueva política de Estado son rememoradas en esta teleficción a través de las represalias tomadas en contra de la Sociedad de la Igualdad y sus miembros, un tema que aún para el momento del Bicentenario, es decir, a veinte años de haber terminado el régimen militar, no dejaba de ser polémico y suscitar también una “disputa simbólica entre sectores progresistas y conservadores de Chile” (Amigo et al. 141).

Los hechos e imágenes que aluden al terrorismo de Estado, al igual que aquellos que sugieren el “golpe estético-cultural,” tienen una carga emotiva que acciona la memoria colectiva debido a su disonancia dentro del contexto de la ficción televisiva de época; en otras palabras, las imágenes, o planos individuales, y las secuencias, o escenas, se perciben como situaciones no

ocurridas en la novela original pero están integradas de manera verosímil y, por lo tanto, con un sentido metafórico en la trama de la teleficción; esto se produce gracias a que tanto la literatura como el cine y recientemente la televisión han dado cuenta de los horrores de la Dictadura y la marca indeleble que significa el 11 de septiembre de 1973 en la historia de Chile .

La Dictadura, entonces, tiene una iconografía construida tristemente por esas imágenes que circularon nacional e internacionalmente gracias, de forma particular, a la prensa escrita y a los documentales de la época, que para el momento del Bicentenario se repiten aun con más frecuencia por la inmediatez, versatilidad y disponibilidad de la información y, a su vez, debido al trabajo conjunto de distintas entidades. Imágenes en fotografías, filmes, documentales, videos y bibliotecas digitales, entre otros, circulan libres de censura en la actualidad y permiten afianzar el fenómeno a través de ese acervo de registros visuales. Es así como, por ejemplo, las imágenes del “Tanquetazo,” o las del bombardeo de La Moneda, las de las tanquetas o “guanacos” lanzando chorros de agua a los grupos de civiles que protestaban,³² las hogueras de libros y revistas o las imágenes de los detenidos en el Estadio Nacional terminaron convirtiéndose, por fuerza, en “símbolos y emblemas” de la Dictadura (Horvitz 80).

La telenovela evoca imágenes del terrorismo de Estado a través del conflicto que existe entre Clemente Valencia, el villano que en muchos aspectos se asimila al dictador, y Martín, el héroe que sueña con un país sin desigualdades. Aunque el conflicto entre los dos personajes es explotado desde la perspectiva melodramática de la rivalidad por el amor de Leonor, no hay que perder de vista que el primer encuentro entre ellos ocurrió después del inicio de las clases en el Instituto Nacional, donde estudiaban leyes, y su antagonismo se inicia por cuestiones de

³² Como lo menciona María Eugenia Horvitz Vásquez, estas imágenes han sido conocidas y difundidas ampliamente gracias de manera especial a la trilogía *La batalla de Chile* (1975, 1976 y 1979), de Patricio Guzmán. Para mayor información se puede consultar “La Batalla de Chile, de Patricio Guzmán,” disponible en *Cinechile* <http://www.cinechile.cl/crit&estud-65>

ideología política, ya que Clemente le expresa a Martín que “por desgracia, tuve que escuchar toda esa cantidad de burradas que dijo acerca de la desigualdad de los chilenos” (“Martín Rivas 01” 21:25). Allí se establece el conflicto entre los dos personajes que encarnan al villano y al héroe, dentro de la polarización que usa el melodrama de televisión, cuya pretensión de intensidad “no puede lograrse sino a costa de la complejidad,” respondiendo a la matriz cultural de la esquematización y la polarización (Martín-Barbero y Muñoz 46). Es por esta razón que varias veces Valencia intenta deshacerse de Rivas a través de estratagemas de las que el protagonista siempre logra salir con vida, situaciones tan complejas que en muchas ocasiones evocan los testimonios de las víctimas de la dictadura citados en el *Informe Rettig*.

A la altura del capítulo cincuenta y nueve, Clemente Valencia decide, una vez más, deshacerse de Rivas. Clemente contrata a un par de hombres para que lo retengan y lo lleven a Valparaíso donde lo embarcarán a Copiapó, su ciudad natal, en una especie de destierro; si Martín se niega a partir, Clemente le advierte que “las consecuencias las va a pagar Leonor. La vida de Leonor corre peligro” (“Martín Rivas 59” 13:50). En realidad, la intención de Valencia es que, una vez alejados de Santiago, los hombres que contrató asesinen a Martín y se deshagan de él, en conclusión, que lo *desaparezcan* –otra alusión a la dictadura. Sin embargo, en el camino a Valparaíso, Martín intenta escapar y antes de que le disparen, se lanza por un precipicio al río. Allí cae y se ve su cuerpo de bruces flotando en las aguas, donde más tarde Rafael, Leonor y Hans lo encuentran casi muerto (“Martín Rivas 59” 21:38). La imagen del cuerpo de Martín yaciendo inmóvil en el lecho del río después de que fue arrastrado por la corriente (fig. 5) provoca la convergencia del tiempo de la narración televisiva y del tiempo de la memoria colectiva, aludiendo a una de las imágenes más perturbadoras de este periodo sombrío: los cadáveres encontrados en el río Mapocho (fig. 6). Estos cuerpos de ciudadanos detenidos y

posteriormente asesinados fueron una de las muestras del terrorismo de Estado más brutales que impuso el régimen militar como parte de la estrategia de “amedrentamiento generalizado” de la que nos habla Montealegre (203).



Fig. 5. Martín yace en el río. *Martín Rivas, aventuras de un soñador*, Capítulo 59. Imagen tomada de video online (“Martín Rivas 59”). ©TVN Chile.

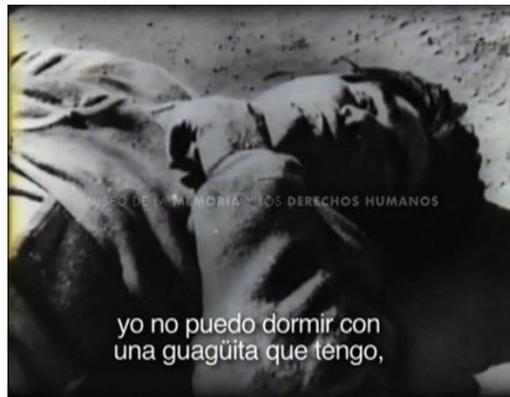


Fig. 6. C. Parot Alonso, *Ejecuciones*. Imagen tomada de video online, Biblioteca Digital - Museo de la Memoria y los DD HH [1973], 2010.

Esta historia pareciera calcada de imágenes de documentos audiovisuales que ahora reposan en la Biblioteca Digital del Museo de la Memoria (fig. 6), además de muchos de los casos que terminaron sin resolverse después de la dictadura y que distintas acciones civiles y democráticas, entre ellas la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNVR) a través del *Informe Rettig*, han tratado de esclarecer.

La CNVR entregó a comienzos de 1991 el *Informe Rettig*, documento que tenía por objeto “contribuir al esclarecimiento global de la verdad sobre las más graves violaciones a los derechos humanos cometidas [durante la Dictadura] con el fin de colaborar a la reconciliación de todos los chilenos.” Estas graves violaciones corresponden a todas aquellas situaciones de detención, desaparición, ejecuciones, torturas y asesinatos en los que estuviera involucrado el buen nombre del Estado, así como los mismos delitos cometidos por personas particulares por motivos políticos (*Informe Rettig* 1). La titánica tarea dio a luz el informe que de una u otra manera trató de dar marcha a un proceso de restitución moral y posteriormente judicial a las

víctimas y sus sobrevivientes de todos los delitos mencionados. En uno de sus apartes, el informe constataba que los organismos policivos del Estado realizaban allanamientos, detenciones indiscriminadas y posteriores procedimientos completamente ilegales:

Luego de estos operativos, los detenidos eran trasladados a algunos centros de detención [...], desde los cuales algunas personas eran escogidas para ser ejecutadas, y posteriormente sus cuerpos sin vida abandonados en la vía pública, en diversos lugares de la ciudad de Santiago, o cercanos a ésta. [...] Mención aparte entre dichos lugares, merece el río Mapocho, en cuya ribera son abandonados cadáveres [...] Los cuerpos sin vida de estas personas, eran recogidos en las noches, por personas del Instituto Médico Legal [...] Lamentablemente [...] no [se] pudo identificar mediante sus huellas dactilares a todos los cadáveres. (*Informe Rettig* 113)

Asimismo, entidades como el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos posee en su Biblioteca digital una amplia colección de objetos y documentos que recopilan bastante material, contribuyendo a la recuperación de la memoria y la reparación moral de las víctimas. Allí, por ejemplo, se puede apreciar un fragmento del documental que refiere el caso de los muertos del río Mapocho (Parot Alonso) con cuyas imágenes (fig. 6) hay una relación directa en la telenovela.

La espeluznante descripción que hace el informe y las imágenes del documental transmiten los horrores cometidos y refuerzan aquellos eventos que ya estaban de una u otra manera grabados en la memoria, si no de todos, por lo menos de la mayoría de los chilenos afectados. Por esta razón, instalar este tipo de situaciones dentro de la teleficción crea un

dispositivo que invita a la revisión y al cuestionamiento de la historia reciente a través de la anacronía del melodrama televisivo.

Junto con las imágenes que activan la memoria colectiva, las actuaciones de Clemente Valencia revelan el poder investido en este personaje para trascender todos los estamentos de la sociedad. Desde sus influencias en el gobierno de turno, el cohecho con las instituciones del Estado y la Iglesia, hasta el abuso y la intimidación persistentes contra hombres y mujeres, sus intervenciones constituyen la metáfora del dictador y, como tal, a través de la retórica del exceso que permite el melodrama televisivo, también evoca el miedo y la impotencia de aquellos que tuvieron que seguir soportando las vejaciones y abusos sistemáticos, como es el caso de las mujeres, otra parte simbólica dentro de la telenovela y que refiere al terrorismo de Estado relacionado con la violencia de género. Escenas como el confinamiento de Leonor o la repetitiva violación sexual a Edelmira por parte de Clemente tampoco son gratuitas en la ficción televisiva. Estas escenas simbolizan dos instancias: la primera, el sometimiento de las mujeres en la sociedad patriarcal decimonónica, que por momentos parece no tener muchos cambios con respecto a la contemporaneidad; y la segunda, la estrategia utilizada por la dictadura para intimidar a los hombres, por medio del sufrimiento de las mujeres más cercanas a ellos.

El hecho de que en la telenovela se someta a Leonor al encierro en su cuarto sin poder salir de ahí y permanecer incomunicada es un agravante que representa el cautiverio femenino. Como señala Marcela Lagarde, “[c]autiverio es la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad” (151). Aunque Leonor no está involucrada directamente en la lucha política de la Sociedad de la Igualdad, como sí es el caso de Edelmira, políticamente está llamada a cumplir con su deber de

esposa y madre. Debido a que Leonor se encuentra atrapada en un matrimonio sin amor, cumpliendo con las exigencias sociales y las de su familia, ella busca escapar de este lazo, ya que está realmente enamorada de Martín, y tras el intento fallido de anular legalmente su matrimonio católico, ella apela a otros medios para evadirse. Clemente, entonces, recurre al cautiverio para disciplinar a su mujer y lograr que cumpla con sus deberes. Por supuesto, este argumento correspondería a una situación común en los melodramas tradicionales; sin embargo, la situación particular encierra toda la simbología de lo que se esperaba de la mujer durante el régimen dictatorial. En el *Mensaje a la mujer chilena*, Augusto Pinochet declara:

Educatora y formadora de conciencias, la mujer es la gran forjadora del porvenir y la gran depositaria de las tradiciones nacionales. En su misión de mujer y de madre, se dan la mano el pasado y el futuro de la Nación, y quien aspire, como gobernante, a proyectar en el tiempo una obra política estable, tiene que contar con la palanca espiritual de su poder. (9)

En otras palabras, para mantener un estatus quo social y político era necesario que la mujer cumpliera con su misión “natural” de esposa fiel y madre abnegada. Leonor rompe con esa expectativa y, por lo tanto, Clemente debe reprimir esta rebeldía. No solo la somete al confinamiento, sino que también la ata a la cama con un grillete (“Martín Rivas 99” 0:05), imponiendo así unas condiciones inhumanas que recuerdan lo establecido por el *Informe Valech I* de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura CNPPT (2005): “el confinamiento de una persona en una celda construida o ambientada con la expresa finalidad de provocar sufrimiento físico o psíquico, se considera como un método de tortura” (*Informe de la Comisión Valech I* 284). Clemente ha cometido este exceso en contra de Leonor para que ella “recapacite, reflexione, [se dé] cuenta de lo muy equivocada que está, y [se dé] cuenta de que todo lo que yo

estoy haciendo es para que usted entre en razón” (“Martín Rivas 99” 9:34), pues su única misión es ser mujer y madre.

Por otro lado, Engracia, la madre de Leonor, apoya la acción de Clemente como una medida necesaria para controlar el comportamiento de su hija, lo cual no solo revela de forma paradójica el convenio tácito entre el patriarcado y la dictadura para imponerse sobre el cuerpo de la mujer como “depositaria de las tradiciones nacionales” sino que también pone en evidencia la complicidad que permite los desmanes del poder, pues “en casi todas las sociedades existe un sector importante que ha respaldado la política represiva y se ha identificado con el proceder de las autoridades, valorando sus actuaciones como actos necesarios en defensa del bien común” (Lira 314).

Con respecto a Edelmira, aunque no era un evento perpetrado en un espacio predeterminado, de hecho, el telespectador nunca se entera de dónde se cometía la fechoría, la persecución y el miedo al que Clemente somete a Edelmira se expresa en su angustia y en la incertidumbre de cuándo sería la siguiente vez que tendría que someterse a los vejámenes del villano y en este hecho residiría el agravante de la tortura. No hay que perder de vista que Edelmira juega un rol importante, pues es una mujer transgresora en el sentido en que ella es un miembro muy activo de la Sociedad de la Igualdad, convirtiéndose en una persona muy cercana a Martín, razón por la cual es un punto vulnerable donde Clemente ataca. Igualmente, el activismo político de Edelmira representa a aquellas mujeres que se vieron en medio de los abusos cometidos en tiempo de dictadura por su condición de género y por el hecho de ser militantes de izquierda.

En la telenovela, Clemente de manera premeditada agradece a Edelmira con el único fin de vengarse de Martín: “De ahora en adelante, Edelmira, usted puede culpar a Martín por todos los

tormentos que va a vivir porque usted va a pagar, y muy caro, por todo lo que me ha hecho ese desgraciado” (“Martín Rivas 43” 11:20). Esta escena corresponde con lo que el *Informe Valech I* expone acerca de la violación sexual, que constituye tortura cuando:

Busca infligir dolores o sufrimientos para intimidar a la víctima, obtener información, denigrarla o castigarla por actos reales o supuestos atribuidos a ella o a miembros de su familia o para proporcionar satisfacción al victimario bajo condiciones de abuso y desprotección absoluta de la víctima. (*Informe de la Comisión Valech I* 290)

Edelmira se siente responsable por la seguridad de Martín y en ese afán llega a protegerlo con su propia integridad como mujer, sometiéndose al horror que le imponía Valencia.

Como lo corrobora Javier Maravall Yáñez, en este fenómeno de la tortura a las mujeres se reproducen las estructuras de los valores de las sociedades patriarcales y no solo en lo que se refiere a los sitios de reclusión y tortura sino también al interior de los movimientos políticos; además, en coincidencia con lo que ocurre en la trama de la telenovela:

el maltrato y la tortura aplicada por los agentes del Estado a las presas políticas, podría obedecer a un castigo a “sus hombres” (parejas sentimentales, esposos, hermanos, padres, hijos, etc.), no sólo para hallar su paradero sino también como castigo hacia ese enemigo imaginario, es decir, castigando a las esposas se daña a ese elemento reproductor de dicho enemigo que configuran las mujeres. (Maravall Yáñez 1096)

La manera cómo en la telenovela la historia de Edelmira reconoce y cuestiona el abuso cometido contra las mujeres en el contexto del régimen militar muestra las resonancias de los informes de

las Comisiones creadas por el gobierno democrático para registrar y hacer balance de los horrores cometidos.

Frente al acto de tortura, los cuerpos de Leonor y Edelmira se configuran, entonces, como el territorio de contienda donde se enfrentan el opresor y el oprimido, en una oposición binaria que plasma tanto la violencia simbólica como la concreta, las cuales nacen del conflicto político e ideológico durante la dictadura y recae sobre esos mismos cuerpos que metafóricamente representan el cuerpo de la nación, recordando lo expuesto por Alice Nelson en su sugerente trabajo *Political Bodies* (2002): “The act of torture, [...] clearly represents a direct, political appropriation of the body, a literal inscription and violation of bodily boundaries by the dominant power [...] making the body the most local and intensely personal site for historic struggle” (34).

Ahora bien, aunque se plantea la tortura como un medio para imponer el poder, la historia de Leonor y Edelmira también plantea el hecho de la impunidad, puesto que no se puede luchar contra los poderosos debido a la desigualdad de condiciones. Este hecho queda explícitamente representado en la telenovela, pues a pesar del delito cometido por Clemente, Edelmira teme denunciarlo ya que “Valencia es uno de los hombres más poderosos de este país, dígame a quién, a quién le va a importar lo que le hizo a una mujer como yo, una china, una china de mierda” (“Martín Rivas 44” 16:11); es decir, además de ser mujer, su condición social siempre la mantendrá en desventaja en esta situación puesto que los atropellos han sido cometidos por los poderosos a quienes no los toca la justicia. De igual forma, Leonor tampoco puede oponer sus reclamaciones pues, ante todo, se trata de su esposo, lo que corrobora que el ataque a la sexualidad de las mujeres “revela el espacio en el cual los privilegios del sujeto masculino

funcionan dentro del poder, formando parte del aparato del estado para producir la impunidad” (Trevizan 62).

Con respecto a la justicia, lo que trasmite la trama es que, aunque Clemente no pagó por la larga lista de crímenes cometidos, lo único que se logró fue su muerte a manos de Mercedes, la hermana de Martín, y con esta la conclusión de una época oscura y trasegada que cobró la vida, la dignidad y la tranquilidad de muchos de los pobladores de Santiago. Finalmente, luego del regreso de Martín de su exilio, su unión con Leonor cierra con una conclusión supuestamente feliz todos los conflictos iniciales y con el perdón y la reconciliación aparente: por un lado, en la unión de Martín y Leonor se resuelven los conflictos de clase social y, podría decirse también, de orden político, puesto que al igual que en la novela de Blest Gana, Martín se casa y se hace cargo de los negocios de Dámaso Encina para que este pueda dedicarse a la política, abandonando él mismo sus ideales políticos y dejando sus sueños de igualdad y justicia social a un lado. Por otro, el costo de la reconciliación lo termina pagando Edelmira, quien acepta casarse con Castaños a cambio de la libertad de Martín, quien luego del motín de Urriola tuvo que huir a Lima, dejando ver que a pesar del final feliz quedan temas de fondo inconclusos. De esta manera, en *Martín Rivas* el factor político pone en evidencia distintos aspectos que crean una evocación y conexión con los hechos vividos durante la dictadura pinochetista, instalando de forma metafórica las situaciones que cumplen un doble propósito, activar la memoria colectiva e interpelar la historia reciente. Por lo tanto, apelando a hechos históricos como la Sociedad de la Igualdad instala anacrónicamente escenas e historias que proponen una reflexión sobre el pasado reciente y, al mismo tiempo, sobre los fenómenos que se sufrieron para llegar a gozar de la democracia en la actualidad, cuestionando al mismo tiempo la corrupción y el abuso de poder en diversas manifestaciones.

En este capítulo hemos podido apreciar cómo a través de la ficción televisiva y de su expresión más latinoamericana, que es la telenovela, se representa con el pretexto de la celebración del Bicentenario de la Independencia las preocupaciones e inquietudes del ciudadano contemporáneo ligado inevitablemente a una memoria colectiva, evocando tanto las vicisitudes vividas durante la dictadura como los procesos que a través de la historia se han dado para superar las desigualdades sociales y políticas de la nación chilena. *Martín Rivas, aventuras de un soñador* se sirve del arraigo que tiene la novela decimonónica y de la flexibilidad que le permite la estructura del melodrama televisivo para introducir temas y personajes que son caja de resonancia y analogía de situaciones del contexto de producción y emisión del texto televisivo, dando como resultado el reconocimiento por parte del telespectador de sus propias memorias y actuales preocupaciones y de su conexión con otros textos televisivos y literarios que forman parte de esa red que constituye una comunidad imaginada, con la oportunidad también de identificar las problemáticas que aquejan la nación de la actualidad dentro de la narrativa de la teleficción.

Capítulo 3. *Lo que el tiempo nos dejó: Re-visitando la historia reciente de Argentina*



Fig. 7. *Lo que el tiempo nos dejó.* Underground Contenidos – Telefe, imagen tomada de www.undertv.tv/el_tiempo_nos_dejo.html

El presente capítulo analiza la teleserie argentina de seis telefilms, *Lo que el tiempo nos dejó* (2010),³³ producido por el canal privado Telefe y Underground Contenidos, que, bajo la etiqueta de “Historias del Bicentenario” y a diferencia de las ficciones televisivas que ya se han analizado en los capítulos precedentes, narra gran parte del siglo XX. Como lo reportó en su momento el informe *Obitel 2011*, entre los países que celebraban la efeméride durante el 2010 el caso de Argentina fue el “más dramático” al no realizar una telenovela cuyo argumento se basara en las guerras de Independencia (83). Sin embargo, *LQETND* sirvió al propósito de no dejar pasar desapercibida la celebración dentro de la programación regular de la televisión, re-articulando el concepto del Bicentenario de la Independencia a través de dos ideas centrales. La

³³ En adelante citaré el nombre de la teleserie con sus iniciales *LQETND*

primera, la idea de la Independencia como un estado que se goza en democracia y justicia social obtenidas (o en vía de obtenerse) por otro tipo de luchas y resistencias; la segunda, la Independencia entendida como una condición que se debe defender recordando el pasado, no solo de manera nostálgica sino también como testimonio de eventos que marcaron al país, con el fin de no repetirlos y, de alguna forma, contribuir a mejorar el presente.

Ahora bien, si en los capítulos anteriores he argumentado que la trama de la ficción decimonónica está traspasada por los conflictos sociales y políticos del momento de producción de las teleficciones reflejándolos en sus argumentos, en el análisis de esta teleserie propongo que estos relatos televisivos de la historia reciente incorporan dentro de la narración personajes históricos y ficcionales para instalar la posibilidad de una historia *otra* que repercute en la re-formación de la memoria colectiva, contada desde una perspectiva más íntima y cotidiana. Esta nueva versión de la historia está atravesada no solo por la intensidad de sentimientos, que la conectan al concepto de melodrama sino también por la intertextualidad y la intermedialidad que los recursos audiovisual y digital contemporáneos permiten, resultando en un producto televisivo con gran riqueza de significados y con nuevas miradas que afirman el pasado reciente del país como el periodo fundacional de una contemporaneidad democrática, que gira alrededor del eje temático de las resistencias.

A pesar de la “ausencia” de una telenovela sobre el tema, la celebración del Bicentenario tuvo gran relevancia. El gobierno argentino celebró gran cantidad de eventos públicos y realizaciones culturales, a través de un Comité Permanente, instaurado por Néstor Kirchner en 2005 (Decreto 1016 de 2005) con el interés de propiciar una variedad de iniciativas públicas y privadas, incluida la participación en la producción y exhibición de dos telefilms como parte del discurso épico de la Independencia. El primer telefilm fue *Revolución, el cruce de los Andes*

(2010), producción que adhería al proyecto Libertadores, con la realización del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA, TV Pública, Canal Encuentro, Televisión Española, Lusa Films y Wanda Films, bajo la dirección de Leandro Ipiña. El segundo fue *Belgrano* (2010), realizado por TV Pública, Canal Encuentro, INCAA y la Comisión del Bicentenario Argentino, dirigido por Sebastián Pivotto y producido por Juan José Campanella, el reconocido director del film argentino *El secreto de sus ojos* (2009). Ambos telefilms, que se podrían catalogar como “biopics,”³⁴ narran la historia de los artífices de la Independencia argentina, José de San Martín (1778-1850) y Manuel Belgrano (1770-1820) respectivamente, con un enfoque más humano y con el interés de promover los valores patrióticos correspondientes al motivo explícito de su producción que era la conmemoración del Bicentenario de la Independencia argentina. Estos telefilms luego fueron alojados y continúan disponibles en los sitios web del Canal Encuentro y Educ.ar, con fines de divulgación educativa y apoyo a las escuelas.

Mientras que estas producciones enfocan su atención en las empresas de la emancipación decimonónica, *Lo que el tiempo nos dejó* con sus capítulos unitarios “Mi mensaje,” “La ley primera,” “La caza del ángel,” “Te quiero,” “Los niños que escriben en el cielo” y “Un mundo mejor” cubren el periodo de 1908 hasta 1983, dedicando sus argumentos a historias que van de los temas sociales y políticos como el movimiento anarquista, las manifestaciones estudiantiles o las dictaduras y sus consecuencias hasta las manifestaciones culturales como el tango y el rock nacional. Este periodo expone los distintos sufrimientos, entusiasmos y resistencias de la Argentina más próxima a nuestros días, cuya historia tiene, a su vez, nexos con la historia de la

³⁴ Según Dennis Bingham, “The biopic narrates, exhibits, and celebrates the life of a subject in order to demonstrate, investigate or question his or her importance in the world; to illuminate the fine points of a personality; and for both artist and spectator to discover what it would be like to be this person, or to be a certain type of person” (10).

televisión como medio de comunicación. Antes de pasar al análisis de la teleserie, es necesario ver una breve reseña de la televisión argentina, seguida de un comentario sobre la cuestión teórica que atañe a este capítulo en particular, donde sentaré las bases de la relación entre la teleserie y el melodrama, la intertextualidad y la intermedialidad, todos estos factores que contribuyen a revisar y repensar el pasado reciente de Argentina en función de la celebración del Bicentenario para, luego, dar paso al contexto de la teleserie. Finalmente, veremos el análisis de cada uno de los seis episodios que forman parte de *Lo que el tiempo nos dejó*, siguiendo el orden cronológico de los hechos que refieren.

3.1. Breve reseña de la historia de la televisión en Argentina

El 17 de octubre de 1951, Eva Perón en la Plaza de Mayo pronunciaba un discurso ante la multitud de “descamisados”³⁵ reunida celebrando el Día de la Lealtad Peronista. Con este evento fue inaugurada la televisión argentina, transmitiendo a través del canal 7 –actual TV Pública– las imágenes que, gracias a este medio, persisten en la memoria de varias generaciones de argentinos. La televisión llegó al país como uno de los proyectos de expansión de los medios de comunicación durante el gobierno de Juan Domingo Perón y, con el transcurso de los años, sufrió también la censura, la represión e, igualmente, sirvió de instrumento para controlar y manipular la información.

³⁵ El término “descamisado” corresponde a la forma cómo se denominaba a los seguidores del peronismo. Según Marcela Gené, el término se basaba en aquel usado por los enemigos del peronismo para definir al “obrero del suburbio, grosero y mal vestido [que] devino en ícono del triunfo popular y una de las imágenes más poderosas de la Argentina contemporánea [...] Imagen de la ruptura y al mismo tiempo de la continuidad con la historia nacional, el descamisado peronista se erigía imaginariamente en heredero de aquellos otros héroes anónimos de la gesta emancipadora de 1810” (65).

Al contrario que la mayoría de países de Latinoamérica, en Argentina los teleteatros – como se les denomina a las telenovelas– permanecían en el aire por años, como es el caso de *El amor tiene cara de mujer* de Nené Cascallar, que superó los 600 capítulos y fue emitida de 1964 a 1971 (Mazziotti 30); o en otros casos, debido al éxito obtenido eran adaptadas al cine, como es el caso de *Rolando Rivas, taxista* (1972 y 1973), del renombrado autor y productor argentino Alberto Migré. Considerada como la telenovela más popular de la historia del medio en Argentina, logró reunir alrededor de la pantalla audiencias masculinas y femeninas y su adaptación cinematográfica fue exhibida en 1974 (Absatz 13-15).³⁶

Los cambios políticos y económicos repercuten en la televisión provocando tanto el retiro de inversionistas extranjeros como la necesidad de producir a menor costo, lo que generó nuevos programas en vivo con figuras reconocidas del cine y del teatro, dándole cierto dinamismo. No obstante, desde el peronismo ya se había considerado que los medios masivos debían estar controlados por el Estado, situación que con la llegada del Proceso de Reorganización Nacional, en 1976, dejó a “todo el aparato comunicativo [...] al servicio de las fuerzas armadas” (Mazziotti 37). La censura comienza a ejercer presión desestimulando las producciones nacionales, entre las que están los teleteatros. En consecuencia, la importación de gran parte de la programación, en su mayoría series norteamericanas y telenovelas mexicanas, llena las horas de la televisión argentina. La censura controlaba tanto la clase de ficción que se veía en el país como la moral de los televidentes, en un propósito del Estado por salvaguardar a sus ciudadanos, mientras que en la realidad estos vivían en el miedo de ser detenidos y desaparecidos (Mazziotti 39).

Indiscutiblemente, la censura más evidente fue la ejercida durante la Guerra de las Malvinas, pues la dictadura utilizó a los medios masivos de comunicación, y en especial a la televisión,

³⁶ En 2008 fue la señal de cable *Volver* emitió nuevamente sus dos temporadas originales de 1972 y 1973. Algunos apartes se pueden apreciar en *You Tube*.

para distorsionar y manipular la información sobre lo que sucedía, uno de los motivos que contribuyó a la caída de la dictadura.

Al llegar la democracia, se inicia una renovación técnica y de géneros con el resurgimiento de los programas periodísticos y de opinión. Asimismo, la década de 1990 ve el afianzamiento de la comedia familiar como *¡Grande, pa!* (1991-1994), producida por Telefe, y de las telenovelas, entre las que se encuentran *La extraña dama* (1989), *Cosecharás tu siembra* (1991) y *Más allá del horizonte* (1994) del Canal 9. Sin embargo, la llegada de la televisión por cable, el internet y la grave crisis económica y política de 2001 se juntaron para poner en jaque a la televisión abierta de calidad. Surgen entonces producciones de baja factura para compensar la crisis como talk shows y reality shows que saturan la programación, así como la repetición de emisiones producidas anteriormente. A pesar de esta situación, la creación de varias empresas independientes productoras de contenido, dedicadas al desarrollo de guiones y temáticas para televisión, cine, radio y publicidad dinamiza y trae variedad a la televisión. Por su parte, el Estado, con el propósito de incentivar una oferta televisiva y filmica de mayor calidad en su contenido, crea sucesivamente varias entidades: en 2005 se da paso al canal educativo y cultural Encuentro, en el marco de una ley de educación general; en 2009 se gestiona la Televisión Abierta Digital; y en 2010 se crean el INCAA TV³⁷ y la señal pública infantil PakaPaka, todos brazos mediáticos de los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner (Corte 361-4).

La televisión ha sido actor y testigo en la historia reciente de Argentina y tiene un lugar importante en la producción cultural. Bajo este escenario, la televisión argentina estatal y privada ha incursionado tanto en el formato documental como ficcional para abordar la historia y la memoria de los acontecimientos que marcaron el siglo XX del país. Con este propósito en mente,

³⁷ El INCAA TV es el canal de televisión del Instituto Nacional de Cine y Artes Visuales INCAA, que recientemente cambió su nombre a CINE.AR disponible en www.incaatv.gov.ar.

la producción de *Lo que el tiempo nos dejó* se ocupa de recuperar y reconstruir el pasado reciente de la nación desde la ficción a través de historias posibles y cercanas a sus telespectadores.

3.2. Algunas precisiones teóricas

Lo que el tiempo nos dejó plantea narraciones de la historia reciente que apelan no sólo a elementos afectivos sino cognitivos de una audiencia contemporánea, mediados tanto por la ficción como por la introducción de material de archivo audiovisual. Ahora bien, por tratarse de una teleserie conformada por capítulos unitarios, es decir, que no son entre sí la continuación de un mismo argumento ni comparten los mismos personajes, podría decirse que no corresponden con las características tradicionales de la telenovela. Es evidente que existen diferencias entre lo que conocemos habitualmente como el género de la telenovela y una teleserie de capítulos unitarios en lo que se refiere a la estructura y formato narrativos. Sin embargo, conceptualmente, *LQETND* está atada al melodrama, no como la estructura de la que pueda hacerse cargo sino, más bien, como un sistema ficcional que se concibe y expresa dentro de un campo de fuerza semántico que da sentido a las experiencias (Brooks xvii), y que a su vez guarda una relación muy cercana con lo social y con su capacidad de intervención política y crítica (Gledhill 37); por lo tanto, la conexión entre las narrativas televisivas de *LQETND* y el melodrama se produce en la narración de las experiencias vividas por distintos individuos en lo social, lo cultural y lo político, ya que el relato de estos aspectos en Latinoamérica está atravesado por el modo y la imaginación melodramáticos, como bien lo han expuesto Monsiváis, Martín-Barbero y Herlinghaus entre otros.

Entre los recursos utilizados en esta teleserie para narrar las experiencias e instalar la posibilidad de una historia diferente a la oficial encontramos la intermedialidad que, como lo menciona Herman Herlinghaus, se puede entender como:

Aquellas estrategias y procedimientos (discursivos o no) que organizan, sin trascender las fronteras de un medio, una asimilación estética o funcional de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios, fenómeno que se da tanto en la poesía romántica como en la literatura de vanguardia, en el arte visual, el teatro, el cine, la televisión, así como en los lenguajes de los nuevos medios electrónicos. (39)

El uso de la intermedialidad en *LQETND*, así como de la intertextualidad, aporta elementos para la construcción de esa versión *otra* de la ficción histórica que permea los bordes de la historiografía académica y juega con la memoria de eventos bastante conocidos que aquí son explorados desde el sentido de experiencias personales e íntimas, como ya lo he mencionado. La inserción dentro de ese contexto de documentos audiovisuales e impresos, tanto de archivos históricos como de imágenes que lo parecen, hace la experiencia de ver por parte del espectador mucho más próxima y cercana a su realidad y a sus posibles vivencias, desencadenando el dispositivo del “drama del reconocimiento” (Martín-Barbero y Muñoz 26-29) y ligando de esta forma la serie televisiva al concepto del melodrama. A través de ese vínculo, el melodrama adquiere un carácter intermedial, pues debido a la capacidad de traspasar múltiples géneros discursivos y medios de comunicación origina fisuras y nuevas maneras de vincular conceptos en una “rearticulación de ‘excesos no-discursivos’” que están vinculados en un relato (Herlinghaus 40).

Como elementos discursivos dentro de las narrativas que presenta *LQETND*, la intermedialidad y la intertextualidad instalan una re-articulación de lo melodramático, entendido como el amplio espacio afectivo dentro de la construcción constante, conflictiva y heterogénea de una nación. Tanto la intermedialidad como la intertextualidad constituyen herramientas que buscan representar la memoria colectiva para llegar a un público que quizás no vivió directamente los periodos históricos narrados, o una audiencia que ha vivido la mayor parte de su vida en la democracia. Por lo tanto, la condición política de herederos de estas libertades provoca que dichos relatos vayan a un pasado que no acaba aun y que persiguen volver a la memoria, a las microhistorias de sujetos desconocidos en situaciones históricas conocidas. De esta manera, los relatos se anclan en el recuerdo y encuentran una repercusión en el presente, problematizando la identidad de esos ciudadanos imaginados desde la contemporaneidad por medio del pretexto de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia.

De la misma forma, tanto la intermedialidad como la intertextualidad permiten observar los elementos que han sido reapropiados o usados anacrónicamente dentro de las narrativas que descentran la historia oficial (Herlinghaus 43). Por lo tanto, podrían ser la manifestación de otra forma de memoria colectiva al aprovechar los elementos extraídos de otros medios y expresiones discursivas para una revisión y, en ocasiones, una reconfiguración de dicha memoria. La combinación de imágenes de archivo junto con las recreaciones y la ficción en cada episodio de *LQETND* da origen a una amalgama entre hechos históricos y ficción que terminan por “editar y reeditar la memoria colectiva” y ponerla en competencia con la escritura de la historia (Dayan y Katz 212, 213).

En efecto, hasta hace relativamente poco tiempo, la televisión con la integración de imágenes y sonido puede llevar hasta la intimidad de cada hogar los sucesos más determinantes

de la historia contemporánea. Desde el primer paso del hombre en la luna, pasando por las más terribles catástrofes naturales y guerras, hasta las visitas de personajes importantes en diversos países o una copa mundial de fútbol, los eventos mediáticos que transmite la televisión proponen imágenes sobre las que pensamos y de las que nos convertimos en testigos y, a su vez, incorporamos en nuestra memoria. La transmisión de eventos y, especialmente, su sucesiva repetición, no solo cumple con formar opinión sino también con moldear la memoria colectiva (Dayan y Katz 15-17). El ajuste de esta memoria resulta de lo que conocemos a través de las mediaciones, una memoria que en muchos casos no proviene del recuerdo personal sino de “las vistas del pasado” a través de los medios de comunicación, que pueden ser tan persuasivos como “el recuerdo de la experiencia vivida, y muchas veces se confunden con ella” (Sarlo 129).

Sin duda, la construcción de las narrativas de esta teleserie, además de obedecer a un fin comercial, también comulga con fines políticos y culturales que para el 2010 estaban fuertemente apalancados por el gobierno Kirchner, razón por la que *Lo que el tiempo nos dejó* serviría también de mediadora entre la memoria de los eventos históricos y la influencia de propósitos culturales y políticos del momento de producción de la teleserie. Por otra parte, la redundancia gestionada a través de las continuas narraciones tanto en documentales como en ficciones en general, que a su vez obedecen a creaciones subjetivas y personales, mediatizan un mensaje público y quizás politizado que en muchas ocasiones pasa inadvertido (Herlinghaus 59).

3.3. Contexto de la teleserie

Los seis capítulos unitarios de *LQETND*, que van desde la lucha obrera de principios del siglo XX, pasando por el tango y Evita, hasta las ineludibles dictaduras militares, a primera vista no tienen mucho que ver con los héroes de las batallas de Independencia. Sin embargo, *LQETND*

da continuidad a procesos políticos, culturales y educativos que, a través del cine y de la televisión pública y privada, ya en el pasado han interpelado las versiones de la historia oficial.³⁸ Dicha continuidad resalta también el hecho de que, aunque no se dio el fenómeno a través de las telenovelas, sí hubo manifestaciones televisivas, especialmente telefilms y documentales televisados emitidos previamente al 2010, que apuntaban al espíritu conmemorativo del Bicentenario de Independencia. Este aspecto problematiza el manejo que la televisión, o mejor los propietarios de los medios, hacen de la historia y la memoria a través de los medios masivos de comunicación pues, tanto la historia como la memoria, son constructos entendidos como “sitios de lucha discursiva” (S. Anderson 22).

El año 2010 estuvo precedido por la realización de varios ciclos de documentales en televisión, principalmente con fines educativos, entre los que encontramos dos series en especial que marcaron tanto la divulgación como el establecimiento de una cultura de la historia y la memoria a través de la televisión, aportando no solo el apoyo de imágenes documentales de archivos filmicos que presentaban los hechos reales sino también la innovación en el formato del documental. El primer caso es el de la serie documental de treinta y dos capítulos *Historia de un país: Argentina siglo XX* (2007-2013) dirigida por Sebastián Mignogna y realizada por el Canal Encuentro.³⁹ Con fines principalmente educativos, *Historia de un país* narra dentro del formato

³⁸ Entre esos trabajos encontramos *La hora de los hornos* (1968) y *Memoria del saqueo* (2003) de Fernando Solanas; *La Patagonia rebelde* (1973) de Héctor Olivera; *La República perdida* I (1983) y II (1986) de Miguel Pérez; *Evita, quien quiera oír que oiga* (1984) de Eduardo Mignogna; *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) de Carlos Echevarría; *A los compañeros la libertad* (1987) de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini; o *Perón, sinfonía del sentimiento* (1999) de Leonardo Favio. Formando parte de un acervo audiovisual de gran valor, estos films y documentales se originaron en la mayoría de los casos como respuesta a distintos momentos de la vida nacional argentina.

³⁹ Es importante anotar para los fines de este segmento en particular que Canal Encuentro es una entidad creada por el gobierno de Néstor Kirchner como un instrumento educativo y cultural del Sistema Federal de Medios y Contenidos Públicos de la Argentina al servicio de toda la población del país, a través de la televisión digital y de una interacción entre el canal, las escuelas, los profesores y los estudiantes por medio de su portal de internet.

tradicional del documental de televisión, es decir, la voz de un narrador en off que describe los hechos sucedidos desde el inicio de Argentina como nación hasta los procesos sociopolíticos más recientes, apoyado por una serie de imágenes documentales y otras recreadas, de tal manera que el espectador tiene acceso a la historia mediante la televisión, una controvertida tendencia que no es nueva, pero que cada vez adquiere más acogida entre los televidentes.

La segunda serie documental, *Algo habrán hecho por la historia argentina* (2003-2008),⁴⁰ realizada por el consorcio de las productoras privadas Eyeworks - Cuatro Cabezas y Telefé Contenidos, tuvo tres temporadas y un total de doce capítulos bajo la dirección y conducción de Felipe Pigna y Mario Pergolini durante las dos primeras temporadas y Pigna y Juan Di Natale en la tercera. De la mano del maestro, Pigna, y del alumno, Pergolini o Di Natale, según el caso, se hace un recorrido por la historia del país, a manera de un viaje por el tiempo, con un contenido que generalmente divide a los protagonistas de la historia en la oposición binaria de “buenos” y “malos,” dando cabida a las críticas de los historiadores académicos por el manejo maniqueo de la historia. Sin embargo, la aseveración inicial de Pergolini de que “vivimos rodeados de mentiras” –y que resulta tendencioso para algunos académicos– permite sugerir otro lado de la historia, uno que no se había contado aún y que es prometido en el anuncio inicial de cada capítulo: “Los hechos y personajes de este programa están basados en la realidad. Cualquier semejanza es intencional.” En efecto, la presentación de situaciones anteriores al siglo XX como, por ejemplo, fraudes electorales o la práctica de torturas, son relacionadas, directa o sutilmente a través de comentarios sarcásticos, con situaciones similares de la historia reciente de Argentina,

⁴⁰ Respecto a la frase que le da el nombre a la serie documental “algo habrán hecho,” vale resaltar que hace referencia a “la impunidad con que lograron actuar las fuerzas represivas durante la época [de la dictadura]” ya que “estas palabras eran frecuentemente empleadas por la población para culpar a las propias víctimas de la represión por su destino [...] en el contexto de su ‘desaparición’” (Salermo 37). Asimismo, cabe señalar que la emisión de *Algo habrán hecho por la historia de Chile* está basada en el formato argentino (Nogué).

lo cual, según las críticas de los académicos, podría prestarse para interpretaciones ligeras y sesgadas de la historia (Sábato y Lobato).

La mención de esta serie documental se hace necesaria pues, además de dialogar con los capítulos de *Lo que el tiempo nos dejó*, introduce como escena final, y a la mejor manera del melodrama latinoamericano, el momento en que Juan Domingo Perón y Eva Duarte se conocen (“Algo habrán hecho – Capítulo 12” 45:19 - 46:00), dejando abierta la historia a los acontecimientos que siguen, pues Pigna concluye diciendo: “la historia para ellos [Perón y Eva] recién empieza,” de la misma manera que Leonardo Favio lo anunciara en su documental *Perón, Sinfonía del sentimiento* (19:15 – 19:35).⁴¹ Teniendo en cuenta que el guion de *Algo habrán hecho* fue escrito por el historiador Felipe Pigna, y él mismo fue supervisor histórico de *LQETND*, se podría considerar la idea de que el primer capítulo de la serie emitido por Telefe, “Mi mensaje,” sea una continuación de la narración que quedó en suspenso en el último capítulo de *Algo habrán hecho* y, al mismo tiempo, se puede percibir su modo melodramático.

Entre todos los temas que aborda la teleserie, existe uno que es común a los seis episodios y que podríamos agrupar bajo el eje temático de las resistencias. Este tema acoge, en distintos grados de intensidad, los personajes y voces de la serie que dan una resignificación y una revaloración a la entereza y rebeldía de hombres y mujeres, tanto conocidos como anónimos, a lo largo del siglo XX, situando sus relatos desde una perspectiva que subjetiva y torna la memoria colectiva de los personajes y eventos que marcan la argentinidad, como son la lucha obrera, Eva Perón, las experiencias dolorosas de las dictaduras o la música (el tango y el rock nacional), en un proceso de reconstrucción de una ciudadanía del Bicentenario que, aunque no parte directamente de las luchas independentistas o de la consolidación nacional decimonónica,

⁴¹ Dice el narrador: “Una historia de amor estaba por nacer en medio del dolor y la solidaridad, una historia de amor que habría de parir el más grande movimiento popular de América Latina.”

capitaliza los eventos del siglo XX como elementos que han contribuido en la fundamentación de su concepto contemporáneo de nación.

Lo que el tiempo nos dejó es la serie creada por Sebastián Ortega con la supervisión del historiador argentino Felipe Pigna; la dirección estuvo a cargo del cineasta uruguayo Adrián Caetano, conocido por films como *Pizza, birra, faso* (1997), *Un oso rojo* (2002) y *Crónica de una fuga* (2006), quien dirigió cinco capítulos, y Luis Ortega, hermano del realizador de la serie, Sebastián Ortega, quien estuvo a cargo de la dirección del episodio “La ley primera.” Cada capítulo de *LQETND* tiene un texto, o mejor, *paratexto*,⁴² inicial a manera de advertencia, no solo para salvar las responsabilidades con la academia sino también para recalcar que se trata de una ficción, pero que en un momento dado podría constituirse en la historia oficial misma:

El siguiente programa es una ficción basada en situaciones históricas, pero no documentales. Los personajes, las imágenes, los hechos y los argumentos no son reales, solo se utilizaron momentos de la historia argentina como contexto, y se versionaron, desde la ficción, algunos personajes de la vida real con fines dramáticos y argumentales, para representar diferentes sucesos de nuestra historia.

De igual forma, al final de cada episodio Felipe Pigna, como asesor histórico, deja otro paratexto que sintetiza y concluye cada relato como una reflexión y, en varios casos, una forma de reivindicar a sus protagonistas. Este paratexto final tiene también una intención documental – contradiciendo la afirmación del inicio– al aclarar y narrar, en ocasiones con marcas de melodrama, cómo terminó cada historia en la realidad. Las historias de *LQETND* son presentadas

⁴² Tomo el término en el sentido de Gerard Genette, asumiendo la narrativa televisiva como un texto principal que está rodeado por otros textos que describen, introducen, justifican o explican; “le paratexte, sous tous ses formes, est un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d’autre chose qui constitue sa raison d’être, et qui est le texte” (16). En el *Oxford Dictionary of Media and Communication* (2016) se considera como “media paratext:” “In the case of a narrative film or television series this can include anything that draws upon or extends the ‘storyworld’ of the original text” (Chandler and Munday).

con metarrelatos que insertan, como ya lo he mencionado, eventos históricos publicados con anterioridad en los medios de comunicación, prensa, radio y televisión, o en el cine, dentro de la diégesis de cada episodio. El recurso de la intermedialidad, es decir, la inserción de otras imágenes, unas que provienen de archivos históricos y otras que, en algunos casos, debido al delicado trabajo de ambientación y fotografía de la serie parecen de archivos, y mezclarlas con la ficción junto con los paratextos inicial y final de cada capítulo, permiten que en la narrativa se desdibuje la frontera entre la historia y la ficción. Este recurso nos recuerda, como lo expresa Hayden White, que “no se puede contar la historia sin una forma [o medio], y dicha forma conlleva un significado” (citado en Dayan y Katz 29-30), provocando que el telespectador oscile entre la realidad y el juego ficcional de la teleserie.

A pesar de hacer énfasis en que no están basados en situaciones “documentales,” los capítulos introducen material proveniente de archivos de imágenes, audios de discursos, así como la música, todos elementos “reales,” o “documentos” –para contradecir su afirmación inicial. Este material es introducido en el inicio, durante o al final del episodio y su intermedialidad contribuye a articular una ficción que tiene rastros de la historia “oficial” y del formato documental, pero cuya intención es interpelar la memoria colectiva mediante el melodrama, herramienta discursiva que constituye una de las intervenciones sobre la memoria colectiva más polémicas. Por supuesto, los personajes y los hechos han sido seleccionados cuidadosamente entre todos los posibles que tiene el siglo XX argentino, desde el melodrama del tango hasta los excesos de la dictadura, para cumplir con el propósito de mantener la memoria y la argentinidad. Las diégesis de la teleserie se encargan de construir un relato a partir de los vacíos que tiene la historia oficial. En esos intersticios surgen personajes y situaciones verosímiles que se complementan intermedialmente con imágenes y voces de personajes reales,

lo que origina una nueva historia que llega al telespectador como la historia reconstruida, una que es posible y que va moldeando la memoria colectiva.

3.4. *Lo que el tiempo nos dejó: Historias para re-construir la celebración de la Independencia.*

Los capítulos de *LQETND* fueron transmitidos entre el 1 de septiembre y el 6 de octubre de 2010 y sus historias cubren el periodo entre 1908 y 1983. La emisión de los capítulos no correspondió cronológicamente con la línea de tiempo en que se produjeron los hechos históricos; los episodios fueron emitidos en el siguiente orden: “Mi mensaje,” que refiere el periodo entre 1951 a 1952 y 1983; “La ley primera,” cuya historia se desarrolla durante 1966; “La caza del ángel,” cuyos hechos transcurren principalmente durante 1977; “Te quiero,” contada desde el presente de 2010 y refiere a los años 1929, la década de 1930 y 1980; “Los niños que escriben en el cielo,” que narra el año 1982; y, por último, “Un mundo mejor,” cuya historia se desarrolla de 1908 a 1909. Para efectos de este análisis, se seguirá un orden cronológico que permitirá establecer de manera más clara el hilo conductor entre los conflictos políticos, sociales y culturales que trata esta serie.

3.4.1. “Un mundo mejor:” Simón Radowitzky y el inicio de un siglo “problemático y febril”

Con un Simón Radowitzky (Rodrigo de la Serna) de aspecto mucho más maduro para los dieciocho años que tenía en realidad, comienza la historia de este anarquista proveniente de la Rusia zarista. Simón Radowitzky desembarca en una Argentina atravesada por fuertes desigualdades sociales y próxima a celebrar el centenario de la Revolución de Mayo. A su

llegada, busca a sus amigos para poder incorporarse a la fuerza de trabajo y evolucionar en el país de acogida. Marcado ideológicamente por el anarquismo, Radowsky se involucra con la organización obrera de Buenos Aires. La teleficción presenta un fuerte paralelismo entre el mundo de los inmigrantes, representado por Simón y sus compañeros, y el mundo de la oligarquía privilegiada, representado en el coronel Ramón Lorenzo Falcón (Alejandro Urdapilleta), jefe de policía que había participado en la Campaña del Desierto. La represión ejercida por el gobierno hacia las organizaciones obreras es brutal y Falcón la personifica no solo en el sentido institucional sino también en el sentido social pues representa los vicios de la oligarquía: retrógrada, hipócrita, machista y homofóbica. Asimismo, la narrativa accede al bajo mundo de la prostitución, que es presentado a través de Jania (Leticia Brédice), mujer inmigrante que establece una relación con Simón. Finalmente, ante el resultado fatal de la represión de la policía bajo las órdenes de Falcón en contra de la manifestación obrera el 1 de mayo en la Plaza Lorea, Radowsky decide actuar individualmente y vengarse del represor. Atenta contra su vida, logrando su cometido, pero es atrapado en el escape.

“Un mundo mejor” narra una parte de la lucha que ha sido constante en Argentina, y en general en América Latina, por obtener mejores condiciones de vida y de trabajo y las resistencias ejercidas por todos aquellos actores que de una u otra manera se han visto envueltos en este proyecto. Este episodio, entonces, plantea las luchas y las resistencias desde la perspectiva del sujeto inmigrante y sus implicaciones sociales, políticas y culturales en un momento constitutivo de la nación argentina, donde la ola inmigratoria trajo consigo una diversidad etnográfica e ideológica que no solo aportó su riqueza cultural, sino que también hizo visibles las distintas causas de la problemática social y política de su tiempo en Argentina, y que todavía tienen eco en la actualidad.

En “Un mundo mejor,” tanto el aspecto político como el social están entrelazados en los eventos que rodean la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo. Esta época, en primer lugar, está marcada por la génesis de los movimientos políticos de izquierda, el socialismo y el anarquismo; en segundo término, el momento histórico señala el surgimiento de la “cuestión social,” que implicaba la organización de los obreros para lograr mejoras en sus puestos de trabajo y, en consecuencia, mejorar su calidad de vida (Poy 22). El contexto histórico del Centenario es, pues, el escenario de la historia de Simón Radowiztky, un momento de agitaciones sociales y políticas en el que un nuevo país está tratando de emerger.

A partir de las guerras de independencia, varios fueron los eventos que consolidaron lo que conocemos hoy como la nación argentina. Entre los más destacados están la organización institucional del país, su incorporación a la economía mundial como gran exportador de materias primas, la ocupación de todo el territorio tras la Campaña del Desierto y la política de inmigración inspirada en las *Bases* de Alberdi de “gobernar es poblar.” Todos estos sucesos constituyen el prelude del siglo XX, cuyas consecuencias se ven reflejadas en una minoría privilegiada que permanece en el poder, protegiendo sus intereses a costa de las condiciones de vida de sus trabajadores, grupo en el que los inmigrantes representan un número significativo. Son estos últimos los que propician la difusión de las ideas anarquistas y socialistas venidas con ellos desde Europa al lado de la organización obrera y sindical, aunque, como lo documenta Lucas Poy, Buenos Aires antes de 1880 ya era escenario de las movilizaciones de trabajadores (13, 24).

En la narrativa, Radowiztky arriba en marzo de 1908 a un conventillo, reflejando así las pésimas condiciones de vida y de trabajo de los inmigrantes. La fecha y las imágenes iniciales, en las que son insertadas fotografías y secuencias de filmes de la época, aluden a la ola

migratoria proveniente no de las zonas más industrializadas de Europa sino de las regiones con más pobreza; por lo tanto, la mayoría de los recién llegados a Argentina eran campesinos, mujeres y obreros tras la ilusión de un mundo mejor en América del Sur. Ya en 1907 se había vivido la famosa Huelga de inquilinos que, al revelar las insalubres condiciones de vivienda de los inmigrantes en aquellos conventillos y el cobro de alquileres exorbitantes como una forma más de explotación a la clase obrera, movilizó trabajadores, mujeres y niños en un levantamiento solidario contra una institucionalidad que amparaba los intereses de especuladores y propietarios (Suriano, *La huelga* 15-23);⁴³ por lo tanto, Radowitzky llega a un ambiente ya convulsionado por las diferencias sociales que propiciaron la organización de estos inmigrantes en pos de una revolución.

De acuerdo con Juan Suriano, las celebraciones del Centenario fueron el momento cumbre para el enfrentamiento simbólico entre la clase dominante y los sectores más radicales de la población, producto de la explotación y marginación de la que eran objeto (*Paradoxes* 4), y el argumento de “Un mundo mejor” se encarga de proponer esta oposición mediante dos hechos, aunque ubicados anacrónicamente en la diégesis del episodio: la manifestación del 1 de mayo de 1909 en la Plaza Lorea, conocida como el inicio de la Semana Roja, y la inauguración del Teatro Colón el 25 de mayo de 1908, como uno de los eventos claves para celebrar la efeméride, al mismo tiempo que estaría aludiendo la reapertura del teatro durante los festejos del Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010.

En la teleficción, mientras Simón y sus compañeros organizan la manifestación de la Plaza Lorea con el fin de reclamar la derogación de la Ley de Residencia, o Ley Cané, instaurada en 1902, cuyo fin era silenciar a la prensa opositora y detener o expulsar a extranjeros

⁴³ Los eventos de la Huelga de inquilinos también fueron recreados en el capítulo 9 de *Algo habrán hecho por la historia argentina* (23:07 - 24:20).

sospechosos de anarquismo y subversión (Suriano, *Paradoxes* 16), el coronel Falcón practica la esgrima y se prepara para asistir a la próxima inauguración del Teatro Colón. Al lado de su asistente, Falcón plantea que “no puede ser posible que se junten cinco o seis ignorantes que no saben hablar castellano y nos hagan un país” (“Lo que el tiempo nos dejó - Un mundo mejor” 4:06), refiriéndose de forma peyorativa a los inmigrantes y evidenciando los antagonismos entre una clase dominante con poder económico y político que lucha por preservar su condición privilegiada y una clase obrera incipiente que comienza a organizarse para luchar por sus derechos tanto sociales como políticos y mantenerlos. Radowiztky siempre hace énfasis en la difusión de las ideas con el fin de transmitir el concepto de libertad, uno de los principios del anarquismo, a través de la prensa, las actividades culturales y educativas que eran facilitadas gracias a la creciente urbanización y el gradual acceso a la prensa (Suriano, *Paradoxes* 16).

El paralelismo entre la manifestación del 1 de mayo y la inauguración del Teatro Colón apela a ciertas coincidencias entre eventos violentos ocurridos en la dictadura del Proceso y el campeonato de fútbol de Argentina en 1978. En “Un mundo mejor,” el enfrentamiento verbal entre Falcón y Radowiztky desata la furia del coronel quien, antes de partir a la inauguración del teatro, ordena la masacre de los manifestantes la cual, históricamente, dejó ochenta heridos y catorce muertos (Schiller 37-40). Mientras que la gente es golpeada y baleada en la plaza, Falcón disfruta del espectáculo ofrecido en el teatro y tanto la música como la acción violenta van *in crescendo*; la fuerza de la música opaca la acción violenta, lo que de alguna manera recuerda la frase de Estela Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo, en el documental *Mundial 78, la historia paralela* (2003), “mientras se gritan los goles [...] se apagan los gritos de los torturados” (“Mundial 78” 44:55). Es decir que mientras la potencia de la música conmueve al

coronel, enmascara la violencia y las balas que atentan contra la vida de los obreros manifestantes.

Asimismo, retomando las escenas de la organización de los obreros, estas implican reuniones que se dan en diversos lugares. El sitio de uno de estos encuentros es un burdel, en cuya secuencia no solo son insertadas las imágenes de la época que ya se han descrito, sino que también se escuchan los acordes de un tango, música que en sus inicios estuvo asociada con la vida del barrio obrero y los prostíbulos, dando indicios del nacimiento y fuerza de esta manifestación cultural. El tango fue, en parte, una expresión que resultó de la exploración de varias preocupaciones sociales ligadas a la vida licenciosa del mundo de los lupanares y, debido a lo erótico del baile y de ciertas letras, fueron las prostitutas las primeras mujeres que lo bailaron (Guy 142). Por otra parte, a partir de 1900, las prostitutas estuvieron ligadas simbólicamente a varios anarquistas, quienes las consideraban víctimas de un sistema político y social corrupto, de una familia autoritaria y codiciosa o, simplemente, que fueron llevadas a estas circunstancias debido a la pobreza; a pesar de estas situaciones, las consideraban mujeres peligrosas por sus grandes posibilidades de convertirse en seres independientes (Guy 141). Sin embargo, en esta instancia del episodio, lo más significativo es que la escena del burdel plantea una problemática bastante sensible y que ha sido considerada en la literatura y el cine: la trata de blancas. Entre el último cuarto del siglo XIX y el comienzo del XX en Argentina, la prostitución y el tráfico de personas se recrudecieron debido al aluvión migratorio. En “Un mundo mejor,” esta situación es encarnada por Jania, la prostituta con la que Simón se involucra sentimentalmente y quien por su aspecto físico y acento parece de origen de Europa central. Jania le revela a Simón cómo llegó al país: ella y su hermana fueron vendidas por su padre a un hombre que las embarcó a Argentina. Al llegar, las alojaron en un lugar inhóspito junto con otras

mujeres, de las que ninguna hablaba español. Posteriormente, fue separada de su hermana y obligada a trabajar en un prostíbulo (“Lo que el tiempo nos dejó - Un mundo mejor” 13:10).

La situación expuesta por Jania le adjudica importancia a un hecho que ocurría en el contexto histórico del momento en cuestión. Más aún, Buenos Aires en aquel periodo era uno de los principales destinos de mujeres para el desempeño de la prostitución y contaba con varias organizaciones de traficantes de blancas, como la Milieu, a cargo de franceses, y la Zwi Migdal, operada por polacos. La prostitución como tal, actuaba bajo ordenanza reglamentaria de la municipalidad de Buenos Aires y las redes criminales se mantenían debido a la complacencia de agentes corruptos del gobierno y de una sociedad con doble moral (Scarsi 11). Este hecho es sustentado en el argumento de “Un mundo mejor” a través de dos escenas. La primera, en la que Falcón y su asistente tienen una conversación sobre el general Roca, quien ha regresado de un viaje “muy bien acompañado de una señorita de catorce años, rumana ella” (3:40). La segunda escena corresponde al momento en que Falcón va a la casa donde trabaja Jania y la regenta del lugar pide a los asistentes que regresen otro día pues necesita a todas las mujeres disponibles para que el coronel Falcón, al parecer asiduo visitante del lugar, escoja la chica con la que quiere pasar el rato, que resulta ser Jania (32:30). Allí se puede apreciar que casi todas las mujeres son blancas y rubias, lo que alude claramente a las redes de traficantes de mujeres traídas desde Europa central, principalmente. Nora Glickman condensa en su investigación sobre la trata de mujeres judías en Argentina una serie de datos no solo sobre los traficantes, mayoritariamente polacos y franceses, sino también sobre las mujeres que buscaron su emancipación de este inhumano comercio, destacándose Raquel Liberman. Esta mujer, que llegó a Buenos Aires desde Varsovia y por diversas circunstancias cayó en manos de los traficantes de la Zwi Migdal, logró emanciparse primero pagando su libertad y luego a través de los tribunales:

By her public denunciation in 1928 Raquel Liberman became a symbol. More than a symbol, she became a myth. Her action represents not only the struggle of the enslaved woman to obtain her own freedom, but the struggle of the victims against the mafia of exploiters. (Glickman 57)

El tema de la prostitución y la trata de personas en este periodo de la historia argentina también ha tenido lugar en diversas expresiones.

En la crónica periodística, por ejemplo, Albert Londres en *Le chemin de Buenos Aires* (1927) denuncia el tráfico de mujeres entre Francia y el Río de la Plata. Londres relata su viaje desde Le Havre y su desembarco, primero en Montevideo y luego en Buenos Aires. Allí, Londres define a la organización de traficantes *Le Milieu*: “Le Milieu est une société d’hommes qui exploitent la femme, simplement, comme d’autres exploitent des forêts, des brevets, des mines ou des sources d’eau minérale” (107). El autor describe los pormenores de un negocio infame que era de conocimiento de muchos pero que pocos se atrevían a denunciar.

Por su parte, el cine también expone este tema y es evidente la intertextualidad entre “Un mundo mejor” con películas como *Asesinato en el senado de la nación* (1984) de Juan José Jusid. El film expone, entre otros temas, cómo funciona el negocio de la trata a través de la historia de la “polaquita.” Esta joven de quince años de edad llega al prostíbulo de Rosa y es entregada a Ramón Valdés Cora, el comisario de policía que mantiene el burdel libre del acoso de la ley, como parte de pago de los favores recibidos. La historia de Jania en “Un mundo mejor” recuerda también situaciones recientes que no constituyen hechos del pasado, sino que son una problemática sobre la que aún se debe dedicar atención en el presente, teniendo en cuenta el caso muy conocido en Argentina de la desaparición de Marita Verón⁴⁴ por una red de traficantes; la

⁴⁴ El caso de Marita Verón cuenta con una página en internet <http://casoveron.org.ar/>

realización de la telenovela *Vidas robadas* (2008) del canal Telefe, que trata este espinoso tema, y la ratificación de la Ley de Prevención y Sanción de la Trata de Personas y Asistencia a sus Víctimas del mismo año (“Sin clientes”) son hechos que aluden a las luchas y resistencias de hombres y mujeres que han trabajado para combatir este flagelo.⁴⁵

En el desenlace de “Un mundo mejor,” luego de los resultados fatales de la manifestación en la Plaza Lorea, Simón Radowitsky decide en un acto “individual y revolucionario” atentar contra Falcón (45:30); con la información que Jania puede conseguir, Radowitsky planea el atentado. Los minutos finales del episodio muestran cómo Simón espera a que Falcón aparezca para llevar a cabo su plan y cobrar la vida del asesino de su amigo Mirko, con la mala suerte de quedar herido con la explosión, razón por la que intenta suicidarse, pero es capturado por las autoridades antes de conseguirlo. El episodio cierra con el texto de Pigna que concluye:

Tras su captura Simón Radowitzky fue duramente torturado. En el interrogatorio se declaró único responsable del atentado protegiendo a sus compañeros. Estuvo a punto de ser fusilado para luego ser condenado a prisión por tiempo indeterminado, y tras su intento de fuga de la penitenciaría nacional fue confinado en el penal de Ushuaia. Gracias a un operativo planeado por sus compañeros, pudo huir de la llamada Siberia argentina, pero fue recapturado y castigado duramente. Permanece en la cárcel más austral del mundo veintiún años, hasta 1930, cuando tras una inmensa campaña del movimiento obrero, será indultado por el presidente Yrigoyen con la condición de que abandone el país. En 1936 se sumó en España a la lucha de sus compañeros anarquistas contra los golpistas

⁴⁵ La Ley 23.364 de 2008 generó un programa de prevención, ayuda y acompañamiento con información centralizada en la página web <http://www.jus.gob.ar/noalatrata.aspx>. El caso de Marita Verón fue un hecho que despertó nuevamente las alarmas con respecto a este problema.

franquistas. Tras la derrota se exilió en México donde la muerte lo encontró en 1956, trabajando en una fábrica de juguetes. Felipe Pigna. (51:11-52:00)

“Un mundo mejor” presenta el inicio del siglo XX argentino como un momento clave en la conformación de una nueva nación, atravesada por la heterogeneidad tanto etnográfica como ideológica que a su vez está marcada por la diferencia de clases, originando tensiones políticas, sociales y culturales. Dichas diferencias, a su vez, generaron luchas y resistencias que constituyen muchas de las problemáticas que aún hoy se viven, pero también, en lo cultural, crearon la riqueza de modos de vida y costumbres de una época que signó muchos de los elementos de lo que hoy constituye la ciudadanía argentina.

3.4.2. “Te quiero:” La conexión del tango con la vida nacional argentina

El episodio de “Te quiero” cuenta la historia del tormentoso amor entre la cancionista Ada Falcón (Julieta Díaz), conocida como “la emperatriz del tango,” y el músico y compositor Francisco Canaro (Leonardo Sbaraglia) que, a través del mundo del tango, sirve como marco de las problemáticas sociales y políticas de la década de 1930 en Argentina. La historia de “Te quiero” es narrada desde el presente de 2010 por la hermana Verónica, una monja del convento San Camilo que encuentra a Ada perdida en la plaza de Salsipuedes, en 1980. En un constante movimiento en analepsis, que visita los recuerdos de la anciana Ada, la teleficción representa los comienzos de su vida artística en 1929, el encuentro con Francisco Canaro y el esfuerzo y trabajo que la llevaron al éxito y la fama por sus propios méritos. Asimismo, “Te quiero” traza una historia posible acerca de su relación tormentosa con Canaro que trajo consigo la aflicción de un triángulo amoroso, pues él era un hombre casado, y el posterior desengaño que le causó su propia hermana. Esta situación la afectó enormemente y la llevó a renunciar de forma repentina y definitiva a su carrera, retirándose a un convento donde vivió hasta el momento de su muerte,

lejos de la música y del mundo que un día le dio fama y fortuna. El episodio de “Te quiero,” entonces, propone a través del tormentoso romance entre Falcón y Canaro una historia del tango que no solo representa la importancia cultural de este género musical en la vida nacional argentina, sino que también refleja las problemáticas que tocan lo político y lo social de un momento histórico marcado por la Época de oro del tango y los escepticismos, persecuciones políticas, cambios y resistencias durante la Década infame.

Según Felipe Pigna, las letras del tango conformaban “el testimonio político y social de esos tiempos de fraude, corrupción, tortura y miseria, crisis y desocupación, y de gobiernos infames que se desentendían de los dramas de las mayorías” (“Lo que el tiempo nos dejó – Te quiero” 53:43). Evidentemente, el tango, nacido a principios del siglo XX en el arrabal, el conventillo y los prostíbulos, como lo vimos en “Un mundo mejor,” ahora tiene sus letras para interpelar tanto los conflictos personales como una situación nacional de desasosiego, transmitiendo los profundos sentimientos de la condición humana. La teleficción propone al tango como el género musical y la expresión cultural que acompañó un momento en que la nación argentina, luego de haber gozado de una época de abundancia gracias al “granero del mundo,” tuvo que enfrentar la crisis de 1929 y la Gran Depresión. La década de 1930 señaló cambios económicos a nivel internacional que, por supuesto, afectaron la balanza comercial de Argentina. La inflación y el creciente desempleo, debido a la reducción de las exportaciones y el aumento del costo de los bienes importados, provocaron el descontento e incertidumbre entre las clases proletarias que ya gozaban de algunos derechos participativos. En consecuencia, ante la intranquilidad que despertaba un gobierno incluyente de las clases media y trabajadora, la oligarquía y un grupo de militares derrocaron a Hipólito Yrigoyen el 6 de septiembre de 1930, hecho que no solo fue el primer golpe de Estado del siglo XX, sino que también dio inicio a un

periodo de trece años de gobiernos que, auspiciados por el ejército, fueron elegidos de forma fraudulenta mediante una serie de hechos y negociaciones oscuras, de allí el nombre de “Década infame” (Hedges 46).

En este contexto histórico, uno de los hechos más polémicos fue el Pacto Roca-Runciman (1933), que a cambio de mantener las cuotas de exportaciones de carne, por un lado, le permitía a Inglaterra obtener precios más bajos que los de los competidores, mientras que el ochenta y cinco por ciento de las exportaciones de carne argentina eran transportadas en frigoríficos ingleses, prohibiendo “la instalación en la Argentina de todo frigorífico nacional que [pretendiera] exportar carne con fines de lucro” (Galasso 146); por otro lado, el Pacto le otorgaba a Inglaterra un conjunto de preferencias y exenciones como, por ejemplo, el manejo exclusivo ferroviario y del carbón, la exención de impuestos a los productos británicos importados al país y la promesa de mantener la rentabilidad de sus ganancias en caso de devaluación (Hedges 48); además, el Pacto comprometía a Argentina a exportar sus materias primas hacia Inglaterra y, en correspondencia, importar las manufacturas producidas por su socio comercial (48). Frente a estos hechos, muchos opositores nacionalistas consideraban que el país se había convertido en una colonia económica del Reino Unido y, mientras se sufría la crisis económica y un devaluado precio por la democracia, los opositores y el movimiento obrero padecían la represión.

Dentro de la teleficción, estos aspectos están sutilmente enmarcados en un hecho particular que encapsula el grado de corrupción que padecían las instituciones del Estado argentino. Mientras se encuentra de visita en casa de Ada, Canaro lee en el periódico la noticia del atentado contra Lisandro de la Torre y el asesinato de Enzo Bordabehere:

¡Qué bárbaro esto de Lisandro de la Torre! Lindo tener amigos así, ¿no? Enzo Bordabehere. Fíjese que yo pensé que en política todo se manejaba por un precio

módico, pero veo que todavía hay gente que tiene pelotas, a pesar de que todo es un fraude, por supuesto. (“Lo que el tiempo nos dejó – Te quiero” 17:28)

Canaro hace referencia al hecho histórico protagonizado por Lisandro de la Torre, un abogado originario de Rosario que siempre persiguió superar los vicios de la vieja clase política criolla (Sanguinetti 8). Como Senador, y ante las irregularidades del Pacto Roca-Runciman, emprendió una serie de investigaciones que lo condujeron a descubrir una gran red de corrupción alrededor del comercio de carnes entre Argentina e Inglaterra. El uso de divisas, privilegios a las compañías extranjeras y doble contabilidad eran delitos que se contaban en este comercio amparado por el Pacto, que De la Torre denunció abiertamente ante el Senado. La complicidad de varios miembros de esta colectividad generó una fuerte oposición y debate a De la Torre, que finalmente terminó en un atentado el 23 de julio de 1935, del cual Enzo Bordabehere sufrió las fatales consecuencias (18-21).

La mención de este suceso no solo implica el evento histórico como tal sino también la intertextualidad, primeramente con la obra de teatro *Lisandro* (1971), de David Viñas, y en segundo término con el film *Asesinato en el Senado de la Nación* (1984), de Juan José Jusid, que relata la manera cómo fue reprimida la investigación que hacía Lisandro de la Torre, basado, entre otros, en quejas de los pequeños ganaderos sobre las presiones del pool frigorífico para que vendieran su ganado a menores precios. De la Torre, al descubrir la existencia de contratos entre el gobierno y los frigoríficos extranjeros para estos efectos, denunció los hechos ante el Senado, lo que provocó un atentado contra su vida, en el cual resultó muerto el senador Bordabehere, como se ha mencionado. Este hecho es claramente reconstruido en el film de Jusid y en “Te quiero” es referido a través de la noticia que lee Canaro en el periódico. Temas como la corrupción y el consecuente pesimismo ante la rampante deshonestidad son la médula en varios

tangos de la época, aunque quizás el más conocido sea “Cambalache” (1934) de Enrique Santos Discépolo que, como lo expresa Ricardo Horvath, “es el que aparece como estandarte del desencanto, la desazón [y] la desesperanza de un país sometido al imperio inglés” (126).

Ahora bien, si el tango permite expresar la coyuntura política, también se convierte en testimonio de la situación social que incluye la condición de las mujeres en este momento histórico de luchas y de resistencias a los cambios tanto en la política como en la sociedad argentinas a través de sus letras. El tango, como expresión cultural, es el reflejo de la evolución en la relación entre las clases sociales y la historia de la sociedad en Argentina desde 1880 (D. Castro 2). Las letras y los lugares donde se interpretaba el tango reflejan el cambio en los patrones de apreciación que las clases media y alta tenían por este género musical (7). Como lo expresa Ángel Rama, la cultura popular del momento no era aquella cultura rural y su folclorismo conservador que exaltaban los intelectuales sino otra cultura que tenía una forma “vulgar, masiva y crecientemente urbana,” registrada de forma excepcional en el tango, cuya expresión iba de la mano de las migraciones tanto internas como externas, “pasando del crisol formativo en el burdel suburbano al salón de la clase media en solo veinte años” (107). Es así cómo los primeros tangos fueron interpretados en los burdeles y bares marginales de baja reputación, que con frecuencia eran visitados por maleantes, expresando en sus letras la frustración por la vida urbana y la nostalgia por la provincia. Al contrario, los temas de los tangos de la década de 1930 hablaban de afligidos amores perdidos o traicionados y algunos contenían crítica social e, incluso, política; sin embargo, “[i]t only gave voice to the complaints of injustice and reflected the frustration of its authors and audience” (D. Castro 10-11).

Durante la Época de oro, el tango se interpretaba en clubes exclusivos y sus cantantes, hombres y mujeres, vestían de forma muy elegante, siendo Ada Falcón una de sus más rutilantes

estrellas. Según Anahí Viladrich, el tango ha contribuido a la construcción social del género en Argentina (275), y en “Te quiero” Ada Falcón es un reflejo de esta construcción. Es importante rescatar que, en su transición del burdel al cabaret, con respecto a la mujer, los temas del tango pasan de la imagen acostumbrada de la joven seductora y traicionera, liberada para su época, a una más refinada que incluye también el papel de la mujer como madre abnegada (275).

Asimismo, los personajes masculinos de los tangos sufren sorprendentes transformaciones, pues pasan del rufián del tango de la Vieja Guardia, al héroe romántico que añora el amor y la compañía de una mujer, convirtiéndose en “un tipo atormentado” (275). Las temáticas de amores perdidos, mujeres interesadas y traicioneras y hombres abandonados recuerdan un modo melodramático que en el contexto de la modernización y la industrialización argentina de 1930 hacían visibles las ansiedades y los miedos de una sociedad que sufría los embates del capitalismo despiadado y un futuro incierto (Singer 131-134). Viladrich sostiene que los temas de las canciones que describían a mujeres jóvenes que intentaban una movilidad social, dejando a su familia y, en ocasiones, a un enamorado, para aventurarse en la vida nocturna de los cabarets, generalmente terminaban en manos de proxenetas que se aprovechaban de la ingenuidad y de su alocada decisión de dejar el hogar; en otras palabras, la letra de las canciones se encargaba de transmitir una moraleja que condenaba la idea de ser independiente: “the tango is also conveying a moral lesson that crosses class frontiers, a message that also works as a social metaphor against attempts of upward mobility for both men and women” (Viladrich 278).

La historia de vida de muchas de las cantantes de tango de la Época de oro corresponde a este tipo de joven que deseaba por todos los medios conseguir el éxito y ser autónoma. Entre ellas encontramos a Rosita Quiroga, Azucena Maizani –quien es nombrada en el episodio–, Tita Merello, Libertad Lamarque y Ada Falcón. Muchas de ellas crearon su propio estilo y

construyeron una personalidad que las caracterizaba. En el caso de Falcón, ella desarrolló su imagen de mujer fatal (Viladrich 280). En “Te quiero,” la historia de Ada corresponde con este modelo de la joven de origen humilde que busca el éxito. Por una parte, Ada asiste con su hermana a una audición y ella, debido a su talento, sale favorecida, mientras que su hermana siempre queda en la sombra. Cuando comienza a adquirir cierto éxito, Canaro le ofrece que trabaje con él y ella se toma el tiempo para pensarlo y tomar la decisión, resistiéndose, inicialmente, a las presiones de tipo sexual que él le hace.

Ada no solo adopta el estilo de las mujeres de clase alta como un medio para obtener estatus, sino que también es autónoma y trata de manejar su vida de manera independiente siendo dueña de sí misma, tal y como se lo expresa a Carlos Gardel cuando él le propone que graben juntos un disco. Ante la pregunta de Gardel, si debe hablar antes con Canaro, Ada responde: “Tenés que hablar conmigo. Yo no tengo dueño” (“Lo que el tiempo nos dejó – Te quiero” 30:57), haciendo evidente su autodeterminación. Por otra parte, su vida sentimental es consecuente con este estilo de vida y, por esa misma razón, ella no necesita estar casada para tener al hombre que quiere, pues como se lo manifiesta a la esposa de Canaro: “yo mi carrera la hice sola, y tu marido solo me sirve en la cama” (42:26). Sin embargo, pese a su resolución e independencia, Ada sufre la soledad de moverse en un mundo dominado por los hombres, una circunstancia que sufren la mayoría de cantantes femeninas de tango, además de la situación de dependencia sentimental en la que Falcón finalmente se ve envuelta con Canaro:

[W]omen’s entrance and permanence in the tango world (as much as their participation in the artistic field) were not entirely possible without the male patronage that controlled most of its lucrative production. Therefore, most

women's initial careers as tango singers were built, to a certain extent, on their interpretations of a male repertoire. (Viladrich 285)

Como lo expone Viladrich, las letras de los tangos también obedecían a un dominio masculino, es decir, el mensaje estaba escrito para que lo cantara una voz masculina, y las cancionistas interpretaban estos tangos usando los pronombres masculinos y dirigiéndose a otras mujeres como destinatarias de sus promesas de amor, fenómeno que Viladrich denomina “female transvestism” (285), lo cual no descarta que también interpretaran letras cuyo yo lírico fuera femenino, aunque no era una situación común.

En el caso de Ada Falcón en “Te quiero,” ella interpreta tres canciones, cada una con características que no siguen esta tendencia argumentada por Viladrich. Teniendo en cuenta que el audio de las canciones corresponde a la intermedialidad entre la teleficción y el sonido de las grabaciones originales, la primera interpretación es la que abre el episodio, “La morocha” (1905) de Villoldo y Saborido, uno de los pocos tangos que está escrito para ser cantado por una mujer. “La morocha,” además, se caracteriza por su tono nacionalista que al mismo tiempo presenta el binarismo de sumisión versus rebeldía en la mujer que describe. Los versos de la canción, por un lado, hablan de aquella mujer dócil y abnegada: “Soy la gentil compañera/ del noble gaucho porteño/ la que conserva el cariño para su dueño;” y, por otro lado, describen a la mujer apasionada sin recato ni vergüenza: “Yo soy la morocha/ de mirada ardiente/ la que en su alma siente/ el fuego de amor.” Ambas situaciones son equilibradas en un discurso de valores nacionalistas: “esta mujer se debe primero a su hombre, a su hogar y a la patria,” lo que al mismo tiempo construye los “prototipos del hombre y la mujer argentinos” (I. López). El segundo tango interpretado por Ada en la teleficción es “Te quiero” (1932) de Francisco Canaro, que también fue escrito para una voz masculina pero que Falcón en su interpretación lo adapta para ser

cantado por ella: “Te adoro/ como se adora en la vida,/ el hombre que se ha de amar” (“Lo que el tiempo nos dejó – Te quiero” 11:55). Y, por último, Falcón interpreta “Yo no sé qué me han hecho tus ojos” (1932), tango de Francisco Canaro, que en la ficción –y en la leyenda–, fue inspirado en los ojos de la Falcón, y cuya letra podía ser interpretada indistintamente por un hombre o una mujer.

Las letras de estos y de otros tangos, en combinación con el surgimiento de Ada como estrella y su apasionado romance con Canaro ponen en evidencia la contribución del melodrama en la formación de las culturas nacionales a través de los medios masivos, y en este caso particular, en la formación de la cultura popular argentina del siglo XX. Para la década de 1920, el tango y sus intérpretes ya ocupaban un espacio influyente en la radio, el cine, las revistas y, en general, en la vida cotidiana de las personas, no solo a través de los medios mencionados sino también a través de las grabaciones sonoras en discos de acetato que el público ya podía escuchar en la intimidad de sus casas cuando les apeteciera. Esta incursión del tango y sus temáticas con tintes de melodrama, popularizados también de la mano del melodrama del cine argentino de la época, revela la adopción del modo melodramático, es decir, del exceso de las emociones, en la cultura popular argentina como una de sus expresiones más emblemáticas y más identificables con la argentinidad que luego, con los radio-teatros y más tarde con la llegada de la televisión, pasaría a ser apropiado por la telenovela y posteriormente por la teleficción. Por lo tanto, en “Te quiero” podemos apreciar de qué manera el tango y la vida de sus protagonistas, como parte de un fenómeno social y cultural, articulan en sus letras e historias el melodrama, género que permite “enlazar la épica nacional con el drama íntimo, desplegar el erotismo [...] y disolver lacrimógenamente los impulsos trágicos despolitizando las contradicciones cotidianas” (Martín-Barbero, *De los medios* 229).

Sin duda, el episodio “Te quiero” cierra un diálogo abierto en 2003 por Sergio Wolf y Lorena Muñoz con su documental *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. El documental goza de una intermedialidad que diluye las fronteras entre este género y la ficción y, al plantear la búsqueda y el seguimiento del rastro de una de las cantantes más famosas de la Época de oro del tango, el director-protagonista se ve frente a la realidad de que las huellas de Ada Falcón son tan tenues que tiene que entrar a recrear el mundo y la vida de la cantante, hasta que por fin la encuentra en una casa de ancianos, a cargo de las monjas de San Camilo. Ada Falcón, con una edad muy avanzada, problemas de memoria, de visión y de salud en general, habla con este “detective” en que se ha convertido el director como personaje dentro del film y cuenta algunas cosas, pero otras las deja en el misterio de una memoria nebulosa o de una evasión deliberada.

Mientras que en el film de Wolf y Muñoz “hay un enigma, hay un viaje” (“Discusión con Sergio Wolff” 11), “Te quiero” se hace cargo de resolver el misterio y, a través del melodrama, crea una historia posible, la historia de amor entre Falcón y Canaro y la causa por la cual ella abandona todo súbitamente. Aquí, la teleficción se ocupa de dos aspectos: recrear la posible historia de Ada y representar el momento histórico en el que se desarrolla para cumplir así con el objetivo de volver a pensar el pasado de Argentina desde lo personal y lo íntimo y, a su vez, lo social y lo político, enfrentando tanto el aspecto privado como el público de este momento crucial en Argentina. Asimismo, “Te quiero,” cuyo contexto histórico es la década de 1930, sirve de puente entre ese inicio dramático del siglo XX con la inmigración y la violencia en varias de sus formas, y los procesos iniciados después de la Década infame, presentando la vida de una mujer determinante en la historia reciente de Argentina, Eva Perón, que es el personaje histórico del próximo episodio.

3.4.3. “Mi mensaje:” Eva, Perón y el quiebre de la historia del siglo XX argentino

El episodio “Mi mensaje” presenta las circunstancias que giran alrededor del último libro de Eva Perón, *Mi mensaje*, del que apareció un manuscrito mecanografiado solo hasta 1987, razón por la cual su autoría fue puesta en duda (Bruschtein). El episodio televisivo “Mi mensaje” narra la historia de Elena Campos Arrieta (Vanessa Gonzalez), una joven de clase alta que trabaja como enfermera en un hospital público de Buenos Aires en 1951, y la transformación de su vida a partir del momento en que conoce a Eva Perón (Laura Novoa) y comienza a trabajar para ella. Bajo la apariencia de su uniforme de enfermera, no se dedica exclusivamente a cuidar la salud de Eva, sino que asume una tarea mucho más significativa: Eva la escoge para que transcriba el manuscrito en el que trabaja durante los últimos meses de vida y convierte a Elena en la guardiana de las páginas de *Mi mensaje* para que las haga “llegar al pueblo,” como un deseo final en su lecho de muerte. Elena cumple con esa misión y, finalmente, el 10 de diciembre de 1983, mientras se transmite por la televisión el regreso a la democracia y la ceremonia de posesión de Raúl Alfonsín, Elena llega a la casa de Erminda Duarte, hermana de Eva, y le entrega el manuscrito.

Este episodio de *LQETND* visibiliza uno de los fenómenos que marcó de manera indeleble y fue punto de quiebre de la vida del siglo XX en Argentina: el peronismo y su símbolo más visible, Eva Perón. Por lo tanto, en este segmento propongo que “Mi mensaje” recopila desde la perspectiva de Elena, a través de la intertextualidad y la intermedialidad, las miradas antagónicas sobre Eva Perón como elemento importante del imaginario popular, contribuyendo, una vez más, a mantener la memoria sobre esta mujer que despertó, y aún despierta, amores y odios en varias generaciones de argentinos.

Eva Perón ha sido representada de distintas formas y en distintos medios, lo que la convierte en uno de los personajes más reconocidos dentro y fuera de Argentina. Su historia ha sido aprovechada por muchos autores en distintas propuestas, desde las más románticas e ingenuas hasta las más perversas y desconcertantes, y “su mitología es más poderosa que los hechos a los que supuestamente se refieren” (Navarro 114). La literatura, el cine tanto ficcional como documental y la televisión tienen diversas versiones de Eva⁴⁶ y, como lo plantea Viviana Plotnik, su figura transgresora, representada principalmente en su cuerpo femenino, ha sido interpretada “como objeto estético, objeto de deseo, cuerpo textual o cuerpo de nación” (23). La desobediencia de Eva a los patrones tradicionales consistió en haberse deslizado dentro de la esfera pública siendo una mujer de origen humilde y con poca educación que buscó por diferentes medios salir de esa condición: “Eva Perón fue una figura transgresora tanto a nivel de clase como de género sexual; cruzó el límite del espacio tradicionalmente asignado a la mujer –el doméstico– para convertirse en una de las mujeres más poderosas de la Argentina en los años cuarenta” (Plotnik 17), y esta situación generó posiciones antagónicas que la defendían o la reprobaban, de acuerdo con el sector político y social que afectara.

Eva Perón constituye un tema ineludible no solo cuando se piensa el siglo XX argentino, sino también cuando, en el contexto de celebraciones de “independencias,” se vive un momento cultural (y político) que remite necesariamente a la inspiración que las presidencias de Néstor y

⁴⁶ Jorge Monteleone en su “Nota sobre la traducción” a la obra de teatro *Eva Perón* (1969) de Copi, ofrece una somera cartografía de las representaciones Eva Perón, entre cuyos autores encontramos desde Borges en “El simulacro” (1956), “Esa mujer” (1966) de Rodolfo Walsh, el poema “Eva Perón en la hoguera” (1972) de Leonidas Lamborghini, las novelas de Mario Szichman, Abel Posse y Tomás Eloy Martínez, hasta el guion de José Pablo Feinman o el film de Alan Parker. Además de otros títulos que comparte con Juan Domingo Perón, entre los que están, *Ay*, *Juancito* (2004) de Hector Olivera, donde Laura Novoa personifica a Eva, al igual que en la teleserie, y el film de Paula de Luque *Juan y Eva* (2011). Todas estas obras, junto a muchas otras, han perpetuado la imagen de “santa” o de mujer de “mala vida” en la memoria cultural de Argentina.

Cristina Kirchner tienen en el peronismo y que, por supuesto, influenciaron todas las manifestaciones, públicas y privadas, durante el Bicentenario de la Revolución de Mayo en 2010.

El inicio del episodio conecta las imágenes documentales en blanco y negro de una Buenos Aires moderna y populosa en 1951 con los acordes de un tango que vincula la línea de tiempo con el episodio “Te quiero.” El argumento de “Mi mensaje” gira alrededor de Elena, su evolución ideológica y política, y la manera cómo dicha evolución afecta su mundo y sus relaciones familiares, una situación que se produce simultáneamente con el menoscabo de la salud de Eva Perón. En un comienzo, Elena no tiene ningún tipo de adhesión política; ella simplemente es movida por una inclinación espontánea a ayudar a los necesitados y es por esta razón que trabaja en el hospital como enfermera, sin tener ninguna necesidad de hacerlo, ya que su posición social y las costumbres de su familia más bien esperan que ella se quede en su casa y se prepare para convertirse pronto en una esposa ejemplar. Elena tampoco expresa ningún tipo de afiliación ideológica o política, de hecho, en la entrevista de trabajo con Eva, esta le pide que lea unas líneas de su manuscrito y al preguntarle lo que piensa, Elena le responde que no sabe (“Lo que el tiempo nos dejó – Mi Mensaje” 6:07), expresando la completa ignorancia de la situación sociopolítica del país, más allá de lo que ella haya podido ver en su propia experiencia en el trabajo del hospital. Sin embargo, en la medida en que Elena avanza en la transcripción del manuscrito, comienza la transformación de la joven y su manera de ver a su propia familia y al mundo que la rodea y, asimismo, dicho mundo se va derrumbando mientras que uno nuevo parece surgir de la debacle que representa la muerte de Eva en “Mi mensaje:” un punto de quiebre que marca su existencia y que se presenta como una metáfora de la vida de la nación argentina a partir del peronismo y de su más emblemático símbolo, Eva Perón.

Nombrada por el Congreso como “Jefa Espiritual de la Nación,” alrededor de Eva se construyeron dos imágenes antagónicas de quienes la amaron y la reprobaron. Las diversas representaciones dieron origen a una leyenda que con su temprana muerte en 1952 y el derrocamiento de Perón en 1955 fue creciendo con el tiempo tanto en sentido positivo como negativo. Estas representaciones surgieron en el momento en que fue pública la relación entre ella y el entonces teniente general Perón, en 1944; sin embargo, fue después de su muerte y de la expulsión de Perón que se publicaron aquellas que exponían el lado negativo de Evita, junto con la campaña para borrar el peronismo del suelo argentino.⁴⁷ La idea de una actriz de poca categoría, de origen ilegítimo y de dudosa reputación al lado del oficial más popular del gobierno militar y posteriormente del presidente de la República era, por una parte, una situación inusual, en contra de todas las normas de la alta sociedad y tradiciones de las buenas costumbres, lo que provocó el disgusto entre los militares de alto rango y la clase dirigente argentina; además, su abierta irrupción dentro del escenario de la política, luego de que Perón asumiera la presidencia, generó malestar e intensificó la polarización entre peronistas y antiperonistas, mientras que ella “se iba transformando en la figura política de mayor relevancia en el país –después del General Perón” (Navarro 114). Por otra parte, su origen humilde y su innegable carisma atraían simpatizantes para el movimiento peronista. La figura de Eva cautivaba a las masas de trabajadores, quienes seguían de cerca sus actividades y un número de obras consagradas al elogio y alabanza de su labor como el “puente de amor entre Perón y los descamisados” (Navarro 116). Quizás la obra más influyente es su autobiografía *La razón de mi vida* (1951),⁴⁸ que

⁴⁷ Según Marysa Navarro, en 1952 se publicaron *El mito de Eva Perón*, de Américo Ghioldi, *Bloody Precedent*, de Fleur Cowles, y *The Woman with the Whip*, de Mary Main, cuyos argumentos “conforman la base de la mitología antiperonista sobre Evita” (117).

⁴⁸ Esta obra, además, fue establecida como “texto obligatorio” de lectura en todos los establecimientos educativos que dependían del Ministerio de Educación, sancionado por la Ley 14.126 del 18 de julio de 1952.

construye una imagen de Eva como una gran trabajadora, dispuesta a ayudar a los más pobres, cuya vida comienza en el momento en que conoce a Perón, pero que omite los detalles de su origen y juventud (116).

En la teleserie, el antagonismo entre peronistas y antiperonistas está claramente definido a través de sus personajes. De un lado están Elena y Eva que, al lado de algunos aliados, representan a los peronistas. Tanto Elena como Eva resisten a sus opositores: Elena resiste la oposición que ejerce su familia, especialmente la de su padre y su prometido, contra la labor que ella desempeña en el hospital. Asimismo, Elena enfrenta la insistencia de ellos en controlar su vida: que no trabaje en el hospital, que se debe casar, tener hijos y cuidar de una familia. La decisión de Elena de no querer comprometerse ni casarse también hace referencia a la situación de la mujer en aquel momento histórico de Argentina en el que ellas no gozaban de todas las garantías y derechos sociales y políticos, lo que traza una conjunción con el hecho de que el voto femenino fue logrado en 1951 durante el gobierno de Juan Domingo Perón y gracias, en parte, a la intervención de Eva. Asimismo, mientras Elena transcribe uno de los capítulos de la obra de Eva, su protesta íntima, corroborada con la escritura en la máquina de escribir, “no me quiero casar” repetidas hasta la saciedad (“Lo que el tiempo nos dejó – Mi mensaje” 34:40), da testimonio de su situación, acorralada por la decisión del padre y el novio de un matrimonio en el que ella, la afectada, no es tenida en cuenta. Este personaje hace correspondencia con el de Eva Perón en el sentido en que ambas se oponen a las realidades que han tenido que vivir. Es decir, Elena está intentando cambiar su propio destino, mientras que Eva aspira a cambiar el destino de una nación.

En cuanto a Eva, la narrativa la presenta como artífice y promotora de la educación y la salud públicas (28:57); esta situación remite a la dicotomía público-privado que definió durante

mucho tiempo los campos de acción masculino y femenino, pero que en el caso particular de “Mi mensaje” permite imprecisiones que corresponden a las “mitologías,” mencionadas por Marysa Navarro, sobre gestiones que son atribuidas a Eva, pero que en realidad fueron la conjunción del trabajo con otras personas y organizaciones. Por otro lado, Eva no solo está en proceso de resistir el cáncer que la aqueja, sino que también tiene que luchar contra sus opositores políticos.

En la teleficción se presenta el momento en que Eva Perón es obligada a renunciar a su nominación a la vicepresidencia de la nación al lado de Perón, candidatura que no goza del favor del partido político ni tampoco del de las clases privilegiadas. En dicha escena, de la que Elena es testigo, Eva discute con un Juan Perón que en la teleserie es acéfalo, lo que otorga toda la fuerza y vitalidad a una Eva ya desahuciada, aludiendo a un hombre débil que, según sus opositores, siempre estuvo a la sombra de su mujer. Este Perón sin rostro, trata de convencerla de que ella no debe ser vicepresidenta, sino que su misión es seguir al frente de su Fundación, pues ese es su destino (21:18). En este momento, el discurso original de su dimisión –pronunciado el 22 de agosto de 1951– es introducido, enfatizando que su decisión “es irrevocable y nace de [su] corazón” (23:30), lo cual concede verosimilitud a la situación histórica propuesta en el argumento, en otras palabras, la voz de la verdadera Eva, gracias a la intermedialidad, ratifica la tesis de las presiones ejercidas contra Perón dentro de la narrativa, sin que Eva abandonara su retórica revolucionaria inherente al movimiento peronista. El ímpetu que Eva conserva a pesar de la enfermedad, se refleja nuevamente en su voz –auténtica– que hace presencia a través del discurso del 1 de mayo de 1952. En “Mi mensaje,” Elena ayuda a Eva a memorizar las palabras que pronunciará desde el balcón de la Casa Rosada. El cuerpo de Eva, extremadamente delgado, deja ver los estragos del cáncer y ella contempla su imagen en el espejo con cierto desconsuelo;

su cuerpo simboliza el cuerpo de la nación que, afectado, lucha contra la enfermedad como una analogía de los enemigos de Perón.

Asimismo, al lado de Elena se presenta a la incondicional Nelly, la empleada doméstica de los Campos Arrieta, como símbolo de aquellas personas de clase humilde, trabajadores de todo tipo, que amaban a Eva. Nelly es la única persona que sabe sobre el trabajo especial que hace Elena para la señora de Perón, y su ayuda para mantener distraído al padre mientras Elena teclea la máquina durante las noches las convierte en cómplices y compañeras de la causa por Evita; el peronismo, a través de la hija y de la empleada doméstica ya ha invadido la casa Campos Arrieta:

Bajo el peronismo ya nada era sagrado, ni siquiera se respetaba la santidad del hogar. Las empleadas domésticas se habían convertido en trabajadoras, en el lenguaje de la época, conformaban la quinta columna del régimen peronista, ante las que no se podía hablar pues eran “espías del régimen” y sobretodo, “espías de Evita.” (Navarro 129)

La barrera de la clase social es superada a través de esta relación y la confianza entre ellas posibilita que Nelly comparta su espacio personal con Elena para escuchar a Eva en la radio de su cuarto, así como también comparten el dolor y la desesperanza cuando se anuncia la muerte de la “jefa espiritual de la nación.”

Del otro lado está el resto de la familia de Elena: un padre autoritario, su madre, María Susana (interpretada por María Onetto), una mujer indiferente, y un hijo manipulable. La presencia del padre predomina; un hombre de clase alta, terrateniente, con afición por las armas y la caza, que marca claramente las diferencias de clase y de género con quienes lo rodean. Su menosprecio por todo aquello que representa de alguna forma el peronismo es evidente en la

manera cómo se burla del afiche de propaganda política que anuncia a Eva y a Perón como “la fórmula de la Patria” (“Lo que el tiempo nos dejó – Mi mensaje” 13:18); así como también se mofa de la portada de la revista *Time*, cuando displicente comenta: “son como la mugre, están en todas partes” (26:39).⁴⁹ Mientras enseña a su hijo a usar un arma para que “aprenda a matar” porque “lo verdaderamente divertido es matar en serio” (49:13), le recalca a Elena su desacuerdo con el hecho de que ella trabaje y se dedique a cuidar enfermos. El padre controla las vidas de todos en la familia, lo que alude al control que quiere recobrar la clase dirigente sobre un gobierno que ha cambiado el orden “natural” de las cosas. A través de sus aficiones a la caza y a las armas y su manera de referirse a ellas como instrumento para librarse de problemas –como el que tiene en la estancia con la aparición de un puma que pone en peligro su ganado–, el episodio instala el temor de la oligarquía debido a los cambios sociales que se produjeron durante los gobiernos de Perón, que originaron cambios radicales en el orden tradicional del poder y, en consecuencia, generaba mucha ansiedad y malestar entre los poderosos.

El telefilm plantea la insubordinación de Elena dentro del ámbito familiar como una analogía de lo que sucede en la esfera pública de la nación y de la angustia por la pérdida de control de la clase dirigente y de las fuerzas armadas que se traduce en el comportamiento violento del padre contra aquello que ha producido el cambio en su hija: los textos que ella transcribe. Al enterarse tanto de la decisión de Elena de romper el compromiso de matrimonio como de su desempeño como asistente de Eva Perón, el padre de Elena no solo reacciona agresivamente y amenaza con golpearla, sino que también dispara con su rifle a la máquina de escribir, justamente en el momento en que la muerte de Eva es anunciada, aludiendo no solo a la

⁴⁹ Se trata del número de *Time* publicado el 21 de mayo de 1951, en cuya portada aparece el rostro de Perón en el fondo y en primer plano la figura de Eva. La revista incluye el artículo titulado “Love in Power,” donde se hace una dura crítica al gobierno autoritario de Juan Domingo Perón, quien no gobierna solo: “Beside him rules his glittering wife Evita, a 5 ft. 2, pale-skinned, dark-eyed, dazzling blonde of 32” (45).

agresión, la intimidación y el silenciamiento como armas para retener el poder sino también a la muerte de Eva como un vaticinio de los tiempos sobrecogedores que estaban por venir (“Lo que el tiempo nos dejó – Mi mensaje” 47:55). Asimismo, el brindis que hace el padre “por el cáncer” (50:05) –y que recuerda la crónica de Galeano en *Memoria del fuego* (1989)–,⁵⁰ es el gesto que provoca que Elena reaccione en contra de su padre y se vaya definitivamente de su casa, simbolizando el término de una época y el inicio de otra.

El padre de Elena es un personaje oscuro cargado de simbologías; él representa el anti peronismo y presagia los tiempos tenebrosos que vendrán con las posteriores dictaduras militares, intervalo contenido en el *fade-in* que hay desde que Elena abandona su casa hasta que reaparece en 1983. Sin duda, el hecho de enfocarse en los últimos meses de vida de Eva, implícitamente evoca la caída de Perón poco tiempo después y de esta forma podría establecerse una conexión argumental con el siguiente capítulo, cuya historia se desarrolla en 1966. La voz en off de la actriz Laura Novoa que lee apartes del texto de *Mi mensaje*, conjuntamente con la voz de la verdadera Evita en sus discursos, que intermedialmente introduce al personaje histórico real, cumple con un efecto que impone también lo melodramático. El acento en los sentimientos, en frases como “Yo no me dejé arrancar el alma de la calle” o “Sonriendo, en medio de la farsa, conocí la verdad de todas sus mentiras” junto con el audio del discurso en la Plaza de Mayo del 17 de octubre de 1951, es también un asomo de la simpatía de los productores de la teleserie por el peronismo.

A diferencia de los dos telefilms anteriores, de los cuales hay muy poco material de archivo, Eva Perón goza de una buena cantidad de documentos filmicos y de audio. Este hecho

⁵⁰ Dice Galeano en *Memoria del fuego*: “¡Viva el cáncer!, escribió alguna mano enemiga en un muro de Buenos Aires. La odiaban, la odian los biencomidos: por pobre, por mujer, por insolente. [...] Nacida para sirvienta, o a lo sumo para actriz de melodramas baratos, Evita se había salido de su lugar” (175).

ha permitido un juego más sugestivo en el uso de la intermedialidad. Una de las secuencias más trabajadas es la que fusiona a Elena con la multitud que asiste a una manifestación en la Plaza de Mayo, con el audio del discurso de Eva Perón el 1 de mayo de 1952 (“Lo que el tiempo nos dejó – Mi mensaje” 38:40-39:40). Esta secuencia, que técnicamente hace una hibridación entre la imagen del telefilm, el documento fílmico y la grabación de radio, propone la intermedialidad como una aproximación a la “realidad” que quiere narrar la teleficción, o mejor, a una ilusión de realidad, uno de los paradigmas que afronta el actual revisionismo histórico y que, en ocasiones, llega a convertirse en un fenómeno intercambiable con el discurso histórico, acogándose a lo que expresa Ágnes Pethő, “Intermediality [...] is grounded in the (inter) sensuality of cinema itself, in the experience of the viewer being aroused simultaneously on different levels of consciousness and perception” (4), lo que a su vez crea tensiones con respecto a las diferencias entre historia, memoria y ficción y la manera cómo la narrativa televisiva puede llegar a fijarse en la memoria cultural como la historia misma.

A este fenómeno se adiciona el elemento paratextual que Felipe Pigna incluye en este episodio que, sin duda, revela la inclinación hacia el peronismo por parte del historiador:

Mi mensaje, el libro que escribiera Eva Perón en su lecho de muerte, fue su testamento político y refleja, con más nitidez que ningún otro de sus escritos, su pensamiento social y político. Gracias al riesgo tomado por sus seguidores, con esa enorme fidelidad agradecida que despertaba Evita, pudo atravesar dictaduras, quemas de libros, persecuciones... y llegar como ella soñó al corazón y al entendimiento de sus queridos descamisados, sus hijos y sus nietos, pero también a los de una nueva generación, gran parte nacida en hogares antiperonistas...

[que] intentó allá por los años 70, por todos los medios, retomar su obra, tomar su nombre y llevarlo como bandera a la victoria. (55:30-56:00)

El episodio “Mi mensaje” condensa una serie de elementos históricos, literarios y anecdóticos que han construido a través de los años la figura de Eva Perón. Articulando una historia posible sobre sus últimos días de vida, “Mi mensaje” se encarga de representar este momento como un punto de quiebre en la historia del siglo XX argentino, que marcó vidas tanto a nivel individual, como el caso de Elena, como a nivel de la nación, dejando en evidencia su presencia a través de las miradas antagónicas que ella siempre ha generado, constituyéndose en elemento importante dentro del imaginario popular argentino, marcando, al lado de Perón, una página importante en la historia de esta nación, y dejando abierto el camino a los subsiguientes eventos.

3.4.4. “La ley primera,” el presagio de lo que vendrá

“La ley primera” plantea su historia en el contexto social y político de los últimos días del gobierno de Arturo Illia, el golpe militar de Juan Carlos Onganía y la toma de la Universidad de Buenos Aires el 29 de julio de 1966, conocida como “La noche de los bastones largos.” La relación antagónica entre un par de hermanos se usa como metáfora del contexto sociopolítico de un momento particular de la historia argentina. Por un lado, Rafael Rojas (Luciano Castro), un joven soldado, representa y forma parte de un estamento conservador, ultra católico y castrense de la sociedad. Por otro lado, Leo (Nahuel Pérez Biscayart), un joven estudiante universitario, personifica una generación que, influenciada por la filosofía y la efervescencia de las ideas de izquierda, defiende la libertad y la democracia. La reconstrucción que “La ley primera” hace de “La noche de los bastones largos” pretende, por lo tanto, establecer el enfrentamiento social y político del momento y representar el ataque a la universidad como un anuncio de la represión que vino luego con el “Proceso,” haciendo uso de varios elementos intertextuales e

intermediales, que le confieren no solo una referencialidad histórica potente, sino que también instalan posibilidades alternativas a la historia oficial.

Es importante anotar que en los subsiguientes tres episodios de *Lo que el tiempo nos dejó* hay una continuidad que está definida por la temática de las dictaduras militares. En el episodio de “Mi mensaje” vimos cómo el argumento nos lleva hasta el punto en el cual Eva Perón desaparece y con ella, según la narrativa televisiva, un espíritu de lucha queda latente en el silencio y el *fade in* que hay entre el momento en que Elena abandona su casa en 1952 y la restauración de la democracia en 1983. Este lapso de oscuridad dentro del final del capítulo de “Mi mensaje” implica la correspondencia a los tres telefilms siguientes que, como lo mencioné, tocan el tema de la dictadura militar y que se inicia con “La ley primera.”

El episodio comienza *in medias res*, en el momento en que un escuadrón de la policía, bajo los acordes del himno nacional argentino que entonan los estudiantes, se toma la facultad de ciencias exactas de la Universidad de Buenos Aires. Leo Rojas corre desesperadamente para avisar a sus compañeros de la toma, después de que su hermano lo ha prevenido del ataque, pero no logra llegar a tiempo. La narrativa, en un flashback, nos lleva dos meses antes de este momento para presentarnos a Rafael Rojas, el hermano mayor de Leo, quien es un soldado que por sus habilidades para las armas ha sido incorporado a la Guardia de Infantería bajo la tutela de Fontana (interpretado por Luis Machín), el jefe de la brigada. Leo llega a la capital para comenzar sus estudios universitarios, al lado de Manuel Sadosky, un científico prominente de la incipiente ciencia de la computación. El joven conoce a Nina (interpretada por Sofía Gala), una estudiante de filosofía y letras que asiste a las clases de Sadosky, “una chica mal de familia bien” que consume Pervitina para estudiar; se considera peronista y espera que regrese Perón a la Argentina y que “no nos defraude” (“Lo que el tiempo nos dejó – La ley primera” 9:10-9:52).

Debido al golpe de Estado contra Arturo Illia y la posesión de Onganía, Leo discute con Rafael, pues sus puntos de vista son totalmente contradictorios. Mientras Leo cree que “las revoluciones se hacen en contra de las tiranías, no al revés” (20:45), Rafael opina que la mayoría de la gente estaba de acuerdo con tener “una vida tranquila y normal” (21:00). La comunidad universitaria protagoniza varias protestas ya que se opone a las reformas que la dictadura de Onganía está adelantando, lo que finalmente termina en la toma violenta de la institución por parte de la policía y, ante el desarrollo de los hechos y la barbarie directa en contra de su hermano y sus compañeros de universidad, Rafael se suicida como réplica y protesta contra lo sucedido.

Históricamente, la Noche de los Bastones Largos se dio un mes después del golpe del general Juan Carlos Onganía y se considera como el ataque fatídico a la educación del pueblo argentino. Para aquel entonces, la universidad había logrado grandes avances a nivel tanto organizacional como educativo y de investigación, ganados en distintos procesos que desde 1955 lograron preservar unidos a través de la Federación Universitaria Argentina “la tradición de enseñanza laica y gratuita y las banderas de la Reforma Universitaria de 1918: una universidad autónoma, científica, democrática y al servicio de la sociedad” (Díaz de Guijarro 1-2). En esa Reforma, la universidad, bajo un gobierno tripartito de profesores, exalumnos y estudiantes, aprueba un estatuto con el cual la institución, como ente social, se compromete a estar al alcance de todo el pueblo argentino.

Desde mediados de 1950, la universidad gozaba de una época bastante fructífera en la que, entre otros, se crea la Eudeba, editorial de la Universidad de Buenos Aires, que se encarga de la publicación de numerosas obras literarias y científicas con un gran alcance a nivel popular. Asimismo, por su naturaleza científica y de investigación, la universidad estaba en un grado bastante avanzado en áreas de la física, química, matemáticas y meteorología, entre otras,

además de la apertura de las facultades de sociología y psicología, así como la dotación de bibliotecas, laboratorios y la creación de la Escuela de Salud Pública y la Extensión Universitaria. Al corazón de su organización coexistían dos tendencias: “el Reformismo, continuador de los ideales de 1918, y el Humanismo, de orientación cristiana” que trabajaban juntas por una institución “científica, pluralista y abierta a la sociedad” (Díaz de Guijarro 2). Sin embargo, el sistema universitario tenía fuertes adversarios. Por una parte, estaban los sectores más conservadores y el poder económico, uno de los cuales era la industria editorial que veía en Eudeba un fuerte competidor que estaba socavando su negocio. Por otra, el gobierno militar que consideraba la universidad como un foco de expansión del comunismo, tan temido en medio del contexto histórico de la Guerra Fría, la reciente Revolución Cubana y la Doctrina de Seguridad Nacional, expidió el decreto 16.912 que anulaba de tajo su autonomía y les daba al rector, decanos y profesores un plazo de cuarenta y ocho horas para aceptar los cambios o renunciar. Sin embargo, sin haberse cumplido el plazo, se puso en marcha de forma inmediata una acción que se tomó por la fuerza y la violencia varias sedes de la universidad, invadiendo las instalaciones con gases lacrimógenos, golpeando a bastonazos, haciendo simulacros de fusilamiento y destruyendo laboratorios y bibliotecas. La consecuencia de estos hechos fue la renuncia masiva de cerca de 1400 docentes de la Facultad de Ciencias Exactas, entre otras, y el exilio de muchos de ellos, lo que provocó la interrupción de un proceso intelectual y científico muy importante y dinámico. En opinión de algunos analistas, este terrible ataque fue “la respuesta [de Onganía] a la firme y solitaria actitud anti golpista que los claustros enarbolaron en primera instancia contra el golpe militar” (Bordelois).

Este evento tuvo bastante difusión a través de los medios masivos de comunicación y de varios documentales y es quizás gracias a esta divulgación que “La noche de los bastones largos”

ha quedado insertada en la memoria cultural argentina más reciente. Entre los documentales están, por ejemplo, *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas, un proyecto iniciado, en parte, como una protesta a la coerción política impuesta por la dictadura de Onganía (Kriger 321) que, aunque no menciona directamente el hecho, introduce una dura crítica a la universidad. Solanas hace una interpretación de la universidad como instrumento por excelencia del neocolonialismo y del poder de turno, que crea la ilusión de una autonomía universitaria democrática “dentro de un país oprimido,” con el fin principal de mantener un sistema dependiente, formando una intelectualidad separada del “pueblo-nación” (*La hora de los hornos* 58:48); Solanas sustenta su hipótesis con el evento del lanzamiento de un libro de Manuel Mujica Láinez, como muestra de “una intelectualidad sumisa al poder neocolonial” (*La hora* 1:02:10), una visión de la cual disienten narrativas como *La República perdida* (1983) de Miguel Pérez, *Operación Escarmiento* (1996) de Florencia Gradi Leguizamón y Gustavo Diez Silvestre, y las producidas en la era Kirchner.

En *La República perdida*, con la perspectiva hegemónica de la transición democrática (Gregorich 9), un segmento del documental describe explícitamente el alto grado académico, autónomo y democrático de la universidad argentina que, por influencia de ideologías marxistas, fue blanco de la represión y la violencia, al mismo tiempo que las imágenes de archivo muestran los destrozos de aquella fatídica noche. Incluso, “La ley primera” inserta algunas de las secuencias de la toma de la universidad de este documental (*La República perdida I* 1:33:04). Por otra parte, *Operación Escarmiento* reconstruye los hechos con sus protagonistas, a partir del texto de la carta enviada al New York Times por Warren Ambrose, profesor del Massachusetts Institute of Technology que también era docente en la UBA. Asimismo, el film de Tristán Bauer, *La noche de los bastones largos, el futuro intervenido* (2003), que luego fue adaptado en dos

capítulos para su emisión en la serie *Historia de un país* del Canal Encuentro, es un registro bastante detallado de los hechos que, desde una perspectiva testimonial, combina entrevistas de algunos de los auténticos protagonistas con imágenes de archivo que han sido ampliamente difundidas a través de los medios de comunicación y que han devenido en la memoria que se tiene de este momento crucial de la historia reciente.

En la narrativa televisiva, para establecer el enfrentamiento social y político, “La ley primera” apropia información y testimonios ya generados por otros medios y propone una historia particular que entrelazada con la ficción, recrea la problemática de la época, los miedos, las dudas y los desafíos dentro de círculos privados y públicos que fueron afianzados o cercenados por la situación política que se vivía. Desde el título mismo del episodio, que evoca los consejos de Martín Fierro a sus hijos, se imprime la problemática de los hermanos que expone el telefilm. Dice la sextina de Hernández: “Los hermanos sean unidos, / Porque esa es la ley primera—/ Tengan unión verdadera/ En cualquier tiempo que sea—/ Porque si entre ellos pelean/ Los devoran los de ajuera” (262). En “La ley primera,” aunque Rafael y Leo están separados ideológicamente, los une el lazo filial que, de alguna manera, permite su mutua protección hasta tal punto que Rafael comete el suicidio en el intento de suspender la violencia que Fontana ejerce en contra de su hermano menor. En un sentido que alude simbólicamente lo público, el título y su alusión al *Martín Fierro* (1872) advierten que los hermanos, es decir, los ciudadanos, deben reunirse alrededor de una causa en los momentos difíciles pues, de lo contrario, “los de afuera” tendrán el poder para destruirlos, como indicación de las fisuras que el miedo y la represión dejaron en las relaciones sociales de los argentinos y que, posiblemente, persistan en la contemporaneidad.

Asimismo, la alusión al enfrentamiento político tiene sus raíces en la relación problemática del poder de turno con el peronismo, que se aborda desde las referencias que Nina hace a Perón en varias oportunidades diciendo que lo espera, que “el ser humano es peronista” o entonando la Marcha Peronista, proponiendo también lo paradójico de la situación pues, como se lo recrimina Mónica a su amiga Nina, “tu general es el más militar de todos [...] Perón es milico” (“Lo que el tiempo nos dejó – La ley primera” 33:26). Para el contexto histórico del telefilm, Perón estaba exiliado en España, ya había sido detenido en Brasil y enviado de regreso al exilio, cuando en 1964 intentó volver a la Argentina, todo esto teniendo en cuenta, no solo que en 1955 había sido derrocado en uno de los tantos golpes perpetrados por los militares –de hecho Perón fue parte de uno– sino también que el peronismo como partido político había sido proscrito y todas sus manifestaciones ideológicas, escritas o gráficas también habían sido sujeto de “radical supresión” (Decreto-Ley 4161). La actitud de Nina de querer “conservar la fe” con respecto a Perón también alude a un contexto en que el peronismo, en ausencia del caudillo y ante la proscripción del partido, ganaba adeptos entre los jóvenes:

Varios sectores universitarios que comenzaron a identificarse con el peronismo acentuaron su orientación antiimperialista e impulsaron lecturas ideológicas que hacían hincapié en su carácter de *Movimiento de Liberación Nacional*. Estas perspectivas reivindicaban a los militantes de la Resistencia Peronista y la figura de un Perón que alentaba las demandas de los agrupamientos combativos desde el exilio. (Ghilini y Dip)

La simpatía de Nina por Perón es el reflejo de esta situación histórica que, en la otra cara de la moneda, sufría tensiones, contradicciones y conflictos de intereses al interior de las facciones del partido y deja ver que para aquel momento ya surgían las organizaciones subversivas y armadas,

como lo declara Sadosky en la teleficción (“Lo que el tiempo nos dejó – La ley primera” 23:40). De igual manera, la polarización política fue uno de los elementos que ahondó la crisis del gobierno de Arturo Illia y que fue aprovechada por los militares y por sectores de derecha para orquestar el golpe. En el telefilm, se representa la conspiración como un asunto exclusivamente militar que, aunque alude a la alianza con la prensa, afirma que cuenta con el apoyo de la mayoría del pueblo argentino. Dice el jefe de Fontana: “la familia nos adora, y nosotros somos gente de familia” (18:15). Ahora bien, si se presenta el aspecto político en el enfrentamiento entre militares violentos contra una sociedad civil indefensa, que sería en algún momento una representación un tanto estereotipada, también se recurre a otros estereotipos, como el de una juventud que se mueve en el ambiente de una vida bohemia, que usa drogas y alcohol con el fin de expresar sus luchas por la libertad dentro de una nación con instituciones democráticas débiles.

Por su parte, la representación que “La ley primera” hace del ataque a la universidad como anuncio de la represión que vendría luego en el golpe de 1976, tiene una constante asociación con la locura, a través de algunos personajes, comportamientos e intertextualidades. Es así como, por ejemplo, Nina le dice a Leo que su hermano tiene “cara de esquizofrénico” (15:53); o Fontana, el jefe de policía por su parte, tuvo “una crisis existencial” que lo llevó a seguir la vida militar y luego de esta confesión desata su violencia contra una computadora, que dentro de la diégesis es el símbolo del avance tecnológico de la universidad (43:30-45:25). Sin embargo, en una secuencia en la que Nina y Leo leen un poema de Jacobo Fijman, la asociación con la locura como voz profética se manifiesta. Los jóvenes se encuentran en la biblioteca y leen a dúo el poema “Canto del cisne”.⁵¹

⁵¹ El poema forma parte de su libro *Molino Rojo* (1926). En la teleficción, Leo hace referencia tanto al libro como al autor, a quien él y Nina quieren visitar, pero no pueden porque está recluido en una sala especial del “Borda,” una

Demencia:

el camino más alto y más desierto.

Oficio de las máscaras absurdas; pero tan humanas.

Roncan los extravíos;

tosen las muecas

y descargan sus golpes

afónicas lamentaciones.

Semblantes inflamados;

dilatación vidriosa de los ojos

en el camino más alto y más desierto.

Se erizan los cabellos del espanto.

La mucha luz alaba su inocencia.

El patio del hospicio es como un banco

a lo largo del muro.

Cuerdas de los silencios más eternos.

Me hago la señal de la cruz a pesar de ser judío.

¿A quién llamar?

¿A quién llamar desde el camino

tan alto y tan desierto? [...] (32:05-32:37)

Una secuencia de planos cortos sobre Nina y Leo, intercalada con una toma que acompaña a Mónica mientras camina hasta el balcón de la biblioteca para leer el decreto que acaba con la autonomía de la universidad, propone el ritmo de la angustia que viene. Como lo explica Melanie

denominación anacrónica, ya que el nombre de Hospital Nacional José T. Borda le fue dado en 1967 (Chichilnisky 68).

Nicholson, *Molino Rojo* (1926), la obra dentro de la que está este poema, tiene como tema central el discurso de la locura; en él “Fijman explora los límites de la angustia interna, la sensibilidad de la fragmentación psíquica y la autopercepción de los socialmente marginados” (135).

La descripción que hace la voz poética, apropiada por Nina y Leo y acompañada de la imagen de Mónica, su amiga, que se mueve rápida e intranquila por el recinto de la biblioteca, sirve como voz profética de la locura, la cual es capaz de vaticinar los hechos de violencia y caos que estamos a punto de presenciar. Los versos construyen la imagen de la persecución, los bastonazos, la angustia y el acoso que sufrirán los que se encuentran reunidos en la universidad. Versos como “tosen las muecas y descargan sus golpes” nos hablan de estos momentos de acción absurda y grotesca. Las heridas causadas dejan “semblantes inflamados” y la “dilatación vidriosa de los ojos” no es producto de la demencia como enfermedad mental sino de la enajenación causada por el odio y la intolerancia. El miedo y angustia vividos por los estudiantes durante la toma de la universidad por parte de la fuerza pública son pronosticados también por el poema que describe la secuencia en donde los jóvenes son llevados al salón central del recinto, “el patio del hospicio,” y allí son colocados en fila “a lo largo del muro.” La violencia ejercida contra los universitarios desata el caos, la confusión y el desconcierto, situación que de forma simultánea provoca una respuesta igual de vehemente y radical que la violencia ejercida contra la universidad, una acción igual de demencial a la agresión: el suicidio de Rafael.

Finalmente, Leo con su rostro ensangrentado, como lienzo donde se han plasmado las palabras del poema de Fijman, y sobre el cuerpo de su hermano Rafael, mira a la cámara en postura desafiante, proponiendo una actitud de resistencia que es robustecida con la fuerza de la música, la inserción de imágenes de archivo y el texto de Felipe Pigna. La introducción de la

música nos advierte el inicio del rock nacional que tomará fuerza en la dictadura del “Proceso” y la canción “Post-crucifixión” (1972), del grupo Pescado Rabioso, con frases como “Abrázame, madre del dolor [...] Y en esta quietud... que ronda a mi muerte, no tengo presagios de lo que vendrá,” representa estos tiempos en los que se inicia uno de los periodos más oscuros de la historia reciente de Argentina. Las imágenes de archivo, que son insertadas sin ningún efecto especial transmiten la rudeza de la acción y su calidad de testimonio y de referentes históricos. Por último, los paratextos de Felipe Pigna se intercalan con las imágenes y quedan como preludeo para el siguiente episodio.

De esta manera, “La ley primera” visibiliza el enfrentamiento entre la universidad y el gobierno de facto a través de la relación conflictiva de los hermanos Rafael y Leo Rojas. Esta relación, por medio de la ficción, la intertextualidad y la intermedialidad, refleja la situación de la época, polarizada social y políticamente. Dicha circunstancia se expresó, por un lado, a través de la rebeldía y aspiración a mantener las libertades y derechos adquiridos por parte de la comunidad universitaria, y por el otro, a través de la violencia por parte de los militares que, bajo el auspicio de una clase dirigente que ponía sus intereses particulares por encima de los generales, ejercieron la represión y plantaron la semilla de los excesos que vendrían posteriormente, instalando, de igual forma, la importancia de estos momentos tan oscuros de la historia argentina en la construcción del imaginario cultural argentino para el Bicentenario.

3.4.5. “La caza del ángel:” Resistencia y enfrentamiento al miedo

El episodio “La caza del ángel” narra la historia del surgimiento de las Madres de Plaza de Mayo y la infiltración de los militares para desaparecer a las lideresas de la primigenia organización, en una adaptación libre del conocido caso del “ángel de la muerte,” el oficial de la Armada, Alfredo Astiz. Las Madres de Plaza de Mayo constituyen un caso emblemático en la

lucha por los derechos humanos, la restitución de la memoria y la identidad en uno de los periodos más tenebrosos de la historia reciente de Argentina. Su obra ha tenido una importante repercusión sociopolítica en los últimos años, por lo cual, la narrativa televisiva no solo acude a intertextualidades, sino que también interpela la memoria colectiva que se ha venido construyendo a partir de procesos tanto históricos, de verdad, justicia y reparación, como culturales y mediáticos. Dicha construcción ha permitido revisar desde distintas perspectivas la problemática de los detenidos desaparecidos, así como también la de la apropiación de los niños nacidos en cautiverio por parte de las fuerzas armadas y los torturadores. En el recuento del siglo XX argentino, las Madres tienen un lugar remarcable y el episodio de “La caza del ángel” propone en el entretendido de la historia y la ficción dos aspectos que marcan la importancia de esta organización; en primer lugar, la gesta de la agrupación bajo el miedo y la desconfianza; y en segundo término, la relación entre la Iglesia católica y la dictadura.

“La caza del ángel” se desarrolla bajo la estructura de un thriller que imprime una gran tensión y misterio desde el inicio. El episodio se desarrolla en Buenos Aires, en 1977, y narra la historia de Mabel González de Candia (Cecilia Roth), quien busca a su hija Ramona la cual desapareció de su casa. La primera secuencia nos presenta a varias personas que hablan a la cámara, detrás de unas rejas, preguntando por el paradero de sus familiares y mostrando sus fotografías (“Lo que el tiempo nos dejó – La caza del ángel” 00:34). Luego, la secuencia del secuestro de Ramona es develada al televidente: un grupo de hombres, vestidos de civil, sacan a la muchacha violentamente de la ducha, la enrollan en unas mantas, la golpean y se la llevan de su casa (01:38). A partir de este momento, comienza la búsqueda infructuosa de Mabel tratando de dar con el paradero de su hija. En la iglesia conoce a varias personas que están pasando por las mismas circunstancias: todos buscan a un familiar desaparecido. Rogelio (Gonzalo

Urtizberea), el párroco de la iglesia, toma la iniciativa de hacer un petitorio dirigido a la Vicaría Castrense y hacerse escuchar con esta situación tan lamentable. El grupo está conformado por varias madres y un joven llamado Ángel (Mike Amigorena), que busca a su hermano. Debido al miedo y la zozobra en la que viven, Ángel siempre se ofrece a acompañarlas o llevarlas hasta su casa. Por su parte, Osvaldo (Jorge Suárez), el marido de Mabel, se encuentra muy deprimido debido a la falta de su hija, pero Mabel trata de que él reaccione y no se quede en casa simplemente.

Según lo planeado, el padre Rogelio consigue la cita con el Vicario de las fuerzas armadas (Antonio Gasalla), pero el prelado no está muy interesado en la verdadera causa de la visita, ya que las actividades oficiales “me quitan tiempo de oración, y en el fondo, a uno como cura, lo que más le interesa es officiar misa” (18:02). La reunión causa mucho desconcierto entre las madres, pues la apatía del vicario fue evidente. Esa misma noche, el padre Rogelio llama a Mabel para pedirle que vaya a la iglesia al día siguiente muy temprano pues tiene información importante; sin embargo, cuando Mabel llega, se encuentra con un nuevo padre que le dice que Rogelio se ha ido. A pesar de esto, el nuevo cura le propone seguir con el petitorio y officiar una misa por sus hijos. Mabel desconfía y sospecha que se han llevado también a Rogelio. En realidad, la noche anterior, Rogelio había sido secuestrado, asesinado y sepultado en un baldío. En la misa por los familiares desaparecidos, Ángel llega y besa a algunas de las madres. El cura no menciona los nombres de los desaparecidos en la misa, tal como lo había prometido, lo que inquieta a las mujeres y a la salida de la misa unos hombres detienen a las madres que Ángel ha besado. Mabel, al darse cuenta de lo que ocurre, se oculta en el jardín de la iglesia y Ángel, que resulta ser un agente infiltrado, sale a buscarla, pero no la encuentra (41:15). Mabel queda muy afectada por la traición de la que han sido objeto; sin embargo, esto no impide que ella y las que

quedaron continuaran la búsqueda. La imagen de las madres que en la ficción “circula” por la Plaza se fusiona con tomas de archivo que retornan al año 2010 (44:22-45:20), donde Mabel y sus compañeros continúan “circulando” en la Plaza y, aún, reclaman por el paradero de sus hijos y nietos detenidos y desaparecidos.

En cuanto al contexto histórico, es necesario revisar algunos antecedentes que permitirán una visión más clara de la situación en la que se desarrolla la narrativa. Recordemos que a partir de La Noche de los Bastones Largos comienza un periodo en el que la censura, la proscripción y represión policial se extienden a cualquiera que confrontara a la dictadura de Onganía. Se impuso una política económica que eliminó las conquistas sindicales y estableció una apertura que aumentó el desempleo, la desocupación y la pobreza entre la población, mientras que el sindicalismo, de base peronista, se dividía en dos facciones: una fuerza sindical abierta al diálogo y negociación con la dictadura y otra que confronta el régimen y busca una revolución. A nivel nacional, estudiantes y trabajadores se manifestaban contra la dictadura y lo que se inició como protesta terminó en el Cordobazo en 1969, que debilita a Onganía y profundiza las diferencias entre sindicalistas, lo que da lugar al inicio de una nueva resistencia. La violencia revolucionaria se convierte en una opción, así que aparecen las primeras organizaciones armadas, entre ellas, Montoneros, que al comienzo gozaba del beneplácito de Perón. En mayo de 1970, Montoneros secuestra al general Pedro Eugenio Aramburu, quien luego es ajusticiado. La organización justificó su acción por razones históricas como la desaparición del cadáver de Eva Perón en 1955 y la ejecución de veintisiete militantes peronistas en la Operación Masacre el 9 de junio de 1956 (Gambini 187-190).⁵² Luego surge el Ejército Revolucionario del Pueblo ERP, brazo armado del Partido Revolucionario de los Trabajadores, y el clima es cada vez más efervescente (197); las

⁵² Sobre este hecho Rodolfo J. Walsh escribió su libro homónimo en 1957 y este fue adaptado al cine en 1972.

acciones de los subversivos se tornan más arriesgadas, así como las del ejército son más represivas; las torturas y ajusticiamientos son ya una práctica común de las fuerzas armadas contra la subversión. Esta crisis desestabiliza aún más la dictadura, mientras que la figura de Perón adquiere más fuerza.

A mediados de 1972, los militares llaman a elecciones imponiendo condiciones que inhabilitan a Perón. Esto no le impide al caudillo regresar en una corta visita, después de diecisiete años de exilio y proscripción, para designar a Héctor Cámpora como candidato del Frente Justicialista de Liberación, obteniendo el triunfo en las elecciones de marzo de 1973 (Gambini 257-262). Al posesionarse, Cámpora decreta la amnistía para los presos políticos de la dictadura (270), pero, contrario a lo esperado, los grupos guerrilleros recrudecieron sus acciones terroristas (271). En junio de 1973, Perón vuelve definitivamente a la Argentina; sin embargo, el ansiado retorno refleja las profundas diferencias: unos luchan por un país socialista y otros quieren una patria peronista. Cámpora renuncia a la presidencia para llamar a elecciones y dejar el camino libre a Perón, quien nombra a su tercera esposa como candidata a la vicepresidencia (288). A pesar de que Perón sube al poder, los asesinatos, secuestros y atentados continuaron pues los guerrilleros no compartían la manera en que Perón concebía su revolución, razón por la que el gobierno tomó represalias contra ellos. Hugo Gambini sostiene que “[p]or indicaciones muy reservadas de Perón, López Rega había armado un Escuadrón de la Muerte para enfrentar al peronismo de izquierda. [...] Una vez organizado llevaría el nombre de Alianza Anticomunista Argentina, y se lo conocería como la Triple A” (302). La situación fue escalando una violencia brutal de ambas partes que no cesaba y que, con la muerte de Perón y el relevo de Isabel, su esposa, arreció, pues el grupo parapolicial Triple A actuaba ya de manera frontal. Montoneros había entrado en la clandestinidad y el ERP se instaló en la zona rural de Tucumán.

En febrero de 1975, Isabel Perón, en medio de un gobierno caótico, decide terminar con la guerrilla rural y delega esta acción en el ejército (Gambini 363). Los enfrentamientos fueron sangrientos y no se limitaron a Tucumán, sino que se extendieron a nivel urbano en contra del Partido Revolucionario de los Trabajadores. En medio de este clima, la situación económica agobiante, la devaluación galopante del peso argentino, la escalada terrorista de los guerrilleros y la no menos despreciable cantidad de víctimas torturadas y ajusticiadas por la Triple A, el gobierno peronista colapsaba y, de esta manera, la junta militar dio el golpe de Estado y estableció el 24 de marzo de 1976 el “Proceso de Reorganización Nacional” que continuó y redobló el terrorismo de Estado que ya había sido establecido solapada y gradualmente en la sociedad argentina. Según el reporte de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP, las denuncias registradas ante esta comisión y otros entes de derechos humanos ascienden a diez mil personas. Sin embargo, según los registros encontrados a los mismos militares, para 1978 ya se contaban cerca de veintidós mil personas entre asesinadas y desaparecidas (CONADEP “Lista de Desaparecidos – Revisada”).

Basados en este contexto podemos observar que la dialéctica entre lo público y lo privado se establece en un ambiente enrarecido. De un lado, se encuentra la violencia extrema tanto del flanco revolucionario como del sector estatal, el ejército. De otro lado, esta polarización dejaba en el medio a una población civil inerme en la que también estaban los militantes de las organizaciones políticas de base como la Unión de Estudiantes Secundarios o la Juventud Universitaria Peronista, es decir, jóvenes que por lo general eran estudiantes, involucrados en el contacto con la comunidad, que no necesariamente se dedicaban a un adoctrinamiento o a actividades violentas, sino que más bien cumplían labores sociales y de propaganda en el marco de la organización política a la que pertenecían. Estas actividades, frente a un conjunto de

procedimientos que la dictadura impuso para neutralizar “el germen subversivo” y que penetraron todas las redes de relaciones sociales y familiares,⁵³ ponían en situación de indefensión a estos militantes de base –y posteriormente a la población en general. En muchos casos, dichos jóvenes fueron las víctimas del secuestro, la detención, la tortura y la desaparición y, asimismo, fueron sus madres y familiares quienes tuvieron que asumir la búsqueda y el vacío del no retorno de sus hijos. Es bajo este ambiente que surge la organización de Madres de Plaza de Mayo.

El primer aspecto al que la teleficción le da relevancia importante es la gesta de la organización de Madres de Plaza de Mayo bajo el miedo y la desconfianza. Como se puede apreciar en el contexto histórico, la situación en la que se desarrolla “La caza del ángel” ocurre en medio de las estrategias que el gobierno militar adoptó como respuesta a la extendida percepción de caos y desorden que alcanzó su más alto punto durante 1975. El 30 de marzo de 1976, Jorge Rafael Videla, en su primer discurso a la nación, justificaba el golpe como “la única respuesta posible” a una situación que “no ofrecía un futuro aceptable para el país” (*Mensajes presidenciales* 7) y, aunque ya se vivía una “atmósfera de angustia y de temor agobiante” (9), lo evidente es que con el obcecado propósito de aniquilar la subversión y restablecer el orden se excedieron los límites entre la persecución y la ley y se usaron los más siniestros métodos para cumplir con esa misión, tal como lo expresó en su momento el general de brigada Ibérico Saint-

⁵³ Por ejemplo, en el informe de *Campo Santo*, bajo el título de “Antídotos patrióticos” se enumeran varias de las estrategias usadas, por ejemplo, el manual “Cómo reconocer la infiltración marxista en las escuelas” que era entregado a los padres de familia. Este manual contenía una serie de directivas con el propósito de identificar el elemento subversivo en la escuela. Entre otras, el Informe cita la siguiente: “-Léxico marxista para uso de los alumnos: (...) Lo primero que se puede detectar es la utilización de un determinado vocabulario que, aunque no parezca muy trascendente, tiene mucha importancia para realizar este ‘trasbordo ideológico’ que nos preocupa. Así, aparecerán frecuentemente los vocablos diálogo, burguesía, proletariado, América latina, explotación, cambio de estructuras, capitalismo.” Este manual fue seguido de otras acciones como la prohibición de textos educativos de Paulo Freire, el *Diccionario Salvat* y obras como *La tía Julia y el escribidor* y *El Principito*. (Almirón).

Jean, “First, we will kill all the subversives; then we will kill their collaborators; then... their sympathisers; then those who remain indifferent; and finally we will kill the timid” (Roper 13).

Ahora bien, al lado de las prácticas clandestinas ejercidas contra los detenidos desaparecidos, el discurso de miedo y silencio que acompañaba estos procedimientos intensificó la desconfianza, el temor y la impotencia que reinaba entre la población argentina. Como lo explica Mercedes María Barros, las políticas de supervisión social que exhortaban, desde el ciudadano común en su trabajo, el niño en su escuela, hasta la familia en su entorno comunitario, a velar por la defensa de los valores occidentales y cristianos, difundieron un discurso que permitió, de forma casi inmoral, alterar los mecanismos de control social:

[L]os límites borrosos de la guerra resultaron en una proliferación de enemigos y en una definición de la subversión crecientemente ambigua y laxa [...] la condición de subversivo podía aplicarse a cualquier persona en cualquier lugar y eran los militares los que en última instancia podían identificar a los elementos subversivos y terminar con aquella amenaza. (83)

Esta situación permitió que, una vez deteriorada la confianza y el sentido de comunidad, cuando una familia era alcanzada por el flagelo de la desaparición de un familiar, quedaba sola en la búsqueda y en el enfrentamiento del aparato del Estado. El miedo de amigos y compañeros de estudio o trabajo, incluso de la familia extendida, a ser vinculados con la subversión generó el silencio y socavó los lazos de solidaridad, como bien se representa en el telefilm cuando Mabel, en medio de las lágrimas, le expresa a su marido: “Estamos solos, ¿no? Tu mamá ya no nos llama por teléfono y los amigos no vienen... Ni los amigos de Ramona llaman” (“Lo que el tiempo nos dejó – La caza del ángel” 33:37).

La narrativa televisiva se encarga de representar la situación social de miedo y angustia a través de varios mecanismos. En primer lugar, una cámara que persigue a los personajes produce una imagen de vigilancia constante a través de las rejas, de las ventanas u observando desde detrás de los árboles, lo que imprime la sensación de que las mujeres están siendo espiadas todo el tiempo. Es así cómo, por ejemplo, a la entrada o salida de la iglesia la cámara las muestra lejanas, fuera de cuadro o fuera de foco, como si un observador las persiguiera (8:05-8:35); o cuando Mabel conversa con su esposo en casa, la cámara los toma desde el exterior, a través de la ventana de la cocina, sugiriendo que están siendo vigilados (11:55-12:20). Por otra parte, a través de la tensión en la trama, sus reuniones ocurren casi en secreto, con la expresión de mucho temor al hablar y contar su situación personal. Además, la desconfianza se apodera de ellas no solo porque el padre Rogelio también desapareció sino porque comprenden que están totalmente desamparadas; Ana les dice a sus compañeras: “Tenemos que cuidarnos, andar juntos. Basta de deambular por oficinas, por comisarías... de hablar con gente” (28:25); este es el momento en que se dan cuenta de que ellas también pueden ser víctimas de lo mismo que les sucedió a sus hijos.

De otra parte, el discurso del miedo está tan arraigado en la sociedad, que el mismo Osvaldo, el marido de Mabel, busca culpables y justifica las acciones de la dictadura como única solución para superar el problema de su hija desaparecida; en un momento dice que “los terroristas la van a liberar, la tienen confundida, le lavaron la cabeza” (13:12); y luego justifica, de cierta manera, lo que sucede: “este gobierno va a poner las cosas en su lugar de nuevo, ¡se acabó la joda en este país, se acabó! Ramona va a poder volver y va a sentarse aquí en su mesa, a comer su comida, a estar con su familia y va a dejar a toda esa gente rara con la que anda”

(31:27); sin dejar de advertir a su mujer que tenga cuidado: “ojo con quienes se juntan, hay gente muy peligrosa” (23:20), lo que reitera el recelo y temor social inmanentes.

A pesar del contexto en el que se encontraban estas mujeres, se atrevieron a vencer el miedo; de hecho, Mabel le afirma a Ángel que ella *no* tiene miedo (14:26). Ella y sus compañeras vencieron primero el temor de acercarse a distintas instancias para reclamar y hacer visible una situación que, por todos los medios, se quería mantener oculta y vencieron el miedo a correr la misma suerte del padre Rogelio. Históricamente, la situación de las asociaciones por los derechos humanos y, en especial, la de las Madres de Plaza de Mayo se había tornado en asunto de preocupación para los militares: “Todos los informes de inteligencia militar señalaban a estos grupos como la fachada ‘pública o semipública’ de las organizaciones revolucionarias proscriptas” y estaban convencidos de que los Montoneros promovían los grupos de familiares de desaparecidos (Gorini 153). Por esta razón, los militares deciden infiltrar la agrupación y las manifestaciones que finalmente dieron como resultado la detención y desaparición de Azucena Villaflor de Vincenti y de dos monjas francesas, entre otros. El telefilm alude a este hecho, pues Ángel, quien es el infiltrado, las entrega con un beso, que le confiere todo el peso del significado de la traición en la tradición cristiana. Pese a que la traición tocó las fibras más íntimas de la organización, estas mujeres continuaron y aún hoy constituyen una de las entidades más importantes por la lucha de los derechos humanos y la recuperación de la identidad.

El segundo aspecto que “La caza del ángel” se encarga de destacar es la relación entre la Iglesia católica y la dictadura. En 2009, Mariana Cabrejas y Fernando Nogueira reconstruyen en el documental *La Santa Cruz, refugio de resistencia* los sucesos del secuestro y desaparición de varios de los integrantes de un grupo de familiares que buscaban a sus seres queridos y se reunían en esta iglesia. Aunque no es el único trabajo que alude a la relación entre la Iglesia y la

dictadura, podríamos decir que *La Santa Cruz* es la más cercana al momento de producción del telefilm en cuestión. “La caza del ángel” retoma hechos y lugares de *La Santa Cruz* para hacer una nueva narración que, mediada por la ficción, nos presenta una historia para dar relieve a la posición y la “participación” de la Iglesia como institución durante la dictadura. La teleficción expone abiertamente la posición de los sacerdotes de las comunidades de base y la de los altos jerarcas con respecto a los detenidos desaparecidos y sus familiares.

Aquí, es importante mencionar que esta presentación de las distintas posturas religiosas frente a la dictadura obedece a una serie de cambios que la institución católica hizo en el Concilio Vaticano II y que afectaron la manera cómo se hacía la evangelización en Latinoamérica, la cual debía estar en concordancia con las necesidades y procesos de lucha que vivían estos pueblos. En Argentina, en 1967, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo plantó un antecedente. El movimiento se inspiraba y sumaba al “Manifiesto de los 18 Obispos,” documento que denunciaba el grave estado de “pobreza de los países subdesarrollados y la falta de solidaridad de los países más ricos” (“Memorias” 1). Su compromiso social al lado de los más pobres iba de la mano de su simpatía por las luchas revolucionarias; la fuerte oposición a la dictadura de Onganía motivó la persecución y represión por parte de la misma Iglesia, del ejército y de las fuerzas parapoliciales, lo que terminó de diezmar la organización durante la posterior dictadura del Proceso (“Memorias” 1).

En la teleficción, Mabel y el grupo de madres, al cual se une Ángel, acuden a la iglesia de La Santa Cruz para pedir la ayuda que el padre Rogelio siempre está dispuesto a prestarles. Él no solo cumple una labor de pastor de su Iglesia, sino que también está involucrado con los problemas y dificultades que aquejan a su comunidad. El padre Rogelio representa a un sacerdote comprometido con sus feligreses y, en este caso, es un acompañante que les ayuda a

gestionar su problema ante las autoridades. Por el contrario, el Vicario castrense muestra la otra cara de la situación: un alto prelado de la Iglesia que no está interesado realmente en los problemas de los ciudadanos ya que implicarse en ello significaría la pérdida de sus privilegios; en una situación similar estaban los líderes sindicales y los dirigentes políticos, que al igual que los altos sacerdotes eludieron cualquier confrontación o polémica frente a la campaña represiva del Proceso. Las prácticas clandestinas y la eliminación sistemática de la subversión fueron ignoradas deliberadamente por los dirigentes eclesiásticos, políticos y sindicales, por lo cual se instituyó un silencio cómplice (Barros 88).

El silencio encubrió muchos de los abusos cometidos y es lo que el telefilm trata de transmitir. En la reunión con los familiares de los desaparecidos, Monseñor habla de sus gustos culinarios y de sus viajes al Vaticano para restarle importancia al motivo principal de la visita, aludiendo también a la negación del conocimiento que tenían sobre los centros clandestinos de detención, las torturas y la apropiación de los bebés nacidos en cautiverio. Ya en 1985, *La historia oficial* trata los temas de la detención, la tortura, la desaparición y la apropiación de los niños que nacían en los centros clandestinos. Asimismo, en *Garage Olimpo* (1999) se hace referencia al capellán de los militares como informante de los torturadores, al tomar datos –en el confesionario– tanto de los buscados como de quienes los buscaban y la desconfianza que esta situación provocaba en la sociedad (*Garage* 48:40).

Con respecto al lamentable tema de los niños nacidos en cautiverio, *La historia oficial* alude directamente la complicidad que tendría la Iglesia, o algunos de sus prelados, en la apropiación de estos niños. Alicia (Norma Aleandro), la protagonista, interpela al cura en el confesionario por la verdad sobre su hija Gabi y el cura simplemente hace oídos sordos, simbolizando la forma cómo este terrible flagelo fue ignorado (*La historia* 56:38). En “La caza

del ángel,” este tema es tocado tangencialmente cuando Ana dice que busca a su hijo y a su nuera “embarazada de cinco meses” (4:56). Esta problemática que es un nivel consecuente de la desaparición de una hija en estado de embarazo, remite a otra asociación que se dedicó a buscar a los hijos de los desaparecidos: las Abuelas de Plaza de Mayo. El cine se ha encargado en distintas oportunidades del tema, como la ya mencionada *La historia oficial* (1986), *Los rubios* (2003) o *Cautiva* (2005). Sin embargo, en este trabajo, quiero resaltar que la televisión como medio masivo de comunicación también ha jugado un papel importante y con repercusión tangible.

En 2006, el mismo canal que trasmite *Lo que el tiempo nos dejó*, Telefe, emite la telenovela *Montecristo*, un melodrama que puso este formato televisivo al servicio de los derechos humanos y de la labor de las Abuelas, aprovechando “el tema de la identidad perdida y buscada” que constituye una de las líneas argumentales tradicionales en las telenovelas, “lo cual se [ajusta] perfectamente a la temática de los desaparecidos” (Sueldo 185). Basada en una serie de secretos e identidades ocultas y robadas, *Montecristo* trata como uno de sus temas centrales la búsqueda que emprende Victoria, quien partió al exilio con sus abuelos luego de que sus padres fueron detenidos y desaparecidos. Después de varios años, ella regresa a Argentina con el propósito de buscar a su hermano o hermana, ya que su madre estaba embarazada cuando fue detenida. Finalmente, después de muchos capítulos, ciento cuarenta y cinco para ser exactos, e infinidad de enredos en la trama, Victoria encuentra a su hermana para descubrir que las dos están enamoradas del protagonista, Santiago Díaz Herrera, también víctima de un intento de desaparición en los años 1990. Lo importante de esta telenovela en realidad no es su trama truculenta, que se sirve bastante bien de la matriz melodramática, sino el efecto que tuvo sobre la audiencia. Mientras Victoria intenta encontrar a su hermana, se muestran los métodos y procesos

que las Abuelas han desarrollado para la búsqueda y localización de los nietos desaparecidos. Tanto el acervo de documentos como las pruebas de ADN son incluidos como parte de la trama de la telenovela, generando gran interés, logrando despertar dudas y movilizándolo a aquellos que por una u otra razón no se sentían parte de la familia en la que habían crecido. Como consecuencia de la telenovela, las consultas por identidad en la sede de las Abuelas se triplicaron, por la época en que la organización ya contaba al nieto número ochenta y tres (“La tira ‘Montecristo’”). Cabe anotar que *Montecristo* abrió el camino para que las Abuelas lanzaran su proyecto “Televisión por la identidad” en 2007, también a través de Telefe, el cual desarrolló una miniserie de tres capítulos con gran éxito entre la audiencia (“Televisión por la identidad”).

Volviendo a “La caza del ángel,” la relación entre iglesia y dictadura, que pone de manifiesto este episodio, revive dudas y dolores en un país con mayorías católicas. El telefilm señala que muchos sacerdotes católicos, como el padre Rogelio, se jugaron la vida al ayudar en la causa por los detenidos desaparecidos pero, a su vez, que otros, como el Monseñor, por negligencia y omisión comprometieron la vida y la confianza de personas que acudieron a ellos como último recurso en situaciones muy desesperadas; esta circunstancia pone en evidencia un doble sentir con respecto a la institución religiosa que se extiende a la sociedad en general. Finalmente, se trata de recuperar simbólicamente, con la fusión entre la ficción y la realidad palpable de los logros sociales y políticos de la organización Madres de Plaza de Mayo y su capacidad de resistencia, dos aspectos importantes; uno es el restablecimiento gradual de los vínculos entre ciudadanos y comunidad tras el periodo oscuro que representó la dictadura y su terrorismo de Estado para el pueblo argentino en general; y el otro aspecto, quizás el más importante, es que las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, como organizaciones, lograron transformarse en dos de los pocos sujetos políticos, gestores de justicia más relevantes que

fueron incubados durante el Proceso y que han podido desarrollarse y tener una firme influencia en el sistema democrático a partir de 1983.

3.4.6. “Los niños que escriben en el cielo” y la pérdida de la inocencia del pueblo argentino.

Sin duda, después de la práctica sistemática de la desaparición de personas, la Guerra de las Malvinas representa otra de las jornadas más penosas durante la última dictadura en Argentina. El episodio de “Los niños que escriben en el cielo” propone una revisión de este difícil momento a través de la historia de Javier Núñez, un niño de nueve años en el cuarto grado de la escuela primaria, que vive desde su entorno familiar y escolar el conflicto bélico. El cine y la literatura han representado a Malvinas en una mezcla de ficción y testimonio desde varias perspectivas y la televisión ha hecho, de manera informativa y conmemorativa, toda clase de crónicas y documentales sobre el tema –por ejemplo, en las series documentales *Historia de un país* o en *Huellas de un siglo*–, pero ficcionalmente hasta 2010 no había sido tocada esta temática en el melodrama televisivo, por lo tanto, “Los niños que escriben el cielo” es el primer trabajo ficcional en televisión que a su vez acude al recurso de la infancia para relatarlo.

La narrativa televisiva presenta la “Cuestión Malvinas” en el marco del Bicentenario como parte no solo de la memoria colectiva sino también como un dispositivo que se une al pensamiento de la legítima reclamación que, desde 1833 y hasta hoy día, el país ha hecho sobre los archipiélagos del Atlántico Sur Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur. A través de un paralelismo entre imágenes mediáticas del momento y la trama de la ficción, la historia de Javier en “Los niños que escriben en el cielo” sirve para interpelar la memoria colectiva, la forma cómo el pueblo argentino vivió el conflicto en el contexto de la dictadura y la manera en la que el régimen del Proceso manipuló los eventos de la guerra de Malvinas en una coyuntura

política que terminó en su derrumbe. El paralelismo que el episodio propone a los eventos de Malvinas se centra en tres aspectos: primero, los niños como protagonistas en la representación de la memoria; segundo, la omnipresencia de los medios en dicha representación; y tercero, la música como vehículo de unión y de identidad nacional.

“Los niños que escriben en el cielo” no pretende ser una representación total de la situación vivida durante la guerra de Malvinas, sino más bien una historia reducida al contexto urbano sobre personajes comunes cuyas vidas están dominadas por las relaciones con la familia y la escuela y que repentinamente se ven afectados por el conflicto armado. La historia presenta a Javier Núñez (Luis Mascareña), un chico de nueve años que, siguiendo la directiva de su profesora, escribe una carta a un soldado conscripto que se encuentra en el campo de batalla. La sorpresa del chico –y de todos– se da cuando la prensa llega a la escuela para avasallarlo con preguntas sobre la carta que él había escrito y que alguien había encontrado dentro de un chocolate comprado en un kiosko del centro de Buenos Aires. Para evitar este tipo de contratiempos, un agente de la dictadura (Carlos Belloso)⁵⁴ se hace cargo del supuesto intercambio de cartas entre Javier y el soldado Gabriel Sosa. Con este propósito, el agente saca del buzón de correos las cartas que Javier escribe a Sosa y, de vuelta, deja las del soldado bajo la puerta de la casa del chico.

El incidente con “el famoso chocolate” y la carta tiene tanto revuelo mediático que Javier es invitado a una entrevista en un show de televisión que hace una colecta para los soldados. La respuesta de Javier en la entrevista es editada al salir en el noticiero nacional, por lo cual, pronto Nicolás (Fabián Vena), el padre de Javier y empresario musical, se da cuenta de la intervención

⁵⁴ Este agente es un hombre que se sobreentiende militar, pero que responde a las características de los llamados grupos de tareas o “patota” compuesto por varios hombres vestidos de civil y en automóviles particulares, por lo general sin placas de identificación (“Incurción de los secuestradores”).

del correo y comienza a sospechar que todo es una farsa. Posteriormente, en una supuesta comunicación telefónica de Javier con Sosa desde Malvinas, se desenmascara el engaño, pues Javier, en lugar de leer las palabras que le ha escrito su maestra para la ocasión, lee el reporte de la muerte de Sosa, el cual había descubierto en el portafolio del agente militar, mientras que este discutía con Nicolás, su padre. La situación genera una gran tensión, razón por la que Sandra (Julieta Ortega), la madre de Javier, piensa que están en peligro y que es mejor trasladarse a la provincia por un tiempo para poner distancia. Antes de marcharse, Javier se despide de Patricia (Maité Lanata), la niña de la escuela que le gusta, y le deja de regalo un casete con canciones del álbum de Spinetta, “Los niños que escriben en el cielo.”

Históricamente, la referencia a Malvinas evoca varios aspectos arraigados en el sentimiento nacional. Estas islas representan la usurpación de Gran Bretaña desde 1833, idea perpetuada por una larga tradición escolar donde se reiteraba el hecho de que “son argentinas” y afianzada recientemente tanto por la “Disposición Transitoria de la Constitución” de 1994⁵⁵ como por la política educativa del gobierno de Néstor Kirchner a través de la Ley de Educación Nacional de 2006, donde se establece esta idea como parte importante del contenido curricular.⁵⁶ A su vez, Cristina Fernández de Kirchner, en su discurso de posesión en 2007, reafirmaba el “reclamo irrenunciable e indeclinable a la soberanía sobre nuestras Islas Malvinas” (Fernández), lo que demuestra una clara inclusión del tema en la agenda del gobierno de turno durante el Bicentenario, trascendiendo la sociedad a través del aparato educativo y mediático. Antes de

⁵⁵ El texto de la “Disposición” dice: “La Nación Argentina ratifica su legítima e imprescriptible soberanía sobre las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur y los espacios marítimos e insulares correspondientes, por ser parte integrante del territorio nacional. La recuperación de dichos territorios y el ejercicio pleno de la soberanía, respetando el modo de vida de sus habitantes, y conforme a los principios del Derecho Internacional, constituyen un objetivo permanente e irrenunciable del pueblo argentino” (República de Argentina).

⁵⁶ La Ley 26.206 de 2006 expresa en su Artículo 92 que formará parte del contenido curricular de las escuelas “La causa de la recuperación de nuestras Islas Malvinas, Georgias del Sur y Sandwich del Sur, de acuerdo con lo prescripto en la Disposición Transitoria Primera de la Constitución Nacional.”

1982, el tema de Malvinas ocupaba un lugar de mucha importancia en la escuela, impartido no solo en las asignaturas de historia y geografía sino también por medio de los rituales patrióticos.

Alberto Sileoni señala que:

Las aulas fueron lugares de construcción y, a la vez, cajas de resonancia del sentimiento nacional que despertaban las islas. La educación desempeñó un papel central, entre otras cosas, porque la relación entre la escuela pública y las causas nacionales es íntima y de larga data. (46)

Con la llegada del Proceso, el sentido de Malvinas tornó hacia los intereses por parte de la Junta Militar de perpetuarse en el poder y la idea de recuperar Malvinas, una cuestión de tanta sensibilidad nacional, permitió que se intensificara el tratamiento del tema en las escuelas y se alentara a los estudiantes a manifestar su patriotismo también a través de donaciones y cartas a los conscriptos. Asimismo, a pesar de la represión y el terrorismo de Estado que ya habían dejado una gran cantidad de desaparecidos, la Causa Malvinas sirvió para activar de forma artificiosa, durante los setenta y cuatro días que duró el conflicto, una frágil unión entre el gobierno de facto y la sociedad civil argentina, que finalizó el 14 de junio de 1982, dejando el duelo por los caídos y la deuda con los veteranos, pero, al mismo tiempo, sirviendo como catalizador que precipitó la caída de la dictadura.

El primer aspecto que interpela “Los niños que escriben en el cielo” es el niño como protagonista en la representación de la memoria. La participación de niños o adolescentes en el cine ha sido utilizada para transmitir una perspectiva diferente sobre la memoria de la dictadura. En el cine argentino, por ejemplo, encontramos películas que involucran la historia de niños para reflejar la coyuntura histórica desde un punto de vista que, aparentemente, no tiene aprensiones sobre el régimen dictatorial como es el caso de *Kamchatka* (2002), *Andrés no quiere dormir la*

siesta (2009) o *Infancia Clandestina* (2011), entre otras. Sus argumentos se desarrollan alrededor de niños donde uno o ambos padres están involucrados con la resistencia política y, en la mayor parte de los casos, los pequeños protagonistas quedan solos y deben enfrentarse a una dura realidad, en la cual la represión no solo es ejercida por el régimen sino también por la familia, la escuela y la sociedad.

Como tema cinematográfico, sobre Malvinas se ha producido una serie de films y documentales que se encargan de relatar desde diferentes perspectivas la historia de la guerra y sus consecuencias. Para nombrar algunas, tenemos *Los chicos de la guerra* (1984) de Bebe Kamin, una adaptación de la novela del mismo nombre de Daniel Kon; *La deuda interna* (1987) de Miguel Pereira; *El visitante* (1999) de Javier Olivera; e *Iluminados por el fuego* (2005) de Tristán Bauer y basada en el libro de Edgardo Esteban, un excombatiente; estos films presentan a los jóvenes o veteranos, sufriendo la guerra y la muerte, o el difícil regreso con sus secuelas a nivel social y a nivel de salud mental que, en muchos casos, los llevan al suicidio. Por otro lado, también encontramos films de corte irónico que critican lo sucedido en Malvinas desde la sátira. Es el caso del cortometraje *Guariso, los olvidados* (1995) de Bruno Stagnaro y *Fuckland* (2000) de José Luis Márques. La literatura también nos presenta unos cuantos títulos, entre los que están *Los pichiciegos* (1982) de Rodolfo Fogwill, *A sus plantas rendido un león* (1986) de Osvaldo Soriano y *Las islas* (2012) de Carlos Gamerro.

En su gran mayoría, estas narrativas presentan a veteranos de guerra; sin embargo, hay algunos trabajos que involucran la perspectiva del niño o adolescente. Es el caso de *Los chicos de la guerra* que inserta en la diégesis las historias de la infancia de los jóvenes soldados protagonistas que sufren los embates del conflicto. Un caso particular es el de *La deuda interna* que propone el encuentro de un maestro de escuela rural con Verónico Cruz y su comunidad. El

film hace evidente el contraste entre la población indígena y campesina y la modernidad de la Argentina concentrada en los grandes centros urbanos. La historia de Verónico, el niño indígena que posteriormente va a la guerra y muere en el cruce General Belgrano, y el contexto de la manipulación de la información por parte de los militares sirve, según Al Carroll, como una metáfora que representa la inocencia perdida de Argentina (20).

Como ya lo he mencionado, en la narrativa televisiva el tema de Malvinas no había sido abordado desde la teleficción hasta antes de 2010. “Los niños que escriben en el cielo” centra la historia en Javier y su familia en un contexto exclusivamente urbano y de clase media;⁵⁷ a pesar de esto, el personaje de Javier estaría resignificando y resemantizando las implicaciones sociales y culturales de la Guerra de las Malvinas en la memoria contemporánea del Bicentenario argentino, mediante una historia de formación en la cual Javier sufre un proceso de maduración que lo lleva a discernir lo inhumano de la guerra y la realidad de su situación, creando finalmente un héroe capaz de enfrentar la mascarada que ha montado la dictadura.

Según Peter Brooks, “children, as living representations of innocence and purity, serve as catalysts for virtuous or vicious actions. Through their very definition as unfallen humanity, they can guide virtue through perils and upset the machinations of evil, in ways denied to the more worldly” (34). Por lo tanto, la inocencia con la que afronta Javier la situación de la guerra es un medio para resaltar la problemática sociopolítica detrás de ella. En “Los niños que escriben en el cielo,” Javier inicialmente se interesa en el tema desde el aspecto de la soberanía a raíz del anuncio que el director de la escuela hace en su salón de clases:

Hoy estamos viviendo un día histórico para nuestro país. Hace casi ciento cincuenta años, en un acto de piratería, Gran Bretaña usurpó nuestros territorios

⁵⁷ Posteriormente, TV Pública realizó la teleserie *Combatientes* (2013) bajo la dirección de Jerónimo Paz Clemente y Tomás de las Heras.

en el Atlántico Sur. Esta madrugada nuestras fuerzas armadas restituyeron la soberanía sobre las islas Malvinas [...] Ahora solo nos queda contemplar el desarrollo de los acontecimientos, defender lo que es nuestro, aunque esto implique una guerra con Gran Bretaña. (2:55-3:35)

Javier reflexiona sobre este anuncio en una conversación con su madre, quien expresa una posición pacifista, “de una guerra no sale nada bueno” (4:56), pero su discurso no sale del entorno privado de la casa, es decir, refleja que pudo ser que muchos no estaban a favor, pero tampoco quisieron, o no pudieron por las circunstancias, manifestar abiertamente su desacuerdo con la guerra.

Por otra parte, la concientización de Javier al preguntar cuánto dura una guerra o por qué muere tanta gente resemantiza el conflicto, pasando de “defender lo que es nuestro” a la confrontación consciente de la pérdida de vidas humanas y las consecuencias para los soldados que regresan. Este aspecto es reforzado por el sueño-pesadilla que Javier tiene con el conscripto Sosa en el pozo de zorro, donde le repite las palabras de su madre, “de la guerra no sale nada bueno, ¿es verdad, Sosa?” sin obtener respuesta (13:04), sueño que solo es completado cuando Javier descubre el reporte que informa sobre la muerte del soldado. La teleficción deja ver los horrores de la guerra a través de los ojos del niño que, mientras lee el reporte, visualiza el sangriento combate y el cuerpo del soldado abatido por las ráfagas de fusil (38:48-39:25), segmento que claramente alude a las escenas de guerra de los films producidos sobre Malvinas anteriormente. Javier es testigo de los acontecimientos y, al mismo tiempo, es capaz de denunciar lo que está sucediendo en su acto de desobediencia al leer el reporte y no las palabras de su maestra, revelando así el encuentro traumático del niño con la verdad. Este momento, junto con el de la decepción de Javier cuando se entera de la derrota a través del noticiario de

televisión, no solo refleja el sentimiento nacional de aquel instante sino también la toma de conciencia de la realidad y se podría interpretar como su momento de aprendizaje, el despertar a un mundo adulto y perder la inocencia, donde el dolor, la realidad de la guerra y la derrota lo han tocado directamente pues, a través de la falsa correspondencia, Javier había establecido un lazo afectivo con el soldado.

Ahora bien, mientras que la mirada de Javier interpela la guerra como tal, su actitud solidaria al enviar un chocolate “para el frío,” la carta y, además, mantener la correspondencia – como se lo “recomendó” el agente del gobierno–, hace una valoración de la actitud que asumió el pueblo argentino frente a la recuperación de las islas. El enfrentamiento, como un evento de orgullo nacional, permitió la oportunidad de volver a unir lazos que habían sido rotos por el miedo y el silencio a causa del terrorismo de Estado –como lo comenté en la sección de “La caza del ángel.” La asistencia en dinero y en especie dada a los soldados constituía un motivo justo y legal que no era reprimido por la dictadura, por lo tanto, la avalancha solidaria fluyó, al lado del sentimiento nacionalista, que fue alimentado y captado por parte de la dictadura a través del Fondo Patriótico de Malvinas, un escándalo que la teleficción se encarga de destacar. Asimismo, la mirada del niño que interactúa con las noticias de la televisión, la posición de sus padres frente al conflicto y la vivencia de éste en la escuela intenta cuestionar la actitud de apoyo del pueblo al gobierno de facto, en medio de una situación social, económica y política convulsa, consecuencia de la represión, la desaparición sistemática de personas y una agenda económica que tenía al país al borde del colapso.

Rosana Guber, en su extenso análisis *¿Por qué Malvinas?*, argumenta que pese al ambiente de creciente descontento y malestar en la sociedad argentina, que resultó en la protesta por parte de las centrales obreras del 30 de marzo de 1982 –brutalmente reprimida a solo tres

días de “la recuperación”– el anuncio de Galtieri reunió al pueblo y al Estado alrededor de un enemigo común: “el colonialismo inglés” (29). Este anuncio convocaba incluso a aquellos que hasta ese 2 de abril habían sido “vetados, sospechados y proscritos” (36), y cambió durante los setenta y cuatro días de conflicto la dinámica de “un país vivido y gobernado en la lógica de la guerra interna [...] [a] otro donde era suficiente acordar con la soberanía argentina de Malvinas [...] para caber en el mismo bando” (38), dinámica que fue avivada por los medios de comunicación. En consecuencia, la mirada del niño, como actor y testigo, sobre el conflicto es un dispositivo mediante el cual se articula no solamente una revisión de la devoción y la decepción que el pueblo argentino vivió durante la guerra de Malvinas, sino que también resemantiza la guerra en términos de sus implicaciones sobre la memoria de este evento durante la celebración del Bicentenario, reiterada por el paratexto que cierra el episodio.

El segundo aspecto que interpela la teleficción en el episodio sobre Malvinas es la omnipresencia de los medios en la “representación” del conflicto. En “Los niños que escriben en el cielo” existe un argumento paralelo que va de la mano de la trama ficcional. La inserción de imágenes de archivo sirve como una narrativa alterna que, al mismo tiempo, contextualiza la ficción dentro de un marco histórico y apela a la memoria colectiva del espectador. Estas imágenes, que provienen tanto de los noticiarios como de las portadas de periódicos y revistas de la época, se convierten en una narrativa que converge con la ficción cuando Javier y sus padres ven la televisión o simplemente el aparato está encendido y sirve de fondo a la trama. De esta manera, la emisión en directo del anuncio de Leopoldo Galtieri sobre la ocupación de las islas (3:37) aparece en la pantalla de la televisión que los Nuñez tienen en su casa y en compañía de ésta, que continúa sonando, madre e hijo siguen con sus actividades: Javier hace los deberes de la

escuela y Sandra se encarga de la comida, mientras sigue el discurso del presidente y la ovación de la multitud en la Plaza de Mayo.

Las imágenes que aparecen fuera de la convergencia en la pantalla de televisión de la familia Núñez que he mencionado, y que por momentos pareciera que no tienen sentido, se encargan de documentar tanto la propaganda del Estado como la información distorsionada de los medios de comunicación que estaban bajo la censura, pues las informaciones eran todo el tiempo controladas por el gobierno de tal manera que no se conocía el estado real de la situación. Juan Lencioni explica que durante la guerra de Malvinas varios medios de comunicación no tuvieron ningún reparo en mediatizar a Malvinas a través del triunfalismo, siguiendo fielmente las directivas del gobierno que básicamente exhortaban a los medios a no “cuestionar la información proporcionada oficialmente” y a adherirse a la censura, incluso acatando los titulares que la Junta “sugería” como, por ejemplo, “No tenemos bajas,” “Esta es la guerra de todos” o “Estamos ganando” (9). La teleficción inserta todos estos momentos de titulares, segmentos documentales y de noticias para aludir a la fabricación de la retórica triunfalista y desinformadora de la que participaron abiertamente los medios de comunicación.

Ahora bien, mantener la imagen de una causa que “se estaba ganando” era muy conveniente para la Junta; sin embargo, el hecho de que los medios fueran parte del aparato discursivo, sugiere un telespectador-lector preso en dos sentidos. En un sentido, como lo indica Lucrecia Escudero, el espectador se encontraba cautivo dentro de la sugestión y atracción que producen las imágenes de la guerra en él, fenómeno que involucra lo que Escudero ha llamado síndrome de malvinización de la información, “según el cual la totalidad de la información que pasa a través de los medios semanales revela la maquinaria de la puesta en discurso de la guerra” delineando así “un lector que no puede sustraerse a la fascinación que la guerra produce en los

medios” (70-71). En otro sentido, el espectador-lector estaba encadenado a un sistema informativo cerrado, o mejor cercado, que no le permitía, tanto por la censura como por las limitaciones tecnológicas del momento, tener fácil acceso a otra mirada de los acontecimientos, reforzando de manera artificiosa el sentido nacionalista impartido en otros discursos como, por ejemplo, el de la escuela.

La teleficción, por lo tanto, representa ese contexto que los medios de comunicación se encargaron de construir basados en la ventaja que les daba el “contrato mediático,” el cual les ha atribuido una capacidad de portadores de la “verdad” y la “objetividad” (Escudero 47),⁵⁸ pasando así a ser el medio de aproximación a la realidad, y de esta manera controlando el discurso que se entregaba al pueblo argentino. Dicha situación corresponde también a otros aspectos vividos durante la dictadura que, finalmente, tuvieron el mismo tratamiento en este periodo. Esta información, como discurso, fue fabricada hasta cierto punto como la ficción misma pues, al mismo tiempo, se encargó de construir una “comunidad imaginada” en torno a una unidad nacional artificial usando como promesa la recuperación de la soberanía. De esta manera, la inserción en “Los niños que escriben en el cielo” de las imágenes de los titulares de prensa como, por ejemplo, “estamos ganando” (18:55), los reportajes donde una voz en off dice “los simples chicos de la Patria mostrando su cariño por el jefe [Galtieri] que los lleva a la guerra” (19:02), o la repetición de la propaganda de televisión “Argentinos a vencer” (7:30) no solo apelan a la memoria colectiva, ya que estas imágenes igualmente han sido repetidas ininidad de veces en los aniversarios y conmemoraciones, sino que también funcionan como una crítica reiterada a esa construcción distorsionada del conflicto.

⁵⁸ Escudero define el contrato mediático como “la forma particular de contrato fiduciario que trata de establecer con sus lectores el medio por el cual estos aceptan ‘a priori’ como verdadera la narración vehiculizada reservándose ‘a posteriori’ la posibilidad de verificación, otorgándole al medio una legitimidad fundada en la institución que representa” (47).

La crítica a la manipulación de la información es aún más fehaciente en la recreación que la teleficción hace de la colecta *24 horas por Malvinas* realizada el 8 de mayo de 1982. En la versión de “Los niños que escriben en el cielo,” Javier participa como invitado, debido al incidente con el “famoso chocolate.” Por una parte, alrededor de la entrevista se muestra la manera cómo la gente respondió al llamado de los medios, en este caso el canal ATC, hoy TV Pública, en aquel momento férreo instrumento mediático de la dictadura. Teniendo en cuenta la importancia y alcance del canal, se puede comprender el grado de persuasión e influencia en el público, que se hace evidente en la inmensa respuesta obtenida. Según Rosana Guber, el monto del recaudo obtenido por el Fondo Patriótico al 13 de junio, el día anterior a la rendición, llegaba a \$548 mil millones moneda nacional sin contar con los aportes en especie donados por empresas de alimentos y electrodomésticos y por parte de deportistas y personajes famosos del mundo del espectáculo, incluidos los conciertos de rock a beneficio de Malvinas (51-53). Todos estos aportes, que incluían joyas y otros bienes, hicieron del Fondo una de las movilizaciones más recordadas de la historia argentina, no solo porque implicaba, en principio, la ayuda a los soldados sino por la frustración que produjo al final con la derrota y el posterior descubrimiento de la malversación de los recursos obtenidos.

En “Los niños que escriben en el cielo,” la representación del apoyo masivo e individual se presenta directamente sin ningún tipo de artificio: la forma masiva se muestra no solo en la recreación de las *24 Horas* sino en todas las imágenes intermediales en la teleficción, donde una sociedad civil colma el paisaje con pancartas y banderas en apoyo incondicional al gobierno y a la causa. El apoyo individual en la colecta se presenta con una niña de diez años que dona su cadena de identidad en oro (20:42), significando la candidez con la que el pueblo se volcó a las donaciones y, a su vez, el mensaje de que fueron engañados como si fueran niños. Por otra parte,

en la entrevista misma, se pretende usar a Javier para que “sirva de ejemplo para que otros chicos lo imiten” (19:47), una forma más de controlar el discurso propagandístico que propendía por el apoyo de la sociedad civil. Sin embargo, el punto crítico de la conversación entre la anfitriona del show y el niño, sucede cuando ella lo insta a enviar un mensaje a los soldados: “¿Qué te gustaría decirle a tu amigo Gabriel [Sosa] y a todos nuestros muchachos que están defendiendo nuestra patria?” (22:50). La respuesta de Javier fue tan inesperada para ellos, que el desconcierto se apodera por un instante de la presentadora y del público en el estudio. Javier, al responder “que se vuelvan” (23:26), está subvirtiendo el discurso y transmitiendo un mensaje –por cadena nacional– que es el menos indicado para los objetivos de mantener en alto el fervor triunfalista. Aunque la sensatez de la respuesta del niño, desde su inocencia, reclama aquella que en su momento ningún otro se atrevió a tener, se trata de solucionar posteriormente editando su respuesta, cuando este segmento de la entrevista es retransmitido en el noticiero (29:10), representando, una vez más, la manipulación y deformación de la información por parte de los medios de comunicación.

Finalmente, en el momento en que se comunica la rendición de las tropas, la televisión en casa de Javier muestra las imágenes del comunicado oficial, donde podemos dar cuenta de la forma eufemística en que fue tratada la derrota (42:04), consecuente con el anterior discurso triunfalista, y de paso, no podía faltar, para aumentar el dolor de haber perdido la guerra, las imágenes de la expulsión de Maradona, y consecuentemente de la Selección Argentina, en el Mundial de Fútbol en España (42:59). De esta forma, “Los niños que escriben en el cielo” se encarga de instalar en la memoria del Bicentenario la manera cómo los medios de comunicación, actuando en connivencia con el gobierno, fabricaron una retórica de triunfalismo que representaba la unión filial entre el pueblo y el Estado alrededor de Malvinas y en contra del

imperio enemigo, interpelando la manera cómo esos mismos medios sirvieron para socavar la confianza que el pueblo había depositado en la causa por la recuperación de las islas Malvinas.

El tercer aspecto que interpela el episodio “Los niños que escriben en el cielo” es el fortalecimiento de la música como vehículo de unión y de identidad nacional, haciendo una apología al rock nacional en medio del contexto de la guerra de Malvinas. Indudablemente, la música constituyó un elemento de gran importancia como discurso de resistencia y de protesta contra el gobierno de facto, que no se limitó exclusivamente a la dictadura del Proceso sino que fue un fenómeno que se inició previamente. Varios de los artistas de lo que en un principio surgió como “canción protesta” fueron censurados y algunos de ellos tuvieron que salir del país al inicio del gobierno de Videla por ser considerados subversivos. Un ambiente general de censura no permitía la coexistencia de una música con textos “sospechosos” que parecían criticar, y de hecho lo hacían, al gobierno. Durante el inicio del Proceso, la censura a compositores y cantantes incluía amenazas de muerte, detenciones preventivas y la circulación de listas negras de temas prohibidos en recitales y en las emisoras de radio.

Partiendo del hecho de que el nombre de este episodio se lo da uno de los álbumes de uno de los artistas más representativos del género, Alberto Spinetta, “Los niños que escriben en el cielo” interpela la memoria colectiva a través de la música que marcó los años de la dictadura del Proceso y que ganó mayor visibilidad durante la guerra de Malvinas. Por medio de Javier, quien vive esta música a través de su padre, un empresario de bandas de rock en español, la trama de la teleficción representa un momento de gran acogida de este género musical que se ha denominado el “rock nacional” pero al mismo tiempo cuestiona su participación en la empresa por Malvinas. Musicalizado casi por completo con temas de la reconocida agrupación Serú Girán, “Los niños

que escriben en el cielo” revela la paradoja de que una manifestación continuamente censurada resulte siendo la expresión más reconocida por la juventud con el beneplácito del gobierno.

Pablo Vila sostiene que, durante la dictadura, el rock nacional constituye una expresión cultural de oposición de la juventud como actor social específico. Este se manifiesta con sus propios valores, que chocan con los del régimen, además de funcionar como una ideología desde la vida cotidiana misma. A su vez, genera formas de participación de carácter alternativo y cuida su autonomía con respecto a otros actores y proyectos, manteniendo especial distancia con los partidos políticos; de esta manera da forma a su propia identidad resistiéndose al poder autoritario y antidemocrático que lo definen como uno de sus enemigos, por lo cual, según Vila, el rock nacional entra en la categoría de contracultura (129-130). En “Los niños que escriben en el cielo,” estas diferencias se manifiestan en los gustos musicales diametralmente opuestos de Javier y de su amiga Patricia. Javier, influenciado por su padre, escucha a Serú Girán, que canta el rock en español, mientras que a Patricia le gusta la música del grupo ABBA (24:20). Para ella el nombre tan raro de Serú Girán no le es familiar, ni siquiera sospecha que sea de Argentina y Javier, para congraciarse con ella, ofrece grabarle “un cassette de los dos lados” (24:35). Mientras el chico realiza el, ahora nostálgico, ritual de grabar un cassette para la niña que le gusta, suena una canción, que casualmente no es de Serú Girán sino de Miguel Cantilo, “La gente del futuro.”

Esta secuencia ubica la coyuntura cultural que se vivía en aquel momento, pues la música rock que sonaba en las emisoras más populares era en inglés y, por supuesto, gran parte interpretada por grupos británicos; paradójicamente, fue la misma dictadura, en su proyecto contra el imperialismo, la que abrió las puertas para que el rock nacional se instalara de forma definitiva en la cultura popular argentina:

[E]l gobierno prohibió la difusión de toda canción en inglés volviendo descartable gran parte del stock que tenían las radios y los canales de televisión. Urgidos por la necesidad de ocupar los espacios de aire, estos tuvieron que acudir a un repertorio anteriormente ignorado [...] La necesidad le abrió una posibilidad insospechada al incipiente rock argentino, que apenas tenía quince años de vigencia. (Provéndola 125)

En “Los niños que escriben en el cielo,” tal como lo revela Patricia, a ella le gustaba más la música en inglés, pero la radio cambió la programación a música interpretada en español (36:09), un factor que, como propone Provéndola, influyó tanto en la rapidez con la que se producía la música como en el “indulto” a una serie de temas que figuraban en las listas de censura. El fenómeno se extendió también a la televisión, creando shows dedicados al género musical y permitiendo los conciertos de rock que reunían a grandes multitudes en un momento en que a otras asociaciones como, por ejemplo, las Madres de Plaza de Mayo eran obligadas a “circular” (Provéndola 125).

El éxito progresivo del rock nacional se alude a través de Nicolás quien, como empresario de estas bandas musicales, ve una excelente oportunidad no solo para “realizar un concierto de apoyo a los soldados” (5:52) donde estarán presentes Charly García, León Gieco y “el flaco” Spinetta sino, por supuesto, para obtener más publicidad y, en consecuencia, vender más discos; esto se percibe cuando Nicolás fantasea con los anuncios de inmuebles que lee en el periódico y expresa su deseo de comprar una casa muy grande, en un barrio de clase alta. La crítica está filtrada a través de Sandra, la esposa, quien expresa su total desacuerdo “en hacer un festival en apoyo a la guerra” (6:20). La referencia a la actitud que en su momento tuvieron los grupos de rock de no involucrarse con el Fondo Patriótico ni con la posición militarista del

gobierno es directa pues, históricamente, estos artistas se agruparon en otro evento para recaudar también recursos para enviar a los soldados, el cual se realizó en el estadio de Obras Sanitarias y, en lugar de pagar por una entrada, los asistentes debían llevar artículos como ropa de abrigo, cigarrillos o alimentos no perecederos (Provéndola 127). Sin embargo, la intención principal de los grupos que participaron era la de hacer un homenaje a la paz y no a la guerra, representando a los verdaderos perjudicados por el conflicto, los soldados, asumiendo una posición cada vez más crítica contra el gobierno a través de letras más punzantes y aprovechando el momento de relativa libertad de expresión del que estaban gozando (Vila 141).

Musicalmente, todo el episodio está acompañado por distintas canciones de la época de la dictadura, que apelan a la memoria colectiva y que, al mismo tiempo, a través de sus acordes y letras, transmiten el mensaje de crítica al régimen. Canciones como “Nunca me oíste en tiempo” de Spinetta (5:42); “Desarma y sangra” (11:38) y “Eiti Leda” (42:25) de Serú Girán; “No bombardeen Buenos Aires” (18:13) de Charly García; y “La gente del futuro” (24:46) de Miguel Cantilo, por una parte, acompañan momentos que reflejan los significados en ocasiones velados y en otras directos de las canciones; por otra parte, los temas recuerdan las distintas estrategias que tuvieron que crear estos artistas para comunicar un mensaje sin ser detectados por la censura de comienzos de la dictadura.

Según Timothy Wilson, el control del lenguaje fue un aspecto que el Proceso de Reorganización Nacional planeó de forma totalmente consciente y sistemática, reduciendo los recursos de los artistas para escribir y dejando cada vez menos palabras para transmitir su significado (55-6). En consecuencia, muchos comenzaron una autocensura que luego los llevó a desarrollar formas alternativas de expresión, aunque varios optaron por el silencio total. Serú Girán, con su compositor Charly García, fue uno de los grupos que proponía inventar un idioma

y, aunque en algunos casos esto fue literal, al final, y después de componer varias versiones de la misma canción, lo que lograban era una serie de letras con una lírica tan sofisticada o satírica que pasaba la censura del régimen, pero que el público aprendió a inferir y comprender. Siguiendo esta misma táctica, la teleficción intermedia la música, las imágenes de archivo y la ficción logrando una trama que, a través de la mirada de Javier, propone la problemática de Malvinas como un evento que marcó la historia del siglo XX argentino y que fue traspasado por un fenómeno cultural tan importante como el rock nacional, manifestación artística que cumplió con un papel de resistencia contra el régimen y que en democracia continuó expresando el pensamiento de la juventud argentina.

Como se ha podido observar, *Lo que el tiempo nos dejó* hace un recorrido por varios de los momentos y personajes más significativos del siglo XX en Argentina, revisando la historia e interpelando la memoria con el fin de establecer que los ciudadanos del Bicentenario no solo valoran los hechos históricos de la gesta de Independencia decimonónica, sino que también reconocen que la democracia vivida en el 2010 tiene mucho que examinar en el pasado reciente. Estos momentos y personajes van desde los albores del siglo XX, cuando anarquistas e inmigrantes luchaban por mejorar sus condiciones de vida y de trabajo, planteando las luchas y las resistencias desde la perspectiva del sujeto inmigrante y la relación con los aspectos sociopolítico y cultural en una circunstancia donde comenzaba la estructuración de la nación argentina moderna.

La diversidad cultural e ideológica aportada por la ola migratoria puso en evidencia muchas de las diferencias ya existentes en la Argentina de aquel momento que, al mismo tiempo, generaron luchas y resistencias que forman parte de las problemáticas de la actualidad, pero

también, en lo cultural, crearon la riqueza de modos de vida y costumbres de una época. Este inicio de siglo propone los elementos para conectar al tango como marco temático donde se dan los cambios sociales en los años 1930, y permite la llegada del peronismo, Eva Perón, su símbolo más recordado, y las posteriores dictaduras con su lastre de represión, violencia y dolor para la nación, sin dejar de recordarnos que, a pesar del miedo y la desconfianza sembrados de forma sistemática para aniquilar la diversidad ideológica y política, nuevamente, la música, a través del rock nacional, proporcionó una vía de expresión y escape para las generaciones de jóvenes afectados por el flagelo de la dictadura y la guerra.

De esta manera, los seis episodios de la teleserie a través de sus argumentos ficcionales, la intertextualidad con otros trabajos ya anteriormente producidos y la intermedialidad que intercala una serie de imágenes de archivo dentro de la teleficción trazan la ruta de una historia “otra” que se ocupa, recurriendo al melodrama, de rescatar los comienzos del siglo XX, la inmigración y las luchas obreras, el tango, el legado de Eva Perón, la memoria de las dictaduras, las Madres de Plaza de Mayo y la guerra de Malvinas, para proponer una reflexión sobre las ideas de democracia, libertades cívicas y la necesidad de una memoria colectiva como pilar esencial de la comunidad imaginada en democracia durante la celebración del Bicentenario de la Independencia.

Conclusiones

El recorrido que traza la presente disertación por las teleficciones que componen el corpus de estos “Ciudadanos imaginados” establece una ruta por la historia y la memoria latinoamericanas que, sirviéndose de la importancia dada a la conmemoración del Bicentenario de la Independencia en 2010, permite analizar el uso del modo melodramático para dar sentido a la realidad vivida en este momento en Colombia, Chile y Argentina. A través del análisis de las tres teleseries escogidas para esta investigación, *La Pola*, *amar la hizo libre*, *Martín Rivas*, *aventuras de un soñador* y *Lo que el tiempo nos dejó*, hemos identificado que estas narrativas, a pesar de la puesta en escena de una época pasada –ya sea lejana o reciente– y de su referencia a momentos formativos de la nación contemporánea, son reflejo y caja de resonancia de las problemáticas sociales y políticas del momento en que fueron producidas, reflejando una “comunidad imaginada” y constituyendo una suerte de nueva ficción fundacional.

La introducción de forma anacrónica, la mayoría de las veces, de las problemáticas contemporáneas permite el reconocimiento e identificación por parte del telespectador con los relatos que le presenta la pantalla, provocando una interpelación tanto a la historia oficial como a la memoria colectiva, revelando los conflictos de una sociedad que ha vivido los distintos embates tanto de la herencia de la sociedad colonial como de la violencia sistemática en cada uno de los tres países analizados. Es decir, la teleficción latinoamericana desarrollada en un escenario de época, es un medio para revisar, reflexionar e interpelar las preocupaciones del ciudadano contemporáneo y, al mismo tiempo, constituye una herramienta de comunicación de las agendas políticas y culturales de su momento de producción, una hipótesis de trabajo que se ha podido comprobar a lo largo de esta disertación.

Como lo ha sostenido Jesús Martín-Barbero, entre otros, la teleficción tiene la capacidad de plantear dichas inquietudes al interior del melodrama televisivo y, a través del análisis, hemos podido desglosarlos en los trabajos que componen el presente corpus. Dicho análisis nos ha llevado a retirar varias capas del sustrato ficcional, agrupadas principalmente en los aspectos social, político y de género, por medio de una observación que, incluso, ha permitido transitar por las agendas políticas de los países en cuestión que, a primera vista, no parecían tener relación con un género como la telenovela y la teleficción latinoamericanas y que hasta ahora se habría podido calificar de superfluo; al final, el modo melodramático que define la teleficción del continente hace que esos caminos confluyan en una manera de ver a Latinoamérica que incluso ha inoculado géneros tan hegemónicos como la historia y la literatura canónicas.

El análisis de *La Pola, amar la hizo libre*, nos permitió establecer que la veta melodramática parte desde los libros de historia. La reinención de la vida de la heroína más querida de Colombia planteó en su existencia ficcional las vivencias y conflictos comunes al ciudadano colombiano del Bicentenario. De igual forma, el argumento de *La Pola* llama a revisar una serie de problemáticas que bajo el *leitmotiv* de la “nueva raza” planteó las desigualdades tanto de origen étnico como social y de género que están latentes en la sociedad contemporánea del país y abordó la posibilidad de su origen en la herencia colonial de un sistema basado en el color de la piel, el origen geográfico y el abolengo. Otro aspecto importante es la conexión que la telenovela propone de ese legado colonial con la situación política que se hace evidente en una clase dirigente miope y voraz que solo velaría por sus intereses particulares, una circunstancia que, sin duda, alude a las clases dirigentes del contexto de producción de la teleficción. Apartar a la protagonista del estereotipo clásico del melodrama de la mujer débil que espera ser salvada fue uno de los elementos que hicieron singular a *La Pola*, lo que permitió deslizar las temáticas

femeninas del presente como la violencia de género y la problemática de las mujeres y los niños en situación de guerra.

En *Martín Rivas, aventuras de un soñador* se confirma que la profunda genealogía de la novela fundacional chilena y su firme huella en el imaginario colectivo son el terreno que sirve de escenario para las problemáticas de los ciudadanos del Bicentenario, –como lo fue en su momento la obra de Blest Gana–, exponiendo las formas de dominación que sentaron el Estado de Chile. Esta teleficción de época aprovecha el formato del melodrama televisivo clásico para poner en evidencia las diferencias sociales que todavía persisten en la sociedad chilena. Las desigualdades se representan a través del uso del lenguaje como herramienta para marcar dichas diferencias, en expresiones como “roto,” “china” y “huacho,” así como la articulación en el argumento del dominio, la subordinación y la exclusión, elementos que actúan no solo en el nivel social, donde se ha dado relevancia a problemáticas de género, sino que también, al igual que en *La Pola*, plantean la posibilidad del origen de estas tensiones en las estructuras sociales heredadas de la colonia española y la manera particular cómo estas evolucionaron en Chile, por ejemplo, la cultura de la hacienda y el mayorazgo. La teleficción evidencia que estos aspectos han sido trasplantados del campo a la ciudad y se traducen en la inmovilidad social de sectores como las mujeres del servicio doméstico, que sufren el sometimiento tanto en lo social como en lo sexual no solo en el contexto de la ficción sino también en la contemporaneidad.

Asimismo, *Martín Rivas, aventuras de un soñador* propone la revisión de un pasado político reciente marcado por la violencia y la represión, características que han sido administradas a los personajes y a la trama en dosis de imágenes y conflictos que activan la memoria colectiva y que aprovechan los enfrentamientos de la ficción para instalar procesos fallidos como el socialismo o el sueño de una sociedad democrática más justa, el problema de la

corrupción, el tráfico de influencias y del interés particular sobre el general, aspectos que podrían resultar anacrónicos para el contexto decimonónico de la telenovela, pero que sirven a la tarea de rememorar y representar un pasado que aún prevalecería en el imaginario colectivo y en la realidad del Chile del Bicentenario.

En la teleserie *Lo que el tiempo nos dejó*, a pesar de no tener la estructura narrativa tradicional de la telenovela ni representar momentos sobre la Independencia o el siglo XIX, cumple con el objetivo de articular el imaginario del Bicentenario como una condición inherente de la democracia y la estabilidad social que esta provee. Asimismo, la teleficción establece la intención de atestiguar hechos vitales que hacen parte del siglo XX, muchas veces mediados por la televisión que ha sido intérprete y testigo de la historia reciente de Argentina y que en ocasiones juega un papel de modelador de la memoria, interviniendo el recuerdo de las experiencias vividas y trasponiendo los eventos mediáticos vistos por el espectador como la experiencia misma, tal como lo ha propuesto Beatriz Sarlo.

El análisis de *Lo que el tiempo nos dejó* nos ha permitido observar de qué manera esta teleserie se conecta con el modo melodramático latinoamericano a través de un sistema ficcional que valora las emociones y las experiencias mientras que recupera la memoria y algunos de los personajes y expresiones culturales más emblemáticas de la argentinidad como, por ejemplo, Eva Perón, o las expresiones populares a través del tango y el rock nacional, utilizando como herramientas la intertextualidad y la intermedialidad gracias a la riqueza en textos, imágenes y sonidos que ofrecen la historia argentina y sus archivos documentales, atravesando múltiples géneros discursivos para apelar a la memoria colectiva y al reconocimiento del telespectador en esta nueva historia.

La selección de los personajes y momentos históricos que componen esta teleserie articula un proceso renovado de reconstrucción y reafirmación de una ciudadanía del Bicentenario que, observando el pasado reciente, puede constatar que estos eventos han aportado las bases para el imaginario contemporáneo de la nación argentina. Partiendo desde el relato de la inmigración a comienzos del siglo XX y sus grandes retos y dificultades tanto sociales como políticas, la teleficción proyecta una línea que discurre por entre las melodramáticas canciones y vida del tango y los posteriores avatares de la vida nacional protagonizados por Eva Perón, la represión y los conflictos de las casi sucesivas dictaduras para llegar finalmente a uno de los eventos que apresuró la caída del régimen militar como fue la guerra de Malvinas, aludiendo no solo a la historia, la literatura y el cine, sino también insertando el documento audiovisual de archivo como parte de la trama, artificio que provoca la reformulación de la memoria colectiva por el efecto que tiene de instalar alternativas posibles a la historia oficial, generando la inquietud de que obedezcan a intereses más allá de los que son intrínsecos de una producción de naturaleza comercial y cultural como es la teleficción.

Sin duda, las tres producciones se han servido de diversas formas y en distintas intensidades de la estructura y modo melodramáticos para destacar varios aspectos que caracterizan a las sociedades latinoamericanas que viven el Bicentenario y sus ciudadanos. En primer lugar, el aspecto de la desigualdad social atraviesa las tres teleseries y propone un cuestionamiento sobre la manera cómo fueron fundadas las nuevas repúblicas, basadas en una sucesión de discriminaciones y exclusiones —en donde identificamos también la relegación total del tema indígena— que han dado como resultado las inestabilidades reflejadas en sus argumentos. En segundo lugar, las tres teleseries comparten la facultad de revelar las problemáticas políticas de cada uno de los países estudiados, así como la manera en que la

corrupción y el abuso de poder se han manifestado en cada uno de ellos a través de cada trama. Haciendo uso de la alusión y la intertextualidad, *La Pola* y *Martín Rivas* han logrado interpelar este aspecto, articulando dichas problemáticas por medio de los personajes históricos, en *La Pola*, o ficticios, en *Martín Rivas*, trasladando a la escena decimonónica los flagelos de la contemporaneidad como la compra de votos, el tráfico de influencias o la represión política. En el caso de *Lo que el tiempo nos dejó*, en lugar de la personificación de las problemáticas, la teleserie se ha servido de la intermedialidad para dar no solo la verosimilitud que otorga la imagen o el documento de archivo sino la invención de una historia posible encarnada por personajes del común en donde el telespectador se reconoce y reinterpreta el pasado reciente argentino.

Por último, podemos concluir que la teleficción del Bicentenario de Independencia, anclada en el modo melodramático, pretende representar una nueva historia ajustada a las necesidades y expectativas de un espectador contemporáneo, pero que, a su vez, exhorta a un examen y repaso de los procesos sociales y políticos a los que hace referencia, los cuales han dejado como resultado una sociedad que se debate entre la desigualdad, la corrupción y la violencia, consecuencia del acceso discontinuo de Latinoamérica a la consolidación de sus Estados, a un “modo desviado” de integración de la clase popular a la política y a la fuerza y posible manipulación ideológica y política de los medios de comunicación, como lo ha sostenido Martín-Barbero (*De los medios* 205-9). En consecuencia, la propuesta de estas producciones de historias alternas articula también la posibilidad de mediar mensajes que adhieren ciertas agendas políticas, como lo sugiere Hermann Herlinghaus, pues las teleficciones, como productos comerciales y culturales, no están exentas de ser influenciadas por intereses particulares del momento de producción. Sin embargo, es gracias a esta rearticulación que la teleficción hace de

la historia y de la utilización de múltiples recursos que las producciones televisivas del Bicentenario se convierten en un objeto de estudio rico en significados, eficaz para pensar la historia cultural de Latinoamérica y abundante en posibilidades de interpretación y análisis.

Bibliografía

- Absatz, Cecilia. Prólogo. *0597 da ocupado*, by Alberto Migré. Biblos-Argentores, 2006, pp. 9-15.
- “Televisión por la identidad.” *Abuelas de Plaza de Mayo*, 2007. *Abuelas*,
www.abuelas.org.ar/galeria-videos/programas-tv-2?pagina=6. Accessed 25 Feb. 2017.
- Acosta de Samper, Soledad. *Biografía del general Antonio Nariño*. Imprenta del Departamento de Nariño, 1910. *El libro total*,
www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=5051_5048_1_1_5051. Accessed 12 Jul. 2016.
- Aguilar, Rogelio. “Un personaje indeleble.” Juana Catalina Romero. Special issue of *Indelebles publicación mensual*, no. 10, 2015, pp. 2-11, *Casa de la Cultura Oaxaqueña*,
www.casadelacultura.oaxaca.gob.mx/wp-content/uploads/2016/04/Indelebles10.pdf.
 Accessed 23 Feb. 2015.
- Aínsa, Fernando. *Reescribir el pasado: Historia y ficción en Latinoamérica*. Edited by Víctor Bravo, CELARG – Ediciones El Otro, el mismo, 2003.
- Alberdi, Juan B. *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Edited by Francisco Cruz, La cultura argentina, 1915. *Archive.org*.
archive.org/stream/basesypuntosdepa00albe#page/n5/mode/2up. Accessed 3 Jan. 2017.
- Algo habrán hecho por la historia de Chile*. Televisión Nacional de Chile TVN, 2010. *TVN*,
www.tvn.cl/player/play/?id=1573379&s=14313. Accessed 10 Feb. 2016.
- Allen, Robert C. Introduction. *To Be Continued: Soap Operas around the World*, edited by Robert C. Allen, Routledge, 1995, pp. 1-26.

- Almirón, Fernando. “Antídotos patrióticos.” *Campo Santo: Testimonios del ex sargento Víctor Ibáñez. Desaparecidos*,
www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/almiron/cposto/cposto17.htm. Accessed 23 Feb. 2017.
- Amaral Ceballos, Diego, editor. *50 años: la televisión en Colombia, una historia para el futuro*. Panamericana Editores, Caracol Televisión, 2004.
- Amigo, Bernardo et al. “Telenovela, recepción y debate social.” *Cuadernos.info*, no. 35, 2014, pp. 135-145. *SciELO*, doi: 10.7764/cdi.35.654. Accessed 23 Apr. 2016.
- Amunátegui, Miguel Luis, and Benjamín Vicuña Mackenna. *La vida del general don Bernardo O’Higgins. Su dictadura – Su ostracismo*. Santiago: Rafael Jover Editores, 1882.
Memoria chilena, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86370.html. Accessed 22 Mar. 2016.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 1987.
- Anderson, Steven. “History TV and Popular Memory.” *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age*, edited by Gary R. Edgerton and Peter C. Rollins, The U P of Kentucky, 2015, pp. 19-36. *Project Muse*, muse.jhu.edu/book/38064. Accessed Nov. 17, 2016.
- Araya, Guillermo. Introducción. *Martín Rivas. Novela de costumbres político-sociales*, by Araya, Editorial Cátedra, 1993, pp. 13-56.
- Arocha Rodríguez, Jaime. “Afro-Colombia en los años post-Durban.” *Revista Palimpsestvs*, no. 5, 2005, pp. 26-41. *bdigital Portal de revistas UN*,

- revistas.unal.edu.co/index.php/palimpsestvs/article/view/8056/8700. Accessed 4 Nov. 2015.
- Arredondo Ríos, Diana y Mari Castañeda. *Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries and New Audiences*. Peter Lang, 2011.
- Bados Ciria, Concepción. "Feminización de las independencias iberoamericanas." *Mujer e independencias*. Centro Virtual Cervantes, 2010, cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/bados02.htm. Accessed 15 Aug. 2014.
- Baragaño, Teresa. "Cuéntame cómo pasó vuelve a TVE con 'menos capítulos y mejores.'" *El País*, 18 Nov. 2004, elpais.com/diario/2004/11/18/radiotv/1100732401_850215.html. Accessed 31 Jul. 2015.
- Barrios, Eduardo. *Gran señor y rajadiablos*. Nascimento, 1967.
- Barros, Mercedes María. "El silencio bajo la última dictadura militar en la Argentina." *Pensamento Plural*, no. 5, 2009, pp. 79-101. *Pensamento Plural*, periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/pensamentoplural/article/view/3664/3000. Accessed 23 Feb. 2017.
- Bello, Andrés and Juan García del Río. *La biblioteca americana, o miscelánea de literatura, artes i ciencias*, vol. 1, Londres, G. Marchant Press, 1823. *Archive.org*, archive.org/details/labibliotecaame00amergoog. Accessed 23 Sep. 2014.
- Benavides, O Hugo. *Drugs, Thugs, and Divas: Telenovelas and Narco-Dramas in Latin America*. U of Texas P, 2008.
- Bengoa, José. *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Ediciones Sur, 1996.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. Routledge, 1990.

Bingham, Dennis. *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*.

Rutgers U P, 2010.

Blest Gana, Alberto. "Literatura chilena, algunas consideraciones." 1861. *Estética*

Hispanoamericana del siglo XIX, edited by Miguel Gomes, Biblioteca Ayacucho, 2002, pp. 177-192.

---. *Martín Rivas, novela de costumbres político-sociales*. 1862. Edited by Guillermo Araya,

Ediciones Cátedra, 1993.

Bolívar, Simón. *Carta de Jamaica, 1815 – 2015*. 1815. *Archivo General de la Nación*,

www.agn.gob.ve/index.php/redes/twitter-agn/106-documentos-fundamentales/153-carta-de-jamaica, 2015. Accessed 15 Aug. 2015.

Bolívar Moreno, Gustavo. "Así se roban las elecciones en Colombia (I)." *Las 2 orillas*, 1 Dec.

2013, www.las2orillas.co/23411/. Accessed 6 Nov. 2015.

Bordelois, Ivonne. "Bastones largos y palabras que son espadas." *La Nación*, 11 Ago. 2016. *La*

Nación, www.lanacion.com.ar/1926847-bastones-largos-y-palabras-que-son-espadas.

Accessed 10 Jan. 2017.

Borja Alarcón, Isabel, and Alfonso López Vega. *Policarpa Salavarrieta: mujer en la guerra*. U

Distrital, 2012.

Borrero, Alejandra. "Para lo que hay que ver con un ojo basta." *PuntoColombia*, 2010,

www.puntocolombia.org/para-lo-que-hay-que-ver-con-un-ojo-basta/. Accessed 25 Nov. 2015.

Bourdieu, Pierre. *Sobre la televisión*. Translated by Thomas Kauf, Editorial Anagrama, 1997.

- Boussingault, Jean-Baptiste. "El Salto del Tequendama – Historia de Manuelita Sáenz," *Memorias*, 1892, translated by Alexander Koppel de León, vol. 3, Banco de la República, 1985, pp. 107-126.
- Brett, Sebastian et al. "You'll Learn Not to Cry:" *Child Combatants in Colombia*, Human Rights Watch, 2003. *Human Rights Watch*,
www.hrw.org/reports/2003/colombia0903/colombia0903.pdf. Accessed 6 Nov. 2015.
- Britto Ruiz, Diana. "El desplazamiento forzado tiene rostro de mujer." *La manzana de la discordia*, vol. 5, no.1, 2010, pp. 65-78.
manzanadiscordia.univalle.edu.co/volumenes/articulos/Vol5N1/art6.pdf. Accessed 3 Nov. 2015.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Yale UP, 1995.
- Bruschtein, Julián. "'Mi mensaje,' el eslabón perdido del peronismo." *Página/12*, 22 Jan. 2007.
Página/12, www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-79383-2007-01-22.html. Accessed 6 Dec. 2016.
- Bush, Matthew. *Pragmatic Passions. Melodrama and Latin American Social Narrative*. Iberoamericana - Vervuert, 2014.
- Bushnell, David. *The Making of Modern Colombia: A Nation in Spite of Itself*. U of California P, 1993.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Translated by María Antonia Muñoz. Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2007.

- Caballero, José María. *Días de la Independencia*. Imprenta nacional, 1902. *Biblioteca Nacional de Colombia*, catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/58132. Accessed 8 Jan. 2015.
- Calcaño, Eduardo. *Policarpa Salavarrieta, monólogo en verso*. Caracas, Tipografía El cojo, 1891. *Archive.org*. <https://archive.org/details/policarpasalavar00calc>. Accessed 5 Jan. 2015.
- Camponovo, Soledad. "La telenovela chilena: agente de modernidad, 1967-2011." *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/602/articles-123311_recurso_2.pdf. Accessed 10 Jul. 2015.
- Carroll, Al. *Medicine Bags and Dog Tags: American Indian Veterans from Colonial Times to the Second Iraq War*. U of Nebraska P, 2008. *Project Muse*, muse.jhu.edu/book/11826. Accessed Mar. 6 2017.
- Castro Carvajal, Beatriz. "Policarpa Salavarrieta: heroína por excelencia de la República." *Revista Credencial Historia*, no. 73, Jan. 1996. *BLAA Virtual*, www.banrepcultural.org/node/32482. Accessed 5 Sept. 2015.
- Castro, Donald S. *The Argentine Tango as Social History, 1880-1955: The Soul of the People*. Mellen Research U P, 1990.
- Carranza, J. Rafael. *La Batalla de Yungay: Monumento al Roto Chileno*. Imprenta Cultura, 1939. *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9395.html. Accessed 16 Nov. 2015.
- Chambers, Sarah C. *From Subjects to Citizens: Honor, Gender, and Politics in Arequipa, Peru, 1780-1854*. Pennsylvania State UP, 1999.

- . "Letters and Salons: Women Reading and Writing the Nation." *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*, edited by Sara Castro-Klarén and John Charles Chasteen, Woodrow Wilson Center P, 2003, pp. 54-83.
- Chandler, Daniel, and Rod Munday. "paratext." *A Dictionary of Media and Communication*. 2nd ed. 2016. *Oxford Reference*, oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191800986.001.0001/acref-9780191800986-e-3322. Accessed 4 Apr. 2017.
- Charlois, Adrien. *Ficciones de la historia e historias en ficción: la historia en formato de telenovelas, el caso de Senda de Gloria*. U de Guadalajara-Editorial CUCSH-UDG, 2010.
- Chassen-López, Francie R. "Distorting the Picture: Gender, Ethnicity, and Desire in a Mexican Telenovela (*El vuelo del águila*)." *Journal of Women's History*, vol. 20, no. 2, 2008, pp. 106-129. Project Muse, doi: 10.1353/jowh.0.0003. Accessed 23 Feb. 2015.
- Chichilnisky, Salomón. "Aventuras pampeanas en salud mental: la dirección de la cura –y sus vueltas– en la historia de la psicología clínica, psiquiatría y psicoanálisis en la Argentina." *Electroneurobiología*, vol. 13, no. 2, 2005, pp. 14-160. *Laboratorio de Investigaciones Electroneurobiológicas*, electroneubio.secyt.gov.ar/index2.htm#2005. Accessed 12 Feb. 2017.
- "china." *Diccionario del habla chilena*, compiled by Academia Chilena, 1st. Edition, Editorial Universitaria, 1978, pp. 91. *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0049604.pdf. Accessed 2 Feb. 2016.
- Chocquibtown. "Biografía." *Chocquibtown*, www.chocquibtown.com/biografia/. Accessed Aug 6. 2015.

CineChile. “Martín Rivas (1925).” *Cinechile*, www.cinechile.cl/pelicula-595. Accessed 16 Nov. 2015.

Código Civil Chile. Art. 280, 284. Congreso Nacional. 14 Dec. 1855. Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, www.leychile.cl/Navegar/Navegar/archivobinario?id=29549&formato=PDF. Accessed 2 Apr. 2016.

“Colombia firma (otra vez) la paz con las FARC: ¿cuál es el siguiente capítulo de esta saga?” *BBC Mundo*. 24 Nov. 2016. BBC, bbc.com/mundo/noticias-america-latina-38096910. Accessed 6 Jul. 2017.

“Comunicado de rechazo de la Academia de Historia de Cundinamarca.” *Albicentenario*, 2010, www.albicentenario.com/index_archivos/celebracion_colombiana168.html. Accessed 7 May 2015.

CONADEP. “Lista de Desaparecidos – Revisada.” *Desaparecidos*, www.desaparecidos.org/arg/conadep/lista-revisada/. Accessed 22 Feb. 2017.

Constitución Política de Colombia. Art. 7, 1991. *Corte Constitucional*, www.corteconstitucional.gov.co/inicio/Constitucion%20politica%20de%20Colombia%20-%202015.pdf. Accessed 30 Jan. 2016.

Cordovez Moure, José María. *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. 1899. Fundación Editorial Epígrafe, 2006.

Corte, Malena. “Reflexiones en torno al propósito educativo del Canal Encuentro.” *Questión*, vol. 1, no. 51, 2016, pp. 360-375. *Questión*, perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/3403. Accessed 23 Sep. 2016.

Davies, Catherine, Claire Brewster, and Hilary Owen. *South American Independence: Gender, Politics, Text*. Liverpool U P, 2006.

Dayan, Daniel, and Elihu Katz. *Media Events: The Live Broadcasting of History*. Harvard UP, 2009. ProQuest ebrary, site.ebrary.com.proxy3.library.mcgill.ca/lib/mcgill/detail.action?docID=10331339. Accessed 29 Nov. 2016.

Debesa. Fernando. *Mama Rosa*. Editorial Universitaria, 1957.

Decreto 1016 de 2005. “Créase el Comité Permanente del Bicentenario de la Revolución de Mayo 1810-2010,” 26 Aug. 2006. *Bicentenarios.es*, www.bicentenarios.es/ar/20050825.htm. Accessed 13 Sep. 2016.

“Decreto-ley 4161, del 5 de marzo de 1956 -Prohibición de elementos de afirmación ideológica o de propaganda peronista.” *El Historiador*, www.elhistoriador.com.ar/documentos/revolucion_libertadora/decreto_4161.php. Accessed 12 Feb. 2017.

Díaz de Guijarro, Eduardo. “1966: La Noche de los Bastones Largos. El final de una etapa.” *Revista La Ménsula*, vol. 1, no. 6, 2008, pp. 1-3. *Biblioteca digital FCEN – UBA*, digital.bl.fcen.uba.ar/gsd1-282/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=publicaciones/mensula&d=002_LaMensula_006. Accessed 2 Feb. 2017.

“Discusión con Sergio Wolf, Carmen Guarini, Carlos Echeverría sobre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, *Meykinof*, *Pacto de silencio* y *Startup.com*.” *Cuadernos de Cine Documental*, no. 1, 2007, pp. 10-40. *Biblioteca de Publicaciones Periódicas*,

bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/CuadernosDeCine/issue/view/327/showToc.

Accessed 15 Jul. 2016.

Domínguez Roche, José. *La Pola: tragedia en cinco actos sacada de su verídico proceso*,

Imprenta Bogotana, 1826. *Biblioteca Nacional de Colombia*,

catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/73665/0. Accessed 3

Mar. 2015.

“Doña Bárbara.” *The Internet Movie Database IMDb*, 2008,

www.imdb.com/title/tt1287391/?ref_=nv_sr_1. Accessed 23 Nov. 2015.

Dore, Elizabeth. “One Step Forward, Two Steps Back: Gender and the State in the Long

Nineteenth Century.” *Hidden Histories of Gender and the State in Latin America*, edited

by Elizabeth Dore and Maxine Molineux, Duke UP, 2000, pp. 3-32.

Duque, Héctor Jorge. “Ignacio y Marianita: Lo dulce de lo prohibido.” *Revista Elenco*, no. 561,

16 Aug. 1990, pp. 7-9. *El Tiempo-Google News*,

news.google.com/newspapers?id=8SIhAAAAIIBAJ&sjid=kWUEAAAAIIBAJ&pg=4749

%2C299643. Accessed 15 Jan. 2016.

“El álbum de la prehistoria de las teleseries chilenas.” *El Mercurio*. 30 Aug. 2009. El Mercurio,

diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={7486eea0-7ee1-4003-adeb-739563fbbcf0}.

Accessed 16 Dec. 2015.

“El Partido Socialista de Chile (1933-).” *Memoria Chilena*, www.memoriachilena.cl/602/w3-

article-3396.html#documentos. Accessed 2 Aug. 2016.

Errázuriz, Luis Hernán. “Dictadura militar en Chile: Antecedentes del golpe estético-

cultural.” *Latin American Research Review*, vol. 44, no. 2, 2009, pp.136-157. *Project*

Muse, doi: 10.1353/lar.0.0095. Accessed 16 Aug. 2016.

“Escrava Isaura.” *Memoria Globo*, 2013.

memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/escrava-isaura/curiosidades.htm. Accessed 23 Nov. 2015.

Escudero Chauvel, Lucrecia. *Malvinas: el gran relato. Fuentes y rumores de la información de guerra*. Gedisa, 1996.

“Esmeralda trae al Puerto a Martín Rivas.” *El Mercurio de Valparaíso*, 24 Nov. 2009,

www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20091124/pags/20091124000459.html. Accessed 23 Feb. 2016.

Espinosa, José María. *Memorias de un abanderado. Recuerdos de la Patria Boba, 1810-1819*. Imprenta Nacional, 1942.

Estill, Adriana. “The Mexican Telenovela and its Foundational Fictions.” *Latin American Literature and Mass Media*, edited by Edmundo Paz and Debra A. Castillo. Garland Publishing, 2001, pp. 169-189.

Fadul, Anamaria. “La telenovela brasileña y la búsqueda de las identidades nacionales.” *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*, edited by Nora Mazziotti. Editorial Colihue, 1993, pp. 133-152.

Fernández de Kirchner, Cristina. “Discurso de la Presidenta Cristina Fernández de Kirchner en la Asamblea Legislativa,” 10 Dec. 2007. *Casa Rosada Presidencia de la Nación*, www.casarosada.gob.ar/informacion/archivo/16462-blank-35472369. Accessed 5 Mar. 2017.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Translated by Ulises Guiñazú, vol. 1, Siglo XXI Editores, 1998.

- Fuenzalida, Valerio. "La televisión en Chile." *Historia de la televisión en América Latina*, edited by Guillermo Orozco, Editorial Gedisa, 2002, pp. 163-202.
- Fuenzalida, Valerio et al. *Tercer Informe Obitel – Chile 2009*. Pontificia Universidad Católica de Chile. 2009. *Acción Audio/Visual*,
www.accionaudiovisual.uc.cl/prontus_fcom/site/artic/20060503/asocfile/20060503174601/reporte_obitel_chile_2009.pdf. Accessed 12 Feb. 2016.
- Galasso, Norberto. "La economía bajo el signo de la entrega." *La Década infame*. Coordinated by Beatriz Sarlo. Carlos Pérez Ediciones, 1969, pp. 140-171.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del fuego: el siglo del viento*, vol. 3, Siglo XXI, 1986.
- Gallardo, Juanita. *Déjame que te cuente*. Editorial Planeta, 1997.
- Gambini, Hugo. *Historia del peronismo: La violencia, 1956-1983*. Ediciones B Argentina, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. U of Minnesota P, 1989.
- García Márquez, Gabriel. *Textos costeños*. Editorial Sudamericana, 1987.
- García Niño, Arturo E. "La narconarrativa un subgénero literario fronterizo y binacional." *Razón y Palabra*, vol. 17, no. 84, 2013, pp. 260-275,
revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/397/430. Accessed 10 Jul. 2016.
- Garretón Merino, Manuel Antonio. "El señor de La Querencia: apuntes sociológicos." *Mensaje*, vol. 57, no. 573, 2008, pp. 48-51. *ProQuest*,
search.proquest.com.proxy3.library.mcgill.ca/prisma/docview/748653879/fulltextPDF/804ABB9C5ECB4EC1PQ/20?accountid=12339. Accessed 27 Mar. 2016.
- Gazmuri, Cristián. *El "48" chileno: igualitarios, reformistas, masones y bomberos*. Editorial Universitaria, 1999.

- Gené, Marcela. *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo. 1946-1955*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2005.
- Genette, Gerard. *Seuils*. Editions du Seuil, 1987.
- Ghilini, Anabela, and Nicolás Dip. “Experiencias de ‘peronización’ en la Universidad de Buenos Aires entre la dictadura de Onganía y el gobierno de Cámpora (1966-1973).” *Revista Izquierdas*. 25 (2015): 196-209.
- Gilard, Jacques. “Flor Romero, Yo, Policarpa.” *Caravelle*, vol. 66, no. 1, 1996, pp. 198-201. *Persée*, persee.fr/doc/carav_1147-6753_1996_num_66_1_2698_t1_0198_0000_2. Accessed 21 Aug. 2015.
- . “Le débat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950.” *Caravelle*, vol. 62, no. 1, 1994, pp. 11-26. *Persée*, persee.fr/doc/carav_1147-6753_1994_num_62_1_2575. Accessed 31 Oct. 2014.
- Gledhill, Christine. *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*. BFI, 1987.
- Glickman, Nora. *The Jewish White Slave Trade and the Untold Story of Raquel Liberman*. Garland Pub, 2000.
- González, Beatriz. “La iconografía de Policarpa.” *Policarpa 200 – Serie Cuadernos iconográficos, Policarpa 200 – Serie Cuadernos iconográficos*, no. 1. Museo Nacional de Colombia, 1996, pp. 7-13.
- Gorini, Ulises. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Grupo Editorial Norma, 2006.
- Gregorich, Luis. *La república perdida: crónica ilustrada de medio siglo de desencuentro argentino 1930-1983*. Editorial Suramericana, 1983.

Grupo de Memoria Histórica. *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional, 2013.

Guber, Rosana. *¿Por qué Malvinas? De la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

Gutiérrez, Horacio. “Exaltación del mestizo: la invención del roto chileno.” *Revista Universum (Talca)*, vol. 1, no. 25, 2010, pp. 122-139. *SciELO*, doi: 10.4067/S0718-23762010000100009. Accessed 12 Feb. 2016.

Gutiérrez, Pamela. “Leonardo Cohen: Martín Rivas no es el guerrillero del amor.” *La Nación*, 21 Mar. 2010. *La Nación*, www.lanacion.cl/alejandro-cohen-martin-rivas-no-es-el-guerrillero-del-amor/noticias/2010-03-20/180319.html. Accessed 15 Nov. 2015.

Guy, Donna J. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*. University of Nebraska P, 1991.

Hagedorn, Roger. “Doubtless to be Continued. A Brief History of Serial Narrative.” *To Be Continued: Soap Operas Around the World*, edited by Robert C. Allen, Routledge, 1995, pp. 27-48.

Hanisch, Carol. “The Personal is Political. The Women’s Liberation Movement Classic with a new Explanatory Introduction.” *Writings by Carol Hanisch*, 2009, www.carolhanisch.org/CHwritings/PIP.html. Accessed 24 Nov. 2015.

Hedges, Jill. *Argentina: A Modern History*. I.B.Tauris, 2011. *ProQuest ebrary*, site.ebrary.com.proxy3.library.mcgill.ca/lib/mcgill/detail.action?docID=10504529. Accessed 21 Jan. 2017.

Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria.” *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e*

- intermedialidad en América Latina*, edited by Hermann Herlinghaus, Editorial Cuarto Propio, 2002, pp. 21-61.
- Hernández, José. *Martín Fierro - La vuelta de Martín Fierro*. 1872. La Cultura Argentina, 1915.
- “Historia de la Ley No. 19585.” *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile*. 26 Oct. 1998. BCN, www.bcn.cl/obtienearchivo?id=recursolegales/10221.3/4231/1/HL19585.pdf. Accessed 19 Mar. 2016.
- “Historia de la televisión en Colombia.” *BLAA Virtual*, 2005, banrepcultural.org/blaavirtual/historia-de-la-television-en-colombia. Accessed 18 Aug. 2015.
- Holdsworth, Amy. *Television, Memory, and Nostalgia*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Horvath, Ricardo. *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*. Editorial Biblos, 2006.
- Horvitz Vásquez, María Eugenia. “Entre la memoria y el cine. Revisitando la historia reciente de Chile.” *La larga memoria de la dictadura en Iberoamérica: Argentina, Chile y España*, edited by Julián Chaves Palacios. Prometeo Libros, 2010, pp. 75-112.
- Hristov, Jasmin. “The Legalization of Illegality.” *Blood and Capital: The Paramilitarization of Colombia*, Ohio UP, 2009, pp. 104-135. *ProQuest ebrary*, site.ebrary.com/lib/mcgill/detail.action?docID=10900872. Accessed 16 Nov. 2015.
- “*Huacho*: un análisis sobre la invisibilidad de la pobreza en Chile.” *Faro de Vigo*. 15 May 2009. Faro de Vigo, www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2009/05/15/huacho-analisis-invisibilidad-pobreza-chile/327532.html. Accessed 27 Feb. 2016.
- Humboldt, Alexander. *Ensayo político sobre el reino la Nueva-España*. Translated by Vicente González Arnao, vol. 1, Paris, Casa de Rosa, 1882. *Archive.org*, archive.org/details/ensayopoliticos00arnagoog. Accessed 1 Apr. 2015.

- Hurtado, María de la Luz. *Historia de la televisión en Chile (1958-1973)*. Editorial Ceneqa, 1989. *Memoria chilena*, 2014, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9934.html. Accessed 22 Mar. 2015.
- Hutchison, Elizabeth Q, et al. *The Chile Reader: History, Culture, Politics*. Duke UP, 2014.
- Ibáñez, Pedro María. *Crónicas de Bogotá*. Capítulo ILIX. Tomo III. Imprenta de La luz, 1891. *BLAA Virtual*, www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cronidos/capitxlx.htm. Accessed 5 Sept. 2015.
- “Incursión de los secuestradores o ‘patota’ en los domicilios. Nocturnidad. Anonimato.” *Nunca Más – Informe Conadep. Desaparecidos*, www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas1b02.htm. Accessed 5 Mar. 2017.
- Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I)*. Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455. Accessed 22 Aug. 2016.
- Informe Rettig*. Vol. 1, Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación CNVR., 1996, www.gob.cl/informe-rettig/. Accessed 19 Aug. 2016.
- Isabel Allende: Reflections*. Carlton International Media. *Films Media Group*, 2009, fod.infobase.com/p_ViewVideo.aspx?xtid=41354. Accessed 20 Feb. 2016.
- Izard, Miquel. “Elites criollas y movilización popular.” *Las revoluciones hispánicas: independencias americanas y liberalismo español*, edited by François-Xavier Guerra, Editorial Complutense, 1995, pp. 89-106.
- Jenkins, Keith. *Refiguring History: New Thoughts on an Old Discipline*. Routledge, 2003. *Taylor & Francis*, www.tandfebooks.com/isbn/9780203987155. Accessed 24 Apr. 2015.

- Kruger, Clara. "La hora de los hornos." *Cine documental en América Latina*, edited by Paulo Antonio Paranaguá. Ediciones Cátedra, 2003, pp. 320-325.
- Lagarde y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, putas, presas y locas*. U Nacional Autónoma de México, 2005.
- La Pastina, Antonio C., Cacilda Rego, and Joseph D. Straubhaar. "The Centrality of Telenovelas in Latin America's Everyday Life: Past Tendencies, Current Knowledge, and Future Research." *Global Media Journal*, vol. 2, no. 2, 2003, np.
www.globalmediajournal.com/open-access/the-centrality-of-telenovelas-in-latin-americas-everyday-life-past-tendencies-current-knowledge-and-future-research.pdf.
 Accessed 10 Jul. 2014.
- "La Pola, cuando la ficción supera la historia." *Cromos*, 24 Sep. 2010. *El Espectador*,
cromos.elespectador.com/entretenimiento/farandula/articulo-la-pola-cuando-la-ficcion-supera-la-historia. Accessed 9 Oct. 2015.
- "La pelea del martes." *Revista Semana*, 16 Apr. 1990. *Semana*,
www.semana.com/cultura/articulo/la-pelea-del-martes/13192-3. Accessed 5 Nov. 2015.
- Larraín, Sara. Introducción. *Conflictos por el agua en Chile: entre los derechos humanos y las reglas de mercado*, edited by Sara Larraín and Pamela Poo. Gráfica Andes, 2010, pp. 15-49.
- Lasso, Marixa. "Un mito republicano de armonía racial: raza y patriotismo en Colombia, 1810-1812." *Revista de Estudios Sociales*, no. 27, Aug. 2007, pp. 32-45. *ProQuest Central*,
search.proquest.com/docview/233249851?accountid=12339. Accessed 26 Apr. 2017.
- Lastarria, José Victorino. *Discurso de incorporación de D. J. Victorino Lastarria a una Sociedad de Literatura de Santiago*. Valparaíso, Imprenta de M. Rivadeneyra, 1842. *Memoria*

- chilena*, www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0001081.pdf. Accessed 26 Jan. 2016.
- “La telenovela de la ‘Yidis-política.’” *Revista Semana*, 31 May. 2008. *Semana*, www.semana.com/nacion/articulo/la-telenovela-yidis-politica/93016-3. Accessed 15 Nov. 2015.
- “La tira ‘Montecristo’ triplicó las consultas sobre identidad.” *La Nación*, 6 Aug. 2006. *La Nación*, www.lanacion.com.ar/829341-la-tira-montecristo-triplico-las-consultas-sobre-identidad. Accessed 25 Feb. 2017.
- Lavrin, Asunción. “Women in Spanish American Colonial Society.” *The Cambridge History of Latin America*, vol. 2, edited by Leslie Bethell, Cambridge UP, 1984, pp. 321-356. *Cambridge Histories Online*, doi: 10.1017/CHOL9780521245166.010. Accessed 30 Oct. 2015.
- Lencioni, Juan Raul. “Periodismo y propaganda: la revista *Gente* durante la guerra de Malvinas.” *Portal de Estudios en Comunicación y Periodismo*, www.elortiba.org/pdf/gente_malvinas.pdf. Accessed 8 Mar. 2017.
- Lenz, Rodolfo. *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Imprenta Cervantes, 1910.
- Ley 70 de 1993. *Congreso Nacional de Colombia*, 27 Aug. 1993. *Ministerio del Interior*, www.mininterior.gov.co/la-institucion/normatividad/ley-70-de-1993. Accessed 15 Jan. 2016.
- Ley 1257 de 2008. *Congreso Nacional de Colombia*, 4 Dec. 2008. *Senado República de Colombia*, www.senado.gov.co/historia/item/18839-abc-de-la-ley-contra-la-violencia-y-discriminacion-la-mujer. Accessed 17 Sep. 2015.

- Ley 26.206 de 2006. *Honorable Senado de la Nación Argentina*, 13 Dec. 2006. *Senado Argentina*, www.senado.gov.ar/parlamentario/comisiones/verExp/424.06/PE/PL. Accessed 5 Mar. 2017.
- Liévano Aguirre, Indalecio. "Cómo se desbanda una revolución, parte 2." *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*, Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1996. *BLAG Virtual*, banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cseiii/cseiii02b.htm. Accessed 28 Jul. 2015.
- . "En la patria boba." *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*, Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, 1996. *BLAG Virtual*, banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cseiii/cseiii07.htm. Accessed 28 Jul. 2015.
- . "La revolución de los Comuneros." *Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia*, Imprenta Nacional de Colombia, 1996. *BLAG Virtual*, banrepcultural.org/blaavirtual/historia/cseiii/cseiii01.htm. Accessed 28 Jul. 2015.
- Lira, Elizabeth. "Trauma, duelo, reparación y memoria." *Antología del pensamiento crítico chileno contemporáneo*, edited by Leopoldo Benavides Navarro, Milton Godoy, and Francisco Orellana Edwards. *CLACSO*, 2015, www.biblioteca.clacso.edu.ar/. Accessed 12 Aug. 2016.
- Londres, Albert. *Le chemin de Buenos Aires*. Albin Michel Éditeur, 1927.
- López, Ana M. "Our Welcomed Guests: *Telenovelas* in Latin America." *To Be Continued: Soap Operas around the World*, edited by Robert C. Allen. Routledge, 1995, pp. 256-275.
- López, Irene. "Morochas, milongueras y percantas: representaciones de la mujer en las letras del tango." *Espéculo Revista de Estudios Literarios*, vol. 45, no. 3, 2010. *Espéculo*, pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/. Accessed 23 Jan. 2017.

- López, José Hilario. *Memorias del general José Hilario López, antiguo presidente de la República. Escritas por él mismo*. París: Imprenta de D'Aubusson et Kugelmann, 1857. *Archive.org*, 3 Oct. 2008, archive.org/details/memoriasdelgene00lpgoog. Accessed 15 Jul. 2015.
- Los 80. Más que una moda*. Temporadas 1-4. Directed by Boris Quercia. *Canal 13*, 2014, www.13.cl/programas/los-80-temporada-final/temporada-1. Accessed 5 Jan. 2016.
- “Love in Power.” *Time*, vol. 57, no. 21, 1951, pp. 45-51. *EBSCOhost*, <http://web.b.ebscohost.com.proxy3.library.mcgill.ca/ehost/detail/detail?vid=8&sid=c1bf131d-a91d-4984-b0e3-6a40111b8433%40sessionmgr120&hid=101&bdata=#AN=54162669&db=a9h>. Accessed 7 Feb. 2017.
- Lucotti, Francisco. “Netflix Makes Alliance with Caracol TV from Colombia to Launch Original and Pre-Produced Series.” *Nextv News International*, 16 Jun. 2016, nextvnews.com/netflix-makes-alliance-caracol-tv-colombia-launch-original-pre-produced-series/. Accessed 10 Jul. 2016.
- Maravall Yáñez, Javier. “La mujer en Chile. Movilización política, represión y sobrevivencia bajo la Dictadura Militar (1973-1990): El caso del MIR.” *V Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 2004, pp. 1092-1099. *Acta Académica*, www.aacademica.org/v.congreso.chileno.de.antropologia/145. Accessed 12 Aug. 2016.
- Marques Carriço Ferreira, Raquel, and Dhione Oliveira Santana. “A força do hábito: um estudo sobre a tradição temática das telenovelas da Rede Globo por faixa horária.” *Palavra*

- Clave*, vol. 16, no.1, April 2013, pp. 215-239. *ProQuest*,
 search.proquest.com/docview/1470785523?accountid=12339. Accessed 3 Feb. 2016.
- Marriaga, Rafael. *La heroína de papel*. Ediciones Arte, 1948.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*.
 Convenio Andrés Bello, 2003.
- . "Matrices culturales de la telenovela." *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. 2,
 no. 5, 1988, pp. 137-164.
- . "Memory and Form in the Latin American Soap Opera." *To Be Continued: Soap Operas and
 Global Media Cultures around the World*, edited by Robert C. Allen. Routledge, 1995.
 Translated by Marina Elías. Routledge, 1995, pp. 276-284.
- Martín-Barbero, Jesús and Sonia Muñoz. *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la
 telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores, 1999.
- Martín-Barbero, Jesús and Germán Rey. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción
 televisiva*. Gedisa, 1999.
- "Martín Rivas: se revitaliza un hito teatral." *El Mercurio*, 22 Oct. 2006. *Biblioteca Virtual
 Cervantes*, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcq24h0. Accessed 18 Oct. 2015.
- "Martín Rivas sigue liderando la sintonía en la guerra de teleseries." *La Tercera*, 19 Mar. 2010,
www.latercera.com/contenido/661_235323_9.shtml. Accessed 18 Oct. 2015.
- Martínez, María Elena. *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in
 Colonial Mexico*. Stanford UP, 2008.
- Mazziotti, Nora, et al. *El espectáculo de la pasión: las telenovelas latinoamericanas*. Editorial
 Colihue, 1993.

- Medina, Mercedes and Leticia Barrón. "La telenovela en el mundo." *Palabra Clave*, vol. 13, no. 1, 2010, palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/1635/2154.
https://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/fall_08.htm Meléndez, Mónica. "La tertulia y el picholeo: la Colonia y el cambio social resuenan en *Martín Rivas*." *Hispanófila*, no. 144, 2005, pp. 61-73. *EBSCOhost*,
proxy.library.mcgill.ca/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=19433509. Accessed 15 Aug. 2015.
- "Memorias sobre el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo." Archivo de historia oral, *Comisión provincial de la memoria de Córdoba*, apm.gov.ar/apm-historia-oral/colecciones/sacerdotes.pdf. Accessed 24 Feb. 2017.
- Mensajes presidenciales. Proceso de Reorganización Nacional. 24 de marzo de 1976*, vol. 1, Imprenta del Congreso de la Nación, 1977.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1972-1992*. Fondo de Cultura Económica S. A., 1993.
- Milanich, Nara. "To Make All Children Equal is a Change in the Power Structures of Society: The Politics of Family Law in Twentieth Century Chile and Latin America." *Law and History Review*, vol. 33, no. 4, 2015, pp. 767-802. *Cambridge Journals*, doi: 10.1017/S0738248015000474. Accessed 2 Apr. 2016.
- Mistral, Gabriela. "Chillán." *Poema de Chile*. Editorial Pomaire, 1967, pp. 157-160.
- Mitre, Bartolomé and Víctor Hugo. *Policarpa Salavarrieta. Cuatro épocas y Traducción de Ruy Blas*. 1841. Institución Mitre, 1947.

Monsiváis, Carlos. “El melodrama: ‘No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas.’”

Narraciones anacrónicas de la modernidad, edited by Hermann Herlinghaus, Editorial

Cuarto Propio, 2002, pp. 105-124.

Montealegre, Jorge. “Cenizas de la memoria: Testimonio sobre censuras, autocensuras y

desobediencia.” *Revista Anales de la Universidad de Chile*, no. 6, 2014, pp. 201-210.

Anales de la Universidad de Chile,

www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewFile/31833/33628. Accessed 16 Aug.

2016.

Montecino, Sonia. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Editorial Suramericana,

1996.

Monteleone, Jorge. “Nota sobre la traducción.” *Eva Perón*, by Copi. Adriana Hidalgo Editores,

2000, pp. 14.

Montes Capó, Cristián. “El metarrelato nacionalista en *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana.”

Anales de Literatura Chilena, vol. 5, no. 5, Dec. 2004, pp. 13-27. *ProQuest*,

[search.proquest.com/prisma/publicationissue/2C6EC293F4AB4FD5PQ/\\$B/1/Anales+de](http://search.proquest.com/prisma/publicationissue/2C6EC293F4AB4FD5PQ/$B/1/Anales+de)

[+Literatura+Chilena\\$3b+Santiago/02004Y12Y01\\$23Dec+2004\\$3b++\\$285\\$29/\\$N?accountid=12339](http://+Literatura+Chilena$3b+Santiago/02004Y12Y01$23Dec+2004$3b++$285$29/$N?accountid=12339). Accessed 16 Nov. 2015.

Montoya, Pablo. *Adiós a los próceres*. Grijalbo, 2010.

Montoya de Umaña, Enriqueta. *La criolla. Vida de Policarpa Salavarrieta*. Ediciones Tercer

Mundo, 1969.

Morales-Pino, Augusto. *Redoblan los tambores*. Editorial Kelly, 1963.

Navarro, Marysa. “Evita, historia y mitología.” *Caravelle*, no. 98, 2012, pp. 113-133. *JSTOR*,

www.jstor.org/stable/23264426. Accessed 3 Feb. 2017.

- Nelson, Alice A. *Political Bodies: Gender, History, and the Struggle for Narrative Power in Recent Chilean Literature*. Bucknell UP, 2002.
- Nicholson, Melanie. "Jacobco Fijman and the Poetic of Madness." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 55, no. 1, 2002, pp. 133-145. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/30203688. Accessed 14 Feb. 2017.
- Nogué, Alejandro. "Serie histórica aprueba, pero con reparos." *El Mercurio de Valparaíso*, 19 Jul. 2010. *El Mercurio*, www.mercuriovalpo.cl/prontus4_noticias/site/artic/20100719/pags/20100719173817.htm. Accessed 16 Nov. 2015.
- Ojeda, Ana Cecilia. "Teatro de la Independencia y construcción de la nación en la Nueva Granada." *América: Cahiers du CRICCAL*, vol. 42, no.1, 2010, pp. 103-112. América, doi: 10.4000/america.393. Accessed 30 Jul. 2015.
- Ossa Coo, Carlos. *Historia del cine chileno*. Empresa Editora Nacional Quimantu, 1971. *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/mc0014626.pdf. Accessed 16 Nov. 2015.
- Orozco Gómez, Guillermo and Maria Immacolata Vassallo de Lopes. *Obitel 2011: Calidad de la ficción televisiva y participación transmediática de las audiencias*, Globo Comunicação, 2011.
- . *Obitel 2012: Transnacionalización de la ficción televisiva en los países iberoamericanos*, Globo Comunicação, 2012.
- Ortega Ricaurte, Carmen. "Ratificación sobre un hallazgo incómodo." *El Tiempo*, 10 Dec. 1995. *El Tiempo*, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-475948. Accessed 5 Nov. 2015.

Palacios, Nicolás. *La raza chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Editorial chilena, 1918. *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8921.html. Accessed 15 Nov. 2015.

Palma, Ignacio. "Rodaje de *Martín Rivas* entra en tierra derecha tras arribo del elenco a Chicureo." *El Mercurio*, 27 Jan. 2010. *Emol*, www.emol.com/noticias/magazine/2010/01/27/395927/rodaje-de-martin-rivas-entra-en-tierra-derecha-tras-arribo-del-elenco-a-chicureo.html. Accessed 18 Feb. 2016.

Palma, Ricardo. *Tradiciones peruanas: selección*. Editorial Universitaria, 1964.

Parot Alonso, Carmen Luz. *Ejecuciones*. Museo de la Memoria y los derechos humanos, 2010. *Biblioteca digital Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, www.bibliotecamuseodelamemoria.cl/gsd/cgi-bin/library.cgi?e=d-11000-00---off-0videos--00-1----0-10-0---0---0direct-10-DS--4-----0-11--11-es-Zz-1---20-about-asesinados+en+el+rio+mapocho--00-3-1-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=videos&cl=CL3.3.4&d=HASH01772a8af666a81c055f7e29. Accessed 19 Aug. 2016.

Pérez Rosales, Vicente. *Memoria sobre emigración, inmigración i colonización*. Santiago, Imprenta de Julio Belin, 1854. *Memoria chilena*, www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8061.html. Accessed 10 Feb. 2016.

---. *Memoria sobre la colonización de la Provincia de Valdivia*. Valparaíso, Chile, Imprenta del Diario, 1852. *Memoria chilena*. www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8060.html. Accessed 10 Feb. 2016.

Pernett, Nicolás. "Antonio Nariño: 250 años." *Razón Pública*, 13 Apr. 2015.

www.razonpublica.com/index.php/cultura/8385-antonio-nari%C3%B1o-250-a%C3%B1os.html. Accessed 10 Aug. 2015.

"Pese a polémica, la *Epopéya* de TVN estuvo lejos de causar tensión internacional." *El*

Mercurio, 21 May. 2007, *Emol*,

www.emol.com/noticias/magazine/2007/05/21/256530/pese-a-polemica-la-epopeya-de-tvn-estuvo-lejos-de-causar-tension-internacional.html. Accessed 16 Feb. 2016.

Pethő, Ágnes. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-between*. Cambridge Scholar Publishing, 2011.

"picholeo." *Diccionario del habla chilena*, compiled by Academia Chilena, 1st. Edition,

Editorial Universitaria, 1978, pp. 171. *Memoria chilena*,

www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0049604.pdf. Accessed 5 Feb. 2016.

Pinochet, Augusto. *Mensaje a la mujer chilena: texto del discurso pronunciado por el Presidente de la Junta de Gobierno, General Augusto Pinochet, en el acto organizado por la Secretaría Nacional de la Mujer*. Empresa Editora Nacional Gabriela Mistral, 1977.

Plotnik, Viviana Paula. *Cuerpo femenino, duelo y nación: un estudio sobre Eva Perón como personaje literario*. Corregidor, 2003.

Poblete, Juan. "Condorito, Chilean Popular Culture and the Work of Mediation." *Redrawing the*

Nation: National Identity in Latin/o American Comics, edited by Héctor Fernández

L'Hoeste and Juan Poblete, Palgrave Macmillan, 2009. *Palgrave Connect*,

link.springer.com/book/10.1057%2F9780230103184. Accessed 27 Mar. 2016.

---. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Editorial Cuarto Propio, 2013.

- Pons, María Cristina. *Memorias del olvido: la novela histórica de fines del siglo XX*. Siglo XXI Editores S. A., 1996.
- Poy, Lucas. "Socialismo y anarquismo en la formación de la clase obrera." *Archivos de historia del movimiento obrero y la izquierda*, no. 1, 2012, pp. 13-34. *Archivos*, www.archivosrevista.com.ar/ca1.toservers.com/contenido/. Accessed 3 Jan. 2017.
- Provéndola, Juan Ignacio. *Rockpolitik: 50 años de rock nacional y sus vínculos con el poder político argentino*. Eudeba, 2015.
- Quispe-Agnoli, Rocío. "Del ángel del hogar a la mujer varonil: imaginarios literarios en cuatro 'telenovelas de época.'" *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura CIEHL*, vol. 20, no. 2, 2013, pp. 67-78.
- Rafter, Michael. *Memoirs of Gregor MacGregor, J. J. Stockdale, 1820*. *Hathi Trust Digital Library*, babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hxg199;view=1up;seq=176. Accessed 11 Aug. 2015.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, 1998.
- República de Argentina. *Constitución de 1994*, Sección Cuarta del Ministerio Público, Disposiciones transitorias. *Political Database of the Americas*, pdba.georgetown.edu/Constitutions/Argentina/argen94.html#dt. Accessed 5 Mar. 2017.
- "Resolución 740 de 2011." *Ministerio de Cultura*. www.hchr.org.co/afrodescendientes/files/Resolucion_0740_de_2011.pdf. Accessed 5 Nov. 2015.
- Rincón, Omar. "La telenovela: Un formato antropófago." *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, no. 104, 2008, pp. 48 - 51. *CIESPAL*, doi: 10.16921/chasqui.v0i104.339. Accessed 24 Aug. 2015.

- Rivero, Yeidy M. "The Performance and Reception of Televisual 'Ugliness' in *Yo soy Betty, la fea*." *Feminist Media Studies*, vol. 3, no. 1, 2003, pp. 65- 81. *Taylor & Francis Online*, doi: 10.1080/1468077032000080130. Accessed 20 Aug. 2015.
- Rodríguez Cadena, María de los Ángeles. "Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television." *Film & History*, vol. 34, no. 1, 2004, pp. 49-65. *Project Muse*, doi:10.1353/flm.2004.0010. Accessed 12 Aug. 2015.
- . "Relajo and Melodrama in the Fictional Portrayal of the Mexican Independence of 1810." *(Re)collecting the Past: History and Collective Memory in Latin American Narrative*, edited by Victoria Carpenter. Peter Lang, 2010, pp. 89-112.
- . "Telenovela histórica: *Mural animado* de historia de México." *Genealogías imaginarias: los discursos de la cultura de hoy*, edited by Javier Durán and Rosaura Hernández Monroy. Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 99-114.
- Rodríguez Garavito, Agustín. "El mundo del libro." *Boletín cultural y bibliográfico*, vol. 7, no. 2, 1964, pp. 266-271. *BLAA Virtual*, publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/5561/7652. Accessed 21 Aug. 2015.
- Romero, Flor. *Yo, Policarpa*. Edicundi, 1995.
- Romero, Simón. "Colombian Army is Accused of Killing Poor Civilians and Labeling Them Insurgents." *The New York Times*, 29 Oct. 2008. The New York Times, www.nytimes.com/2008/10/29/world/americas/29iht-colombia.4.17352270.html?pagewanted=all&_r=0. Accessed 6 Nov. 2015.
- Roper, Christopher. "The Man Who Blew the Whistle on a Nation." *The Guardian (1959-2003)*: 13. May 06 1977. *ProQuest*,

- search.proquest.com/docview/185999245/pageviewPDF/825BBC613A9A476FPQ/1?accountid=12339. Accessed 23. Feb. 2017.
- Rosenstone, Robert A. “La historia en imágenes / la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla,” translated by Leandro Sanz. *Revista de Historia Internacional*, no. 20, 2005, pp. 91-108. *Istor*, www.istor.cide.edu/archivos/num_20/dossier5.pdf. Accessed 30 Abr. 2015.
- Sábato, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Editorial Losada, 1968.
- Sábato, Hilda and Mirta Z. Lobato. “Falsos mitos y viejos héroes.” *Revista Ñ.clarin.com*, edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/12/31/u-01116107.htm. Dec. 31, 2005. Accessed 12 Sep.2015.
- Salermo, Melisa Anabella. “‘Algo habrán hecho...’ La construcción de la categoría ‘subversivo’ y los procesos de remodelación de subjetividades a través del cuerpo y el vestido. Argentina, 1976-1983.” *Revista de Arqueología Americana*, no. 24, 2006, pp. 29-65. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27768501. Accessed 20 Nov. 2016.
- Salinas Campos, Maximiliano A. “La vida y las aventuras cotidianas de Juan Verdejo según la revista *Topaze* en 1938.” *Revista de Ciencias Sociales (Chile)*, no. 16, 2006, pp. 75-92. *ProQuest*, search-proquest-com.proxy3.library.mcgill.ca/docview/213477471?accountid=12339. Accessed 27 Mar. 2016.
- Sanguinetti, Horacio. “Lisandro de la Torre, a setenta años.” Comunicación del académico Horacio Sanguinetti en sesión privada, Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas, 13 May 2009, Buenos Aires, Argentina. *Anales de la Academia Nacional de*

- Ciencias Morales y Politicas*, ancmyp.org.ar/user/files/04%20Sanguinetti.pdf. Accessed 23 Jan. 2017.
- Santa Cruz A., Eduardo. *Las telenovelas puertas adentro: El discurso social de la telenovela chilena*. LOM Ediciones, 2003.
- Santos, Juan Manuel. "La ONU y la paz." *El Tiempo*, www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-788147, 19 Jun. 1998. Accessed 2 Nov. 2005.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores, 2005.
- Scarsi, José Luis. "Tratantes, prostitutas y rufianes en 1870." *Revista Todo es Historia*. Vol. 342, no. 1, 1996, pp. 8-17.
- Schiller, Herman. *Momentos de luchas populares*. Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005.
- Sileoni, Alberto. "Malvinas como política de enseñanza." *La Cuestión Malvinas en el marco del Bicentenario*. Edited by Agustín M. Romero. Observatorio Parlamentario Cuestión Malvinas, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2010., pp. 42-53.
- Silva Castro, Raul. *Alberto Blest Gana*, Editorial Zig-Zag, 1955.
- . *Evolución de las letras chilenas, 1810-1960*, Editorial Andrés Bello, 1960.
- . "¡No más roto chileno!" *Estampas y ensayos*, Fondo de Cultura Económica, 1968, pp. 117-120.
- "Sin clientes no hay trata." *Presidencia de la Nación. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos*, www.jus.gob.ar/noalatrata.aspx. Accessed 4 Jan. 2017.

- Singer, Ben. *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*. Columbia UP, 2001.
- Skoknic, Francisca. "Se muere el río Copiapó (I): Consumo humano, agrícola y minero están en riesgo." *CIPER Centro de Investigación Periodística*, 9 Jul. 2009, ciperchile.cl/2009/07/09/se-muere-el-rio-copiapo-i-consumo-humano-agricola-y-minero-estan-en-riesgo/. Accessed 28 May 2016.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. University of California P, 1991.
- Straubhaar, Joseph D. *World Television: From Global to Local*. Sage, 2007.
- Subercaseaux, Elizabeth. *La rebelión de las nanas*. Grijalbo Mondadori, 2000.
- Sueldo, Martín. "Montecristo: Telenovela y Derechos Humanos." *Studies in Latin American Popular Culture*, no. 30, 2012, pp. 180-193. *Academic Search Complete*, web.b.ebscohost.com.proxy3.library.mcgill.ca/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=875c8722-7bb3-4e43-a8c8-c9b0179a2289%40sessionmgr105&vid=3&hid=124. Accessed 12 Aug. 2015.
- Suriano, Juan. *La huelga de inquilinos de 1907*. Centro Editor de América Latina, 1983.
- . *Paradoxes of Utopia: Anarchist Culture and Politics in Buenos Aires, 1890-1910*. AK P, 2010. *ProQuest*, site.ebrary.com.proxy3.library.mcgill.ca/lib/mcgill/detail.action?docID=10409134. Accessed 3 Jan. 2017.
- Tanco, Jenaro Santiago. *La Pola, drama histórico en tres actos y cinco cuadros en verso*. Bogotá, Imprenta de Echevarría Hermanos, 1869. *Archive.org*, archive.org/details/lapoladramahisto00tanc. Accessed 11 Mar. 2015.

Tognato, Carlo. "Performing 'Legitimate' Torture: Towards a Cultural Pragmatics of Atrocity."

Thesis Eleven, vol. 103, no. 1, 2010, pp. 88-96. *Sage Journals*,

the.sagepub.com/content/103/1/88. Accessed 30 Apr. 2015.

Trevizan, Liliana. *Política/Sexualidad: nudo en la escritura de mujeres*. UP of America, Inc., 1997.

"Uno de cada cuatro guerrilleros colombianos es un menor de edad." *El Mundo*, 8 Jan. 2009. *El*

Mundo, www.elmundo.es/elmundo/2009/01/02/solidaridad/1230890568.html. Accessed

6 Nov. 2015.

Unzueta, Fernando. "Scenes of Reading: Imagining Nations/Romancing History in Spanish

America." *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in*

Nineteenth-Century Latin America, edited by Sara Castro-Klarén and John C. Chasteen,

Woodrow Wilson Center Press, 2003, pp. 115-160.

Uribe Mallarino, Consuelo and Camila Pardo Pérez. "La ciudad vivida: movilidad espacial y representaciones sobre la estratificación social en Bogotá." *Universitas Humanística*,

vol. 62, no. 62, 2006, pp. 169-203. *Open Access Journals*,

revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2214. Accessed 31 Oct.

2014.

Valencia Llano, Alonso. *Mujeres caucanas y sociedad republicana*. Departamento de Historia – U del Valle, 2001.

Vega, Inca Garcilaso de la. *Comentarios Reales de los Incas*. Edited by Aurelio Miró Quesada,

vol. 2, Biblioteca Ayacucho, 1991.

- Vicuña Mackenna, Benjamín. *Historia de la jornada del 20 de abril de 1851: una batalla en las calles de Santiago*. Edited by Rafael Jover. Santiago: Imprenta del Centro Editorial, 1878. *Archive.org*, archive.org/details/historiadejornad00vicu. Accessed 9 Jul. 2016.
- Vila, Pablo. "Rock Nacional and Dictatorship in Argentina." *Popular Music*, vol. 6, no. 2, 1987, pp. 129–148. *Cambriddge Core*, doi.org/10.1017/S0261143000005948. Accessed 3 Mar. 2017.
- Viladrich, Anahí. "Neither Virgins nor Whores: Tango Lyrics and Gender Representations in the Tango World." *The Journal of Popular Culture*, vol. 39, no. 2, 2006, pp. 272-293. *Wiley Online Library*, [doi: 10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x](https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00234.x). Accessed 15 Feb. 2017.
- Villanueva O'Driscoll, Julia et al. *Children Disengaged from Armed Groups in Colombia: Integration Processes in Context*, Versita, 2013. *ProQuest ebrary*, site.ebrary.com/lib/mcgill/detail.action?docID=11054966. Accessed 6 Nov. 2015.
- Viveros Vigoya, Mara. "Social Mobility, Whiteness, and Whitening in Colombia." *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, vol. 20, no. 3, Nov. 2015, pp. 496-512. *Wiley Online Library*, [doi: 10.1111/jlca.12176](https://doi.org/10.1111/jlca.12176). Accessed Apr. 27 2017.
- Wallace, Arturo. "Estrato 1, estrato 6: Cómo los colombianos hablan de sí mismos divididos en clases sociales." *BBC Mundo*, 24 Sep. 2014, www.bbc.com/mundo/noticias/2014/09/140919_colombia_fooc_estratos_aw. Accessed 31 Oct. 2015.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins U P, 1973.
- Wilson, Timothy. "Starmakers: Dictators, Songwriters, and the Negotiation of Censorship in the Argentine Dirty War." *A Contracorriente: A Journal on Social History and Literature in*

Latin America, vol. 6, no. 1, 2008, pp. 50-75. *A Contracorriente*,

www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/fall_08.htm. Accessed 5 Mar. 2017

Zapiola, José. *La Sociedad de la Igualdad i sus enemigos*. Edited by Guillermo E. Miranda.

Imprenta de Enrique Blanchard-Chessi, 1902. *Open Library*,

openlibrary.org/books/OL25515657M/La_Sociedad_de_la_Igualdad_i_sus_enemigos.

Accessed 15 Jul. 2016.

Videos y films citados

Capítulo 1. *La Pola, amar la hizo libre*

“Así hacen *La Pola*-1.mp4.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 25 Oct. 2012, youtu.be/9x1KTMKxqP8.

Camila. Directed by María Luisa Bemberg, performances by Susú Pecoraro and Imanol Arias, GEA Cinematográfica and Impala Producciones, 1984.

“Comercial Bicentenario Ejército Nacional.” *You Tube*, uploaded by EjercitoNalCol, 26 Mar. 2010, youtu.be/mTv-7RXer_Q.

“Comercial del Censo colombiano del 2005.” *You Tube*, uploaded by Soyafrocolombiano, 10 Nov. 2008, youtu.be/MMt4MGFWdhY.

La Pola. Directed by Sergio Cabrera, performances by Carolina Ramírez, Ana María Estupiñán, Emmanuel Esparza, and Pablo Espinosa. *Canal RCN*. 2011.

“La-Pola-1.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 1 Oct. 2011, www.youtube.com/watch?v=EZYTE2-usTM&.

“La-Pola-8.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 6 Oct. 2011, www.youtube.com/watch?v=UOuAg6ptVw4&t=1s.

“La-Pola-9.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 6 Oct. 2011, www.youtube.com/watch?v=hksF0CIGCq8.

“La-Pola-10.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 7 Oct. 2011, www.youtube.com/watch?v=J1Av5VIVOWI&t=249s.

“La-Pola-11.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 7 Oct. 2011, www.youtube.com/watch?v=NuaaLpYEtRk.

“La-Pola-15.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 12 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=njuZ3mE03do.

“La-Pola-18.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 20 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=wHNY54cEQAw.

“La-Pola-21.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 24 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=yjna0GF7VmA&t=10s.

“La-Pola-22.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 24 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=nRbWPy0ig98.

“La-Pola-25.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 24 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=bpSBkMszU9M&t=81s.

“La-Pola-30.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 29 Oct. 2011,
www.youtube.com/watch?v=1Hpp1Qtm0Hk.

“La-Pola-43.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 15 Nov. 2011,
www.youtube.com/watch?v=BwzDun5UO60.

“La-Pola-44.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 18 Nov. 2011,
www.youtube.com/watch?v=xMuGP7ubpMM.

“La-Pola-49.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 24 Nov. 2011,
www.youtube.com/watch?v=Z-o5zxc9eog&t=3s.

“La-Pola-57.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 11 Jan. 2012,
www.youtube.com/watch?v=uv4DhTafQSA.

“La-Pola-58.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 17 Jan. 2012,
www.youtube.com/watch?v=J8gSRatCUMk.

“La-Pola-60.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 30 Jan. 2012,
www.youtube.com/watch?v=MvPK EaQ1dUw.

“La-Pola-62.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 16 Feb. 2012,
www.youtube.com/watch?v=gUMUMDKJu8s.

“La-Pola-66.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 24 Feb. 2012,
www.youtube.com/watch?v=fV78veOdHq4.

“La-Pola-68.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 4 Mar. 2012,
www.youtube.com/watch?v=Wwk1WQQSnq4.

“La-Pola-80” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 21 Apr. 2012,
<https://www.youtube.com/watch?v=TIjRQS2AcKE&t=2109s>.

“La-Pola-82.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 20 May 2012,
www.youtube.com/watch?v=XurgBeRIJjs.

“La-Pola-96.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 5 Oct. 2012,
www.youtube.com/watch?v=uOe70dmqis.

“La-Pola-98.” *You Tube*, uploaded by EmmaEsparzaUSA, 25 Oct. 2012,
www.youtube.com/watch?v=SJJxu3WcD5M.

“Las seis maneras de construir un país.” *Todo lo que vimos*, directed by Álvaro Perea, season 1,
 Señal Colombia, 2014. *You Tube*, youtu.be/JMij6xTFeuI?t=209. Accessed 15 Aug. 2015.

“Mujer la ley te protege.” *You Tube*, uploaded by CIASE ONG, 22 Feb. 2010,
youtu.be/BYMVI4O49h4.

Capítulo 2. *Martín Rivas, aventuras de un soñador*

El niño rojo. Directed by Ricardo Larraín, performances by Daniel Kiblysky, Francisco Ibarra,
 and Ana Burgos, Cine XXI and Wanda Films, 2014.

“El señor de La Querencia TVN – Cap 19.” *You Tube*, uploaded by TheSouthCL, 10 Dec. 2014.

www.youtube.com/watch?v=VMMNdE9G5Bk&feature=youtu.be&t.

“Héroes – O’Higgins, vivir para merecer su nombre.” *You Tube*, uploaded Mar. 20 2015.

youtu.be/SADJweta1Go.

“Ley de filiación.” *You Tube*, uploaded by estoesebuenosaberlo. 23 Nov. 2009,

www.youtube.com/watch?v=cp0nxjPdVj0.

Martín Rivas, aventuras de un soñador. Directed by María Eugenia Rencoret and Germán

Barriga, performances by Diego Muñoz, María Gracia Omegna, Álvaro Gómez, and

Adela Secall. Televisión Nacional de Chile TVN. 2010.

“Martín Rivas 01.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=uZvlhIvm_kQ.

“Martín Rivas 02.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=u_ZklxGtu7o&t.

“Martín Rivas 03.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=jwQBolTIZKo&t=505s.

“Martín Rivas 04.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=QCjaxXD_yc4.

“Martín Rivas 06.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=U4sVPvLz5Ww.

“Martín Rivas 09.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=cI22JkGFLcs&t.

“Martín Rivas 14.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,

www.youtube.com/watch?v=9auR94zm5W8&feature=youtu.be&t.

“Martín Rivas 15.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=PZhf_EggKGE&t.

“Martín Rivas 16.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=t1s3zV6suZg&t.

“Martín Rivas 17.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=0YmOLVbv9EY.

“Martín Rivas 18.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=w4s4UGu6Q_w.

“Martín Rivas 19.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=snDgqgYhIw0.

“Martín Rivas 26.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=Ak2rxmhstKY&t.

“Martín Rivas 37.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=r9vIP-TO8eE&t.

“Martín Rivas 43.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016, youtu.be/PjQkDQfZaI4.

“Martín Rivas 44.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016, youtu.be/QcZy3PuHyas.

“Martín Rivas 53.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=JBKKKcSYMSE&t.

“Martín Rivas 56.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=l9r1gwSQJaQ&t.

“Martín Rivas 59.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=2K6JtwYU104&t.

“Martín Rivas 94.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016,
www.youtube.com/watch?v=pqev13fg-co&t.

“Martín Rivas 99.” *You Tube*, uploaded by Gus Val, 4 Oct. 2016, youtu.be/sZOONdGt6fQ.

Capítulo 3. *Lo que el tiempo nos dejó.*

“Algo habrán hecho – Capítulo 12 / Temporada 3.” *You Tube*, uploaded by Raj Taringa, 16 May 2012, youtu.be/z-vYeIewkZU.

Asesinato en el Senado de la nación. Directed by Juan José Jusid, performances by Pepe Soriano and Miguel Angel Solá. Horacio Casares Producciones S. A, 1984.

Garage Olimpo. Directed by Marco Bechis, performances by Antonella Costa, Carlos Echevarría, and Enrique Piñeyro, Zima Entertainment, [1999] 2001.

La historia oficial. Directed by Luis Puenzo, produced by Marcelo Piñeyro, performances by Norma Aleandro and Hector Alterio. Koch Lorber Films, [1985] 2004.

La hora de los hornos. Directed by Fernando Solanas and Octavio Getino. Trigon-Film, [1968] 2006.

La Noche de los Bastones Largos, el futuro intervenido. Directed by Tristán Bauer. U Nacional de San Martín. 2003.

Lo que el tiempo nos dejó. Directed by Adriano Caetano. Historical Supervision by Felipe Pigna. Underground Contenidos – Telefe, 2013, www.undertv.tv/. Accessed 10 Jul. 2014.

“Lo que el tiempo nos dejó - Un mundo mejor.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/e55a3MgoYIc.

“Lo que el tiempo nos dejó – Te quiero.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/NOT-SuCr5iE.

“Lo que el tiempo nos dejó – Mi Mensaje.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/jWPEhOYvv3E.

“Lo que el tiempo nos dejó – La ley primera.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/Xss3RmTEpqs.

“Lo que el tiempo nos dejó – La caza del ángel.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/MlokbGzQOF0.

“Lo que el tiempo nos dejó – Los niños que escriben en el cielo.” *You Tube*, uploaded by Underground Producciones, 22 Mar. 2013, youtu.be/HvqvAWJruHY.

Mundial 78, la historia paralela. Directed by Gonzalo Bonadeo and Mario Pergolini, written by Ezequiel Fernandez M. Ayernomás y Cuatro Cabezas, 2003. *You Tube*, youtu.be/pwmFaHuRkE. Accessed 4 enero 2017.

Operación Escarmiento. Directed by Gustavo Diez Silvestre, produced by Florencia Gradi Leguizamón, ASH Producciones, 1996.

Perón, sinfonía del sentimiento. Directed by Leonardo Favio, Choila Producciones Cinematográficas. 1999.

Appendix 1: Copyright Release Copyright Act Section 29, Fair Dealings

This dissertation is a non-profit publication. I have included images of the tv series *Martín Rivas, aventuras de un soñador* for which Televisión Nacional de Chile issued explicit permission. The other images inserted are without obtaining prior copyright clearance. What would otherwise be an infringement of copyright for a commercial publication is, in Canada, permissible under the “fair dealings” provision in Section 29 of the Copyright Act, which follows.

Fair Dealing

Research or private study

29. Fair dealing for the purpose of research or private study does not infringe copyright. R.S., 1985, c. C-42, s. 29; R.S., 1985, c. 10 (4th Supp.), s. 7; 1994, c. 47, s. 61; 1997, c. 24, s. 18.

Criticism or Review

29.1 Fair dealing for the purpose of criticism or review does not infringe copyright if the following are mentioned:

- (a) the source; and
- (b) if given in the source, the name of the
 - o (i) author, in the case of a work,
 - o (ii) performer, in the case of a performer’s performance,
 - o (iii) maker, in the case of a sound recording, or
 - o (iv) broadcaster, in the case of a communication signal. 1997, c. 24, s. 18.

Section 29.1 of the Copyright Act can be found online at: <http://laws-lois.justice.gc.ca/eng/acts/C-42/page-16.html>