

La telenovela y su aporte a la reconstrucción de la memoria social. El caso de Montecristo (Telefe  
Contenidos -2006)

María Victoria Bourdieu  
Universidad Nacional de General Sarmiento  
Argentina  
vbourdieu@ungs.edu.ar



Licenciada en Comunicación por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS) de la República Argentina, actualmente cursa el Doctorado en Ciencias Sociales que dictan el Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES) y la UNGS. Ha desarrollado análisis e investigaciones relacionados con productos audiovisuales en diversos medios masivos. Publicó en co-autoría *Aproximación al análisis de la construcción de realidad en los videojuegos en red* en Cabello Roxana (comp) *Ciberjuegos. Escritos sobre usos y representaciones de los juegos en red*, UNGS (en prensa); *Máscaras y totalitarismo. Una mirada actual sobre SER O NO SER de Ernst Lubitsch*, en Block de Behar, L y Rinesi, E (eds.), *Cine y totalitarismo*, UNGS- Universidad de la República- La Crujía, 2007. Autora de varios artículos y presentaciones relacionados con la temática de las telenovelas latinoamericanas: *Telenovela: productora de emociones y dividendos*. en VI Bienal Iberoamericana de Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba, 2007; *Nuevos estilos en la telenovela argentina*. en el IV CONGRESO PANAMERICANO DE COMUNICACIÓN, Universidad Mayor, Santiago de Chile, 2008; entre otros. Publica en 2009 el libro *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, en el marco de la *Colección 25 años, 25 autores*, co-editada por la Biblioteca Nacional y la UNGS. Actualmente participa en el proyecto de investigación “*Arte, tecnología y prácticas sociales: los límites sobre los lenguajes audiovisuales*”, dirigido por Gustavo Aprea, Instituto de Desarrollo Humano, UNGS.

### Resumen

Resulta un especial desafío para las sociedades contemporáneas conocer los mecanismos mediante los cuales se imbrican y perfeccionan las instancias relativas a la lucha por imponer determinados sentidos en la memoria social.

Hay en los productos televisivos –como en todos los discursos- una clara intención de erigirse en portadores de verdad; esta marca no es otra cosa que la huella ideológica que dejan sus realizadores – incluso sin quererlo-, tanto tenga que ver con valores, juicios, prejuicios o principios éticos. Con nuestra reflexión intentaremos, a partir de algunas persistencias y algunas innovaciones en una telenovela en particular, identificar cómo esas marcas “de realización” también tienen que ver con las formas de pensar que el público espera encontrar para facilitar la coincidencia de una determinada vertiente de concepción del pasado social.

En 2006 se emitió por Telefe la telenovela *Montecristo*. Constituida como transposición de la novela de Alejandro Dumas “El Conde de Montecristo”, el producto audiovisual se encuadró claramente en el género. Además, y como particularidad, esta telenovela introdujo en su trama la temática de la *desaparición de personas* y la *apropiación* de niños en la última dictadura militar argentina. Cabe señalar aquí que esta temática ha sido central en muchos filmes de ficción o documentales argentinos y extranjeros, pero recién en 2006 fue incluida con éxito en una telenovela.

A partir de este discurso y, especialmente, de su éxito, es que nos planteamos ahondar sobre las posibles circulaciones de sentidos que se propusieron desde el producto televisivo en relación al origen, alcance y superación (o no) de la violencia de Estado de la década del setenta.

Esta investigación se propone hacer hincapié en un lado de la balanza del mecanismo de identificación entre público y producto televisivo. Es decir, deja pendiente la instancia de recepción de éste y otros productos similares, a fin de proponer algunas conclusiones en cuanto a los mecanismos de un discurso que pretende una lectura de ciertas características, termine siendo interpretado y decodificado de esa o de otra manera.

Para nosotros el aporte de estos conocimientos resulta la instancia fundamental que debe aportar la investigación en comunicación desde la Universidad, lejos de las empresas consultoras que sesgan sus investigaciones a pedido de los clientes. Este conocimiento aportará no sólo a la caracterización identitaria de un determinado (o unos determinados) grupos sociales contemporáneos, sino que será una herramienta fundamental para deshilvanar pensamientos locales, regionales y/o nacionales enraizados en contexto global.

## 1. TELENOVELA E IDENTIFICACIÓN

La *telenovela*<sup>1</sup>, género masivo paradigmático en América Latina, emparentada con el folletín y el radioteatro, desde sus comienzos mediado del siglo XX, ha sido duramente atacada o defendida con pasión.

En sus orígenes, recuperando expresiones y posicionamientos de la crítica periodística, las posturas teóricas remarcaban la concepción alienante y simplista de este tipo de productos audiovisuales.

Surgida como exponente de géneros populares, la telenovela tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos. Dice Mazziotti que éste género se ha hecho cargo de los sueños, las fantasías, las emociones de grandes sectores de la población (Mazziotti, 2006).

Esta facultad atribuida al género contribuye a generar una concepción identificatoria, se tejen empatías entre sus personajes y circunstancias, por un lado, y las audiencias, por otro. Estas identificaciones tienen un arraigo espacio-temporal, una raigambre histórico-geográfica que aporta a la memoria social. Sin perder de vista que una de las razones propuestas por los teóricos para el éxito de un género audiovisual es que *entretiene*, no cualquier producto tiende a generar identificación y expectativas reivindicatorias como lo hace la telenovela.

En 2006 se emitió por Telefe la telenovela Montecristo. Constituida como transposición de la novela de Alejandro Dumas “El conde de Montecristo”, el producto audiovisual se encuadró claramente en el género a partir de las definiciones que establecen que se trata de *un relato televisivo seriado que se centra en las vicisitudes de una pareja que vive un amor pasional y desarrolla su historia de un modo en el que abundan las desgracias exageradas y los abusos en las coincidencias poco creíbles que culminan necesariamente en un final feliz* (Aprea, en prensa).

Los géneros discursivos son dinámicos, la telenovela no es ajena a las modificaciones genéricas producto de las diferentes circulaciones de sentido. Aquel origen popular se puede haber desdibujado en pos de su afianzamiento como género masivo. Asimismo, el abordaje de temáticas socio-políticas de actualidad no ha sido históricamente uno de sus fuertes.

## 2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

### 2.1. Objetivo general

Nos proponemos conocer, a partir del análisis de la propuesta discursiva de la telenovela “Montecristo”, algunos rasgos importantes de identidades colectivas en cuanto a la conformación de memoria social y

<sup>1</sup> Conocida en un principio y por muchos años como teleteatro, palabra que recuerda la filiación directa con el radioteatro. Ver Aprea en prensa.

su contexto contemporáneo (reconciliación con el pasado o exigencia de justicia), de manera tal de enunciar algunas características particulares de estas identidades en el período actual.

## 2.2. Objetivos específicos`

Identificar rasgos retóricos; operaciones de construcción de metáforas, metonimias, comparaciones, ejemplos; y toda figura que se utiliza para expresar circunstancias relativas a la violencia de estado, desaparición de personas y apropiación de bebés en los años setenta.

Indagar sobre rasgos temáticos: indagaremos respecto de la manera de tratar la cuestión de la apropiación de bebés durante la última dictadura, sus alcances y entretelones, etc. Su constitución en *motivos nucleares o motivos funcionales*. A partir de esta categorización plantearemos la posible construcción de temas secundarios por parte del discurso, sin perder de vista que El Tema de toda telenovela es la consolidación del amor en pareja.

Identificar las operaciones enunciativas que nos permitan plantear qué tipo de enunciador y de enunciatario construye este discurso.

4

## 3. CONTEXTO DE ANALISIS

### 3.1 Origen popular de un género globalmente masificado

Como antecedentes mediatos e inmediatos de la *telenovela* podemos señalar al folletín y el radioteatro. Recordemos que desde el siglo XVII los diarios reservaron el pie de página para artículos de divulgación científica, cuentos y relatos breves; luego se instauró la modalidad de editar novelas enteras por episodios, siendo la primera novela publicada en formato folletinesco *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe que apareció en 1719 en el *London Post*.

Así es como el gusto popular empieza a valorar las publicaciones en serie donde lo que más importa es lo que va pasando y no cómo va a terminar. Ésta es la manera cómo puede identificarse con los personajes a través de las vivencias que se cuentan de cada uno de ellos, sin apresurar el desenlace. Es importante señalar aquí que las clases con mayor poder adquisitivo tenían acceso a las ediciones mejor encuadradas en una única entrega que no dosificaba el final como el *folletín*.

Por otro lado, esta posibilidad de lectura importa una característica particular, se da en un relato compartido, una transición de lo oral a lo escrito ya que la lectura de la narración se hace de manera colectiva. Esta particular forma de contar implica una competencia histriónica por parte de quien relata, de manera de reforzar los fenómenos sensoriales a partir de la palabra leída.

Ésta es la característica que más claramente se recupera en el radioteatro, la palabra que desde el susurro, el suspiro o el discurso entrecortado por el llanto, pretende la conmoción y la emoción por sobre el conocimiento de lo narrado. No es casual entonces que las primeras telenovelas se hayan basado en radioteatros, y que aún hoy, se realicen *remakes* de esos portentosos éxitos (Mazziotti N., 2006).

Además de la impronta melodramática se plasma también la furiosa necesidad de transmitir pasiones más allá de lo auditivo. Recordemos que el *melodrama* es el nombre que desde 1790 se le da al espectáculo popular de feria con los temas que vienen de la literatura oral. Ante la prohibición gubernamental (en Francia e Inglaterra) de que las representaciones melodramáticas incluyeran diálogos, la inventiva popular consiguió poner en escena sus piezas *sin diálogos, ni siquiera cantados*, se hacía imprescindible la exageración, la hipertrofia y el exceso de gestos para transmitir cabalmente las *emociones*, que eran, como siempre, las que guiaban las empatías del público. Entonces, “*el melodrama nace como un espectáculo total, lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones*” (Martín Barbero, 1987). Entonces estas representaciones proponen y se constituyen en la grandilocuencia, en el impacto y la contextualidad visual, más que en los contenidos textuales de las piezas. Para esto, es imprescindible la complicidad del público que debe ver y comprender la *mimesis* que la escena propone. Es en éste género en particular en el que comienzan a desarrollarse lo que luego serán *efectos especiales*; hablamos de juegos de mecánica o de óptica que establece el predominio de lo visual frente a la oralidad, trucos que aportan a generar la *ilusión* se exploran ante la necesidad de transmitir sensaciones sin palabras. Así también se impulsa la correspondencia entre la figura corporal y el tipo moral. Los malos deben ser reconocidos desde la imagen y no por dichos y acciones. Por eso maquillajes y vestuarios coloridos llamativos como los *arlequines* o *polichinelas*.

Así es como desde sus orígenes la telenovela tiene un enorme basamento en los audio-visual, con su componente melodramático como *espejo de una conciencia colectiva*, que tiene un fuerte sabor emocional que se contrapone con el control de los sentimientos de la educación burguesa.

Con el advenimiento de los medios masivos de comunicación, se fortalece la constitución de la cultura de masas, que tiene como eje la consolidación de la sociedad de consumo. Entonces, cultura popular y cultura de masas se hallan vinculadas directamente. Así como la cultura de masas toma elementos de la cultura popular para “resemantizarlos y emplearlos en un contexto consumista”, la cultura popular toma elementos de la cultura de masas, los excluye de su círculo, los resemantiza de una manera nueva.

## 3.2. Memoria

### 3.2.1. La memoria colectiva

Así como la sociología de principios del siglo XX reconoce la existencia de una “conciencia colectiva”, Maurice Halwachs propone para la misma época el concepto de *memoria colectiva* en base a la cual se organizan y nutren los recuerdos individuales (Halwachs, 1990).

Ahora bien, la memoria colectiva incluye la idea de conflictividad, de manera tal que la selección, el recorte y la interpretación del pasado recoge “un” punto de vista que representa a “un” grupo social determinado. Esta indudable reducción a un único posible de muchos otros es resultado de luchas y enfrentamientos por formalizar un sentido particular para la memoria colectiva en un momento determinado. Sin embargo la memoria colectiva es plural (Montspelleri, 2004), es decir que, más allá del sentido que prevalezca en un momento determinado, los diferentes grupos sociales intentan plasmar sus propias interpretaciones y representaciones del pasado que no son otra cosa que “memorias colectivas” de grupo que pretenden imponerse a las de sus adversarios, contrincantes o simplemente “otros”.

Plantea Montspelleri que el lugar donde se enfrentan estas voluntades de grupo es la *esfera pública*.

Dadas estas consideraciones, aquello que debe ser tomado como relevante para la memoria social y colectiva no es producto de un proceso natural, sino que tiene su origen en un proceso inter-subjetivo que varía conforme el transcurso del tiempo y su ubicación espacial.

Entonces, la memoria colectiva, producto de un proceso de construcción, formaliza una representación del pasado a partir de consensos y negociaciones entre grupos que aportan a la cohesión e identidad social de un colectivo mayor. Sin embargo, la disputa por los sentidos de las representaciones del pasado nunca está saldada y, en determinadas situaciones, produce nuevas interpretaciones del pasado que influyen drásticamente en una lectura del presente social.

Existen para Halbwachs diferentes manifestaciones materiales de la memoria colectiva. Desde la oralidad, en relatos, cuentos infantiles, proverbios, refranes, etc., a otras a partir de otros soportes, especialmente la escritura sobre papel ha constituido el bastión fundamental de sustento a la memoria colectiva, aunque el siglo XX ha sido, indudablemente, sumamente generoso en brindar soportes técnicos y tecnológicos al servicio de la representación del pasado (desde el perfeccionamiento de la fotografía, con especial consideración del cine, pero también televisión, video, etc.).

Asimismo, y para recuperar el pensamiento de este autor, también es importante recuperar la existencia de la “memoria social” como marco social de la memoria en tanto matriz grupal en la que se ubican recuerdos individuales, esta perspectiva de la memoria social, recuperada por Elizabeth Jelin (Jelin, 2002), permite abordar la memoria no solo como un conjunto de datos “dados” sino que hace posible interpretar los procesos que le dan origen.

Lejos de nuestra propuesta está el análisis respecto de la divergencia entre historia de memoria. En este punto creemos que, así como no existen sociedades sin memoria y sin historia, en nuestro caso y como aporte al análisis de un producto audiovisual cuya impronta de realización es la de plasmar pasiones, desencantos, sentimientos, es relevante coincidir en que lo que se introduce en esta historia de amor pasional tiene impronta de “memoria” atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y los afectos y no de “historia” en tanto ciencia que pretende representar acontecimientos de manera objetiva, formalizando *la realidad*, sin considerar diferentes lecturas de los hechos (las individuales).

### 3.2.1. Discursos audiovisuales y memoria

El desarrollo de las tecnologías de comunicación (prensa, cine, radio, televisión) resultó un factor fundamental para la construcción de categorías políticas, económicas y culturales. Sin ninguna duda, la memoria social también se sostiene en buena medida sobre la reconstrucción de fragmentos del pasado colectivo tal como lo presentan filmes, programas de televisión, videos, etc.

Según afirma el historiador norteamericano Robert Rosestone (Rosestone, 1997) “...hoy en día la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual, un mundo libre casi por completo del control de quienes hemos dedicado nuestra visa a la historia”. Entonces, se torna fundamental el análisis respecto de la construcción de los discursos audiovisuales a fin de aportar a la comprensión de las improntas simbólicas en la construcción del pasado.

A partir de las lecturas del historiador francés Marc Ferro (Ferro, 1995), que profundizó el análisis del lugar que ocupa el cine en la reconstrucción del pasado, podemos afirmar que el cine actúa como agente de la historia, pero también ha sido (y es) utilizado como dispositivo de contiendas políticas y militares, tanto como elemento de propaganda como reproductor de ideologías, es por ello que el lenguaje cinematográfico se ha convertido en un elemento constitutivo de la memoria además de reflejar en sus realizaciones rasgos de la sociedad que produce los discursos del cine en un momento determinado.

La propuesta de análisis de una telenovela en particular involucra la concepción de *vector de la memoria* planteada por Henry Rousso (Rousso, 1987), en tanto producto indicador que ofrece, de una manera explícita o implícita, representaciones singulares del pasado que resultan importantes en la construcción de la memoria colectiva por parte de sus emisores.

En nuestro caso en particular, también se reconoce el importante aporte de este mismo autor en cuanto a la *memoria difusa* que tiene que ver con la memoria que tienen quienes reciben el discurso-producto, en tanto portadores de sus propios marcos de memoria que, no siempre coinciden con la propuesta interpretativa de los realizadores.

Vale la pena aquí introducir la reflexión propuesta por Héctor Schmucler (Feld C, 2002, prólogo) respecto de que la memoria *sólo recuerda lo que considera necesario para otorgar algún sentido a quienes se reconocen en ella*. En nuestro caso el recorte realizado en este discurso audiovisual, constituido ya en memoria, elige aquellas situaciones que proporcionan algún sentido específico que se pretende en la etapa receptiva.

### 3.2.3 La memoria colectiva en la televisión argentina

Claudia Feld (Feld, 2002) propone diferentes etapas en relación a cómo se trató el pasado dictatorial en la televisión argentina y como este medio de comunicación se constituyó en escenario de la memoria de la represión.

Es importante aquí señalar que lo hace a partir de la emisión de imágenes del juicio a los comandantes de las Fuerzas Armadas y sus diferentes subproductos, sean documentales cinematográficos, trabajos de investigación periodística, etc. Corresponde aquí dejar expresa mención de que los períodos propuestos no coinciden plenamente con los que se dieron para las producciones cinematográficas, la televisión marca diferentes pulsos, ritmos y connotaciones que podrán ser puestos de relieve a partir de un análisis minucioso del medio.

En este sentido, Feld plantea que el derrotero de las imágenes del juicio fue paralelo al recorrido de la memoria colectiva de la represión. Caracteriza las etapas de la siguiente manera:

- 1º.- De despliegue de la evocación en el espacio público que data en 1985-1987. Con la iniciativa gubernamental de producir un documental de 12 horas de duración a partir del material grabado que incluía la totalidad de las audiencias del juicio.
- 2º.- A partir de la sublevación ocurrida en Semana Santa de 1987, la ley de Obediencia Debida, hubo un repliegue que, según la autora, se prolonga hasta 1995. En esta etapa y a partir de gestiones individuales de organismos de Derechos Humanos, se realizaron documentales difundidos en espacios restringidos. El silencio sobre el pasado dictatorial también influyó en la gestación de temores respecto de la destrucción de los registros del juicio. Este temor habilitó medidas de preservación en el exterior del país.
- 3º.- Nuevo despliegue en 1995-1999 que permitió la difusión de imágenes del juicio, en distintos soportes de la escena mediática, que alcanza gran repercusión y audiencias masivas. Es probable que la aparición en reiteradas ocasiones del represor Adolfo Scilingo que relató su participación en las acciones de eliminación de detenidos durante la dictadura, en especial los llamados “vuelos de la muerte” haya influido en este nuevo despliegue.
- Si bien Feld no analiza el período de crisis económico-institucional de la Argentina, ocurrido especialmente a fines de 2001, podemos señalar que en ese momento histórico la memoria colectiva y social respecto de la dictadura militar se replegó en formas muy diferentes a las de soportes audiovisuales televisivos. Arriesgamos entonces que durante el período 1999-2003 también se manifestó un repliegue respecto de la memoria dictatorial en cuanto a la televisión argentina. Sin embargo, la gravísima situación social, económica y política que enfrentaba el país invitó a la ciudadanía a operar soluciones alejadas de fuentes de inspiración y poderío militar (como quizás hubiera ocurrido en otro momento de la historia) sosteniendo permanentemente la preservación del sistema democrático como valor de costosísima imposición.

A partir de 2003, la propuesta respecto de la televisión y la memoria de la dictadura tiene un aliado institucional de poderío considerable. Con la Presidencia de Néstor Kirchner se instaura un largo período de despliegue en la difusión de imágenes, programas de géneros diferentes que aluden a la represión militar durante la última dictadura, pero además diferentes productos (especialmente

cinematográficos aunque también de otra índole) que plantean la negatividad del gobierno de facto mucho más allá de los violentos arrebatos de personas y sentencias impuestas a partir de valores teñidos de inmoralidad. Se trata de difundir esencialmente las consecuencias económicas del modelo propuesto desde el Ministerio de Economía a partir de 1976 y profundizado con asombroso éxito en los noventa.

En este marco de despliegue de la memoria colectiva a partir de los productos televisivos en particular, centraremos nuestro análisis de una telenovela argentina que plantea por primera vez la temática de los hijos de desaparecidos apropiados durante la dictadura militar como uno de los centros argumentativos de su historia.

### 3.3 El caso Montecristo

Si bien no es nueva, *Montecristo* inicia la propuesta de la *venganza* como temática además, por supuesto del amor entre una pareja heterosexual que deberá consumarse formando una familia.

Interesante este personaje que surge inicialmente de una transposición de la novela de Alejandro Dumas *El conde de Montecristo* (quien podría ignorarlo) que además de consumir una venganza sangrienta contra quienes lo dañaron en el pasado, se constituye en instrumento de reparación en el marco de la recuperación de identidad de la protagonista femenina, quien ha sido en su infancia una bebe apropiada por el poder militar de los setenta.

Es importante aquí dar un pequeño contexto político-social que nos permita indagar sobre su éxito, en especial al introducir al terrorismo de estado como impulsor de la trama. Resulta que durante treinta años la ficción televisiva fue sumamente esquiva con todo lo que tenga que ver con las violaciones a los derechos humanos en la última dictadura militar, en algunos pocos casos se trató tangencialmente, pero nunca fue introducida como temática central de una ficción y mucho menos una telenovela que deberá construir su relato en más de 100 episodios. ¿Qué pasa entonces en 2006 que la televisión argentina, específicamente un canal que se autodenomina el “canal de la familia”, se permite presentar en horario central un producto de estas características? La respuesta no es unívoca por supuesto, pero apostamos a que tiene relación con el intento de superación de una etapa difícil de la historia reciente.

Coincidimos plenamente con el planteo de Elizabeth Jelin respecto de que “ningún texto puede ser interpretado fuera de su contexto de producción y de su recepción, incluyendo las dimensiones políticas del fenómeno”. Por ello es imprescindible por lo menos la enunciación de algunas estrategias del Estado argentino para establecer propuestas respecto a la conformación de memoria social. En este sentido, creemos que la postura oficialista contribuye a generar consenso respecto de la conformación de una memoria con un sentido particular. Las acciones simbólicas que desde el poder se realicen tienen una importantísima connotación que derivará en significaciones sociales.

Recordemos el modo en el que el por entonces presidente Néstor Krichner tramitó esta cuestión en la ceremonia de celebración del 28º aniversario del golpe militar en el 24 de marzo de 2004, dando un discurso desde la explanada emblemática de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA), desafiando

al poder instituido de las Fuerzas Armadas no sólo desde lo discursivo si no también desde toda la simbología que tuvo a su alcance, para *significar* además de una demostración de poder una transformación de las prácticas socio-políticas en la Argentina.

Con este contexto la televisión argentina sintió el suficiente respaldo para introducir el tema y la necesidad de resarcimiento. En tanto la respuesta del público no se hizo esperar, la cuestión del terrorismo de Estado, la desaparición de personas, la apropiación de bebés resultó de gran interés tanto para quienes siguen el género telenovela como para muchos otros que, más allá de las complicaciones y entretelones melodramáticos se sintieron interpelados por la temática en sí.

Una ficción que resarce a las víctimas, aunque sea a partir de la “venganza” individual (más allá de la intervención de los organismos de derechos humanos) y que, reivindica la labor de la justicia aunque haya tenido que esperar años para ser aplicada.

Saludada tanto por los Organismos de Derechos Humanos como por el ámbito académico, recordemos que Madres y Abuelas de Plaza de Mayo tuvieron una participación activa no sólo con el asesoramiento en cuanto al abordaje del tema si no que hubo apariciones en la propia tira de algunos de sus miembros. Desde lo académico, baste señalar la calurosa salutación de la investigadora Nora Mazziotti quien afirmó en octubre de 2006 (Mazziotti, 2006) que la tira constituía “una reparación, un homenaje, que como sociedad nos merecíamos”.

10

#### 4- METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

A partir de la selección de algunos capítulos de la telenovela Montecristo analizaremos rasgos que aportan a la elucidación de operaciones discursivas en cuanto a la construcción de un posible sentido. A partir de esta observación estableceremos ciertas recurrencias que, más allá de la configuración de género, aporten a configurar una construcción de sentido respecto de la temática específica que proponemos analizar, esto es la reflexión sobre las responsabilidades individuales y colectivas que contribuyeron a la instauración de la violencia de Estado en la última dictadura militar y sus consecuencias.

Abordaremos entonces tres dimensiones útiles para el análisis, sin perder de vista que la diferenciación entre ellas no es más que una herramienta analítica ya que, en el conjunto textual, operan como un todo.

**Dimensión Retórica:** aquella que abarca todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de una combinatoria de rasgos. Aquí nos centraremos en el ámbito de lo figural, estableceremos las operatorias del orden de lo metafórico, lo metonímico, la construcción arquetípica de los personajes (aparición, vestimenta, forma de hablar). Tratándose de una narración,

estableceremos los tipos de transformaciones que propone, en cuanto a la función que cumplen en el relato<sup>2</sup>.

Dimensión temática: Esta dimensión no coincide con los *contenidos* de un texto. Se trata de las *acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto* (Segre, 1985). Por ello los temas sólo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual. Conforme los minuciosos análisis respecto del género telenovela, sabemos que el tema específico es *el amor como fuente de felicidad de una pareja*. El análisis que proponemos también contribuirá a establecer si este tema principal permanece en la construcción de ésta telenovela en particular. Sin embargo, y dado el especial interés de esta investigación, indagaremos respecto de *motivos*<sup>3</sup> inscritos en el texto que, más allá de las características del género, aporten a la ampliación y diversificación de contenidos de “actualidad” que permitan identificar aquellos indicios, guiños y huellas que aporten a la construcción de la temática del terrorismo de estado durante la década del setenta, así como sus consecuencias actuales.

Será de especial interés la construcción de los verosímiles en el discurso de análisis. Corresponde aquí señalar que en la telenovela (como en todo producto genérico), se constituye un *verosímil de género* que da lugar a motivos recurrentes que son reconocidos y aceptados como parte de las reglas propias de los géneros fuertes altamente convencionalizados (por ejemplo la búsqueda de la identidad). Pero también existe en todo discurso masivo, el *verosímil social* (Todorov, 1975), que se construye a partir de personajes y situaciones equiparables a la “vida real”. Tendremos especial interés en identificar los paralelismos y los contrapuntos de ambos verosímiles, teniendo en cuenta que es del verosímil social del cual esperamos ocuparnos en profundidad.

La enunciación: Entendida como el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico (Steimberg, 1993). Tratándose de un producto mediático, optaremos por la propuesta de Christian Metz (Metz, 1991) respecto de la enunciación fílmica en tanto enunciación impersonal (no construida a partir de marcas lingüísticas que remiten a un locutor y un alocutario extratextuales). Con esta especial referencia, propondremos elucidar la construcción de *enunciador* y *enunciatario* que propone este discurso, especialmente en cuanto al tratamiento de las temáticas que involucran la memoria social de los acontecimientos de la década del setenta y sus consecuencias.

<sup>2</sup> Serán funciones nucleares o cardinales aquellas que actúan como nudos del relato; en tanto las funciones catalíticas son complementarias de las anteriores y ubicadas entre ellas manteniendo el contacto entre el narrador y el televidente mediante la aceleración, el retardo, la anticipación, los resúmenes o nuevos impulsos del relato (Barthes, Roland “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*, Ediciones Buenos Aires, 1982.

<sup>3</sup> Siguiendo a Segre, los motivos son reconocibles en un fragmento del texto, aunque pueden caracterizarse por una relación de exterioridad a él. En cambio el tema siempre se define en función de los sentidos del texto en su globalidad.

## 5- BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Aprea, Gustavo, (en prensa) *Momentos con lágrimas. Lo melodramático en la cultura audiovisual argentina*.

Aprea G. y Soto M. (1999) *Telenovela, telecomedia y estilo de época. El sistema de géneros narrativos audiovisuales en la argentina*, Mimeo.

Bourdieu, María Victoria (2009), *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*, Colección "25 años, 25 libros" Número 20, co-edición UNGS-Biblioteca Nacional, Argentina.

Feld, Claudia (2002) *Del estrado a la pantalla*, Siglo XXI Editores.

Ferro, Marc (1995)

García Canclini, Néstor, (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Gedisa.

Halbwachs, Maurice (1990), *A memoria colectiva*, Río de Janeiro, Ed. Vértice

Jelin, E. ( 2002) *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI Editores, Madrid

Jelin, E. (2007) *La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado*, en Franco M y Levin F. (eds.) *La historia argentina reciente. Perspectivas y desafíos*. Buenos Aires, Paidós

Lvovich, Daniel y Bisquert, Jaquelina, (2008), *La cambiante memoria de la dictadura*, Colección "25 años, 25 libros" Número 7, co-edición UNGS-Biblioteca Nacional, Argentina.

Martín Barbero, Jesús, (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, MassMedia, México.

Mazziotti, Nora, (2005) *La fuerza de la emoción. La telenovela: negocio, audiencias, historias* en <http://www.miradas.eictv.co.cu>

Mazziotti, Nora, (2006) *Telenovela: industria y prácticas sociales*, Grupo Editorial Norma, 2006

Metz Christian, *L'enuntiation impersonnelle ou le site du film*, Ed. Meridien Klincksieck, 1991

Rosenstone, Robert (1997): *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel, Barcelona

Segre, Cesare: (1985) "Tema/motivo" en *Principios de análisis del texto literario*, Crítica, Barcelona

Soto, Marita, (1996) *Telenovela/telenovelas*, Atuel.

Steimberg, Oscar, (1994) *Nuevos presente, nuevos pasados de la telenovela*, Revista *Sociedad* Nº 5, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Steimberg, Oscar, (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*, Atuel.

Todorov T., *Lo verosímil*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As 1975