



UNIVERSIDAD DE CHILE
INSTITUTO DE LA COMUNICACIÓN E IMAGEN
MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN POLÍTICA

**LA POLÍTICA EN LA FICCIÓN MELODRAMÁTICA DURANTE LA
TRANSICIÓN CHILENA A LA DEMOCRACIA**
El caso de las telenovelas *Volver a Empezar* y *Sucupira*

Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política

ESTEBAN RENATO ALVARADO VERA

Profesor guía: Eduardo Santa Cruz Achurra

Santiago
2019

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos	II
Índice de ilustraciones y cuadros	III
Resumen	IV
Introducción	1
Marco Teórico	9
- Hacia lo popular	18
- En la ruta del melodrama y la telenovela	24
- La telenovela en Chile	38
<i>Volver a Empezar: la telenovela del retorno a la democracia</i>	50
- Los primeros capítulos: el retorno	64
- Las nuevas ideas: volviendo a empezar	69
- Otros temas: para volver a pensar	74
<i>Sucupira: el paraíso de la corrupción</i>	79
- Los días previos y el estreno de <i>Sucupira</i>	82
- Los orígenes de <i>Sucupira</i> : “ <i>O Bem-Amado</i> ”	86
- El político: de Odorico Paraguaçu a Federico Valdivieso	92
- El universo sucupirense: entre el sueño y la realidad	101
- Destape a la chilena: el desnudo como gancho publicitario	103
- Crítica política en <i>Sucupira</i> : a la chilena, disfrazada y colorida	106
A modo de conclusión: Lo político en la ficción dramática chilena	108
Bibliografía	116
Anexos	122
- Anexo 1. Entrevista a Jorge Marchant Lazcano	123
- Anexo 2. Entrevista a Víctor Carrasco Miranda	128
Evaluaciones	133

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Figura 1	
Equipamiento en el hogar. Número de televisores por hogar	13
Figura 2	
Inserto publicitario <i>Volver a Empezar</i> en blanco y negro. Schlomnit Baytelman	55
Figura 3	
Inserto publicitario con rostros en blanco y negro de <i>Volver a Empezar</i> sin texto	56
Figura 4	
Afiche “Chile Detenidos Desaparecidos”. Amnistía Internacional Colección Museo de la Memoria	58
Figura 5	
Inserto publicitario de <i>Volver a Empezar</i> en <i>El Mercurio</i>	60
Figura 6	
Publicidad <i>Villa Nápoli</i> en prensa escrita	62
Figura 7	
Publicidad de <i>Volver a Empezar</i> en prensa escrita	63
Figura 8	
Medición de sintonía según estrato socioeconómico desde el 11 al 14 de marzo de 1996	84
Figura 9	
Ratings de programas de televisión entre viernes 22 y jueves 28 de marzo de 1996	85
Figura 10	
Odorico Paraguaçu	90
Figura 11	
Federico Valdivieso y sus colaboradoras	94
Figura 12	
Portada Las Últimas Noticias que causó la polémica	105

RESUMEN

Este estudio analiza de qué manera aparece en pantalla –en específico en la ficción melodramática- la política en Chile durante el periodo de la transición chilena a la democracia. Se trata de una investigación que a través de una discusión teórica sobre el melodrama y la telenovela, entendidos como expresiones de la cultura popular, que permite apreciar a este tipo de producciones como forma de ver la realidad nacional del periodo señalado. Se toman como casos de estudio las telenovelas *Volver a Empezar* (1991) y *Sucupira* (1996), quedando de manifiesto que en Chile no hay un abordaje directo y frontal sobre la política, que cuando hay temáticas relacionadas se abordan veladamente y que cuando aparece, la crítica se presenta en clave de comedia.

INTRODUCCIÓN

Ardua ha sido la tarea para llegar al final de este camino. Varios han sido los capítulos de vida que han tenido que acabar para ver concretadas estas páginas.

Para quienes nacimos a principios de la década de los ochenta en Chile las opciones de acceso a la televisión estuvieron mediadas por las circunstancias históricas y políticas que también marcaron nuestra infancia, y por extensión, nuestras vidas. Mi propia vinculación con la televisión parte desde pequeño: el primer televisor que vi fue un aparato de tal tamaño que tenía que estar instalado en el “living” de la casa. Al apagarse, la pantalla verde demoraba unos minutos en extinguir totalmente la pequeña estela que se perdía en el centro de ese coloso eléctrico coronado por paños tejidos a crochet.

Los primeros dibujos animados los disfrutaba en un televisor Sanyo, con costados de madera enchapada y patas pequeñas, que mis padres habían recibido como regalo de matrimonio. Una vez di un salto, aterrado, por el rugido del “*león de la Metro*”, que me sorprendió demasiado pegado a la gris pantalla. Visitar la casa de los abuelos era un salto al futuro, pues ellos sí tenían aparato en colores y una de las primeras imágenes que recuerdo son de la llegada del Papa Juan Pablo II al aeropuerto de Santiago en abril de 1987, bajando solemne la escalera del avión y besando el suelo de un país que veía en su misión la esperanza de tiempos nuevos.

El color llegó a mi casa ese mismo año, pero no sería hasta casi una década después que pude, por fin, cambiar de canal sentado en el sillón, cuando tuve en mi mano el primer control remoto y del que ha sido difícil despegarse hasta el día de hoy.

Para esa generación que creció en los ochenta la programación no era muy variada. Menos para una familia de provincia que sólo tenía la opción de ver tres canales: Televisión Nacional de Chile (TVN-Canal7), Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile (UCTV-Canal13) y Canal 11 de la Universidad de Chile. No fue hasta que llegué a la universidad que supe que existía *Pipiripao* y las aventuras de *Marco* buscando a su madre desde los Apeninos a Los Andes.

Pero fueron los años de infancia, la mayor parte del tiempo solitaria, que forjaron un interés especial por la televisión y sus contenidos. Las mañanas eran de Canal 11, con Jorge Rencoret y Susana Palominos inaugurando un formato que hoy tienen todos los canales de televisión abierta. Luego venían los dibujos animados en el 7, *Cocinando con Mónica*, *Los Venegas* y la hora de irse al colegio. Al llegar a casa, las tardes eran junto a la Elsitita, la nana con la que nos sentábamos a ver *Simplemente María* o *Rosa Salvaje*, y las noches eran junto a mis padres viendo *Siempre Lunes* y series como *El cazador* o *Mac Giver*. Los sábados eran de *Sábado Gigante* y los domingos por la tarde del *Japening con Ja*. Recuerdos tengo de mi abuelo Artemio viendo *Pantanal* y de las noches de esos veranos eternos donde todos juntos, en la playa, veíamos el *Festival de Viña del Mar*. Al parecer, para quienes crecimos en provincia, la principal opción en cuanto a qué canal ver era Televisión Nacional.

Este recorrido no tiene por objeto ser un análisis egoísta o una enumeración taxativa de recuerdos, sino que una provocación al lector, pues con certeza cada uno tiene presente momentos como estos, relacionados con la televisión. Es un ejercicio de memoria que, a veces imperceptiblemente, sirve para reconstruir el pasado, para conocer los procesos de penetración de contenidos e ideas en las audiencias, y sobre todo de percatarse que, casi sin excepción, lo que hemos visto, los contenidos y las historias a las que hemos sido confrontados, no son casuales, y forman parte de la forja de identidad.

En ese recorrido, abusando del ejercicio anterior, aparecen las telenovelas en el panorama televisivo chileno –y personal-. Surgen personajes que se dibujan aislados, pero que con el paso del tiempo van cobrando nuevas explicaciones y otras implicancias relacionadas con la época en que fueron producidos, con la época en que fueron exhibidos y se renuevan con el proceso de evocación que los vuelve actuales, resignificando.

No pertenezco a la generación que se paralizó con *La madrastra*, pero sí la que le tocó ver –aún niño- la franja electoral del plebiscito de 1988: fue un hecho asombroso. Para quienes nacimos en los ochenta era algo que no conocíamos. Como niño, el plebiscito, el fin de la dictadura, las campañas del “*Sí*” y el “*No*”, eran algo que me

provocaba sentimientos encontrados. Por un lado la sensación de estar viviendo sin duda un momento histórico trascendental, pero a la vez algo de miedo. Tenía siete años para el 5 de octubre de ese año, pero recuerdo perfecto que trataba de no perderme la franja. Aún puedo no sólo tararear, sino que cantar los *jingles* de ambos bandos y lo que vino después abrió otra puerta en mi proceso de inquietud por los medios, las comunicaciones y, por supuesto, la Historia.

De pronto volvieron a la pantalla los programas políticos. En mi mente de niño quedó grabado el episodio en que el flamante ministro del interior del gobierno de Patricio Aylwin, Enrique Krauss, cantó un tango al finalizar la entrevista que le hizo el periodista Igor Entrala, en *Sin protocolo* de Televisión Nacional. También la vez que el diputado Vicente Sota participó en *Escrúpulos* de Canal 11, vestido de traje blanco, sombrero Panamá al tono, en perfecta armonía con su barba cana.

Son los años noventa, entonces, el eje y el centro de esta investigación. No en el sentido histórico, sino como marco de referencia para poder comprender esos años como un periodo de cambio, de giro social, de una generación que nació de un modo y que, desde ese momento, debe crecer de otro. Por eso (y es importante aclararlo) uno de los principales temores a la hora de comenzar a escribir esta tesis fue el que se convirtiera o tratara de una investigación histórica. Como historiador podría haber sido un camino sencillo, recabar información, interpretar, sacar conclusiones y plasmarla en un relato coherente en tiempo y forma. Sin duda hay mucho de esto en las próximas páginas, pero también algo más. Se trata de la comprensión y reafirmación que existen diversas fuentes para la construcción del conocimiento, que los fenómenos sociales pueden hoy explicarse no sólo con los testamentos políticos y las crónicas serias de los periódicos, sino también con lo que pudimos ver en televisión. Sin quererlo, este camino complementa un recorrido iniciado al concluir mis estudios de Licenciatura en Historia en la Pontificia Universidad Católica de Chile, trabajando en ese entonces una tesis justamente del periodo de la transición chilena a la democracia, pero utilizando como fuentes y como medio de representación la caricatura política.

La elección del momento a estudiar estaba más o menos definida con anticipación, el desafío entonces fue delimitar qué fenómeno relacionado con las comunicaciones y las masas mirar con más atención. Ahí es donde los recuerdos cobran valor, pues si hay algo que los chilenos de mi generación nos marcó fue la oferta restringida de televisión: pocos canales, en algunos casos canal único, programación con censura o auto censura, ni siquiera atisbos de las tecnologías que hoy damos por sentadas, por tanto, la televisión era una de las principales fuentes de entretención y de información. Conjugado todo con los años de la transición, nos ofrece un escenario propicio para estudiar alguno de esos elementos que nos acompañaron durante varios años.

La telenovela se erige así como un producto que reúne en sí mismo muchos de los elementos que he comentado previamente. Son parte esencial de la cultura popular. Fueron programas de televisión con altos índices de audiencia, en consecuencia parte de las conversaciones diarias de las personas. Generaron personajes icónicos que aún son recordados y, además de todo eso, llevan la carga de la identidad latinoamericana y se consolidaron como un género único y reconocido a nivel mundial.

El hecho de aproximarse a la telenovela como elemento de estudio, tiene que ver con la posibilidad que entrega de representar en pantalla lo que ocurre día a día. Esto no solo en el sentido de espejo, sino que mucho más allá, como la capacidad de ficcionar y de problematizar situaciones del orden social. Pero la particularidad del caso chileno es que los contenidos de la ficción melodramática han estado orientados a una visión tangencial del poder y la política, con una marca profunda provocada por los procesos de la dictadura y el retorno a la democracia, por lo que se vuelve interesante analizar –en dicho contexto- este género.

En cuanto a preguntas de investigación, aparecen varias que van delimitando el campo de estudio. En primer lugar, surge la necesidad de responder cómo aparece representado el poder y la política en la televisión chilena, y para eso, en específico en la telenovela. La delimitación temporal se convierte entonces en una barrera, pero se acota al análisis de dos casos específicos que abordaron la política y que fueron emitidas por

Televisión Nacional de Chile con cinco años de diferencia: *Volver a Empezar* (1991) y *Sucupira* (1996).

¿Existe entonces una producción melodramática nacional que aborde directamente la política? ¿Es posible advertir una crítica al sistema político a través de las telenovelas durante la década de los noventa? Estas son algunas de las preguntas que surgen y que permiten ir desarrollando el presente estudio.

Así, el objetivo general de esta tesis pretende describir y analizar la manera en que la temática política aparece en la ficción melodramática chilena de la transición y para eso se analizarán los casos señalados en párrafos anteriores.

En cuanto a objetivos específicos, el primero se refiere a identificar temas y personajes políticos en las telenovelas analizadas. Este objetivo está orientado a poner sobre la mesa los temas de los que hablan las telenovelas y de qué manera incorporan en sus tramas elementos que tienen que ver con la historia reciente y la crítica al poder político.

Como segundo objetivo, la idea es poder llevar a cabo una descripción sobre la forma en que las historias de las telenovelas estudiadas ponen en pantalla una temática que ha sido esquiva a la ficción melodramática chilena y desprendiéndose de ahí un tercer objetivo, que tiene que ver con confirmar si verdaderamente existe un tratamiento abierto y directo sobre política en las telenovelas.

Las telenovelas chilenas de los años noventa, entonces, ¿abordan o incluyen temas políticos en sus guiones? ¿De qué manera aparece la historia política y los conflictos asociados al poder en el melodrama del periodo de la transición a la democracia?

Para poder comprender lo anterior, el desarrollo de esta investigación presenta en primer lugar un resumen sobre los estudios que han abordado al melodrama y la telenovela como género y como fenómeno de masas en la cultura popular. Ahí se puede evidenciar la forma en que este género, que ha alcanzado su cima en América Latina, logró romper las barreras del idioma y ser exhibido en mercados tan difíciles como el de los Estados Unidos o Rusia.

A continuación se analizan dos producciones que son icónicas en el contexto temporal que se ha comentado anteriormente. Los años noventa implicaron para Chile el clímax de la popularidad de las telenovelas nacionales y fueron el escenario de la profunda rivalidad que existió entre los dos canales de televisión más grandes (Canal 13 y TVN). Temporalmente se ha decidido enmarcar esos hitos en dos producciones nacionales muy distintas, pero a la vez con varias similitudes. La primera es *Volver a empezar*, la telenovela de la transición, que fue la primera de la nueva era de Televisión Nacional. En el capítulo que corresponde a esta producción, se analiza su contexto profundamente político, la manera en que hace referencia al exilio, al retorno, a la lucha de las ideas conservadoras y los cambios que experimentó la sociedad en la primera mitad de los años noventa. *Volver a empezar* no ganó en sintonía, pero es sin duda un inicio notable que con el tiempo merecía ser reconocida como ícono de una época. No es casualidad que en el portal de *YouTube* del canal estatal, el primer episodio de esta telenovela tenga más de doce mil reproducciones y que fuera subida a la web recién en septiembre de 2018. En esa misma lógica, el último capítulo tiene un total de 4.248 reproducciones¹, lo que da cuenta de un interés por ver este tipo de programas, que no sólo tiene que ver con la nostalgia, sino que con la posibilidad de comprender con la perspectiva del tiempo la historia de la pantalla y de nuestro país.

La comparación y contrapunto para *Volver a Empezar* aparece en el capítulo segundo, en donde la protagonista es el éxito de Televisión Nacional de 1996: *Sucupira*. Esta telenovela es una adaptación de la producción brasileña de 1973, *O Bem Amado*, y causó furor en la audiencia, derrotando a su competencia de Canal 13, *Marrón Glacé, el regreso*.

Sucupira es una historia fresca, luminosa, juvenil y, sobre todo, en clave de comedia, lo que hizo que la crítica feroz a la corrupción y a las malas prácticas de un político inescrupuloso como Federico Valdivieso, el alcalde del pueblo y verdadero protagonista de la serie, cause en el público -más que aversión- una especie de identificación y simpatía por sus métodos obtusos para conseguir su objetivo: inaugurar

¹ Estas cifras corresponden a la fecha de consulta, es decir, al 16 de septiembre de 2019.

el cementerio de la ciudad. *Sucupira* es una adaptación que aborda el tema político de forma indirecta, igual que *Volver a empezar*, pero se diferencia en que pone a un político como protagonista, a la lucha electoral en boca de todos los personajes –sobre todo en los primeros capítulos- y la mantención del poder y la popularidad durante todo el desarrollo de la trama. El lío amoroso, el romance, los enredos no sólo de Federico, sino de personajes inolvidables como el boticario Segundo Fábrega (José Soza) y su esposa Olguita Marina (Carmen Disa), que dio nombre al supuesto síndrome de las personas que se “ahogan” en un lugar y deben salir a vivir la vida; o del chofer del alcalde, Diógenes Tobar (Francisco Melo), que nos enseñó a todos que cazar mariposas es más que un *hobbie* y que suena diferente si hablamos de “atrapar lepidópteras”, no son más que un complemento en este universo sucupireño para que la crítica social y política pase sin problemas hacia los telespectadores.

Sucupira tiene, además, otras curiosidades. Por ejemplo, la señorita Luna (secretaria del alcalde) fue interpretada por Andrea Molina, quien daba sus primeros pasos en televisión y que después ocuparía un escaño como Diputada de la República. Casos similares a estos se pueden observar en otras producciones y otros actores, como Álvaro Escobar, Ramón Farías, Ximena Vidal, Patricio Achurra, Carolina Marzán, y varios otros, pero ninguno superado por el record de la telenovela *Fuera de control* (Canal 13, 1999) que tuvo entre sus protagonistas a dos actores que luego ocuparían el mismo cargo, ministros de cultura, Paulina Urrutia y Luciano Cruz-Coke, en los gobiernos de Michelle Bachelet y Sebastián Piñera, respectivamente. Estos datos si bien caben en el ámbito de las curiosidades y anécdotas, quedan en el barbecho para futuras investigaciones, sobre todo sobre el efecto que la identificación del público genera con los personajes que ve en pantalla y que utilizan como plataforma la familiaridad que logran con el público para luego canalizarlo hacia intención de voto, logrando buenos resultados electorales, fenómeno que no es único en Chile y que se da en diferentes países y en diversos niveles.

El último capítulo aborda a modo de conclusión un análisis breve de la política en la ficción televisiva. Se trata de una visión general, pero no por eso menos

interesante, que da el toque adecuado para complementar lo presentado en el marco teórico y en los dos capítulos de las telenovelas. Aquí quizás está el germen de este estudio, que partió por la curiosidad de saber qué tipo de producciones chilenas de ficción abordaban el tema político, siguiendo el ejemplo de clásicos de la televisión internacional como *Howse of Cards* o *The West Wing*. Es en este capítulo, donde se exponen las principales conclusiones sobre esta investigación.

Antes de cerrar estas palabras, es la ocasión para mencionar la alegría que significa poder culminar un proceso de investigación, de los momentos difíciles y muy duros que me ha correspondido enfrentar mientras escribo estas palabras, pero que si no hubiesen ocurrido no habrían hecho posible sentarse a investigar, visitar la sección de diarios, revistas y hemeroteca de la Biblioteca Nacional. Ver televisión durante horas, pues no es lo mismo seguir una telenovela durante meses que ver más de cien capítulos en una semana cada uno, llevando una guía de episodios, de acontecimientos, de citas de los parlamentos de algunos personajes, y de anotaciones.

No puedo dejar de mencionar, también, que todo el trabajo final de escritura se ha realizado mirando los cerros de Alhué, que por alguna coincidencia necrológica, tiene en estos momentos en boca de todos la disputa de dos facciones del pueblo por la propiedad del cementerio parroquial, con rayados en la plaza de la Villa (de no más de 2.500 habitantes) y dimes y diretes de alto calibre a través de las redes sociales.

Agradezco a todos quienes me ayudaron en este proceso, a quien día a día me ha dado ánimo y energía; a los entrevistados, a mi familia, al profesor Eduardo Santa Cruz, que me recibió como al hijo pródigo y en quien no sólo vi a alguien que revisaba y corregía un texto inerte, sino a alguien con una sensibilidad especial por el género del melodrama y su aporte a la cultura y a la historia reciente del país.

Por el amor a la historia, a la cultura popular, a la televisión y al melodrama.

MARCO TEÓRICO

“... la telenovela, pues, desde el interior del espacio-tiempo lúdico-ficcional provoca reconocimiento y reflexión cognitivo-emocional y puede estimular afectivo-cognitivamente la fantasía creadora y ensanchar las capacidades conductuales del receptor.”

Valerio Fuenzalida, 2011

Política, televisión, melodrama y telenovelas son palabras que podrían entenderse de forma contradictoria y a veces sin relación alguna, pero la historia nos ha enseñado que en la actualidad no es posible comprender el desarrollo de la política sin una presencia activa de temas y personajes en la televisión, y que muchas veces lo que el público está esperando –más que conocer propuestas sobre la votación en tal o cual proyecto de ley- es conocer sobre la vida privada y los avatares románticos o novelescos de los políticos.

Ese proceso –que podría incluso denominarse de “farandulización” de la política- da cuenta de que en nuestro mundo actual no es posible disociar política y televisión. ¿Pero qué ocurre con el melodrama y las telenovelas? Ahí la respuesta se complejiza, pero no por eso se torna inabordable.

Para poder comprender de mejor manera el contexto de un estudio como este, que entrelaza los conceptos anteriores, es importante poder conocer un poco acerca de dos ejes estructurales iniciales.

El primero de ellos tiene que ver con el contexto histórico que se pretende abordar y que se ha circunscrito en este estudio más o menos a la década de los noventa.

Para los historiadores –como yo- muchas veces las periodizaciones de la Historia no tienen que ver con fechas exactas, sino con momentos clave en el desarrollo de la sociedad y que marcan profundamente los denominados cambios de época. Así, por

ejemplo, es posible situar el fin de la Edad Media y comienzo de la Edad Moderna con la caída de Bizancio en 1453, con el primer viaje de Colón a América en 1492, o con el gesto de Lutero de clavar sus noventa y cinco tesis en la puerta de la catedral de Wittenberg en 1517. Son sesenta y cuatro años de diferencia entre un hecho y otro, pero lo importante es que marcan un camino hacia algo diferente.

En términos historiográficos se hace interesante incorporar a este estudio una breve referencia a lo que estaba pasando en el mundo durante la década de los noventa y la discusión que parte de la intelectualidad tenía.

La Unión Soviética estaba colapsando, las reformas introducidas por Mijaíl Gorbachov más que reafirmar el sentido de una Unión Soviética que veía el origen de su poder en su gente, hizo que las masas se abrieran a un mundo que tuvieron por décadas negado. Alemania gritaba al mundo que no quería estar más separada y la caída del muro de Berlín reafirmaba en las potencias europeas y en Estados Unidos que el socialismo, como ideología había sido derrotado. Francis Fukuyama así lo dijo recorriendo el mundo con esta premisa, blandiendo la bandera de que “el triunfo de Occidente, de la ‘idea’ occidental, es evidente, en primer lugar, en el total agotamiento de sistemáticas alternativas viables al liberalismo occidental” (Fukuyama, p. 6). Incluso habla de una impertérrita victoria del liberalismo económico y político. Mientras Chile era testigo de cómo un dictador dejaba el poder, enmarcado en un proceso consensuado o a medias aceptado, en el mundo se podía ver no sólo el fin de la Guerra Fría como conflicto internacional de larga data, sino que Fukuyama habla del fin de la historia en general, teniendo en cuenta que para acuñar esta frase, él entiende que se ha llegado a un punto final de evolución ideológica de la humanidad, lo que conlleva a la universalización de la democracia liberal de estilo occidental como forma de gobierno, “porque el liberalismo ha triunfado fundamentalmente en la esfera de las ideas y de la conciencia, y su victoria todavía es incompleta en el mundo real o material” (Fukuyama, p. 7).

¿Ocurre lo mismo en Chile en el periodo que se pretende estudiar? La respuesta aún está abierta, pues la dictadura dio paso a gobiernos democráticos, con respeto al

estado de derecho, pero incluso al día de hoy, con anclajes que nos lastran a un pasado oscuro, de control y sumisión. En ese sentido, el contexto histórico del análisis que se presenta aquí es el de la llamada “transición a la democracia”, y que en la historiografía chilena ha suscitado no pocas controversias, incluso con algunos señalando que aún no termina.

Para este análisis, debemos tener presente el que fue llamado gobierno de transición, encabezado por Patricio Aylwin. La razón es casi casuística y se debe principalmente a que una de las disposiciones transitorias de la Constitución de 1980 establece que el primer gobierno elegido democráticamente sea de 4 años y no de seis como la Carta Fundamental disponía en ese entonces. Sin embargo estos cuatro años no son suficientes y el periodo de traspaso desde la dictadura a la democracia trasciende al gobierno de Aylwin.

En contraposición, para Manuel Antonio Garretón, la transición se entiende como el periodo que se inicia con el plebiscito de 1988 y culmina con la entrega del poder por parte de Augusto Pinochet en marzo de 1990 (Garretón, 1991 a). El autor incluso se atreve a señalar que el gobierno de Aylwin no fue un gobierno de transición, pues comprende que este concepto tiene que ver con un paso de la dictadura a la democracia, y si se engloba en esta lógica al primer gobierno de la Concertación, podría haber una eterna espera de democracia plena que aún no llega, y que incluso – teóricamente- podría no llegar aún (Garretón, 1991 b).

La discusión acerca del término es extensa y nos lleva a analizar la postura del periodista Ascanio Cavallo, quien traza el límite final de la transición en el momento en que el general Augusto Pinochet deja la comandancia en jefe del Ejército y asume como senador (Cavallo), pues es justamente en el mando de la fuerza militar donde radicaba su poder (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 110).²

Pero para poder enmarcar esta tesis es necesario fijar un periodo de estudio, que sigue siendo difuso, pero que nos lleva a comprender que la transición chilena a la

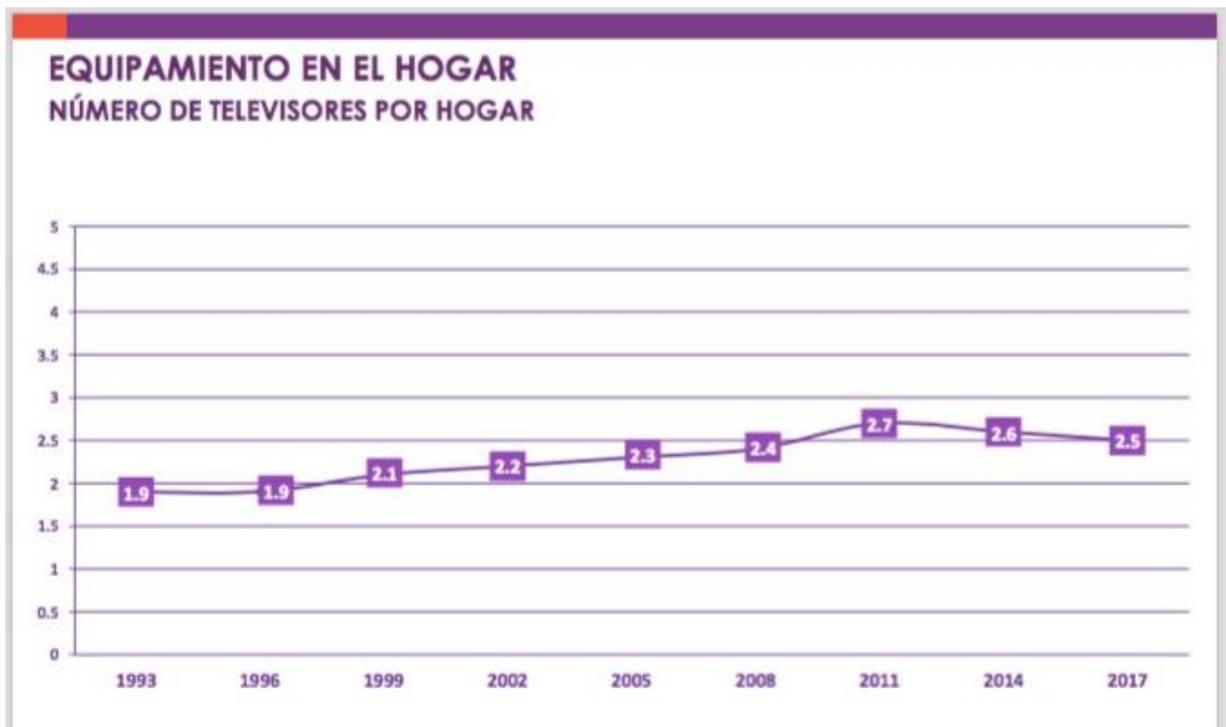
²Para analizar la discusión teórica del tema es recomendable el artículo “La transición chilena a la democracia: pactada” de Óscar Godoy en *Estudios Públicos* N° 74, 1999.

democracia es un periodo que parte en 1988 y que termina en 1998, casi diez años en que se fueron dando cambios drásticos en materia social, política y económica. Es casi una década, es sustancialmente la década de los noventa y es de ahí que se extraerán los casos de estudio que permitirán hacer un análisis del periodo.

La década de los noventa en Chile aparece entonces como un periodo de bisagra, de cambio de siglo, del paso de una dictadura hacia una democracia pactada (Ver Allamand en Tagle (ed.)). Un periodo lleno de acontecimientos en el plano político que muchas veces no hacen posible mirar desde arriba lo que ocurría en una sociedad que no sabía muy bien hacia dónde se dirigía.

En lo personal, nací en la década de los ochenta, a principios de ella, en la época en que la gran mayoría de las familias chilenas tenía un solo televisor y, por cierto, en blanco y negro. Vívido tengo el recuerdo de cuando llegó a casa el primer televisor en colores. Fue en marzo de 1987 y sería el único hasta 1994. Para esa fecha, eran tres los aparatos en el hogar, lo que habla mucho de las cifras que se pueden observar en el cuadro siguiente:

Figura 1
Equipamiento en el hogar. Número de televisores por hogar



Fuente: CNTV, 2018.

Según el estudio del Consejo Nacional de Televisión (CNTV, 2018), recién para el año 1999 hubo en los hogares chilenos más de un televisor, lo que hizo posible también que la industria pudiera diversificar la oferta programática, incluso atendiendo al desarrollo de las nuevas tecnologías.

Los grandes hitos televisados de la década de los ochenta fueron la visita del Papa Juan Pablo II –todo un desafío para el gobierno y la comisión organizadora- y el triunfo de Cecilia Bolocco como *Miss Universo*. Ambos ocurrieron en 1987, abril y mayo respectivamente, y dan cuenta de un país que se encamina hacia un nuevo siglo.

En materia política la transmisión de trasnoche de los resultados del plebiscito de octubre de 1988 y la anterior franja de propaganda electoral, también se alzan como los puntos clave de esta década que termina.

Los ochenta pavimentan el camino para poder hablar de una década, si no olvidada, desplazada por la nostalgia ochentera de las micros de colores y un país que vivía casi –como dijo Portales- bajo el peso de la noche. Al llegar los noventa, las micros amarillas vinieron a reemplazar un sistema de transporte anárquico, nos dijeron dónde debíamos esperar para subir y bajar del bus y en materia de televisión, esta fue la década que por primera vez nos llevó la imagen de un Presidente de la República con lágrimas en sus ojos pidiendo perdón al país -a nombre del Estado- por los crímenes y violaciones a los derechos humanos ocurridos en el pasado reciente.

La década de los noventa es la década del despertar de una sociedad, como un periodo de adolescencia en que el crecimiento económico permitía que este púber soñase con hacer y alcanzar todas sus metas. La década de los noventa comienza –también- con ese hito fundacional del nuevo Chile, con el traspaso de la banda presidencial de Pinochet a Aylwin, visto en directo por televisión, a las tres de la tarde, pues lo recuerdo como si hubiese sido la tarde de ayer.

Pero la historia que se pudo ver en pantalla durante toda la década no habría sido posible sin comprender el desarrollo de la televisión en el país y, además, conocer algo de su institucionalidad y también de sus propios hitos. Para 1988 existían cinco canales de televisión, tres de ellos asociados a universidades y el cuarto y quinto era Televisión Nacional como señal estatal, que a su vez, tenía al aire la frecuencia 9. En 1989 el Gobierno decide vender la señal 9 y en enero de 1990 se materializa la compra de esta por parte del Grupo Claro, naciendo Megavisión, que inició sus transmisiones el 23 de octubre de 1990. (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 64).

No hay que dejar de tener presente que en Chile, la entrada de la televisión comercial y privada es de tardía aparición, debido principalmente al contexto de control militar de todo el sistema televisivo. Es justamente a fines de la dictadura que se toma la

decisión de vender la frecuencia 9, que era la señal cultural de Televisión Nacional, y es a partir de este hecho que nace Megavisión.

La historia de la televisión en Chile continúa expandiéndose cuando en mayo de 1991 comienzan las transmisiones del canal “La Red”, y en agosto de 1995 del canal “Rock & Pop” (que en 2005 se convierte en Telecanal).

En cuanto al canal 11, perteneciente a la Universidad de Chile, se transformó primero en RTU Televisión y luego en Chilevisión, cuando la Universidad decidió vender sus acciones a la cadena venezolana Venevisión (1993 y 1995)³.

En 1991 se licitó el sistema de medición de audiencias con el método de rating *on line*, comenzando a operar en junio de 1992 con la técnica del *peoplemeter*.

La década de los noventa es también el periodo en el que comienza a masificarse en el país el consumo de televisión por cable, aunque para el presente estudio no forma parte del objeto de análisis, sí debe ser considerado en tanto con el correr de los años fue quitando exclusividad a la oferta producida por la televisión abierta.

Pero más allá de lo que haya ocurrido con los canales de televisión en general, es interesante ver el rol que tuvieron las dos cadenas más grandes, es decir Canal 13 de la Universidad Católica de Chile y Televisión Nacional. En ese sentido,

“El fin de la dictadura (1990) encontró a TVN en una crisis integral: la irresponsable administración había sumido al canal en una deteriorada situación económica, con bastante corrupción; la carencia de credibilidad en los servicios informativos se expresaba en baja sintonía a esos programas. En marzo de 1992, el Congreso chileno aprobó por unanimidad las dos leyes que modificaron el CNTV (ley N^o 19.131), y reformaron más profundamente a TVN (ley N^o 19.132). La reforma de TVN estableció un ‘deber ser’ esencialmente constitutivo de la estación.” Se establece que la misión del canal será “la obligación especial de exhibir pluralismo y objetividad en toda su programación y especialmente en los programas informativos, de debate, y de análisis político. El pluralismo fue entendido no sólo en referencia a la información, sino también a creencias religiosas y gustos estéticos, con lo cual se le quitó a TVN la tradicional misión europea de formar televisivamente hacia los gustos de las elites cultivadas.” (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 64)

³Chilevisión finalmente fue comprado en 2005 por Sebastián Piñera y, posteriormente, vendido al grupo Turner, su actual propietario.

Para los autores de la cita precedente, es clave comprender la estructura administrativa del canal estatal y en gran parte atribuyen el éxito en sintonía (sobre todo de las teleseries) a este hecho, indicando que se había logrado una gestión moderna y profesional en sus equipos de producción, a lo que se sumó el mandato expresado para TVN como canal nacional, permitiendo un gobierno corporativo superior, con capacidad de reflexión crítica interna, lo que a juicio de los autores antes señalados proporcionó mayor continuidad y estabilidad a la empresa en medio de los cambios y conflictos (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 69).

Al comparar la forma en que se institucionaliza Televisión Nacional de Chile con otras cadenas estatales en el mundo, es posible advertir que tal peculiaridad es, al menos, un tópico que abre perspectivas de estudio que, sin embargo, no es posible profundizar más en este estudio.

No obstante aquello, es interesante la forma en que Valerio Fuenzalida detalla estas diferencias con la televisión pública chilena, señalando que, por ejemplo, el caso de la BBC en Inglaterra es una excepción, pues presenta en los países occidentales la más extensa independencia frente al Gobierno y al Parlamento. El tema de la autonomía frente a los gobiernos de turno será, por supuesto, un tema recurrente en la prensa nacional y en los debates académicos, pero se vuelve importante para este estudio desde el punto de vista que nos enfrenta a la interrogante de si los contenidos abordados en la producción de telenovelas tuvo o no que ver con presiones por parte de las autoridades gubernamentales o más bien con un énfasis en el redescubrimiento de temas que antes estuvieron vedados por el régimen militar. Fuenzalida continúa su análisis contraponiendo a la autonomía de la televisión pública inglesa el caso francés e italiano, indicando que Francia ha ofrecido una televisión controlada políticamente por el Ejecutivo e Italia “evolucionó hacia una RAI controlada proporcionalmente o ‘cuoteada’ por el Parlamento” (Fuenzalida, 1990, p. 23).

Lo anteriormente expuesto, lleva al autor a concluir que el éxito de la televisión pública chilena tiene su origen justamente en su ley orgánica y su forma de constitución, y que si se compara con otros sistemas públicos, lo que caracteriza a la televisión chilena

es su desempeño más o menos exitoso. Según el autor, la posibilidad de que exista una competencia entre agencias públicas permite que se constituya un modelo eficiente que evita los vicios que aparecen en otros sistemas tanto de televisión pública como privada (Fuenzalida, 1990, p. 28). Lo anterior se ve complementado con la afirmación del autor sobre el rol que la televisión pública debe jugar en el contexto de una democracia y mercado abierto, ya que los canales privados presentaron oposición a que algunos canales compitieran en el mercado por publicidad y que al mismo tiempo recibieran fondos públicos. Por eso, el caso de Televisión Nacional se vuelve interesante, pues la ley de 1992 que reformó a la estatal, lo consolida como canal público, pero le da autonomía del gobierno, y a su vez le prohíbe recibir fondos públicos (Fuenzalida, 1990, p.48). Esta situación es la que ha estado también presente en la discusión actual cuando se habla del déficit financiero de TVN, y es por eso que para poder entregar un “salvavidas” económico, deba ser aprobado mediante ley y la discusión se traslade al parlamento.

Con estos antecedentes expuestos, el desafío que el autor plantea en 1990 es el de una deuda que aún tendría la televisión pública chilena en la actualidad. Se trata del aislamiento geográfico y aislamiento cultural. En cuanto al primero, se podría afirmar que con la llegada y la penetración masiva del Internet y la televisión satelital este asunto está casi resuelto, pero no así el aislamiento cultural. Esa deuda radica en la necesidad de avanzar hacia una televisión pública moderna, donde esté presente una intervención estatal, que sea la que impulse la constitución y consolidación de un sector de industrias culturales (Fuenzalida, 1990, p. 28).

Hacia lo popular

Ya teniendo a la vista el contexto histórico, cabe preguntarse qué es lo que se está estudiando y cuál es el marco que lo circunda. Considerando esta premisa, son dos conceptos o ideas los que aparecen como fundamentales.

El primero de ellos tiene que ver con el sentido de lo popular, en cuanto designa la idea de lo que es de dominio público, lo masivo; o lo que está presente en las masas. El segundo es sobre qué es lo político. En síntesis, lo que se pretende en esta sección es entender la forma en que lo político se inserta o aparece en un género popular, en su acepción dual de lo masivo, por un lado, y lo relacionado con la cultura de masas, por otro.

Para poder comenzar a analizar este punto, es fundamental comprender que la historia de América Latina está marcada por procesos de mestizaje, de transculturación, aculturación y sincretismo. Gracias a todos los contactos, voluntarios u obligados, entre la población nativa americana y los conquistadores/colonizadores, la cultura latinoamericana se yergue como única y exportable. Es un proceso lento, que deviene en modernidad después de siglos de encuentros y roces transculturales. Así, el mestizaje no es sólo aquel hecho racial del que venimos, sino la trama misma hoy de modernidad y discontinuidades culturales, “de formaciones sociales y estructuras del sentimiento, de memorias e imaginarios que revuelven lo indígena con lo rural, lo rural con lo urbano, el folklore con lo popular y lo popular con lo masivo” (Martín-Barbero, 1991, p. 10), pero no sólo eso.

Si se pudiera hacer un resumen lo más simple posible de esta idea, podría mencionarse que lo popular tiene dos puntos de vista: uno de ellos es el que se desprende de la visión más relacionada con el pensamiento occidental, que entiende lo popular como lo masivo, lo que tiene que ver con lo de dominio público. El otro comprende el concepto desde una perspectiva más relacionada con Latinoamérica, que engloba en lo popular lo relacionado con el pueblo, con las sociedades tradicionales y ancestrales, casi con lo artesanal y autóctono.

Uno de los elementos esenciales al plantear el estudio de las telenovelas es tener en cuenta lo que tiene relación precisamente con esa herencia y con la cultura popular. No sería apropiado hacer una teorización acerca de este punto en unas pocas líneas, considerando, además, el trabajo que Jesús Martín-Barbero ha realizado, dedicando gran parte de su análisis a comprender la evolución del concepto de cultura popular, ubicando incluso sus antecedentes en la discusión filosófica del romanticismo y el liberalismo, así como también del marxismo y el anarquismo, que finalmente deviene en la constatación que la cultura popular, asociada al concepto de cultura de masas, se proyecta mucho más allá del surgimiento de la tecnología, sino que se remonta a principios del siglo XIX. Es interesante ver cómo menciona que “hacia 1835 comienza a gestarse una concepción nueva del papel y lugar de las multitudes en la sociedad, concepción que guarda sin embargo en sus pliegues huellas ciertas del ‘miedo a las turbas’ y del desprecio que las minorías aristocráticas sienten por el ‘sórdido pueblo’.” (Ver Martín-Barbero, 1991)

El mismo autor continúa su análisis asociado esta vez a la cultura de masas, señalando que “con la posguerra, años 40, el eje de la hegemonía se desplaza y con él se desplaza también, hasta invertir su sentido, la reflexión. Más que un desplazamiento se trata de un giro copernicano, pues mientras para los pensadores de la vieja Europa la sociedad de masas representa la degradación, la lenta muerte, la negación de cuanto para ellos significa la Cultura, para los teóricos norteamericanos de los años 40-50 la cultura de masas representa la afirmación y la apuesta por la sociedad de la plena democracia.” (Martín-Barbero, 1991, p. 43)

Con respecto al poder que la televisión adquiere, o mejor dicho, al influjo en el proceso de formación de esta nueva cultura de masas, Martín-Barbero, haciendo referencia a Daniel Bell y su texto “*El fin de la ideología*”, señala de manera precisa el quiebre que se presenta en la actualidad, o sobre todo a partir de la irrupción de los medios de comunicación de masas, y en lo atingente a este estudio, la televisión. Menciona que todo el proceso de socialización está en transformación y en los estilos de vida, pues la función mediadora la están asumiendo los medios de comunicación de masas. “Ni la familia, ni la escuela –viejos reductos de la ideología– son ya el espacio

clave de la socialización, ‘los mentores de la nueva conducta son los films, la televisión, la publicidad’, que empiezan transformando los modos de vestir y terminan provocando ‘una metamorfosis de los aspectos morales más hondos’.”(Martín-Barbero, 1991, p. 44)

El periodo en el que se enmarca esta consolidación de la masa, coincide con el paso entre la producción –entendida como relación de clase en el sentido marxista- hacia una nueva era de consumo (Martín-Barbero, 1991, p. 45), lo que da pie a esta nueva cultura de consumo que los medios de comunicación hacen posible. Lo reafirma el autor al referir a B. Rosenberg, diciendo que “si pudiéramos arriesgar una formulación positiva, diríamos que la tecnología moderna es la causa necesaria y suficiente de la cultura de masa.” (Martín-Barbero, 1991, p. 45).

La importancia de lo anterior es que desde este punto de vista ya no sólo es importante considerar lo que las masas producen, lo que se crea de la cultura popular, sus tradiciones y costumbres, sino que también lo que consumen, es decir, de qué se nutren, combinando y acompañando a ese pasado romántico y costumbrista limitado una ligazón innegable “de lo popular con la modernidad, el mestizaje y la complejidad de lo urbano”. (Martín-Barbero, 1991, p. 47)

¿Por qué la telenovela entonces se erige como objeto de estudio? ¿Es posible afirmar que este género es parte de la cultura popular? Pues claramente sí, y el valor radica en la capacidad que tiene la telenovela de poder poner en pantalla la cotidianidad, los hechos y acontecimientos que día a día le ocurren a las personas y por eso la importancia del proceso de identificación del espectador en lo que sucede en la pantalla. Este proceso de toma de consciencia de la importancia de lo popular ha sido posible advertirlo con lo presentado en párrafos anteriores con el ya mencionado análisis que Martín-Barbero realiza sobre la cultura –en general- y la cultura de masas y popular –en particular. Como historiador, no puedo dejar de lado los avances que en esta materia significaron los estudios de la Escuela de los Anales, y de historiadores como Marc Bloch, Carlo Ginzburg, Jacques Le Goff o Georges Duby. En efecto, Martín-Barbero señala como parte clave en el proceso de re-descubrimiento de lo esencial en la Historia –con mayúscula-, es decir, el ser humano como tal, mostrando sus carencias, su vida

cotidiana, olvidando –o mejor dicho- complementando los relatos de los grandes héroes inmortalizados en estatuas de bronce, por relatos de cómo era la vida de los artesanos en la Edad Media, de estudios que abordan las maneras de comer, las vestimentas, las casas y hasta las mortajas. Así se consolida la idea de que lo popular tiene todo el derecho a ser relevado, a conocerse y difundirse y a ser reconocido como algo esencial de la vida del ser humano sobre la Tierra. Su cultura es parte de ello, parte del relato histórico que quizás fue olvidado en un determinado momento, pero que por siglos faltó en los textos para construir la verdadera historia. “En los libros de historia, podíamos informarnos acerca de las formas de vestir o comer, de la música que gustaban o de cómo organizaban sus viviendas los ricos; acerca de los pobres sólo nos contaban su estupidez o sus revueltas, su explotación, su resentimiento y sus levantamientos: todo ello sin cotidianidad claro está, y sin sensibilidad”.(Martín-Barbero, 1991, p. 84).

Es prudente, entonces, incorporar en este punto una primera definición de telenovela, ya que permite tener visualizado el objeto de estudio, para luego ir analizando en profundidad su historia. Nora Mazziotti define a la telenovela, como el más importante género de ficción producido en América Latina y principal producto de la industria cultural. Señala que es “el exponente televisivo del melodrama que, en sus distintas manifestaciones, tiene que ver con las emociones, las pasiones, los afectos.(...) Su alcance es inmenso: enormes audiencias de todas las clases sociales a lo largo del mundo siguen una historia, día a día, durante meses, mientras se desarrolla la trama. La intención fundamental del melodrama es provocar la emoción de los espectadores, la risa, la compasión, el temor el llanto” (Mazziotti, 2006, p. 21). De este modo, podemos hacer la ligazón entre lo popular y el melodrama, debido a que justamente es en este género en donde podemos observar los comportamientos cotidianos y los sentimientos de las personas.

Otro de los aspectos que deben mencionarse previamente y que tienen una estrecha relación con el análisis que se plantea en este estudio, tiene que ver con qué es lo político. Poder definirlo inclinaría el camino hacia otra tesis, pero no por eso menos importante y es preciso algunas acotaciones al respecto.

Vano sería recorrer toda la historia del pensamiento filosófico buscando la respuesta a qué es lo político, qué es un político, o qué es la política. En esta búsqueda somera, Platón surge como primer referente, señalando que “la división del ‘arte’ da por resultado que el arte del político sea el arte dedicado a la cría y alimentación o el cuidado de rebaños del tipo de animal llamado hombre” (Strauss, Cropsey, p. 78). Estos asuntos los aborda Platón tanto en “*La República*” como en el mito del Político. Así surge la importancia de la ciudad, de la vida en comunidad y el imperio de la ley, todos asuntos “regios” que los hombres públicos debían asumir como una noble misión con su entorno.

Aristóteles, por su parte, indica que casi todos los “políticos son hombres buenos (...) pues el político es el que escoge realizar buenas acciones por sí mismas pero en su mayoría adoptan esta clase de vida por motivo de lucro y engrandecimiento personal”(Strauss, Cropsey, p. 130). La idea central de Aristóteles es que la política tiene que ver con lo público, con la cosa pública, por tanto los asuntos relativos a la administración de la “polis“(Strauss, Cropsey, pp. 142 y ss.).

A vista de los clásicos, lo político es lo relacionado con lo público y la administración de los asuntos propios de la sociedad y del Estado, teniendo en cuenta, además, la confrontación propia de quienes aspiran a ejercer esa autoridad, es decir, a administrar el poder.

Junto con lo anterior, es interesante advertir el uso del poder y para eso, el planteamiento de Manuel Castells es absolutamente válido y muy entrelazado con la actualidad y el mundo rodeado de conexiones, redes e influencias de los medios: “El poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del actor que tiene el poder. (...) se ejerce mediante la coacción (o la posibilidad de ejercerla) y/o mediante la construcción de significado partiendo de los discursos a través de los cuales los actores sociales guían sus acciones.” (Castells, p. 33)

Según Norbert Lechner, por mucho tiempo existió la certeza de que la política era la forma natural del conflicto social acerca del desarrollo de la sociedad. Según el

autor, tenía un ámbito institucional delimitado y se podía incluir dentro de la categoría de prácticas políticas lo que tenía que ver con el gobierno, el parlamento, los partidos. En síntesis, se entendía la política como lo relacionado con el Estado. Siguiendo este argumento, es posible considerar que para este estudio se considera en parte esta noción de la política, pero sin duda se pone de manifiesto el conflicto que existe el día de hoy con respecto al término, principalmente al reconocer que durante las últimas décadas del siglo XX hubo en América Latina una corriente –neoconservadora- en contra de la política como creación deliberada del futuro de la humanidad (Lechner, p. 161).

Por lo señalado en el párrafo precedente es interesante advertir el conflicto que se presenta en la actualidad y sobre todo en el periodo que abarca esta tesis, pues este momento actual –si podemos seguir hablando de actualidad- se caracteriza por la pugna evidente sobre los límites de que es y no es político. Así, surge la posibilidad de definir o explicar un concepto de la política, y es justamente Lechner quien enmarca de forma adecuada esta definición. El autor señala que se puede llegar a una conceptualización en base a cuatro ejes.

El primero tiene que ver con el orden (leyes naturales o construcción social), destacando aquí la posibilidad de considerar la política como un momento de la producción y reproducción de la sociedad por ella misma, más allá de un tránsito de la sociedad en un orden natural y legalidad inmanente. El segundo eje es el de técnica e interacción, concibiendo la práctica política considerando la construcción de acciones recíprocas entre los sujetos. En tercer lugar, plantea la política en el eje acción instrumental y expresión simbólica, es decir, hay una intencionalidad para cumplir ciertos objetivos, con sus medios y fines, pero más allá de eso, lo importante es que la política se yergue como ritual de reconocimiento recíproco en una identidad colectiva. Finalmente, el cuarto eje es el que se traza por medio de los conceptos de subjetividad y formalización, atribuyendo un rol importante a esta última en el desencanto que hay actualmente con las formas modernas de la democracia y lo extremadamente estructurada que está la escena política. Según Lechner esto distancia a los hombres entre sí, pero permite que la subjetividad pueda expresarse (Lechner, pp. 161-162).

Finalmente, es interesante incorporar la siguiente frase que tiene que ver con el punto de vista que se abordará en los siguientes capítulos, pues siempre estará latente y presente la relación entre política, poder y medios de comunicación: “Los medios técnicos, y la información o los contenidos simbólicos almacenados en ellos, pueden, posteriormente, utilizarse como un recurso para el ejercicio de las diferentes formas de poder.” (Thompson, p. 37)

En la ruta del melodrama y la telenovela

El siguiente aspecto importante a conocer en este marco teórico es el que se relaciona con el melodrama. Inicialmente podría parecer baladí e incluso menospreciado como elemento de estudio. La utilización, además, de la producción melodramática como una fuente histórica requiere de un estudio previo, al menos de conceptualización que permita definir la base posterior de análisis.

Definir el melodrama es un punto de partida y ha habido importantes estudios al respecto, sobre todo en el contexto chileno y latinoamericano. Una buena definición es la que se presenta a continuación:

“(…) tipo de relato audiovisual, específicamente como un género audiovisual. Se trata de un tipo de texto fílmico, redundante en la historia del medio y de las cinematografías nacionales. Se caracteriza por constituir un relato con una mirada desde el mundo privado y cotidiano, apoyado en una exacerbación del elemento sentimental. Este género le da prioridad, centralidad y persistencia al tópico amoroso, el que se articula a través de la dialéctica regular entre deseo e impedimento. En términos retóricos, el melodrama se caracteriza por su carácter excesivo. La manifestación de sentimientos o perspectivas éticas extremas y antagónicas se ve refrendado por el uso de elementos audiovisuales, como el uso del primer plano y de la música, que exageran, refuerzan y literalizan esa emocionalidad.” (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 13)

Los elementos más importantes de esta definición son el reconocimiento del melodrama como género audiovisual, es decir, lo sitúa en una posición que justifica su estudio como objeto de análisis. La construcción de un relato, por su parte, es otro de los elementos esenciales, pues justamente la revisión del impacto que genera en las personas que asisten con detención este tipo de producciones es parte de uno de los objetivos de este estudio. Si a eso se adiciona que desde el punto de vista de las corrientes historiográficas actuales, el conocimiento y construcción de relato a partir de manifestaciones de la cultura popular, enriquecen aún más las capacidades de este género. El por qué se vuelve una fuente de alto valor tiene que ver con el hecho que en el melodrama aparecen historias representadas que intentan mostrar la sociedad. Así, “mientras los personajes protagónicos son los encargados de llevar adelante la trama melodramática tradicional, las tramas secundarias desarrollan los debates y reflexiones sobre dilemas sociales contingentes.” (Fuenzalida, Corro y Mujica, p. 81)

La televisión, por tanto, en su doble rol como aparato técnico y como industria, hace surgir otros aspectos, pues a través de la pantalla, introduce en los hogares ideas y acontecimientos, mediados ya por una selección previa. Por tanto, “el principio de selección consiste en la búsqueda de lo sensacional, de lo espectacular. La televisión incita a la dramatización, en un doble sentido: escenifica, en imágenes, un acontecimiento y exagera su importancia, su gravedad, así como su carácter dramático, trágico.” (Bourdieu, p. 25)

Profundiza Bourdieu al respecto:

“Por ejemplo, la televisión puede hacer que una noche, ante el telediario de las ocho, se reúna más gente que la que compra todos los diarios franceses de la mañana y de la tarde juntos. Si un medio de esas características suministra una información para todos los gustos, sin asperezas, homogeneizada, cabe imaginar los efectos políticos y culturales que de ellos pueden resultar. (...) cuanto más amplio es el público que un medio de comunicación pretende alcanzar, más ha de limar sus asperezas, más ha de evitar todo lo que pueda dividir, excluir (...).” (Bourdieu, p. 64)

Volviendo pues al asunto del melodrama y su definición, Jesús Martín-Barbero señala que desde 1790 se le denomina así, “especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro.” (Martín-Barbero, 1991, p. 142). Por su parte, “Lozano considera que la telenovela está más emparentada con el *mythos*, esto es, con una narrativa popular que expresa la imaginación y la cultura colectiva; en ella se expresan los fundamentos del orden social así como también se exhibe la conducta humana que quebranta ese orden moral y cultural.” (Fuenzalida, 1996)

Otra aproximación a una definición de melodrama, surge desde el tema de las emociones y lo que pueda causar como temática en el espectador. “Mientras una postura lo vincula con los dramas humanos de personas comunes y corrientes, según la otra postura el melodrama enfatiza al máximo los elementos que hacen sollozar o llorar al espectador (...). Una perspectiva subraya la representación de lo cotidiano, mientras la otra subraya el aspecto emocional-lacrimógeno, que en jerga popular, se ha llamado lo ‘cebollero’.” (Fuenzalida, 2011)

“El melodrama de la telenovela se expresa a través del código audio visual-televisivo encarnado especialmente en el cuerpo significativo, con capacidades expresivas diferentes a las potencialidades apolíneas del lenguaje lecto-escrito, y diferentes también a las potencialidades dionisiacas de la ópera, significadas por el código musical.” (Fuenzalida, 2011)

“La ficción imaginaria pero verosímil, representa y permite la identificación con algunas experiencias pero en donde se pueden reconocer analogías con las propias vivencias (...). La telenovela revaloriza ficcionalmente los problemas del hogar, de la mujer y la familia, los afectos cotidianos y desventuras de la gente corriente, que lleva a cabo parte importante de su consumo televisivo con la finalidad de descanso de las tareas laborales y de rendimiento.” (Fuenzalida, 2011).

Es importante también conocer en este punto la definición y la aproximación hacia la telenovela que hace Eduardo Santa Cruz, quien refiriendo también a Benjamin, traza una argumentación basada en las diferencias entre lo que está pensado para ser leído, observado, y lo narrado: “Sin embargo, argumenta Martín-Barbero, citando a

Benjamin acerca de la diferencia radical entre narración y novela, que no puede ser equiparado lo que está hecho para ser leído y lo que está hecho para ser contado. La narración tiene una especial relación con la experiencia y la memoria y el melodrama tiene un parentesco estructural con la narración. En ese mismo marco es posible entender el fenómeno de la polarización o, para algunos, la reducción valorativa de los personajes a buenos y malos.”(Santa Cruz, 2003)

Citando a Martín-Barbero y Muñoz, Santa Cruz señalada que: “Visto en una perspectiva más general, el llamado modelo brasileño en lo central se caracterizaría como: “aquel que sin romper del todo el esquema melodramático incorpora un realismo que permite la *cotidianização da narrativa* y el encuentro del género con el país” (Santa Cruz, 2003).

Del melodrama, a secas, a la telenovela, el paso es ligero. Allí es interesante dar cuenta que la telenovela es uno de los géneros más populares en la historia de la humanidad, y que en palabras sencillas consiste en una serie argumental televisiva, “cuya historia se va desarrollando de acuerdo a una estructura dramática”, por capítulos o entregas, que son continuados, con lo que se obtiene como resultado un público cautivo y fiel a lo largo del tiempo que dure la exhibición (Sepúlveda, 2003-2004). Así, la telenovela se consolida como un género híbrido ya que reafirma el cruce de dos instancias. Por una parte la televisión y por otra el relato, guardando así estrecha relación con la narrativa (Sepúlveda, 2003-2004).

Es interesante comprender, pues, la forma en que el melodrama de la pantalla de televisión remonta sus orígenes en otros géneros artísticos y sobre todo con la música y la ópera, ya que “el melodrama de la telenovela se expresa a través del código audio visual-televisivo encarnado especialmente en el cuerpo significativo, con capacidades expresivas diferentes a las potencialidades apolíneas del lenguaje lecto-escrito, y diferentes también a las potencialidades dionisiacas de la ópera, significadas por el código musical” (Fuenzalida, 2011).

En un escenario de ópera, con esa sensación de doble espectáculo, el que se está desarrollando en el escenario, y en los teatros clásicos a la italiana, el que se da en el

público por la posición de las butacas y el sentido de herradura de los balcones, la rapidez del drama y de las emociones se exagera. Basta recordar un solo ejemplo. En *La Bohème*, en el primer acto cuando Mimí hace su entrada en la buhardilla y se encuentra con Rodolfo, el amor surge inmediatamente y la escena de esos nuevos amantes se llena de idilio con un simple roce de manos. Algo similar ocurre en *La Traviata*, quien gravemente enferma y muriendo, es capaz de revivir el amor y casi explotar en un aria llena de esperanza y de revelación.

“En la telenovela la retórica del exceso aparece en la exacerbación de la gestualidad corporal, en el erotismo fuertemente corporalizado, en el intimismo facial del primer plano, en la música redundante de refuerzo y de evocación, en la pasión/deseo versus contención racional/social/moral, en la oposición polarizada bien/mal, inocencia/malicia. Ópera y telenovela comparten un parentesco melodramático, pero expresado con signos diferentes que generan ficciones diferentes; la ópera tiene su propia especificidad dionisiaca a través de la expresión musical cantada. El parentesco melodramático es innegable entre ópera y telenovela, pero tiene límites en la especificidad de los diversos significantes.” (Fuenzalida, 2011)

Por eso, es interesante ver esa relación de la telenovela con la ópera, ya que esta “es apreciada como perteneciente a la Alta Cultura y se acepta la retórica del exceso como un verosímil sin descalificación cultural; las telenovelas de la TV y la música popular (tango, bolero, vallenato, corrido) son, en cambio, estigmatizadas como expresión de una despreciable cultura popular de masas, parte de cuya descalificación es justamente la retórica del exceso, fuertemente erotizado” (Fuenzalida, 2011).

A su vez, en América Latina cobra importancia “porque como en las plazas de mercado, en el melodrama está todo revuelto, las estructuras sociales con las del sentimiento, mucho de lo que somos –machistas, fatalistas, supersticiosos- y de lo que soñamos ser, el robo de la identidad, la nostalgia y la rabia. En forma de tango o de telenovela, de cine mexicano o de crónica roja el melodrama trabaja en estas tierras una veta profunda de nuestro imaginario colectivo, y no hay acceso a la memoria histórica ni

proyección posible del futuro que no pase por el imaginario.” (Martín-Barbero, 1991, p. 243)

Incluso es posible confirmar los antecedentes de la teleserie y el melodrama latino en la ópera, pues según lo señala Valerio Fuenzalida, “el melodrama se expandirá en el siglo XX a través de creaciones propias como la música del bolero y del tango, y en el cine mexicano y argentino.” (Fuenzalida, 2011)

Resumiendo entonces lo que se ha expuesto hasta ahora, el origen de la telenovela estaría, pues, ligado estrechamente “al género dramático de la literatura universal, lo cual nos da claras pistas de las características intrínsecas de este tipo de formato audiovisual.” (Sepúlveda, 2003-2004)

De este modo, según lo planteado por Felipe Sepúlveda, en Latinoamérica el teledrama está relacionado estrechamente con la clase obrera, además de la tradición oral de los pueblos “en los llamados lectores de tabaquería”. Según lo explica el autor, estas personas asumían la tarea de entretener a los trabajadores durante los descansos en cada faena. Lo hacían leyendo historias románticas que circulaban y eran conocidas en la época. Es interesante que esta labor incorporaba la consideración de lo que los oyentes opinaran, lo que devino en un gusto particular por las historias de amor. El paso desde esas tertulias a la radio permitió el desarrollo del radioteatro, considerado el antecedente inmediato del drama televisado (Sepúlveda, 2003-2004).

Para el subcontinente y para sus habitantes, tanto los de habla hispana como lusa, la telenovela se alza como un producto que despegó más que lo que sus propios creadores, quizás, pensaron, “tanto que junto con los grandes textos del realismo mágico, la telenovela es el otro producto cultural que Latinoamérica ha logrado exportar a Europa y a Estados Unidos”. (Martín-Barbero, 1991, 246).

En América Latina la primera telenovela que se emitió continuamente fue *Senderos de Amor* en 1952, con guion original del cubano Mario Barral. Hasta esa época no había un concepto acabado de lo que significa la telenovela. Por ejemplo en Venezuela se utilizó el concepto de culebrón, y en Argentina el de teleteatro. En el caso de Chile se consolidó el uso del término teleserie. Así, “esta denominación incluía por

tanto, todo tipo de piezas televisadas, ya fueran comedias o dramas que se emitieran de manera unitaria o seriada” (Sepúlveda, 2003).

Se distinguen cuatro etapas en la evolución de las telenovelas en América Latina, según lo señalado por Felipe Sepúlveda (2003). La primera de ellas es la etapa inicial, con programas transmitidos en vivo y de los que hoy en día sólo quedan como registros sus guiones en papel o fotografías. Posteriormente, con la irrupción de la llamada etapa artesanal, coincidiendo con los últimos años de la década de los cincuenta, será el video su principal aliado, pues con el avance de la tecnología el periodo se caracteriza principalmente por la grabación en cinta, terminado con la emisión en vivo, pudiendo editarse de mejor manera el producto final. La tercera etapa es la de industrialización, incorporándose nuevos elementos narrativos, estéticos y de ritmo. El periodo temporal corresponde a la década de los setenta y principios de los ochenta. Posteriormente viene la etapa de la transnacionalización, marcada por la entrada de producciones de diferentes países en mercados internacionales (Sepúlveda, 2003) y que podría identificarse con la etapa que se vive después del año 2000 hasta la actualidad, aunque ha habido en cierto modo un retorno a las producciones nacionales, pero no por ello con la presencia exitosa de las teleseries turcas desde 2010 en adelante.

Valerio Fuenzalida, por su parte, compara entonces el boom de la novela latinoamericana con lo que ocurre al internacionalizarse la industria latina de las telenovelas, llegando a países, incluso, muy disímiles culturalmente. Así, al respecto señala que ambos fenómenos son valorados de manera diferente. Por cuanto la novela, inscrita en la tradición clásica de la narrativa –si pudiéramos referirnos así a ella- consta con el prestigio de los productos de la alta cultura. En cambio, la telenovela es un “género contradictoriamente apreciado: disfrutado por millones de televidentes, pero estigmatizado por las élites culturales y políticas” (Fuenzalida, 1996).

En el mismo sentido, se complementa la cita anterior considerando esa especie de estigmatización y diferenciación con la “alta cultura”, pues “el hecho que este espacio se haya constituido a través de un género estigmatizado y el hecho de que esta industria se haya constituido al margen de las políticas culturales oficiales de gobiernos o

entidades regionales ha dificultado la valoración positiva de esta manifestación cultural, la cual en ocasiones ha sido descalificada como fenómeno más bien alienante.” (Fuenzalida, 1996)

Retomando el tema del desarrollo de la telenovela latinoamericana, no es posible comprenderlo sin -al menos- tener algunas consideraciones provenientes desde Brasil, pues la influencia de este país y sus lineamientos, sobre todo en materia de generación de guiones es indiscutible en América Latina. Según Juremir Machado, las telenovelas colaboran con un proceso de descubrimiento de la vida y la interpretación que hacen los telespectadores es al modo de cada individuo, y por añadidura de cada sociedad:

“As novelas ironizam, descobrem a vida, expõem os paradoxos das pessoas, falam abertamente dos males do poder. Elas assimilam tudo para entregá-lo ao público. Entre as novelas e os jornais, há um grande paradoxo. Os telespectadores neutralizam ambos e os interpretam ao seu modo. De qualquer forma, as novelas explicitam o atraso do tratamento das informações. Um mesmo canal é capaz de proibir uma informação num jornal e deixá-la passar numa ficção.”⁴(Machado, 2005)

Brasil consolidó a través de las últimas décadas, principalmente desde los años ochenta, esa capacidad de influir en el resto de Latinoamérica. “Los teledramas brasileños tienen un sello único, siendo un producto que cuenta con todos los requisitos necesarios para ser exportado. Con el de asegurar un excelente proceso de producción se contratan a los más renombrados autores, a quienes se encomienda una historia para los diferentes horarios. De esta manera nada queda al azar y el éxito es seguro.” (Sepúlveda, 2003)

Hay entonces en el nacimiento del género del melodrama una historia común que se remonta y se entrelaza con las identidades comunes latinoamericanas. Desde Cuba hacia Argentina, desde Perú a Brasil. Existe una herencia y un vínculo que viene desde

⁴ “Las telenovelas ironizan, descubren la vida, exponen las paradojas de las personas, hablan abiertamente de los males del poder. Ellas asimilan todo para entregarlo al público. Entre las telenovelas y los periódicos hay una gran paradoja. Los telespectadores neutralizan ambos y los interpretan a su modo. De todos modos, las telenovelas explicitan el atraso del tratamiento de las informaciones. Un mismo canal es capaz de prohibir (en el sentido de censurar) una información en un diario y dejarla pasar en una ficción.

lo radiofónico mucho antes de que se adaptaran los guiones para la televisión y en el desarrollo posterior tuvieron un rol muy destacado los departamentos comerciales de marcas relacionadas con las labores del hogar como los detergentes. Lo mismo había ocurrido en Estados Unidos, de ahí el apelativo de “*soap opera*”, y en el caso de Brasil es la misma firma Lever la que tenía un departamento dedicado a la búsqueda de guiones y su adaptación. (Mattelart, pp. 11 y 12.).

Con el paso del tiempo y el desarrollo de la industria es importante reconocer la forma en que el género de la telenovela se consolida como tal, pero no sólo como un producto, sino que como un tipo de expresión de la cultura popular. “El género telenovela ya está reconocido como algo específico. El semanario del ‘show business’ de Estados Unidos, *Variety* lo consagraba en estos términos: ‘La telenovela es una modalidad de arte popular latinoamericano tan significativa y atiborrada de convencionalismos dramáticos como lo pueda ser el western americano... La telenovela no es un *soap-opera*, pese a que ambos géneros mantengan relaciones de parentesco” (Mattelart, p. 13)

De este modo, tal como se indicó anteriormente, uno de los antecedentes clave a la hora de comprender el fenómeno de las telenovelas es la penetración que tuvo el radioteatro en la sociedad latinoamericana. Una vez más, de la mano del avance técnico –la masificación de la radio- fue posible que en los hogares del continente se contaran historias reconocibles por cada uno de los miembros de las familias y que se constituyera un espacio de unión en torno al aparato. Pero, es interesante ver que la radio como tecnología no sólo tiene su importancia en ser el medio por el cual llega el mensaje, sino que justamente a lo planteado anteriormente, pues tal como lo afirma Martín-Barbero, “el éxito del radioteatro debe bastante menos al medio radio que a la mediación ahí establecida con una tradición cultural”, por tanto popular. (Martín-Barbero, 1991, p. 184). El salto para replicar ese fenómeno a la televisión era sólo cosa de tiempo, y en América Latina –claro está- de recursos. Martín-Barbero reafirma el hecho de que se produce un redescubrimiento de lo popular y la revalorización de las articulaciones y mediciones de la sociedad civil, sentido social de los conflictos más allá

de su formulación y sintetización política y reconocimiento de experiencias colectivas no encuadradas en formas partidarias. Lo que él resalta es que las relaciones de poder no son una simple expresión de ciertos atributos, sino que se configuran como producto de conflictos que son reales, concretos y precisos, que se desarrollan en el plano económico y en el terreno de lo simbólico. Según esta idea, es ahí “donde se articulan las interpelaciones desde las que se constituyen los sujetos, las identidades colectivas” (Martín-Barbero, 1991, p. 226).

Ahora bien, el rol que tiene la televisión en los procesos de mediación es crucial para poder sustentar este análisis, sobre todo en un periodo entendido como bisagra –la década de los noventa en Chile- cuando está cambiando el escenario político, se dan pasos a la consolidación de la “nueva democracia” y el consumo masivo penetra a casi todos los sectores de la sociedad. Así, siguiendo con el planteamiento de Jesús Martín-Barbero, “se proponen tres lugares de mediación: la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural”. (Martín-Barbero, 1991, p. 233)

De este modo, es importante esta relación mediática que se da entre ficción y realidad, pues la ficción atrae en tanto es un juego entre lo conocido que se reconoce y lo desconocido que aporta novedad. Lo que se genera es una incertidumbre por parte del telespectador que reconoce las situaciones presentadas, pero indaga en sí mismo o en la pantalla las formas de reacción ante tal o cual hecho. Se consolida el reconocimiento, con la posibilidad y capacidad de hablar de la vida, pero dentro del marco de la fantasía que conlleva la ficción. El género de la telenovela contiene una verdad que es interna, propia y que debe aportar a la verosimilitud de la historia, pero que es absolutamente diferente a otros géneros televisivos, como el documental o las noticias. Ya el hecho de que tenga esta característica consolida a la telenovela como un producto que vale la pena investigar (Fuenzalida).

¿Por qué entonces es tan importante la relación que se da entre el espectador y el “producto” que hay en la pantalla? En parte eso se debe a que el proceso de reconocimiento es clave para la generación de un cierto conocimiento, y por supuesto, como justificación de objeto de estudio de las producciones melodramáticas. Se

relaciona mucho la recepción televisiva de la telenovela con el tiempo y el espacio de la vida familiar cotidiana, lo que ya la diferencia con el cine por ejemplo, cuando el espectador debe abstraerse de lo exterior para concentrarse en la pantalla. Con la telenovela la vida del hogar puede continuar, sobre todo en horarios como la sobremesa posterior al almuerzo o acompañando el consolidado horario de la “once chilena”. “La etnografía de la recepción en el hogar revela una recepción cotidianizada, ruidosa, y conversada; recepción muy diferente a la obtenida por las técnicas conductistas de laboratorio, en donde justamente se suprimen las condiciones situacionales de vida cotidiana, concebidas como ‘interferencias con el estímulo’. Ha sido posible describir la manera como la recepción televisiva se acopla a los diversos ritmos diarios de los habitantes del hogar y las formas como se enlaza con los estados de ánimo y emociones que acompañan a sus actividades; del mismo modo, se advierte que el ritmo de actividades y emociones modula en el receptor los tipos de atención posibles a la pantalla.” (Fuenzalida, 1990, p. 50)

Los receptores, independiente de su origen y condición, son clave. La forma en que la ficción está produciendo esa representación es en parte uno de los aspectos que más llama la atención y se consolida como objeto de estudio. Los diversos horarios, además, en que se pone en pantalla la producción melodramática, permite que se pueda también segmentar el tipo de producto que se ofrece, y por eso también se yergue con especial atención los horarios en que –al menos hasta la década de los noventa- la familia chilena se reunía al finalizar la jornada laboral. Es por eso que “(...) la etnografía de la recepción muestra que el Hogar para estudiantes y trabajadores que regresan a casa, así como para amas de casa en ciertos momentos de su ritmo diario, aparece como un espacio-tiempo psicológico-cultural de descanso de las tareas vinculadas con la ley de rendimiento, y su premio o castigo” (Fuenzalida, 2005, p. 50). “Esta premisa sitúa a la telenovela en el complejo tramado de las relaciones sociales y culturales, ya que para el autor que estamos siguiendo, existirían pocos fenómenos culturales tan evidenciadores, como la telenovela, de las articulaciones que entrelazan las demandas

sociales y las dinámicas culturales a las lógicas del mercado en nuestra sociedad.” (Santa Cruz, 2003)

La telenovela, como producto, como género, constituye un elemento novedoso para analizar y es importante reconocer el impacto que produce en el televidente. Valerio Fuenzalida, hace un análisis profundo de todo el proceso que involucra en el espectador la telenovela. Menciona, por ejemplo, la importancia de la definición de roles al interior del melodrama, de la significación diversa de los personajes y de la especificidad de identificación entre quienes están de un lado y otro de la pantalla. Esa experiencia identificadora tiene distintas formas de manifestarse. Señala que “el modelo propuesto por Jauss (1982) define la identificación como la experiencia de uno mismo a través de la experiencia del otro y especifica en cinco formas la relación del receptor con el Héroe: la identificación asociativa de fusión con el héroe, la identificación de admiración hacia el héroe perfecto, la identificación empática de compasión con el héroe imperfecto, la identificación catártica con el héroe sufriente de la tragedia y con el héroe abrumado por la comedia, y la identificación irónica con el anti-héroe.” (Fuenzalida, 2005, p. 52)

Como género, entonces, la telenovela importa. Sí, importa porque causa “algo más”. Sobre todo en la década de los noventa es un programa de televisión que genera conversación, que permite desarrollar interacciones con la familia, amigos o en el trabajo. El género se consolida como tema de conversación de las familias y también en el entorno social. “Desde el punto de vista del modelo de Jauss, aparece importante una doble identificación admirativa hacia el personaje y hacia el actor que representa al personaje; identificación hacia el actor que lleva a destacar la expresión corporeizada del personaje ficcional televisivo, propia del lenguaje audiovisual, e imposible en la narración ficcional expresada en el código abstracto del lenguaje escrito. La identificación de admiración por parte del receptor hacia el actor corporalizado permite advertir, entonces, la base semiótica (y no solo económica) del ‘star system’.” (Fuenzalida, 2005, p. 52)

En cuanto al proceso de aprendizaje que existe en la audiencia y el impacto de las telenovelas en sus telespectadores, Fuenzalida distingue dos modos de aprendizaje y conocimiento. El primero tiene que ver con los estratos que disponen de mayor información, como estudios y posibilidad de contacto con otras fuentes. Son ellos quienes, según el autor, “piden una TV con mayor información conceptualizada de carácter abstracto y general (...) es decir una TV más analítica y racionalizada” (Fuenzalida, 2005). Por otra parte, menciona que en el caso de los estratos populares se satisfacen mejor con programas testimoniales en que la enseñanza puede inferirse de las historias, plenas de experiencias de vida, y no de generalizaciones abstractas y complicadas (Fuenzalida, 2005). Teniendo en cuenta estas diferencias, el autor señalado concluye que hay dos formas de aprendizaje: uno analítico-racionalista y otro narrativo-experiencial, cada cual con lenguajes diversos (conceptual versus lúdico-afectivo).

Con respecto al tipo de público que ve las telenovelas, el autor señalado en el párrafo anterior menciona que hay algunas diferencias con respecto al tipo de personas que la consume, pues habría un cambio entre el público observador del horario post almuerzo, donde predominan las mujeres luego de la jornada laboral doméstica, y que la atención que se le presta a la trama no es siempre en un ciento por ciento. (Fuenzalida, 2005)

¿Son las audiencias entonces relevantes en toda esta relación de las telenovelas y el público? En ese sentido lo importante es poder comprender que existe un desafío artístico que saldar, pues el género de las telenovelas debe ser transversal, y a medida que los tiempos van cambiando, llegando a diferentes públicos. Si hasta la década de los ochenta la telenovela debía presentar temáticas transversales y comprensibles no sólo por la “dueña de casa”, sino que para toda la familia, con el correr del tiempo tuvo que ir especializándose, atendiendo a los nuevos públicos que se sientan a ver televisión. “(...) creciente heterogeneidad del público, así como su masividad. Pareciera desterrado entre nosotros el añejo axioma, que tenía casi carácter de estigma, de que la telenovela constituía un producto comunicacional visto especialmente por mujeres dueñas de casa de sectores medios y bajos.” (SantaCruz, 2003). Lo anterior se complementa con lo

señalado por Guillermo Orozco, quien indica que “más allá de lo pasivo o lo activo de las audiencias, dicotomía ampliamente superada en el campo académico de la investigación sobre recepción y audiencias y, por supuesto, en la visión de Valerio desde hace décadas, las audiencias pueden ser muchas cosas a la vez. De hecho lo son, lo cual siempre resulta un desafío tanto para la producción televisiva como par el análisis de su televidencia, sobre todo de los más jóvenes.” (Orozco; 84).

Siguiendo esa misma lógica, Soledad Camponovo menciona que en Chile, a diferencia de lo que pasa en otros países de Latinoamérica, la audiencia de las telenovelas es transversal, con una recepción que puede ser incluso pluralista, plurisexual y pluriética.

Esa pluralidad es propia de la televisión y más aún de una época en la que, tal como se vio previamente, había apenas dos televisores por hogar para mediados de la década de los noventa. “Es justamente en la *escena doméstica* donde el des-centramiento producido por la televisión se torna en verdadero *des-orden cultural*. Mientras la cultura del texto escrito creó espacios de comunicación exclusiva entre los adultos instaurando una marcada segregación entre adultos y niños, *la televisión cortocircuita los filtros de la autoridad parental transformando los modos de circulación de la información en el hogar.*” (Martín-Barbero, 2002).

Finalmente, y a modo de cerrar o enmarcar la discusión sobre definiciones y aproximaciones teóricas a la telenovela, se podría concluir que la telenovela es un producto cultural, de cultura popular y con profunda raigambre en la sociedad, sobre todo la latinoamericana. Así, es posible cerrar la discusión al respecto, confirmando su status como producto cultural, lo que se confirma con su extraordinario éxito de audiencia, sobre todo en América Latina⁵ y por su notable desarrollo como género televisivo (Sepúlveda, 2003-2004).

⁵En un doble rol, como continente que produce la telenovela, y como territorio y cultura que consume ese producto.

La telenovela en Chile

¿Cómo se puede, entonces, mirar este fenómeno de la telenovela en la década de los noventa en Chile? ¿Cómo aparece la figura del político o de la política en estas series?

Pues bien, “con relación a géneros televisivos y presencia política, en la década de los ’90 fue patente en Chile el desinterés de la audiencia por programas de debate y foro político, y en cambio la valoración de los políticos que comparecen en programas de servicio público relacionados con necesidades cotidianas, dando orientaciones, soluciones, y a veces excusas a la audiencia. Los programas de debate político a menudo son incomprensibles para la audiencia por su lenguaje altamente técnico.” (Fuenzalida, 2005, p. 54)

La política estuvo radicada en los años noventa explícitamente en los llamados programas serios, a los debates al estilo *Sin Protocolo* conducidos por Igor Entrala en Televisión Nacional, o a la conversación algo pretenciosa de *Almorzando en el Trece* de la Corporación de Televisión de la Universidad Católica de Chile. Por eso, la representación de lo político en otras áreas no es explícita. En el melodrama televisivo chileno es escaso, pero no por eso ausente y ya se verá más adelante. Lo importante, ahora, es comprender el valor de esa interpelación, entendida como la forma en que el melodrama –en este caso nacional- traspasa la pantalla y remueve al espectador, tal como lo señala Jesús Martín-Barbero: “Existe sin embargo otra matriz que atribuye al reconocer un muy otro sentido: aquel en que re-conocer significa interpelar, una cuestión acerca de los sujetos, de su modo específico de constituirse. Y no sólo los individuales, también los colectivos, los sociales, incluidos los sujetos políticos”. (Martín-Barbero, 1991, p. 244)

Surge entonces el proceso de identificación, que principalmente se da con situaciones de reconocimiento de lo propio, parecido a la realidad que día a día enfrentan. La identificación entonces no ocurre con lo extraño y ajeno, más bien con lo propio y significativo. En el Chile de fines de los ochenta y la década de los noventa, las

producciones melodramáticas, sobre todo las de TVN, logran casi a la perfección este reconocimiento.

Un elemento interesante que plantea Fuenzalida es el proceso de comparación reflexiva con las situaciones y personajes que el espectador ha visto en pantalla. Según el autor “la audiencia ‘dialoga’ interna o grupalmente con la trama para criticarla, aprobar o discrepar con las decisiones y conductas de los personajes, sugerir otras alternativas, reírse o burlarse de ciertos estereotipos, o sorprenderse ante situaciones inesperadas.” Este proceso es, por cierto, mucho más consciente y verbalizado que el de reconocimiento cultural. (Ver Fuenzalida, 2005).

Para comprender de mejor forma lo que se expresó anteriormente, el caso de Chile se torna apropiado, debido a las condiciones sociales y políticas que vivió el país durante los años ochenta y noventa. Por eso es importante hacer un repaso sobre lo que ha ocurrido en Chile en relación a las telenovelas y su desarrollo como género. Es asimismo la posibilidad de poder dar un sentido a un estudio sobre estos populares programas. En primer lugar es fundamental comprender la importancia de la delimitación temporal. Si bien es cierto el género se inicia en Chile casi con la historia misma de la televisión, es durante la década de los ochenta que parte el verdadero “boom” de las telenovelas.

En términos generales, la historia de estas producciones en el país no es muy disímil al resto de América Latina, con emisiones en diversos horarios, diferenciando posteriormente el tipo de temática de acuerdo a la hora del día en que salía al aire. Así, el periodo posterior al almuerzo estaba reservado para el melodrama propiamente tal y para el vespertino temas mucho más transversales:“(…) la telenovela chilena vespertina lentamente evolucionó hacia adquirir un carácter más familiar e introdujo más personajes que pudieran llamar a una mayor diversidad de identificación. Así evolucionó desde el melodrama tradicional hacia la incorporación del humor de comedia, tono emocional más apropiado para el descanso en ese horario de convocación familiar. Además mejoró la calidad técnica y profesional en su realización (cámaras, iluminación, escenografía, vestuario, libretos, actuación, etc.), con lo que la audiencia fue

diferenciando a la telenovela chilena de otras producciones latinoamericanas.” (Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009, p. 66)

En el desarrollo de la televisión en Chile, las telenovelas comienzan a estar presentes ya desde la década de los sesenta, a poco tiempo de haber llegado la televisión misma al país. La pantalla nacional exhibía producciones argentinas, mexicanas y venezolanas. Las producciones nacionales comienzan en 1963 con *Esa es mi Familia*, “un teleteatro y al mismo tiempo el primer programa en vivo de la televisión chilena. Protagonizada por los recordados Emilio Gaete y Malú Gatica, mostraba una historia con alto sentido cristiano y moral, propio de la época.” (Sepúlveda, 2003). Luego, vino el éxito del canal de la Universidad Católica, *Juani en Sociedad*, con Silvia Piñeiro y Sonia Viveros en sus roles principales; ambas actrices estarían presentes prácticamente en todas las producciones de las tres décadas siguientes.

“Desde el año 1959, fecha de inicio de las transmisiones televisivas en Chile, al año 1970, son muy pocas las producciones televisivas ficcionales que se realizaron. Aún no se iniciaba la era de las telenovelas nacionales (...)” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014) y en esta evolución que fueron teniendo las telenovelas chilenas, aparece la figura de Arturo Moya Grau, “llamado el padre de las teleseries” (Sepúlveda, 2003) quien con una amplia experiencia previa en radio y en teatro puso en pantalla en 1971 -por la señal de la Universidad Católica- la telenovela *J.J. Juez*.

El devenir histórico y político chileno hizo que la industria se paralizara y no fue hasta 1975 cuando se ponen en pantalla series más bien de corte histórico y cultural.

Pero el gran hito en Chile se dio con *La Madrastra* de UC TV, siendo tal el éxito de la producción que incluso la prensa señala que el tránsito disminuyó en el horario en que se exhibía, se hicieron concursos y programas especiales en torno a ella y su final marcó record de sintonía, con un histórico de 80 puntos. Se habla entonces de un verdadero reinado de la telenovela en el país y que se produjo justamente en 1981 con *La Madrastra* que reproduce el modelo clásico de la telenovela latinoamericana: (según Martín-Barbero) “un melodrama serializado que es transmitido a diario en capítulos de una hora; una historia de amor incomprometido que se prolonga por varios meses en la

pantalla; personajes polares, buenos muy buenos y malos muy malos, ricos muy ricos y pobres muy pobres, donde el héroe y/o la heroína deben resistir los embates del destino y de los villanos; un desenlace feliz que implica, en la gran mayoría de los casos, el matrimonio de los protagonistas y el castigo material o simbólico de los villanos ” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014). En el caso de *La Madrastra* el final incluye la revelación de un misterio y un matrimonio múltiple.

Esa década se destacaron producciones realizadas, además de Moya Grau, por Carlos Lozano, Néstor Castagno y Herval Rossano, quienes muchas veces adaptaron guiones extranjeros para la pantalla local. Destacó también durante la década de los ochenta el director Sergio Vodanovic, con éxitos como *Los Títeres* de 1984, *Secreto de Familia* de 1986 y *Villa Nápoli* de 1991. En Televisión Nacional destacaron producciones como *La Torre 10* en 1984 y *Marta a las Ocho* en 1985, de Fernando Aragón. Otros hitos televisivos que están en la memoria colectiva de los chilenos son *La Represa* y *La Dama del Balcón*⁶. Pero la verdadera “guerra de las teleseries” se inicia en 1988 con la puesta al aire de la adaptación de un guión brasileño por parte de TVN: *Bellas y Audaces*, original de Cassiano Gabus Mendes, el mismo que diera origen a *Ángel Malo* de Canal 13 en 1986. Para 1988 Canal 13 exhibía *Semidiós*, con Roberto Vander de protagonista, con excelentes resultados de sintonía para ambas producciones, lo que da cuenta de lo “próspero del negocio (...) que dejaba a todos contentos” (Sepúlveda, 2003). Así también, el canal estatal –coincidiendo con el término de la dictadura- inicia la era de las grandes producciones, con inversiones cuantiosas de dinero, y la primera de ellas fue *A la sombra del ángel*, de Néstor Castagno en 1989.

Lo interesante de ese periodo es que durante la segunda mitad de los años ochenta, se constituyen en los canales de televisión (TVN y UC-TV) áreas dramáticas “especializadas en la producción de telenovelas semestrales. Se da inicio a una

⁶La Dama del Balcón tenía en su argumento una historia relacionada con los experimentos genéticos realizados por los nazi. Cuando salió al aire, cada alusión a quienes habían efectuado estas pruebas, fueron dobladas y reemplazadas por “comunistas”. Según reportaje de Televisión Nacional, Tu historia es mi historia, al regresar la democracia, se emitió íntegramente, a modo de maratón, esta telenovela sin el doblaje impuesto por la censura del régimen militar.

producción sistemática y masiva de telenovelas de factura nacional, lo que constituye un primer hito importante en el surgimiento del género”. (Amigo, Bravo y Osorio, 2014)

Para fines de la década de los ochenta, que coincide con el ocaso del gobierno de Augusto Pinochet, las telenovelas producidas por Televisión Nacional de Chile entre 1989 y 1990, eran percibidas con ciertas deficiencias en relación a la entretención, muy complicadas en la trama, colorido poco atractivo en la imagen y otros aspectos formales. Es en cierto modo el fin de una era y la irrupción de nuevos actores –en el más amplio sentido de la palabra- que vendrían a renovar la pantalla durante la década de los noventa, pues “entre los años 1993 y 2005 ocurrió un importante aprecio socio-cultural hacia las telenovelas producidas por el grupo del director Vicente Sabatini, en el canal TVN de Chile, con gran éxito de audiencia en un ambiente de canales competitivos. Tal exitosa producción melodramática generó discusiones acerca del valor cultural del género, con recurso a las clásicas teorías de la conspiración alienadora y con defensas inspiradas en la revalorización latinoamericana de la telenovela.” (Fuenzalida, 2011)

En materia de contenidos, “(...) la ficción televisiva chilena, en particular el género de la telenovela, representa un fenómeno mediático que permite observar el complejo proceso de circulación cultural en Chile, las tensiones e intereses, las disputas de sentido que se verifican entre los sujetos, las cadenas televisivas y la discusión pública”. Los años ochenta y noventa marcaron un antes y un después con respecto a la forma en que se veía televisión en Chile junto con los procesos político institucionales. “La telenovela no es la que origina el cambio en el debate social, pero puede tener un efecto multiplicador y cristizador de este, más allá (probablemente) de los propios intereses de las cadenas televisivas o de las expectativas de sujetos y actores sociales. En ese sentido, este tipo de producciones se convierte, para el investigador, en un interesante índice de las realidades que entrecruzan la complejidad social.” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014).

Volviendo al tema de los contenidos, “la ficción y, de manera principal el género de la telenovela, no sólo ha sido el vehículo a través del cual la televisión chilena ha propuesto decenas de historias, personajes, estéticas y valores que hoy forman parte de

la cultura popular; además, ha incorporado, de manera persistente y crítica, diversas materias al interior del debate público, como la desigualdad social, la diversidad sexual, la violencia intrafamiliar, la situación de los sin casa o de los pueblos originarios, el abuso infantil, entre muchos otros.”(Fuenzalida, Corro y Mujica, 2009). Así, es interesante darse cuenta que en la telenovela habría una forma particular de identificación del público con la realidad social, a través de mecanismos que permiten revelar cómo las características y particularidades de la recepción de este género televisivo ponen en tensión la distinción entre discursos de ficción y realidad (Amigo, Bravo y Osorio, 2014): “(...) la telenovela en tanto ficción nos cuenta historias cotidianas instaladas en la articulación de esos dos tiempos, en y desde el sentido común, por definición fragmentario, incoherente y abigarrado.” (Santa Cruz, 2003).

Retomando el devenir temporal, “(...) el fin de la dictadura militar el año 1990 se constituye en un cuarto hito para la consolidación del género de la telenovela chilena. En el contexto de una industria consolidada y de la apertura progresiva de mayores espacios de libertad, los dos principales canales de televisión van a profundizar su competencia en el mercado de las telenovelas. Poco a poco, el modelo de las telenovelas tradicionales va siendo reemplazado por producciones que incorporan temáticas fuertemente ligadas a la identidad nacional, a la realidad social o a los problemas de la vida cotidiana”. (Amigo, Bravo y Osorio, 2014). Esto se aprecia principalmente durante la década de los noventa, que marca el posicionamiento de Televisión Nacional de Chile por sobre la red de televisión católica, circunscribiéndonos al plano del teledrama nacional. Podría afirmarse que hubo una cierta paridad hasta 1992, cuando TVN da un golpe con *Trampas y Caretas*, del brasileño Lauro César Muniz, que “incluso fue considerada por estudios de la época como la primera teleserie vista por hombres y mujeres en igual proporción, lo que traía un cambio en el público objetivo, hasta el momento liderado por el sexo femenino.” (Sepúlveda, 2003)

“El cambio en las temáticas igualmente fue notorio con el regreso a la democracia. En 1991 (...) Televisión Nacional presentó *Volver a Empezar*, que “tocó directamente temas como el exilio, la separación y la infidelidad. De ahí en adelante

canal 7 inició una notoria liberalización de sus contenidos, a diferencia de Canal 13 donde se generó una polémica por presentar a una joven drogadicta en la teleserie *Villa Nápoli* (1991).” (Sepúlveda, 2003).

A partir de 1996 hay un giro en las telenovelas de Televisión Nacional, pues el director Vicente Sabatini se aleja del centralismo chileno y busca nuevos espacios para ambientar sus producciones. “Con personajes identificables y con un gran toque de humor y comedia se exhibe *Sucupira*, grabada en las playas de Zapallar. A este éxito siguió *Oro Verde* (1997) realizada en Caburga (sic), para luego trasladarse a la mágica Isla de Pascua (*Iorana*, 1998) y a Chiloé con *La Fiera* (1999). Posteriormente, se centraría en la vida de los gitanos con *Romané* (2000), cuyo escenario fue Tocopilla” (Sepúlveda, 2003). Lo que se genera es que “se comienza a mostrar Chile, sus paisajes, personajes típicos, la diversidad cultural, su historia y conflictos sociales.” (Mujica, 2007)

El tema del horario cobra en este periodo un valor fundamental. Los ochenta culminan con el paso de un gobierno dictatorial a una democracia y los chilenos se sientan frente a los televisores a ver cómo transcurre la historia. La hora a la que se emiten las telenovelas chilenas marca el punto en sintonía para quien pueda dejar en el canal a la mayor cantidad de personas posible, sobre todo para el noticiero central y por supuesto de los estelares y otros programas que se emitían después de él. “Se trata del horario que inaugura el *Prime Time*, ya que el retorno de los chilenos al hogar va reuniendo una gran cantidad de audiencia en torno al televisor; por ello es un horario donde la publicidad alcanza los más altos valores. Los canales fueron confirmando con el tiempo que las telenovelas de las 20 horas eran estratégicas para mantener el ‘*flow*’ de la audiencia hacia la programación posterior constituida por el noticiero y los programas nocturnos. Una telenovela exitosa derramaba una parte de la audiencia hacia los siguientes programas.” (Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009, p. 66). Lo mismo reafirma Eduardo Santa Cruz al señalar que “la telenovela en tanto producto, ofrece algunas rentabilidades adicionales. Una de ellas es capturar audiencias que se trasladan al

telenoticiario que le sigue e incluso a la programación *primetime* posterior, según estudios difundidos igualmente en la prensa.”(Santa Cruz, 2003).

Por estos motivos es importante que en las telenovelas se pueda expresar esa multitud de temas mencionados anteriormente. La mayoría de los autores consultados coinciden en que las producciones de las 19:00 horas son vistas por una audiencia que retorna a los hogares, dejando de lado la carga laboral del día. Quizás exista en ese gesto una pretensión de alejarse de los problemas diarios y echar a volar la imaginación con historias de drama y humor.

El relato de la década de los noventa se termina de completar en 1997, cuando irrumpe Megavisión con su primera teleserie, *Rosabella*, que con un elenco de actores reconocidos logró un interesante espacio en esta “batalla”, llevándose el segundo lugar en audiencia. El envión y buenos augurios que reportó *Rosabella* devino en la exhibición al semestre siguiente de *Santiago City*, que fue un fracaso y significó que fuera sacada del aire al poco tiempo de haber comenzado su emisión.

¿Qué ocurría entonces en cuanto a los temas que abordaban las telenovelas chilenas? Pues durante esta época no hay una coincidencia o puesta en escena de una “conspiración político-ideológica, sino que representa algunas tendencias profundas socio-culturales, una representación no sólo atribuible a la inspiración de un artista individual sino también porque el verosímil del género es representar desde la vida cotidiana de la gente corriente. Al intentar representar a la audiencia, la ficción capta algunos aspectos del nuevo ambiente político-cultural vividos existencialmente por los sujetos, pero no los representa con la semiótica racional-apolínea, como lo hace el filósofo o el sociólogo.” (Fuenzalida, 2011)

Estos años fueron difíciles desde el punto de vista político, se trata de lo que hemos denominado una época bisagra, en la que también comienzan a aparecer algunos temas que antes fueron obviados (Camponovo). El caso de *Volver a Empezar*, que se analizará en profundidad en el capítulo siguiente, tiene que ver con eso, pues la protagonista es una mujer que vuelve, que regresa, aunque explícitamente jamás se menciona que haya sido un exilio político propiamente tal.

El público al que está orientada la producción de telenovelas chilenas es en su mayoría el nacional: “De igual forma, por lo menos hasta ahora, y con especial énfasis en el caso de TVN, la telenovela se orienta decididamente al mercado nacional, lo cual implica opciones narrativas y temáticas claramente identificables. Si bien se mantienen tendencias insinuadas, en mayor o menor medida, en el período anterior, en la fase actual es posible destacar por lo menos las siguientes características”: consolidación del modelo brasileño, grabaciones en exteriores, nuevos elementos narrativos y de gramática visual, paso de los estereotipos o arquetipos a los tipos sociales y su capacidad referencial o de identificación y, finalmente, el rasgo intergénero que puede ir desde la comedia, pasando por el relato policial y el documental. (Santa Cruz, 2003).

Durante la década de los noventa “destacan las producciones que miran a grupos identitarios específicos o microcosmos sociales como los gitanos en *Romané* (TVN 2000), pescadores artesanales en *Santoladrón* (TVN 2000) o los cerros y barrios de Valparaíso en *Cerro Alegre* (Canal 13, 1999).” (Camponovo).

“Entre 1995 y 2005 se aprecia en las telenovelas chilenas un marcado interés por responder a la pregunta ‘¿Quiénes somos?’ Las producciones intentaron mostrar al país de norte a sur, incluir diversos grupos identitarios y revisar el pasado en sus tramas. Estos tres aspectos resaltan especialmente en las 11 telenovelas que dirigió Vicente Sabatini en el canal estatal TVN durante este periodo: desde *Estúpido Cupido* (1995) hasta *Los Capo* (2005).” (Camponovo). Según Soledad Camponovo, “a pesar de ser estas producciones un agente de modernidad, aún no han logrado vencer muchas de las barreras impuestas por la matriz cultural no moderna al no incorporar activamente a las diferentes etnias en sus tramas o al omitir la crítica política, que hasta el momento ha sido un tema relativamente tabú.”

“En ese marco es que comienza a cobrar sentido el hecho de que durante los ’90 hemos asistido a una proliferación mucho más acentuada de la variedad temática, en el caso de las telenovelas, que la exhibida en la década anterior y pareciera que un eje central de ella está constituido por los impactos de la modernización en la cultura cotidiana y la construcción de un sentido común ad hoc.” (Santa Cruz, 2003)

En cuanto a la delimitación del tiempo de estudio, y que se relaciona justamente con las temáticas que aparecen con posterioridad a la dictadura, tiene que ver principalmente con las condiciones de la época marcada por la transición a la democracia. Así, es importante rescatar la separación temporal que advierte Eduardo Santa Cruz:

“Por ello y de forma relativamente arbitraria podemos distinguir una primera fase que va desde 1981 a 1991, de una segunda que iría desde el 92 hasta el fin de la década. La sospecha que se quiere trabajar más adelante es que habría otros criterios, si se quiere más sustantivos, que podrían sostener la periodización sugerida.”(Santa Cruz, 2003)

Por eso, se consideran dos telenovelas que son íconos. Una de ellas casi olvidada y la otra recordada hasta el día de hoy como símbolo de la época: *Volver a Empezar* (1991) y *Sucupira* (1996), ambas de Televisión Nacional.

Del listado de telenovelas producidas durante la década de los noventa, sólo cuatro tienen en sus historias alguna relación con la política o lo político. Por parte de Canal 13, en *Top Secret* (1994) el protagonista es un congresista que se involucra con la fotógrafa de una revista y que hace tambalear el matrimonio perfecto del diputado. El final de *Top Secret* no podría haber sido más apegado a las tradiciones del canal del angelito, pues el protagonista, interpretado por Cristián Campos, recompone la relación con su mujer.

En el caso de Televisión Nacional, en *Estúpido Cupido* (1995), el alcalde interpretado por Luis Alarcón encarna las ideas conservadoras y lucha contra el liberalismo no sólo de sus adversarios políticos, sino que con la rebeldía de su hija, Isabel Margarita, ambientada en plena efervescencia de los años sesenta. Polémica causó también el amor cotenido de una monja por el locutor de la radio local, incluso con especulaciones acerca de dos posibles finales, uno de ellos en la que la religiosa dejaba el hábito para seguir al amor.

Pero como se mencionó previamente las dos telenovelas que más llaman la atención y que son el caso de estudio de este trabajo son *Volver a Empezar* (1991) y

Sucupira (1996). “‘*Volver a Empezar*’ es la única telenovela que hizo referencia explícita al tópico del exilio y el retorno. Fue el primer intento por representar los temas que habían permanecido marginados durante la dictadura. La crítica definió esta telenovela como la primera de la ‘nueva era’ que comenzaba a gestarse en el área dramática del canal estatal.” (Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009, p. 91)

En cambio, “en *Sucupira* recurre al humor para describir la dicotomía entre el clientelismo y la política efectiva. Esta telenovela cree en el poder redentor del amor (el alcalde corrupto deja la promiscuidad por el amor de su competidora), pero escéptica respecto de las posibilidades de que la verdad y la transparencia puedan incorporarse definitivamente a lo político.” (Fuenzalida, Corro, Mujica 2009, p. 180) “*Sucupira* es la única telenovela de la muestra que alude el tema de la corrupción política. En código humorístico y con toques mágicos propone dos modelos de política: el clientelismo (manipulador y corrupto) y la política ‘seria’ (que evalúa problemas reales y propone soluciones verosímiles). En esta dicotomía propone una visión agridulce. Progresivamente los ciudadanos de *Sucupira*, el pueblo en el que se ambienta la telenovela, se enteran de los abusos de su alcalde, Federico Valdivieso, y efectivamente su popularidad baja, se rebelan contra él –hacen manifestaciones fuera de la Alcaldía, le tiran piedras a su oficina-, y su gran logro, un cementerio, aparece como un fracaso por falta de muertos que enterrar en él.” (Fuenzalida, Corro, Mujica, 2009, p. 194)

“Una somera revisión a las telenovelas nacionales de los últimos años nos indica que su discurso integra las dimensiones señaladas. En todas ellas aparecen algún o algunos personajes que condensan la mirada ilustrada y racional, muchas veces directamente científica. Entre las últimas basta recordar a *Rosario*, la profesora básica de *Romané* y su discurso tolerante antidiscriminatorio, así como vigilante y combativo frente a expresiones provenientes de la *barbarie* como el machismo y la violencia en las relaciones de pareja o el doctor encarnado por Bastián Bodenhofer en *Aquelarre*, obstinado en encontrar una explicación científica al misterio del por qué no nacían hombres en dicho pueblo. Otros ejemplos de lo anterior fueron la arqueóloga de *Iorana*, buscando develar el misterio del *moai* sumergido o el ufólogo en *Borrón y Cuenta*

Nueva.”(Santa Cruz, 2003). ¿Por qué no aparecen entonces políticos o historias políticas en las teleseries? O si aparecen, ¿de qué forma son tratados esos temas?

La respuesta es lo que se intenta revisar en este estudio y es por eso que a través de dos casos excepcionales es que se busca hacer un análisis de esa realidad. *Volver a Empezar* y *Sucupira* abordan la política desde perspectivas distintas. En una el exilio y el retorno a la democracia están presentes -muchas veces velado- pero siempre, las diferencias de clases, el negocio de las universidades privadas, el arribismo. En la otra, la corrupción política es vista con humor, pero no por eso normalizada. Eduardo Santa Cruz señala que “no estamos, por lo tanto, en presencia de un texto subyacente o una operación ideológica encubierta, sino frente al despliegue explícito de un sentido común y a una hegemonía construida en los ’90 desde los distintos poderes, acerca de una forma de enfrentar el pasado, en tanto lecciones históricas de lo que no se debe hacer, legitimando, de paso, el presente. No se trata entonces de borrar la memoria como muchos afirman, sino, al revés, de construirla de tal modo que el presente naturalizado aparezca como una especie de etapa superior, es decir, donde se habría encontrado la senda perdida hacia el progreso, la armónica convivencia social y la realización plena de un Chile moderno.”(Santa Cruz, 2003)

Así, Chile cambió. La televisión no estuvo ajena a esos cambios, en materia política y social. Los medios de comunicación no estuvieron ausentes de ese quiebre de época que representaron los años noventa. De esa bisagra cultural que se consolida con las telenovelas en la prensa y como comentario de las personas. Para el final de la década la situación ya era otra. Chile ya no era el de 1990 y cuando el 2000 se acerca los temas y las maneras de hacer televisión y telenovelas ya habían cambiado.

VOLVER A EMPEZAR:

LA TELENOVELA DEL RETORNO A LA DEMOCRACIA

*“Porque siempre hay tiempo, para volver a nacer,
siempre hay tiempo, para volver a vivir,
siempre hay tiempo para volver a empezar,
lo que nunca pudiste terminar...”*

Cecilia Echenique⁷

La historia de *Volver a Empezar* comienza antes de salir al aire. Las intrigas y amores se vuelven pequeños comparados con la vida real y la tragedia que marcó el verano de 1991.

La tercera jornada del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar, se inició con las palabras del animador Antonio Vodanovic homenajeando a Sonia Fuchs, fallecida la tarde de ese 7 de febrero, al capotar la avioneta en que viajaba hacia el Lago Caburgua. Fuchs había sido por años una de las ejecutivas fuertes de Televisión Nacional de Chile, clave en la producción de telenovelas del canal estatal y, junto a ella, también murió víctima del accidente su esposo, Ricardo Jordán, asesor del ministro de vivienda, Alberto Etchegaray, además de jefe de la comisión de asentamientos humanos de dicha cartera.

Un accidente aéreo bien podría haber sido una excelente escena para comenzar la historia de telenovela y si esta tragedia marcó a *Volver a Empezar* antes de que estuviera en pantalla, el día que salía al aire su primer capítulo no se quedó atrás.

⁷ “Porque siempre hay tiempo” es el nombre de una de las canciones de la banda sonora de *Volver a Empezar*. Fue compuesta por Cecilia Echenique, quien fue una de las voces del Canto Nuevo, con mucho éxito en el circuito alternativo de música en vivo del país durante los ochenta. Está casada con Ignacio Walker y al retornar la democracia fueron una de las parejas símbolo de la elite democratacristiana con su juventud y encanto. Esta canción refleja el trasfondo que hay en la historia de la telenovela, la idea de que –en definitiva- por más adverso que sea el camino, siempre hay tiempo para volver a empezar.

Era lunes 1 de abril de 1991 y el fin de semana anterior los avisos en prensa auguraban la competencia entre los dos principales canales de televisión en materia de producciones dramáticas. Canal 13 ponía en pantalla *Villa Nápoli*, protagonizada por Walter Kliche, pero el estreno de ambas telenovelas se vio interrumpido por los *extra* de prensa de esa tarde: a la salida del Campus Oriente de la Universidad Católica era herido a bala el senador Jaime Guzmán. La transmisión de las telenovelas fue interrumpida en diversas oportunidades hasta que a las 21:35 horas los canales confirmaban la muerte del parlamentario. El atentado a Jaime Guzmán fue uno de los hitos políticos de la transición chilena a la democracia y no dejó indiferente a ningún sector de la población. El diario *Las Últimas Noticias* publicaba al día siguiente una nota con respecto a las dos teleseries, señalando que “ambas se vieron atractivas en sus anticipos” y que las “transmisiones se vieron alteradas por las noticias de última hora que daban cuenta sobre el atentado en contra del senador Jaime Guzmán” (“Volver a empezar en Villa Nápoli”, *Las Últimas Noticias*, 2 abril 1991, p. 34).

El argumento de *Volver a Empezar* parece sencillo: una mujer madura, Margot Albónico, retorna luego de dieciséis años de ausencia del país y lo hace a la casa del hijo que dejó en Chile, ahora convertido en un ejecutivo exitoso, casado con una mujer dedicada al hogar con quien tienen un hijo de ocho años. Pero quien regresa no es cualquier mujer, sino que durante su ausencia se convirtió en una escritora de fama internacional. Con ella, no solo retornan antiguos rencores, sino que llegan nuevas ideas, de mujeres libres, trabajadoras y dueñas de su propio destino. Estas semillas caen en tierra fértil en su nuera, que llena de dudas tiene un romance con el distribuidor de películas Martín Barnes. El personaje de la escritora fue interpretado por Jael Unger, que –tal vez- en una genialidad publicitaria del canal estatal, “vuelve” a encarnar un personaje que “regresa” del ayer, tal como lo había hecho en 1981 en *La Madrastra* de Canal 13. Los motivos de la salida del país de Margot atormentan a su hijo Pedro Pablo Oroz (Alfredo Castro), quien sufrió por el abandono de su madre y la ruptura de su familia. El melodrama de *Volver a Empezar* deambula entre el triángulo que se produce

entre la mujer de Pedro Pablo, Valentina (Claudia Di Girólamo), y Martín Barnes (Francisco Reyes)⁸.

Pero hay otra historia que bien podría ser el hilo conductor de la telenovela. Se trata de un personaje que regresa desde Europa, Samuel de La Force (Claudio Rodríguez), un joven de 21 años que creció y se educó en París, y que interrumpe sus estudios de historia para volver a Chile a reencontrarse con sus orígenes. Samuel es hijo de Gastón de la Force (Luis Alarcón), que a su vez es socio de Pedro Pablo Oroz. Al inicio de la telenovela lo que se sabe es que la mujer de Gastón, Felicia, se suicidó en París a causa de una profunda depresión y que junto a su tumba, en el cementerio de *Père Lachaise*, hay una lápida con el nombre de Amanda de la Force. Con algunas infidencias de la tía de Samuel, Otilia (Malú Gatica), y de la empleada de la casa (Anita Reeves), se comienza a develar el por qué de la ausencia de Amanda, y la búsqueda de ella por parte de Samuel se convierte en el sostén argumental de la trama. Con el tiempo el joven descubre que Amanda es hija de Gastón de la Force, que estudió literatura en el “*Pedagógico*”⁹ y que por algún motivo sus padres la llevaron a Francia en 1970, perdiéndose su pista.

Con la ayuda de Margot Albónico, Samuel descubre que Amanda está viva y que es su madre. Que el verdadero motivo de que la llevaran a París fue que estaba embarazada de un estudiante de filosofía que incursionó en política y que no se supo más de él. En Francia, Felicia (la madre) se suicida y Amanda vuelve a Chile escapando de su autoritario padre, dejando allá al pequeño Samuel que es criado por Gastón como su hijo. Cuando el patriarca retorna a Chile encierra a Amanda en un hospicio psiquiátrico.

⁸ Un dato que podría parecer poco relevante es que *Volver a Empezar* es la primera telenovela en que aparecieron Claudia Di Girólamo junto a Francisco Reyes como pareja amorosa. El éxito de las telenovelas de Televisión Nacional se debe en parte a la identificación que lograron estos dos actores con la audiencia y se mantuvo casi diez años, dirigidos por Vicente Sabatini, quien se convertiría posteriormente en esposo de la exitosa actriz.

⁹ El “*Pedagógico*” hace referencia a la Facultad de Filosofía, Educación y Humanidades de la Universidad de Chile, o simplemente el Instituto Pedagógico, del que posteriormente surgiría la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Este instituto fue durante la década de los sesenta y setenta un foco de la reforma universitaria y en la cultura popular se relaciona al ideal del estudiante revolucionario y combativo.

Finalmente el nudo amoroso se resuelve en que Valentina regresa a su hogar y renuncia a la aventura con Barnes, Amanda, Samuel y su tía Otilia yéndose de Chile para vivir en París.

Volver a Empezar, según la actriz Jael Unger, que interpreta a esa mujer que regresa al país después de dieciséis años, no es una teleserie política. Consultada en su momento por el diario *La Época* acerca de si creía que *Volver a Empezar* de alguna manera podría acercarse a la gente en el contexto de la transición a la democracia y la reconciliación, ella señala que “fueron hechos tan dolorosos... No sé... es que es un Chile real y tampoco deja de ser una teleserie. Por ejemplo, se habla del incremento de universidades privadas, de aquella gente que está retornando al país... No es una teleserie política. Lo que pasa es que se ven ciertos hechos que pasaron en este país, pero hay romance a todo trapo, historias entretenidas, el malo de la película... es un Chile reconocible y real, pero es una teleserie.” (Olate, M., “Volver a empezar en materia de telenovelas”, *La Época*, 22 marzo 1991, p. 20).

Por su parte, Vicente Sabatini, director de la telenovela, afirma que “tiene un grado de contacto con la realidad chilena porque hay personajes y situaciones reconocibles por el público de este país, hoy día, no el año pasado ni después, hoy” (*La Época*, 26 marzo 1991, p. 36).

¿Es posible entender *Volver a Empezar* como una telenovela política? Es la respuesta a esta interrogante uno de los motivos principales de este capítulo.

En este marco, *Volver a Empezar* está inserta en una época de cambios en la sociedad chilena. En todo nivel, desde lo social hasta lo político, y por supuesto en lo económico. El país vivió desde 1990 un periodo agitado en cuanto a los acontecimientos desde el momento mismo en que Patricio Aylwin asume la Presidencia de la República. En diciembre de 1990 se produjeron los denominados “ejercicios de enlace”; en síntesis, un acuartelamiento masivo del Ejército, ordenado por Pinochet en respuesta a las investigaciones que se estaban realizando en el Congreso Nacional por los cheques a nombre de su hijo que la institución castrense había pagado (Cavallo, 1998, pp. 76-80). Pero la mención a este hecho viene tan solo a confirmar que el terreno en el que se

mueve la política nacional es pantanoso, sobre todo con la presencia –aún- de Augusto Pinochet como comandante en jefe del Ejército.

Pero uno de los objetivos de Patricio Aylwin fue el poder conocer –o reconocer- las violaciones a los derechos humanos producidas durante la dictadura. Así, con casi un mes en el gobierno, en abril de 1990 se crea la Comisión de Verdad y Reconciliación y a su cabeza se designa al abogado Raúl Rettig. El trabajo de esta comisión dio frutos en febrero de 1991, cuando le es entregado un informe al Presidente, quien –en cadena nacional- da a conocer a los chilenos el contenido del mismo. Las palabras y la actitud de Aylwin son casi transparentes, dejando ver un pesar sincero: “*Por eso es que yo me atrevo, en mi calidad de Presidente de la República, a asumir la representación de la nación entera para, en su nombre, pedir perdón a los familiares de las víctimas*” (Cavallo, 1998, p.92).

Es en ese contexto mediático que la prensa escrita informa sobre las nuevas producciones dramáticas que se estrenaron en abril. Durante febrero (fecha de entrega del informe al Presidente) y marzo (su publicación) los chilenos fueron testigos de cómo los sectores políticos reaccionaban ante tal hecho, pero mientras tanto el país se entretenía con el Festival de Viña del Mar. Entre toda esta mezcla de noticias, entre el espectáculo estival y el suspenso político, se va perfilando la promoción de *Volver a Empezar* en la prensa: sería la telenovela de la nueva era de TVN.

Pero esta nueva era tiene sus reminiscencias al pasado. Las imágenes y afiches de esta telenovela tienen un sello oscuro. Son en blanco y negro, salvo algunas excepciones. Por ejemplo, en *El Mercurio* del 31 de marzo de 1991, aparece la fotografía de la actriz Shlomit Baytelman (que interpreta a Jéssica Morel, una de las protagonistas) en un primer plano, en blanco y negro, sin texto sobre fondo blanco. Lo mismo ocurre en las páginas siguientes donde se ven los rostros de Luis Alarcón, Jael Unger, Luz Croxato y Francisco Reyes. Nuevamente en blanco y negro y sin texto.

Figura 2

Inserto publicitario *Volver a Empezar* rostro blanco y negro Schlomit Baytelman

Actividad de Turistas en Viña

El turismo en Viña del Mar muestra un crecimiento sostenido. Los turistas disfrutan de las playas, el clima y las actividades culturales. Se espera un aumento en la llegada de visitantes internacionales.

SEGN ESTUDIO ECOLOGICO

Basura y Aguas Servidas Contaminan la IX Región

● US\$31 millones de dólares costaría resolver la contaminación por residuos sólidos depositados en terrenos al aire libre y líquidos evaporados en ríos y lagos.

El estudio ecológico realizado por la Corporación de Protección del Medio Ambiente (Corproma) indica que la contaminación por residuos sólidos y líquidos en la IX Región es alarmante. Se estima que se necesitan US\$31 millones para implementar un programa de saneamiento básico que incluya la recolección, transporte y disposición final de los residuos sólidos, así como el tratamiento de las aguas servidas.

Los principales problemas identificados son:

- Deposición de residuos sólidos en terrenos baldíos y al aire libre.
- Vertimiento de líquidos domésticos y industriales en ríos y lagos.
- Falta de infraestructura para la recolección y tratamiento de aguas servidas.

Se recomienda la creación de un organismo rector que coordine a los municipios y a las empresas privadas para la ejecución de este programa de saneamiento.

Otro Año Se Espera Que Chile Sea Solo al Sector Agrícola, No Así al Agua Potable

El ingeniero Eugenio Celsoff afirma que, en caso, la reactivación de algunos pozos de aguas subterráneas sería una solución para el problema de abastecimiento de agua potable.

El ingeniero Celsoff, quien es experto en el tema de agua potable, afirma que Chile enfrenta un desafío importante para garantizar el suministro de agua potable en los próximos años. Señala que el sector agrícola ha sido tradicionalmente el principal consumidor de agua, pero que el crecimiento urbano y industrial exige mayores recursos hídricos.

Como solución, propone la reactivación de pozos de aguas subterráneas que han estado abandonados. Sin embargo, advierte que esto debe hacerse con cuidado para no afectar los niveles de agua y no contaminar las napas.

Además, sugiere la implementación de programas de conservación de agua y la construcción de nuevas plantas de tratamiento de aguas servidas para reducir la contaminación de las fuentes hídricas.

Panorama Nacional

Estable Continúa José Donoso

Fuentes médicas del Hospital Clínico de la Universidad Católica informaron ayer que el escritor José Donoso continúa estable, luego de haber sido operado ayer en forma exitosa, de un aneurisma de su arteria (presión sanguínea). El escritor, quien permanece hospitalizado en su cuarto para recibir tratamiento, está siendo sometido a múltiples exámenes médicos y se espera que sea dado de alta dentro de una semana. Donoso fue ingresado al Hospital Clínico de la Universidad Católica tras sufrir un accidente cerebrovascular que le provocó una parálisis parcial en su brazo izquierdo.

Comienzan Clases en Primera Universidad Abierta

En pleno proceso de matrícula se encuentra la Universidad Mariscal Sucre, el primer centro de estudios superiores abierto y con modalidad a distancia. Mediante este sistema, los alumnos se asisten a clases de campo del instructor y apoyo, además de lecturas personalizadas en las áreas científicas, humanistas y tecnológicas, que corresponden al 80 por ciento del curso. El consejo superior que dirige la universidad, Mariscal Sucre está presidido por el Canciller Enrique Silva Cimma e integrado por diversos personalidades, entre las cuales se cuenta al actual ministro de Educación, Juan Agustín Figueroa.

Curso Internacional de Cirugía de la Mano

Un curso internacional de actualización en "Cirugía de la mano" se inauguró el próximo miércoles 3 de abril en la Clínica Las Condes de esta capital. El programa de este tipo de cursos, que se realiza en forma de un ciclo de conferencias de vanguardia, está siendo organizado por el profesor de cirugía ortopédica de la Universidad de Chile, Dr. Juan Carlos Rodríguez. Entre otros, participará el profesor de cirugía ortopédica de la Universidad de Chile, Dr. Juan Carlos Rodríguez. El curso culminará el 6 de abril.

Llega Experto Israelí en Aprovechamiento del Agua

En la búsqueda de mejores soluciones a los problemas sanitarios del país, llegó de la zona norte de la Región Metropolitana, Chile, un experto en el tema de aprovechamiento del agua, el ingeniero israelí, David Eitan, quien llega a mañana lunes a Santiago. Eitan, experto en el tema de aprovechamiento del agua en zonas áridas y en técnicas de desalinización, permanecerá en Chile por 20 días, los cuales recorrerá desde la Primera a la Cuarta Región, junto a un equipo de ingenieros de las respectivas empresas sanitarias regionales, filiales de Corta, y atenderá jornadas de trabajo con Eitan sobre la planta de tratamiento de aguas servidas de la capital.

Rebautizan como Gabriela Mistral Cerro de IV Región

Con el objeto de dar cumplimiento a un postumo deseo de Gabriela Mistral, las autoridades del país determinaron el cambio de denominación del cerro de Frías, que es la punta chilena en una cordillera que se extiende desde el cerro de Montserrat, en Chile, hasta el cerro de Frías, en Argentina. La iniciativa fue impulsada por el Sr. Juan Carlos Rodríguez, quien es el presidente del Premio Nobel de Literatura de 1954 en Chile, Dr. Juan Carlos Rodríguez. La iniciativa fue impulsada por el Sr. Juan Carlos Rodríguez, quien es el presidente del Premio Nobel de Literatura de 1954 en Chile, Dr. Juan Carlos Rodríguez. La iniciativa fue impulsada por el Sr. Juan Carlos Rodríguez, quien es el presidente del Premio Nobel de Literatura de 1954 en Chile, Dr. Juan Carlos Rodríguez.

Chile Reelegido en Comité Regional del Libro

Comité Regional del Libro para América Latina y el Caribe. Las autoridades de este comité se reunieron en Buenos Aires para la elección de representantes. Chile estuvo representado por el Sr. Juan Carlos Rodríguez, quien fue reelegido para el período 1991-1993. El comité tiene como objetivo promover la lectura y el intercambio de experiencias en el campo del libro en América Latina y el Caribe.

U. de Chile Investigan Las Especies Marinas de I. de Pascua

LA I. DE PASCUA (Helmuth Kauffman) en la zona norte de la Región Metropolitana, Chile, es un lugar de gran importancia científica. Las autoridades de la Universidad de Chile, a través de la Corporación de Protección del Medio Ambiente (Corproma), están realizando un estudio exhaustivo sobre la biodiversidad marina de esta zona.

El estudio, que está a cargo del Dr. Juan Carlos Rodríguez, busca identificar y catalogar las especies marinas que habitan en las costas de la Isla de Pascua. Se han realizado ya varias expediciones de campo, donde se han recolectado numerosas muestras de organismos marinos.

Los resultados de este estudio serán de gran importancia para la conservación de la biodiversidad marina y para la implementación de programas de manejo sostenible de los recursos pesqueros de la zona.



TRITURADORAS DE DOCUMENTOS

Modelo 1000 - Capacidad 100 hojas - Velocidad 1000 rpm - Precio \$1.200.000 - Distribuidor: S.A. SIDA, Potosí 1700 - Teléfono: 224 70 47 - 224 70 50 - 48 81 50 - Fax: 22 51 40 - Correo: 48 81 50 - Santiago, 22 57 30

Fuente: Diario *El Mercurio*, 31 de marzo de 1991, Cuerpo C, p. 5.

Figura 3

Inserto publicitario con rostros en blanco y negro de *Volver a Empezar* sin texto.



Fuente: Diario *El Mercurio*, 31 de marzo de 1991, Cuerpo C, pp. 6 y 7

En otros medios escritos como *La Época* o *Las Últimas Noticias* se repite la misma estrategia de comunicación. El concepto principal que se utiliza es la alusión al “volver a...”. En el caso de los actores volver a Televisión Nacional, como el caso de Jael Unger, Claudia Di Girólamo o Luz Croxato.

Pero esta idea del “volver a...” va mucho más allá. En el fondo de esas imágenes y en el texto simple hay una referencia –velada o explícita según la apreciación del observador- a las imágenes que por muchos años llevaron –y aún llevan- los familiares de detenidos desaparecidos víctimas de la dictadura. Es inevitable ver en esos rostros en blanco y negro las imágenes que también comenzaron a salir con más frecuencia en los

medios de comunicación de los casos de personas que habían desaparecido en los diecisiete años del gobierno militar. Quizás hay en esta estrategia una alusión a la situación de los detenidos desaparecidos, aunque no es posible afirmarlo categóricamente por no tener acceso a las fuentes responsables de la estrategia de marketing que el canal impulsó para esta telenovela.

Figura 4
 Afiche: “Chile: Detenidos desaparecidos”
 Amnistía Internacional, en colección Museo de la Memoria



Fuente: Disponible en <http://archivomuseodelamemoria.cl/index.php/131904;isad>

El tipo de fotografía de la campaña de publicidad de *Volver a Empezar* es el mismo del afiche, y si no, el parecido y comparación inevitables. Para quien leía la prensa en ese momento la comparación podría haber sido inevitable y, luego, la asociación del “volver a...” implicaba lógicamente que se trataba de una producción que abordaría, quizás, el tema político en su trama. A la vuelta de la página, el lector podría encontrar la historia completa, con la siguiente gráfica, que complementaba y explicaba que se trataba de la nueva producción dramática del canal estatal.

Al respecto, el escritor de la telenovela, Jorge Marchant Lazcano, señala en entrevista realizada para esta investigación que los guionistas no tenían participación en los procesos ni estrategias de publicidad y es enfático al afirmar que “es muy curioso pensar que esos funcionarios (o creativos) tuvieran tal nivel de sofisticación para hacer vínculos con detenidos desaparecidos. Probablemente la publicidad fue así, pobretona, por falta de recursos” (Marchant, contacto personal, 24 de septiembre de 2019). En este asunto, entonces, permanecerá la duda al haber sido imposible contactar a los encargados de los procesos de marketing y publicidad de la telenovela. La inquietud queda planteada y la evidencia con respecto a las similitudes son difíciles de eludir.

Por otra parte, el contraste con la telenovela de Canal 13 es innegable, lleno de rostros sonrientes y alegres, por lo podría ayudar a pensar que tras la estrategia de TVN había una intencionalidad para que la audiencia generara una asociación con la realidad política que el país estaba comenzando a conocer y a reconocer. Tal como se señaló previamente, es posible advertir la similitud, pero no sería correcto afirmar la idea de forma categórica, por los vacíos en las fuentes que se han mencionado y, sobre todo por lo manifestado por el guionista.

Figura 6
Publicidad de *Villa Nápoli* en prensa escrita



Fuente: Diario El Mercurio, 1 de abril de 1991, cuerpo C, p. 13.

Con estos antecedentes, es posible afirmar que la telenovela *Volver a Empezar* sí tiene un contenido político, que efectivamente no es el centro de la trama y que en ningún caso tiene que ver en un ciento por ciento con la historia o las historias de amor que hay en ella, pero sí está presente en la vida de sus personajes y hay una intencionalidad de parte de la producción en ello. La pregunta que surge y que quedará en el misterio es qué hubiera dicho Sonia Fuchs con respecto a esta decisión de marketing.

Figura 7
Publicidad de *Volver a Empezar* en prensa escrita

Desde el 1º de Abril Todos Vuelven a Empezar

Las más grandes figuras de la televisión chilena se juntan en la nueva telenovela de Televisión Nacional de Chile.

“Volver a Empezar”

Yael Unger, Alfredo Castro, Claudia Di Girólamo, Francisco Reyes, José Manuel Secall, Nancy Paulsen, Silvia Santelices, Arnaldo Berríos, Schlomit Baytelman, Luis Alarcón, Malú Gatica, Paulina Urrutia, Luz Croxatto, Ana Reeves, María Cánepa y un extraordinario elenco dan vida a una apasionante historia de amor, intriga y humor.

Autor: Jorge Marchant
Dirección General: Vicente Sabatini
Producción: Cecilia Stoltze

de lunes a viernes a las 19 horas



Una producción dedicada a Sonia Fuchs



TELEVISION QUE APASIONA. TELEVISION NACIONAL DE CHILE

Fuente: Revista *TV Grama*, fecha no determinada.

Los primeros capítulos: el retorno

Volver a Empezar es sin duda una telenovela con contenido político, entendido en que no es posible separar a la sociedad y su desarrollo del devenir político-social que la rodea, por lo que con el solo hecho de poder incluir en sus temas algunos aspectos relevantes de la realidad nacional lo reafirma. No es una telenovela militante, si se pudiera aplicar aquí el término, sino una telenovela políticamente actual para la época. Como se ha analizado anteriormente, el tema del exilio y del retorno están presentes en cada episodio, aunque a veces ni siquiera es preciso mencionarlos.

En ese sentido hay un elemento principal que es la base de la idea que hay tras el guión y la historia de esta telenovela. Se trata del concepto del “*retorno*”.

Como se analizó en páginas anteriores la idea o concepto del “volver a...” está mencionada y explicitada desde antes que la telenovela fuera exhibida. Son los actores quienes vuelven al canal a protagonizar esta producción, son ellos quienes vuelven a las pantallas para reencontrarse con su público. En ese sentido, Jael Unger es explícita al señalar que ella no vivió el exilio, muchos de sus colegas sí, y que durante mucho tiempo estuvo en una lista negra que le impidió trabajar en Televisión Nacional: “Ella lo recuerda con humor. Y aclara que después de hacer “La Madrastra”, en el canal 13, Herval Rossano la llamó para trabajar en el 7. Pero optó por el teatro. Claro que, continúa, después de una manifestación grande en el Parque O’Higgins, el 83, donde estuvo presente como opositora al gobierno de Pinochet, `volví a caer en la lista negra de TVN” (Olate, M., “Volver a empezar en materia de telenovelas”, *La Época*, 22 marzo 1991, p. 20).

La idea del retorno, explora, en primer lugar a esos actores que han estado olvidados por obligación del canal estatal. Pero hay tres espacios en donde el tema del retorno se vuelve importante en *Volver a Empezar*.

El primero de ellos es justamente el del personaje interpretado por Jael Unger, Margot Albónico, quien después de dieciséis años regresa a Chile para tratar de recomponer su historia familiar y la búsqueda de reconciliación con el hijo que dejó en el país y que en su ausencia se transformó en exitoso empresario. Ella vuelve a Chile con

una carga emotiva producto de su prolongada ausencia. Siente que su hijo no la perdona por haberlo dejado solo y este sentimiento estará presente durante toda la telenovela. En esa misma línea, Margot confiesa que tomar la decisión de regresar no fue fácil y que las dudas fueron “atroces”, “tantos recuerdos de hechos con personas que ya no existen” es una frase que resume esa sensación de ausencia y de incertidumbre y que, sin duda, es parte esencial de ese sentimiento que provoca el retorno. (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E2”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=l83WmaSg0t4&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=3>).

Más allá de los recuerdos, Margot decide visitar esos lugares que dejó atrás al partir de Chile. Visita su antigua casa, de la que salió en noviembre de 1975, “... era una casa arrendada, teníamos un auto chiquitito, en ese tiempo no era tan importante ser propietario como ahora... mi marido era funcionario bancario y yo una profesora de literatura nada más...”. En ese mismo episodio se explicita el tema del exilio político, pues Valentina le encara que no le ha dicho toda la verdad y que le había contado que se había ido por razones políticas, pero no había mencionado que también lo hizo por amor. Margot le indica que eso no era lo más importante. En este breve diálogo queda de manifiesto el conflicto político que hay en la telenovela, y es parte del origen de las situaciones que comienzan a vivir los personajes. (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E4”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=ABA43NdZQkg&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=5>).

El regreso desde el exilio también aparece en el personaje de José Secall, el periodista Clemente Castellón, quien fue la pareja de Margot Albónico durante su permanencia en España. Clemente es el único personaje al que explícitamente se le reconoce razón política para el exilio. En el último capítulo, en una conversación de Margot con su hijo Pedro Pablo, ella confiesa que se sigue sintiendo sola, y le pide perdón a ese hijo que dejó en Chile. Ese hijo con imagen dura y de hombre exitoso revela que creció herido, con un vacío, y le dice a su madre que fue su padre quien

denunció a Clemente para que lo echaran del diario y para que le hicieran la vida imposible a Margot en el “Pedagógico”. Margot, como la madre que vuelve en búsqueda de su hijo, le implora perdón, ese mismo perdón que muchas familias chilenas tuvieron que enfrentar, más allá de las circunstancias por las que se hubo producido el distanciamiento.¹⁰ (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E2”, obtenido en

<https://www.youtube.com/watch?v=NhBfahsGfO4&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=111>)

Margot regresa a Chile con la carga de ser una escritora de éxito. Quizás para ella el retorno es más sencillo que el de otras personas que vuelven al país sólo como anónimos trabajadores, que deben –literalmente- volver a empezar. Comenzar una nueva vida en un Chile que cambió en esos diecisiete años de dictadura. En ese sentido, Clemente representa a quien vuelve herido, además en la historia se muestra que viene saliendo del tratamiento de una enfermedad muy grave. Clemente era un periodista de éxito antes de salir del país, comprometido con una causa, con opinión; es justamente esa opinión la que le obliga a exiliarse, a dejar su tierra para establecerse en Barcelona y hacer otra familia allá. Al volver a Chile debe comenzar a buscarse la vida nuevamente, a tratar de insertarse en un medio diferente del que él conoció. Afortunadamente el guionista de la telenovela asegura a Clemente encontrar un nuevo amor y la oportunidad de volver a empezar.

El tema del exilio y del retorno al país es clave para entender los procesos que desencadenan la historia de *Volver a Empezar*. Así, surge la inquietud sobre las intenciones editoriales del canal para poder incorporar esta temática en la producción. El escritor Jorge Marchant no recuerda que haya habido alguna decisión desde los ejecutivos del canal para poner en pantalla una historia política o con este componente como parte de la esencia narrativa, señalando que “es muy probable que no todo haya

¹⁰ Para efectos de la historia de la telenovela, Clemente y Margot siempre supusieron que había sido Pedro Pablo quien había desencadenado los hechos para que ellos tuvieran que salir de Chile. En esta escena es cuando Pedro Pablo le confiesa a Margot que fue su exmarido, es decir, su padre, quien lo hizo.

sido más que una decisión de Sonia Fuchs respecto a una interesante historia que yo me planteé en ese momento” (Marchant, *Ibid.*).

Hay un tercer tipo de retorno en esta producción dramática. Se trata del joven Samuel de la Force, quien a punto de cumplir veintiún años vuelve a Santiago desde París donde se crió y comenzó a estudiar historia. Los motivos de la salida de Chile de la familia de La Force no aparece explicitada, sino que mencionada superficialmente en algunos episodios. En uno de ellos, el patriarca Gastón de La Force (Luis Alarcón) señala que abandonó Chile en 1970, de lo contrario “esa gente me habría quitado mi fortuna”, alusión velada al gobierno de la Unidad Popular y a las familias que dejaron el país tras el triunfo de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de ese año (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E54”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=CYJ8YIn3lB8&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=55>).

El regreso de Samuel, entonces, representa al de los jóvenes que dejaron Chile muy pequeños o que nacieron en suelo extraño. Es de esos jóvenes que crecieron en Europa, con una educación diferente y deben regresar al país y vivir el difícil proceso de adaptación en un país que los miraba como raros y que en algunos casos, incluso no tenían el castellano como lengua materna. Si bien es cierto en *Volver a Empezar* Samuel no es hijo de exiliados políticos a causa de la dictadura, sí es un retornado desde el momento en que vuelve a enfrentarse y a reencontrarse con su pasado, con sus orígenes, aunque eso, muchas veces, implique consecuencias inesperadas y, por cierto, dolorosas. “Vengo con un año de atraso a integrarme a la democracia”, le dice Samuel a su padre quien sin inmutarse ordena a la empleada que lleve sus cosas al dormitorio (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E4”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=ABA43NdZQkg&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=5>).

Casi al finalizar la telenovela se devela el misterio sobre Amanda de La Force y Samuel. Cuando la familia de La Force deja Chile, otro de los motivos es que Amanda estaba embarazada. De este hecho es posible inferir que la representación de una familia

tradicional, con dinero y relacionada con la derecha, aparece como conservadora e incapaz de permitir que la única hija del matrimonio de La Force tenga un hijo de un estudiante de filosofía que actuaba en política. Samuel, entonces, no es hijo de Gastón, sino su nieto. Amanda deja a su hijo pequeño en París y regresa a Chile, y de ahí la fecha en la que fue internada en una clínica psiquiátrica sea incierta.

Samuel lucha durante toda la telenovela en busca de la verdad, de reencontrarse con su familia, de saber por qué la mujer a la que él creyó su madre se suicidó. Recorre el tiempo presente en búsqueda del pasado, de respuestas que le son negadas y que lo desesperan. Samuel también es fruto de la juventud idealista de fines de los años sesenta, que vivió los procesos de reforma universitaria en Chile y en el que las familias se enfrentaban por no mezclarse por quienes unos consideraban inferiores, y los otros, opresores. En este personaje se vuelca el drama de los trasplantados, de esos que de la noche a la mañana llegaron a un Santiago con universidades privadas, con un mercado libre, con el comercio bullendo, pero que aún luchaba con la censura cinematográfica y en que el ver *“La última tentación de Cristo”* estaba prohibido.

Antes de cerrar estas apreciaciones sobre el retorno, hay otro que es de importancia mínima para la historia central de la telenovela, pero que es interesante –al menos- mencionar.

Se trata de Lina, empleada de la casa del decano de la universidad donde Margot viene a realizar un seminario. Lina es interpretada por la actriz Luz Jiménez y ha criado sola a sus dos hijos. El mayor no pudo seguir estudiando por motivos económicos y el menor ha entrado a la carrera de ingeniería comercial. Ella trabaja todo el día para poder sostener a esta familia de padre ausente. El padre, supuestamente está en Argentina, cruzó en algún momento la frontera y salvo un par de cartas, nunca más se supo de él. Este hombre jamás regresa, pero esta ausencia eterna deja a Lina en el aire, pues no sabe si es viuda, soltera o ha sido abandonada. Eso le impide rehacer su vida en plenitud. La obliga a ser cauta a la hora de aceptar el amor de su vecino que la pretende. Esta ausencia, quizás no relevante para el desenlace de la historia, es importante de mencionar, pues también representa a esas mujeres que criaron solas a sus hijos, y que

en la época en la que está situada la telenovela, no tenían la certeza de si habían desaparecido o muerto.

La duda que surge entonces tiene que ver con algunos personajes que simbolizan tópicos netamente políticos. Entre ellos la figura de Amanda de La Force y de su novio de la época universitaria, del cual no se supo nunca más por haberse metido en política (como se ha mencionado previamente). Al respecto, el autor de la telenovela reconoce que fue el director Vicente Sabatini quien “echó para atrás la historia de la mujer (interpretada por Cecilia Cucurella) en la cual se planteaba una posible detenida desaparecida” (Marchant, Ibid.). Quedará entonces en el plano de la especulación la historia que podría haberse contado al respecto, aunque tal como se ha analizado, los vacíos de información en cuanto a lo que ocurrió con el novio estudiante que desaparece, los motivos de la salida del país de la familia de La Force y el encierro forzado de Amanda, abren la posibilidad de pensar en que efectivamente hay procesos traumáticos relacionados a las violaciones a los derechos humanos y que ya -al menos- con ser enunciados de forma somera, marcan un punto clave para comprender que la telenovela recogió, ya en 1991, una realidad que el país estaba comenzando a asimilar.

Las nuevas ideas: volviendo a empezar

El guión de *Volver a Empezar* está constantemente siendo enriquecido con alusiones a la cultura, al cine, los libros y el mundo de las ideas. Junto a la noción del retorno, llegan a Chile nuevos pensamientos. Los aires de frescura se mezclan en ese Chile de los años noventa con un país que lucha por avanzar hacia la reconciliación. Son otras lógicas que traen diferentes orientaciones y miradas renovadas en diversos aspectos, pero sobre todo para la mujer. A eso se suman las nuevas condiciones en las que vive el país: la prosperidad económica de algunos grupos, la crítica a la censura y el surgimiento de las universidades privadas. En efecto, este tema está inmerso en la trama

de forma muy explícita y no deja de llamar la atención que no sea de manera neutral: sin tapujos se aborda la proliferación de este tipo de universidades y/o el mercado de la educación superior.

En el contexto de la telenovela, Pedro Pablo Oroz (Alfredo Castro), el hijo de la escritora que retorna, es dueño junto a Gastón de La Force (Luis Alarcón) de la *Universidad Chañarillo*, una entidad privada que está en planes de expandirse con la construcción de un nuevo y moderno campus, acorde con las necesidades de incorporar más estudiantes a su matrícula.

De hecho, en el primer episodio, una escena muestra a Oroz conversando con el rector de la universidad, en que este último lee un artículo aparecido en un diario en el que se menciona este nuevo modelo que se ha instalado en el país. En el texto se dice que “un factor que incidió a favor de la educación superior privada, fue la agitación política que se vivía en los años ochenta en las universidades tradicionales. En las nuevas esto no se da, permitiendo un mejor aprovechamiento del tiempo” (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E1”, obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=Y_DoUSxEMmU).

Es en este punto donde cobra importancia la figura de Clemente Castellón, quien a su regreso a Chile, se reencuentra con Margot, ahora no en un plano amoroso, sino que en una complicidad fraterna de dos personas que vuelven al país para comenzar una nueva etapa en sus vidas. Para ganarse la vida consigue incorporarse de manera libre a una revista de investigación.

En el episodio 36, Clemente Castellón comenta con Margot que una revista chilena le ha pedido que escriba un reportaje sobre la Universidad Chañarillo. Ella, sorprendida, le indica que es la universidad de su hijo Pedro Pablo, a lo que él comenta que sólo le han solicitado que entreviste al rector. En el mismo capítulo, se muestra a Pedro Pablo sosteniendo una conversación telefónica con la autoridad universitaria, indicándole qué debería mencionar en la entrevista: la nueva biblioteca y el nuevo proyecto del edificio institucional. (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Volver a empezar-T1E36”, obtenido de

<https://www.youtube.com/watch?v=0iHQrfpEe90&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=37>). A pesar de diversas presiones que recibe Castellón para que no hiciera el reportaje, incluso una inicial cancelación de la entrevista con el rector, y de una conversación entre el mismo Castellón y Oroz¹¹, finalmente el artículo se publica. Durante el proceso de redacción, el periodista comenta que se ha encontrado con dificultades para transparentar la información, aunque luego de haber concretado la entrevista con el rector, Clemente señala que las principales dudas tienen que ver con la “proliferación inorgánica de las universidades privadas... la incierta calidad académica de muchas de ellas... de calidad desconocida”; “.. hay cursos con seis o siete alumnos... ellos reciben una gran cantidad de alumnos, eso les permite financiar la operación... al final llegan a la meta solo el 25 o 30%... ¿qué sentido tiene estudiar una profesión que no tienen ningún destino ocupacional? Ahí vemos que hay una oferta descomunal de algunas carreras.” (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E41”, obtenido en https://www.youtube.com/watch?v=7vEt7_sy04U&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=42).

Considerando lo anterior, es interesante la manera en que en el año 1990 (pleno proceso de creación y escritura de guiones de esta telenovela) se hable y mencione de manera crítica sobre la creación de las universidades privadas. Para comprender más un poco acerca de este proceso es necesario conocer que para 1981 existían sólo ocho universidades en Chile, que es a las que actualmente se les denomina tradicionales. Con el Decreto N° 2 de 3 de enero de 1981, el gobierno dispuso la fragmentación de las universidades públicas en sedes regionales y dictó una completa libertad de enseñanza superior para crear universidades. Este Decreto se complementó con la promulgación de la Ley 18.962 Orgánica Constitucional de Enseñanza (LOCE), con el fin de crear un consejo que supervigilara a estas instituciones. El resultado de este proceso de liberalización de la enseñanza superior es que durante la década de los años noventa se fundaron veintinueve universidades. (Cruz-Coke, 2004). Para comprender, además, un

¹¹ “Tenemos libertad de prensa” le dice Castellón a Oroz en esa conversación.

enfoque sobre clasificación de las universidades chilenas, es interesante ver el artículo de José Rigoberto Parada, quien utiliza la bibliografía disponible sobre el tema y logra entregar parámetros claros para una clasificación que no sólo tiene que ver con quién es el propietario de la institución. (Parada, 2010)

En la telenovela, entonces, el tema de la proliferación de universidades, como lo señala el personaje Clemente Castellón, es importante, puesto que de las veintinueve universidades que surgieron en la década del noventa, trece de ellas nacieron en 1990 (Cruz-Coke, 2004), por lo que el tema –claramente- está en el comidillo del acontecer nacional de la época.

Para concluir esta mención, en el episodio 51 se puede ver el resultado de la investigación del periodista. En el artículo, se advierte que las universidades privadas se abren un espacio "pese a los resquemores de algunos", aunque menciona que "hace falta un mecanismo regulador de la actividad de estas instituciones que cautele los intereses del país en cuanto a la necesidad de determinados profesionales. No tiene sentido seguir formando ingenieros comerciales y abogados que no van a tener ubicación en el mercado ocupacional cuando nuestro país está más necesitado, por citar el caso (de) geólogos, biólogos marinos..." (Teleseries y series/TVN, (nd), "Volver a Empezar-T1E51", obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=AHtHpwafjnY&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=52>).

Retomando los otros temas importantes que aparecen en la trama de la telenovela, es interesante el rol que se le otorga a la mujer. La gran protagonista no es una adolescente o una joven recién casada, sino una mujer madura, Margot, que busca en Chile cerrar los dolorosos capítulos del pasado y permitir que las heridas de uno u otro lado cicatricen.

Después de dieciséis años en Europa, es Margot la que habla de fin del matrimonio, de divorcio. En una conversación con su nuera Valentina le dice que en Europa son las mujeres las que piden la separación, y no esperan a que sea el hombre el

que inicie la demanda de nulidad.¹² Margot habla de tomar la iniciativa. El curso que realiza en la universidad se llama “literatura y testimonio” y en la conversación con sus alumnos aparecen citadas las periodistas Patricia Verdugo con “*Los zarpazos del puma*”, o “*Altamirano*” de Patricia Politzer. La primera –para 1991- tenía una carrera reconocida en el periodismo de investigación, sobre todo en *Revista Hoy* y *Apsi*. Politzer, por su parte, fue directora de prensa de Televisión Nacional entre 1991 y 1994 (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E7”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=TXpbLT3sww&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHTHwsZLiyhSKRsC&index=8>).

La figura de la mujer académica resurge y con sus alumnos aborda temáticas como la sexualidad y la juventud o los derechos humanos. (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E11”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=KhFkgGczmgc&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHTHwsZLiyhSKRsC&index=12>). Margot Albónico reafirma el rol que la mujer tiene en el mundo actual; dice: “siempre he estado por la liberación de los oprimidos y por el reconocimiento del derecho de cada cual a disponer de sí mismo. Feminista desde mi juventud, estoy muy orgullosa del lugar que las mujeres de mi generación y las mujeres más jóvenes hemos logrado crearnos dentro de la sociedad, así como de los nuevos vínculos que hemos logrado instaurar entre hombres y mujeres”. (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E18”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=1EWTCBiNuQ0&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHTHwsZLiyhSKRsC&index=19>)

Pero Margot no sólo trae desde Europa ideas para sus obras y su relación con la sociedad. También le comenta a su nuera las ideas de la mujer de trabajo y de, incluso, la posibilidad de tener una relación para buscar el verdadero amor más allá de su marido.

¹² Para 1991 no existía en Chile el divorcio contemplado en la ley. La discusión legislativa llevó muchos años. Recién en 1997 la Cámara de Diputados despachó el proyecto al Senado, en 2001 el ejecutivo introdujo indicaciones al proyecto original y en 2002 la comisión respectiva aprobó en general la iniciativa. Chile, entonces, tuvo que esperar hasta 2004 para tener una nueva ley de matrimonio civil que establecía la posibilidad de divorcio.

El desenlace de la historia es, por cierto, conservador, ya que Valentina regresa con su marido y su hijo: finalmente logra la reconciliación después del quiebre

Otros temas: para volver a pensar

Esta telenovela contiene en sus guiones referencias cultas o citas a autores que otras producciones del género no tienen. Ya en los primeros capítulos hay una fuerte presencia de los libros y el espacio de la “librería-café” es un escenario donde ocurren grandes conversaciones entre los personajes. Destaca, por ejemplo, colgado al fondo el afiche del libro los “*Versos satánicos*” de Salman Rushdie¹³, que quizás es sólo una coincidencia, pero que constantemente está presente en el decorado del set.

La censura, como se ha mencionado, también es recurrente, sobre todo cuando se trata de cine y se abordan también discusiones sobre la pornografía (Episodio 5).

Entre las conversaciones de los personajes surgen de improviso Simone de Beauvoir, Manuel Rojas e “*Hijo de ladrón*”, Gabriela Mistral y su destierro a Punta Arenas por el simple hecho de ser una mujer fuerte (Episodio 47); “El libro de las preguntas” de Pablo Neruda (Episodio 55), así también los clásicos realistas como Balzac (*Eugénie Grandet*).

También hay referencias al cine, sólo para mencionar dos de ellas en el episodio 56 se conversa sobre “*El último emperador*” de Bernardo Bertolucci, que obtuvo el Óscar a la mejor película en 1987. Se dice de esta película que narra la revolución china y el destino del emperador. Otro ejemplo es el de “*Le jour se lève*”, o “*Amanecer*”, de 1939, dirigida por Marcel Carné, escrita por el poeta Jacques Prévert, basada en la

¹³Rushdie es escritor de origen indio-británico y en sus obras se recoge un estilo cercano al realismo mágico latinoamericano. En el caso de los *Versos Satánicos*, generó polémica en el ámbito religioso, sobre todo el musulmán, pues –supuestamente– se refiere con irreverencia al profeta Mahoma. El texto fue prohibido en algunos países islámicos y el autor fue condenado en ausencia por el Ayatollah Homeini, líder de la revolución iraní. Salman Rushdie reside actualmente en Londres, gracias a su nacionalidad británico-estadounidense.

historia de Jacques Viot¹⁴. En materia de literatura hay menciones a José González Vera y su libro “*Cuando era muchacho*” o “*Memorias del tiempo viejo*” de Orrego Luco; (Episodio 42) y en teatro “*Casa de muñecas*” de Henrik Ibsen (Episodio 62).

Todas estas referencias, que son sólo algunas de las que aparecen en el guión de *Volver a Empezar*, hacen pensar que no están ahí por casualidad. La apuesta del guionista apuntando hacia incorporar estos guiños da cuenta de una intencionalidad de decir algo a través de pequeñas licencias. Así, por ejemplo, cuando se habla sobre “*El último emperador*” se hace mención velada al destino trágico de un gobernante, y la presencia de Balzac da cuenta de esa literatura realista que habla sobre las escenas cotidianas de la vida.

Pero hay una última referencia que llama mucho la atención y tiene que ver con un hecho histórico. Algo se ha mencionado anteriormente, pero justamente sirve para cerrar este capítulo: se trata de la revolución o guerra civil de 1891.

Hay una breve, pero singular mención a este hecho en una conversación en casa de los Urmeneta, cuando se habla de un valioso collar de la familia que habría sobrevivido al saqueo de 1891 (Episodio 42). Pero las conversaciones más ricas acerca de lo ocurrido en esa época son entre Samuel y Gastón de La Force.

Samuel, apenas llegado desde Francia busca en la biblioteca de la casa familiar algún texto sobre “la *guerra civil* de 1891”. Gastón le dice que a él le “enseñaron que fue la ‘*revolución*’ del 91”, a lo que Samuel responde “¿*revolución*?... la Armada y el parlamento alzados contra el presidente constitucional; eso fue una guerra civil” (Episodio 4). Este pequeño, pero significativo diálogo, da cuenta de una discusión que la historiografía chilena ha tenido por muchos años y permite, además, darse cuenta que el uso del lenguaje en Chile permite conocer las posiciones políticas de los hablantes.

En los círculos conservadores se utilizó tradicionalmente el término *revolución* para referirse a los acontecimientos de 1891, pues son las fuerzas de la sociedad (las fuerzas habilitadas para opinar) las que deciden actuar en contra de un presidente que –si bien legítimamente elegido– ha caído en la ilegalidad e inconstitucionalidad (Cristi,

¹⁴Escritor y escenógrafo francés.

1991). Este argumento, por otra parte, es el mismo que arguye la junta militar de 1973 para “pronunciarse” en contra del gobierno de Salvador Allende (Ver Bando N° 5 Junta de Gobierno de las FFAA y Carabineros). Por otra parte, la historiografía revisionista chilena tiende a hablar de guerra civil, con dos bandos enfrentados y un gobierno legítimo tumbado por la oligarquía. El mejor argumento en ese sentido es la identificación que el propio presidente Allende hace de su figura con la de José Manuel Balmaceda; incluso lo mencionó en el discurso que hace en el Estadio Nacional en 1970, al decir que con su victoria, triunfa Balmaceda, “combatiente en la tarea patriótica de recuperar nuestras riquezas del capital extranjero” (Allende, 1970).

En relación a lo anterior, en la telenovela, un diálogo absolutamente histórico-político aparece así en una conversación entre Samuel de La Force y el joven estudiante Patricio Moure (Claudio Arredondo), mientras el primero le está ayudando a hacer un trabajo para el colegio:

“- *¿Pero por qué le decían dictador a Balmaceda?*

- *La oposición parlamentaria lo llamó dictador porque él prescindió del parlamento. A comienzos de 1891 el parlamento decidió deponer a Balmaceda y para esto contaba con la ayuda de la marina. Ese mismo día, el presidente decidió acusar al parlamento de incapacidad, por no otorgarle los recursos necesarios para fundamentar económicamente su gobierno. ¿Entiendes?*

- *Sí.*

- *Bueno, la fecha clave fue el cinco de enero, cuando el presidente Balmaceda decidió que rigiera para 1891 la ley de presupuesto aprobada para el año anterior. Otro de los objetivos del presidente Balmaceda era rescatar el salitre chileno de manos del capitalismo inglés, cosa que, además, aumentaba la pugna con el parlamento.*

- *Oye, eran súper momios los del parlamento...* (Teleseries y series/TVN, (nd), “Volver a Empezar-T1E18”, obtenido

en <https://www.youtube.com/watch?v=1EWTCBiNuQ0&list=PLd5MCGg25bV9ayOFtsHThwsZLiyhSKRsC&index=19>)

Esta conversación, que podría parecer trivial y un simple relleno dentro del argumento, da pie para pensar firmemente en una intencionalidad de ubicar este tipo de referencias, que veladamente incorporan matices y posiciones políticas. La guerra civil de 1891 se vuelve entonces una excelente metáfora de los sucesos de 1973.

Es interesante en este punto volver a lo señalado en la entrevista con el autor, quien afirma que este tipo de referencias culturales eran temas y personajes que a él le interesaban como creativo, por el simple entusiasmo de nombrarlos. “Como Sabatini no puso reparos me di el gusto de hacer una teleserie con lugares ‘culturales’: una librería a cambio de una peluquería¹⁵, un cine arte a cambio de un restaurant, y una universidad privada a cambio de un banco.” (Marchant, Ibid.) En cuanto a las alusiones al conflicto de 1891, el escritor es un poco más específico, indicando que obedecían a su interés en generar una trama con elementos diferentes y así incorporar diálogos más creativos, “entregar aunque fuera en pequeñas dosis, elementos relacionados con nuestra historia. De esa forma, los personajes eran menos ramplones que en otras teleseries, aunque puede que eso mismo la haya hecho menos ‘popular’” (Marchant, Ibid.).

Volver a Empezar guarda otros temas interesantes de mencionar. Quizás es importante señalar que al final de la producción, Valentina vuelve a su hogar, reconstruye su familia y triunfan los valores tradicionales de la familia unida por sobre la mujer que quiso liberarse. Tal vez esta observación no tenga respuesta y quede en el plano de la duda, pues hay también aquí una reivindicación de los procesos de “reconciliación” que estaban justamente en boca de todos en el momento de la emisión de la telenovela. Es durante el transcurso de ella que en los medios de comunicación y en las conversaciones de cada ciudadano se hablaba del “Informe Rettig” y de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en dictadura. Todos los sectores políticos

¹⁵En referencia a la peluquería de *Bellas y Audaces*.

reaccionaron de algún modo a la verdad que el Presidente Patricio Aylwin expuso al país.

La telenovela, tal como se analizó en el capítulo inicial, es un género que pone en pantalla un melodrama, que habla de amores, de engaños, de infidelidades, de mujeres que quedan ciegas y que pasan su vida buscando al amor de su vida. En América Latina este género logra alcanzar su zénit y esas historias de amor estarán presentes en todas ellas. En *Volver a Empezar* también. Hay una historia de amor presente, de un matrimonio que tambalea, pero que luego se recompone. Hay una historia de amor en el regreso de Margot y su separación de Clemente. Hay amores juveniles como el de la vendedora de la confitería del cine Lumiere (Luz Croxato) que tiene un embarazo no deseado y da a luz una hija de un padre que por las diferencias sociales se aleja de ella. En *Volver a Empezar* hay intrigas de dinero, de fortunas familiares, de herencias. Hay historias de sufrimiento y de pobreza, de superación y de éxito, pero también hay una historia que traspasa todos los episodios, una historia fuertemente política, de los dramas y dolores que vivió una sociedad como la chilena y que en 1991 los ejecutivos de Televisión Nacional decidieron que debía ser puesta en pantalla. Jorge Marchant Lazcano escribe una telenovela en que ese sino trágico del país aparece, aunque muchas veces oculto tras referencias eruditas o con metáforas de la historia del siglo XIX. Tal vez el *rating* no acompañó a esta telenovela por esa misma razón: la sociedad chilena no quería ver, o no quería que le mostraran tan abiertamente, una realidad que había sido parte de su pasado reciente. (Moulian, 1991)

Desde esta producción, que además es una idea original chilena, no hubo en la década de los noventa otra telenovela con contenido político explícito. Las que vendrían después muestran personajes y actores políticos como alcaldes (*Sucupira*, TVN) o diputados (*Top Secret*, Canal 13). Sería entonces, el humor y la comedia la forma de abordar temas como la corrupción y el abuso de poder.

Volver a Empezar logró su objetivo: convertirse en la telenovela de la transición chilena a la democracia. Su creador así lo confirma: “nadie en ningún canal contó una historia como esta.”(Marchant, Ibid.)

**SUCUPIRA:
EL PARAÍSO DE LA CORRUPCIÓN**

*“Estamos en el punto que estamos
por seguir el conducto regular...”*

Federico Valdivieso, Alcalde de Sucupira

Dentro del contexto de la denominada “*guerra de las teleseries*”, el panorama que se instaló después del final de *Volver a Empezar* fue de competencia por acaparar las preferencias del público, considerando que con la década de los noventa se había implementado la medición del *rating on line* o *people meter*.

Algunas de las historias presentadas por Canal 13, luego del éxito de *Villa Nápoli*, lograron mantener el liderazgo en sintonía. Entre ellas estuvo *Fácil de Amar* en 1992 y *Marrón Glacé* en 1993. Pero sin duda, las producciones melodramáticas nacionales que más impacto causaron en el periodo fueron las que exhibió el canal estatal. Entre ellas *Trampas y Caretas* (1992), *Ámame* (1993), *Rompecorazón* (1994) y *Estúpido Cupido* (1995).

Pero el triunfo definitivo de Televisión Nacional de Chile sobre Canal 13 en la primera mitad de los noventa lo selló una historia colmada de realismo mágico, exteriores llamativos y personajes de antología. Eso fue la exhibición de *Sucupira*, un ícono de la cultura popular el primer semestre de 1996.

Para esa época, Chile estaba en pleno proceso de consolidación del cambio post dictadura. El primer gobierno de la llamada transición había terminado y en La Moneda gobernaba Eduardo Frei Ruiz-Tagle. Las preocupaciones de los medios de comunicación tenían que ver con los acuerdos políticos para las elecciones municipales y si el Presidente de la República indultaría o no al asesino Cupertino Andaur¹⁶.

¹⁶Este caso acaparó la atención de la opinión pública en la época, debido a la brutalidad con la que Andaur cometió el crimen de un niño en el sector de Lo Curro. El asesino fue condenado a muerte por la justicia, quedando en manos del Presidente de la República la decisión de indultar la pena.

En cuanto a las telenovelas, las producciones tuvieron un avance tecnológico evidente y tal como se mencionó anteriormente, Televisión Nacional lucharía por obtener otro gran triunfo en esta contienda. Es en ese contexto que el área dramática del canal estatal comienza a preparar la que sería una de las telenovelas más exitosas de la década, y que sin duda ha marcado a una generación, por sus personajes, historia y contenido. El verano de 1996 duraría más allá de febrero y las playas de Zapallar y Papudo servirían de escenario para la adaptación de una antigua telenovela brasileña: nacía así el fenómeno *Sucupira*.

El argumento de *Sucupira* es a primera vista sencillo: se trata de un pueblo costero, que en esta adaptación chilena corresponde a una caleta de pescadores al parecer del centro del país, por las claras referencias a la cercanía con Viña del Mar. La historia parte con la contienda electoral por la alcaldía del pueblo. Por ella compite Federico Valdivieso (Héctor Noguera), un hombre ladino, mujeriego y tozudo, que con aires de demagogia y grandilocuencia al hablar, promete entregarle al pueblo un cementerio, pues los difuntos deben ser enterrados en otras tierras al no contar la localidad con uno propio. La competencia de Federico es Mariana Montero (Delfina Guzmán), una viuda de carácter fuerte, que administra negocios de explotación de olivos que el mismo Federico compra para su fábrica de aceites Valdivieso.

En esta lucha de facciones, muy típica de los pueblos pequeños, Federico cuenta con el apoyo incondicional de tres mujeres, las hermanas Lineros: Dora (Anita Klesky), Luisa (Coca Guazzini) y Regina (Patricia Rivadeneira). Son –según las palabras del propio Federico– sus queridas militantes, encargadas de organizar las manifestaciones a favor del candidato y, además, estandartes de la moral en el pueblo, a pesar de que cada una de ellas mantiene amores secretos con Valdivieso.

Federico gana las elecciones y se convierte en alcalde de *Sucupira*, sin que eso impida que Mariana Montero continúe siendo parte activa de su oposición, a la que se sumará el reportero del periódico local “*El Litoral*”, Rafael Aliaga (Álvaro Rudolph).

Así, más personajes se van agregando a la historia y uno de ellos es Bárbara, la hija de Federico (Ángela Contreras) que junto a tres amigas acaba de terminar de

estudiar la carrera de biología marina, por lo que se instalan en Sucupira a trabajar en su tesis. Ella es una mujer libre, que en las noches de luna llena se baña semidesnuda en la playa. En uno de sus baños nocturnos, el periodista la ve salir del mar y se encanta con el misterio de esa mujer que no sólo es hermosa y cautivante, sino que –además- es la hija de su principal adversario.

Otro personaje importante es Esteban Onetto (Francisco Reyes), un médico del que Bárbara está encaprichada, pero que no puede superar la muerte de su esposa luego de una cirugía en la que él mismo intervino. Onetto decide alejarse de la capital y buscar refugio en un sitio más tranquilo, por lo que llega al pueblo a hacerse cargo del policlínico local. Allí se volverá a encontrar con Bárbara, se armará el triángulo amoroso con el periodista Aliaga y la novia de él (Viviana Rodríguez), que es la mismísima hija de Mariana Montero. Pero los amores y desamores de estos cuatro personajes a la larga sólo sirven para ventilar la historia que trasciende en la telenovela, que es la saga de Federico Valdivieso en el poder y su afán por inaugurar el cementerio.

Hay muchos personajes más, que se explicarán luego en el apartado sobre el universo sucupireño, pero lo importante es comprender que la narración avanza en torno a ese deseo del alcalde de conseguir su objetivo. Lamentablemente, por diversos motivos nadie muere en la ciudad, por lo que su misión de conseguir un difunto se vuelve una lucha de vida o muerte, literalmente. Federico, por ejemplo, no se complica en colaborar -de cierto modo- con los intentos suicidas del boticario, o con la idea del pescador de arrojarle de la torre de la iglesia porque le hizo una promesa a San Pedro por salvarlo de una tormenta. Valdivieso manda a robar los medicamentos cuando a *Sucupira* la ataca una epidemia de alergia y hurgando en el pasado decide contactar al último asesino del pueblo, Manuel Diablo (Marcelo Romo), que luego de haber cumplido su condena, tras veinte años en la cárcel, es traído de regreso por Federico, quien piensa que su alma asesina no podrá resistir volver a cometer un crimen, y así tendrá el cadáver que tanto quiere para inaugurar el cementerio.

Finalmente, Valdivieso urde un auto atentado: le pide a Manuel Diablo que dispare desde el patio hacia la ventana de su oficina, así él podrá jugar el rol de víctima y

recobrará la popularidad, pero todo el plan se arruina, cuando justo al momento del disparo entra Mariana en su oficina. Federico, enamorado de ella, se levanta de su escondite para protegerla y la bala le impacta hiriéndolo mortalmente. El cementerio de *Sucupira* tiene así su primer difunto y la telenovela termina con las imágenes surrealistas del piadoso pescador volando por los acantilados y la agonía de Federico, para cerrar con el cortejo que –con corte de cinta incluido- lleva a su alcalde a inaugurar *post mortem* su única gran obra.

Los días previos y el estreno de *Sucupira*

El diario *La Tercera*, antes de que la telenovela saliera al aire, realizó un juicio que podría leerse como lapidario sobre ella: “*Su propuesta busca impactar por personajes juvenilmente estereotipados, las formas y los ángulos tendidos sobre la arena, escasa y provocativa ropa, diálogos ‘cómicos’ y la atracción de una Ángela Contreras a medio vestir, tapándose, reiteradas veces, sólo con las manos lo que debiera llevar sostén*” (“Dos telenovelas muy ‘eficientes’”, *La Tercera*, 9 de marzo de 1996, p. 46). En este análisis, la autora de la nota, Mariali Bofill, comienza definiendo a *Sucupira* como un conjunto de estereotipos y en el artículo evidencia que el comentario lo realizó sólo viendo el compacto que se presentó a la prensa. “*La historia es una anécdota larga, un ir y venir de cachetadas y besos; un pizpireto¹⁷ alcalde que sólo quiere enamorar a todas las mujeres del pueblo –tiene que ser coherente con lo ‘corporal del guión- y un sin fin de relatos anexos para alivianar aún más lo que ya pesa muy poco en términos de contenido*” (“Dos telenovelas muy ‘eficientes’”, *La Tercera*, 9 de marzo de 1996, p. 46). Ninguna mención a que se trata de un guión adaptado, de que antes de ser telenovela en Brasil fue obra de teatro, novela y serie.

¹⁷ Según el Diccionario de la Real Academia Española, corresponde a un adjetivo coloquial para una persona alegre, vivaz y algo coqueto.

Pero lo más interesante de todo es el lapidario diagnóstico de que se trata de una telenovela liviana, cuando nos enfrentamos a justamente lo contrario: una obra llena de contenido, tanto social como político, con una profunda crítica a la clase dominante y un desnudo efectivo, pero no de los cuerpos, sino de las relaciones de poder, influencia y corrupción. La percepción de la periodista de *La Tercera* quizás huela a prejuicio, pues en la nota con la que cubrió el lanzamiento definió a *Sucupira* como una “*teleserie `mucho muy´ corporal`*” (“Un producto para el mundo”, *La Tercera*, 8 de marzo de 1996, p. 36).

Las Últimas Noticias, por su parte, sí da cuenta del origen de la historia en Brasil y hace énfasis que “en esta versión se ha tratado de realzar elementos mágicos –como la aparición de una sirena-, escenarios de playa, bellas muchachas y también situaciones cotidianas de una caleta de pescadores” (“Con ritmo carioca camina ‘Sucupira’”, *Las Últimas Noticias*, 8 de marzo de 1996, p. 36).

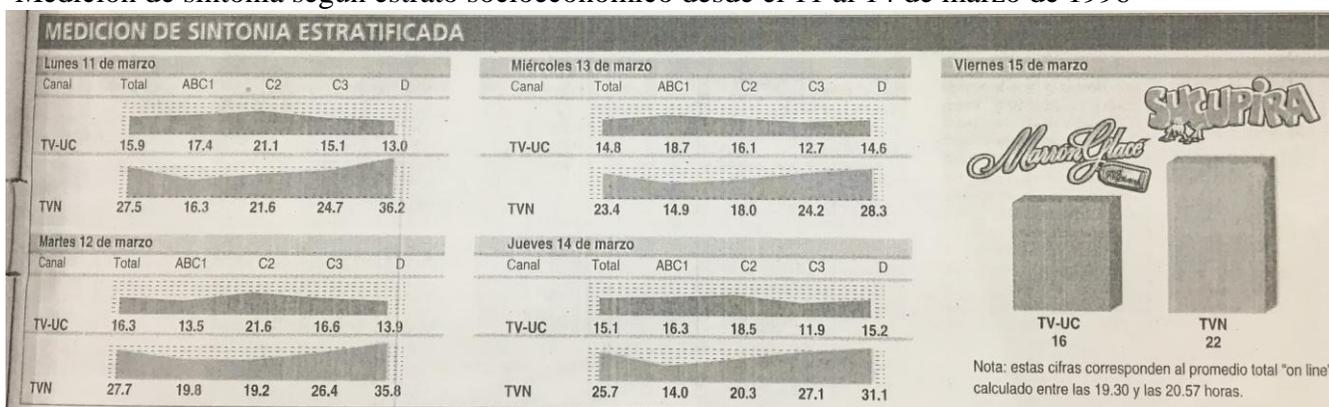
Y así llegó el día del estreno y el público prefirió escuchar el discurso de Federico Valdivieso. En esta guerra de las teleseries, *Sucupira* arrasó; “los bikinis acapararon la atención de los televidentes ayer”, señalaba en su nota *Las Últimas Noticias* (12 de marzo, p. 36). La sintonía de la producción de Televisión Nacional alcanzó un máximo de 33 puntos, “a las 20.58 horas, justo en el momento en que la actriz se dio un insinuante baño de mar nocturno” (“‘Sucupira’ arrasó entre televidentes”, *Las Últimas Noticias*, 12 de marzo de 1996, p. 36). El canal estatal, además, organizó una programación especial que incluyó una espera previa en vivo, con móviles desplegados en diferentes puntos de Santiago y sus principales rostros atrincherados. De la demagogia de Valdivieso nada, pero el baño nocturno de Ángela Contreras ganó portada en *Las Últimas Noticias*. Se reconoció, de todos modos, que la producción de TVN tuvo un primer capítulo bien estructurado con un ritmo ágil, además que en él ocurrieron hechos importantes para la trama (“Triunfos y derrotas”, *La Tercera*, 13 de marzo de 1996,

Pasadas dos semanas al aire, *Sucupira* consolidó su liderazgo en sintonía. El 17 de marzo el diario *La Tercera* publicó gráficos comparando las audiencias de Canal 13 y

TVN, desagregando los datos por segmento socioeconómico. En los datos se puede apreciar que *Marrón Glacé, el regreso* tiene una leve ventaja en el segmento ABC1, y prácticamente un empate técnico en el C2. La gran diferencia se aprecia en los estratos más populares, con casi diez puntos de ventaja de *Sucupira* en el C3 y prácticamente doblando en sintonía en el estrato D.

Figura 8

Medición de sintonía según estrato socioeconómico desde el 11 al 14 de marzo de 1996



Fuente: “‘Sucupira’ se adueñó de los primeros cinco días”, *La Tercera*, 17 de marzo de 1996, p. 65.

Para ese fin de mes, la telenovela de Televisión Nacional se convirtió en el programa más visto de la televisión chilena, lo que permitió al noticiero del canal estatal “24 Horas”, quedarse con el cuarto puesto en el mismo listado, liderando las preferencias en cuanto a informativos, lo que es muy importante para un canal de televisión, pues la telenovela —que abre el *prime time*- “bandejeba”¹⁸ de forma impecable para que el público se informara en la misma estación.

¹⁸El concepto se utiliza como manera de “presentar” de forma previa un contenido que viene a continuación. Es propio de la televisión y el espectáculo.

Figura 9

Ratings de programas de televisión entre viernes 22 y jueves 28 de marzo de 1996

Ratings comprendidos entre el viernes 22 y el jueves 28 de marzo de 1996.

1	SUCUPIRA (Lu.19.36)	TVN	27,1
2	VIVA EL LUNES (Lu.21.59)	TV UC	25,1
3	LA TIERRA EN QUE VIVIMOS (Ju.22.00)	TVN	24,3
4	24 HORAS (Lu.21.00)	TVN	24,1
5	FUTBOL: COLO COLO V/S BOCA JUNIORS (Mi.21.28)	TV UC	23,8
6	PELICULA: TODO POR AMOR (Do.21.59)	TV UC	21,0
7	TELETRECE (Lu.21.01)	TV UC	20,6
8	MARRON GLACE, EL REGRESO (Lu.19.30)	TV UC	19,1
9	AQUI EN VIVO (Ma.21.54)	MEGA	17,1
10	PELICULA: MI POBRE DIABLITO (Vi.22.03)	TV UC	17,0

Fuente: “El veredicto del `people meter’”, *La Tercera*, 31 de marzo de 1996, p. 65

Quizás a consecuencia de estos resultados, Canal 13 realizó una encuesta telefónica en que preguntaba por qué no veía *Marrón Glacé, el regreso* y exponía como alternativas de respuesta: al elenco de actores, la campaña publicitaria, la trama o la preferencia fija a un mismo canal (“Encuesta de teleserie”, *Las Últimas Noticias*, 20 de marzo de 1996, p. 38).

Con estos antecedentes sobre la mesa es necesario sumergirse en el trasfondo que hay en *Sucupira*, y corroborar si se trata o no de una telenovela con contenido político.

Los orígenes de Sucupira: “*O Bem-Amado*”

La génesis de *Sucupira* se encuentra en Brasil. Para el contexto chileno, el equipo de guionistas encabezados por Víctor Carrasco Miranda adaptó la historia de Alfredo Dias Gomes, contenida primero en la obra de teatro “*Odorico, o bem-amado*” escrita en 1962. Luego, en 1973, la red Globo la lleva a la pantalla en formato telenovela con el nombre de *O Bem-Amado*, que en español sería simplemente “*El bien amado*”. Según Carrasco, “la historia recoge algo que estaba muy en boga en esos momentos, un tinte social que obviamente responde a la época, que recoge la tradición de Brasil y que no tenía nada que ver con nuestra realidad” (“De la magia brasilera al misticismo local”, *Tercer Tiempo, Las Últimas Noticias*, 8 de marzo de 1996, p. 8). Carrasco, en entrevista concedida para esta investigación, menciona que esta telenovela marcó su inicio como guionista, ya que fue la primera en la que se consolida como jefe titular del equipo encargado de la adaptación (Carrasco, contacto personal, 2 de octubre de 2019).

Entre 1964 y 1967 Brasil es gobernado por una dictadura militar. A partir de 1967 el régimen se consolida institucionalizando un sistema de elección presidencial indirecta que se mantendría hasta 1985 cuando el único partido de oposición autorizado, ganó las elecciones parlamentarias logrando poner fin a este sistema dictatorial. En ese periodo Brasil sufrió un control férreo de los medios de comunicación, de represión en contra de los disidentes y de censura.

En ese contexto es que irrumpe en las pantallas de Globo TV *O Bem-Amado*, de Dias Gomes, con una clara trama política, por lo que fue foco de atención de la censura. Según James Cimino, lo que más incomodaba era el propio autor, un comunista que usaba sus textos como forma de combatir los excesos de la dictadura. (Nelson, 2014, p. 16). La fórmula utilizada fue simple: desarrollar una caricatura de la figura de un alcalde, y a través de él utilizar el humor y la manera de proceder de esta autoridad para criticar la corrupción del gobierno y también las formas habituales de ejercicio de poder en las provincias de Brasil (Ver Nelson, 2014).

El argumento de la telenovela es un poco más intrincado que el de su versión chilena y se basa en la historia del alcalde Odorico Paraguaçu, un político corrupto que tiene como principal meta de su administración en la ciudad de Sucupira (de ahí el nombre de la adaptación nacional), la inauguración de un cementerio. Supuestamente el pueblo se encuentra en el litoral cercano a Salvador de Bahía. Odorico es ayudado por su asistente, Dirceu Borboleta, quien tiene la afición de coleccionar mariposas y también se rodea de las incondicionales hermanas Cajazeiras: Doroteia, Dulcineia y Judiceia. Doroteia es la más vieja y, además, es concejal¹⁹ del pueblo y cada una de ellas tiene algún amorío secreto con Odorico.

La oposición a Paraguaçu está conformada por la delegada de la policía, Donana Medrado y liderada por el dentista de la ciudad, Lulu Gouveia, quien también integra el concejo. También en contra del alcalde está el periodista Neco Pedreira.

Odorico, al igual que Federico Valdivieso, lucha para poder conseguir que alguien muera e inaugurar así su promesa de campaña. En medio de este afán, el farmacéutico del pueblo intenta el suicidio varias veces sin éxito. En otra oportunidad se produce un tiroteo en la plaza, pero el único muerto en la revuelta es llevado a la capital del estado según el reglamento militar. Odorico también lleva de vuelta al pueblo al criminal Zeca Diablo, quien es encomendado por el alcalde para matar a alguien. También se enfrenta directamente al político el médico del pueblo, Juarez Leão quien, además, tiene un romance con su hija.

Finalmente y en escenas mucho más fuertes y directas que las vistas en la adaptación chilena, Odorico es asesinado de frente por Xeca Diablo, quien inaugura el cementerio con el discurso de su opositor Lulu Gouveia como póstumo homenaje.

O Bem-Amado fue la primera telenovela brasileña en colores y su contenido político es innegable. A través de las acciones de Odorico, de su grandilocuencia al hablar y de su corrupción evidente, el autor hace una crítica profunda al Brasil de la época y al sistema político no sólo de la capital federal, sino que a las costumbres

¹⁹El Brasil el cargo se denomina “*vereador*”, que en definitiva se refiere a quienes integran la cámara municipal.

viciadas de los gobiernos provinciales locales. Dias Gomes hace uso de la sátira y del humor negro para desafiar la censura²⁰ y lograr llegar al público. La idea de la sátira es poder encubrir la crítica hacia el gobierno, principalmente, pero también hacia instituciones como la Iglesia o el poder judicial.

En específico el humor utilizado por Dias Gomes se define como oscuro o negro, género que se burla de temas que son habitualmente muy importantes o casi sagrados para la sociedad, como por ejemplo la muerte. Con respecto al autor de *O Bem-Amado*, es interesante contrastar su postura política y los eventuales problemas que pudo haber tenido con la censura y con el régimen dictatorial brasileño. En ese sentido, Mattelart lo presenta como uno de los íconos de la izquierda de Brasil y el propio Dias Gomes señala que “una dramaturgia brasileña sólo puede surgir del cuestionamiento a nuestra sociedad” (Mattelart, p. 59).

Así, en el caso de *O Bem-Amado*, Dias Gomes satiriza sobre la obsesión del protagonista por la muerte para poder alcanzar la gloria política, creando una tormenta perfecta para la burla. (Nelson, 2014, p. 5). Incluso se atreve a que a Odorico lo llamen habitualmente “coronel”, alusión directa a la dictadura militar brasileña y a las antiguas costumbres totalitarias de provincia.

No es la idea en este trabajo hacer un recorrido por la historia de la telenovela en Brasil, pero sí es importante poder mencionar que dentro de los antecedentes del género, y que marcaron tendencia para América Latina, estuvo la exhibición de *Beto*

²⁰The theater and melodrama produced by the author in the 1960s-1970s during the military dictatorship in Brazil formed one of the most popular examples of resistance during this era. This resistance to the artistic censorship and repression has often created within the world of art and literature new innovations and imaginatively aesthetic ways of sociopolitical criticism of the social elite and the system of power they have erected (El teatro y el melodrama producido por el autor en los años de la dictadura militar brasileña de los años 1960-1970, conform uno de los más populares ejemplos de Resistencia durante esta era. Estaresistencia hacia la censura dictatorial y la repression permitió a menudo en el mundo del arte y la literaturadesarrollarnuevas e imaginativasinnovacionesestéticas de críticasociopolitica hacia la élite social y el sistema de poder) (Nelson, 2014, 1)

Rockefeller en 1969.²¹ Luego del éxito de esta telenovela, la red Globo puso en pantalla *Irmãos Coragem* (1970), que tendría también posteriormente sus versiones en castellano como *Los Hermanos Coraje*. Siguiendo lo expuesto por Michèle y Armand Mattelart en cuanto a la historia del género en Brasil, este presenta una primera etapa que nace en 1963 con el lanzamiento en TV Excelsior de *25 499 Ocupado*, que fue adaptada de un guión argentino. Así, la principal característica de este primer periodo es justamente la incorporación y adaptación de guiones importados. La segunda etapa parte en 1965 con *O Direito de Nascer*, que antes ya había sido un fenómeno en su versión para la radio, lo que llevó a que todas las cadenas de televisión aumentaran el tiempo dedicado a la programación de telenovelas. La tercera etapa se inicia con *Beto Rockefeller*, que ya se ha mencionado previamente y, que según Mattelart es el arquetipo de la telenovela brasileña moderna, pues dio paso a diálogos y desarrollo más libre de la historia, dejando de lado las grandes frases hechas, reemplazándolas por expresiones más cotidianas, más cercana a la manera en que las personas se expresan. A partir de *Beto Rockefeller* el mundo de la clase media urbana de Brasil, con sus dramas y aspiraciones, se apoderaría de la pantalla. (Mattelart, pp. 13-16).

Pero el fenómeno interesante es que el desarrollo que tuvo el género de la telenovela se debió más que a nada a las circunstancias políticas que vivía Brasil en ese periodo, al contexto internacional marcado por la polarización del mundo en dos grandes bloques ideológicos y, además, por la expansión e incorporación de nuevos televidentes al masificarse la televisión en los hogares.

²¹ Para más antecedentes sobre historia y desarrollo de la telenovela en Brasil ver Nelson, Mark J. (2014). También confrontar con “El carnaval de las imágenes. La ficción brasileña” de Mattelart.

Figura 10
Odorico Paraguaçu



Fuente: Memoria Globo, en
<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/novelas/o-bem-amado/fotos-e-videos.htm>

De este modo,

“The Brazilian telenovela opened the perfect stage for popular literatura. With the rising sociopolitical tensions emerging because of the military dictatorship in power, traditional writers and performers had a new venue available to them while simultaneously others were closing due to government sanctioned censorship. Writers like Dias Gomes and his wife Janete Clair grasped upon and welcomed this new artistic challenge. Literature of the masses had arrived.”²²(Nelson, 2014, 11)

Según Mark Nelson, es justamente con *O Bem-Amado* que nace este tipo de sátira, con humor negro y que se sirve de su posición en los medios de comunicación masiva como trinchera para la crítica política. (Nelson, 2014, p. 2). La clave del éxito de *O Bem-Amado* y, por extensión, de *Sucupira*, se debe en parte a lo que señala José Dias-citado por Nelson- pues los hechos y personajes son presentados con humor. Ese tipo de comedia, que lucha y se enfrenta a los problemas más graves y al comportamiento corrupto de los políticos, lamentablemente, una actitud bastante conocida y frecuente en América Latina (Nelson, 2014, p. 57). Por su parte, Anamaria Fadul, a propósito de *O Bem-Amado* y de la ciudad que cobija la historia señala: “de esa pequeña ciudad salió una de las sátiras políticas mejor hechas en los últimos tiempos en el Brasil. A través de un constante contrapunto entre los valores de la ciudad pequeña y de la ciudad grande, la telenovela presentaba las oscuras maniobras políticas de los personajes típicos de una ciudad del interior. En fin, una buena sátira de un país que procuraba modernizarse, pero que tenía que convivir con los aspectos atrasados de la política nacional” (Fadul, p. 147)

Asimismo, es importante reconocer lo exitosa que fue la producción en el sentido de poder sortear la censura oficial del régimen. En relación a aquello, Dias Gomes señala que se utilizó la estrategia de la piraña: “cuando se quiere hacer cruzar un río a un

²²“La telenovela brasileña abrió el escenario perfecto para la literatura popular. Con el surgimiento de las tensiones sociopolíticas, a causa de la dictadura militar, escritores tradicionales e intérpretes tuvieron en ella una nueva alternativa mientras se cerraban otros espacios debido a la censura del régimen. Escritores como Dias Gomes y su esposa Janete Clair captaron y recibieron este nuevo desafío artístico. La literatura de masas había llegado.”

rebaño, se sacrifica una vaca. Mientras las pirañas la devoran, el resto puede cruzar sin obstáculos. El juego consiste en inventar un capítulo que concentre toda la atención de la censura. (Mattelart, p. 35)”

Tal fue el éxito de esta telenovela que abrió los mercados internacionales para las producciones cariocas y fue exhibida en treinta países, incluyendo Estados Unidos. En 1980 tuvo una secuela, en formato de serie, en la que Odorico vuelve a la vida y se producen nuevos enredos entre los personajes²³. Como símbolo de su actual vigencia, la cadena mexicana Televisa la adaptó con el nombre de *El Bienamado* en 2017.

El político: De Odorico Paraguaçu a Federico Valdivieso

Como ha sido posible apreciar, el personaje principal de ambas telenovelas es el alcalde de la pequeña ciudad. Odorico y Federico son el mismo personaje, pero al margen de sus semejanzas, se analizarán previamente algunas diferencias que es interesante mencionar.

Odorico es un personaje más bien de corte popular. Es un político provinciano que llega al poder por su manera de ser un tanto condescendiente y adulatora con sus superiores, sobre todo los de la capital del estado, y su condición de riqueza no tiene mucho que ver con su formación y su forma de vida burguesa. Odorico es un hombre que no demuestra una educación formal, que enriquece el lenguaje con neologismos, con términos que son inentendibles sin el contexto de sus grandes discursos, tratando de parecer ante un pueblo lego como un hombre preparado y con conexiones importantes.

Federico, en cambio, es presentado en *Sucupira* como descendiente de una de las cuatro familias fundadoras de la ciudad (los Montero, Fernández, Lineros y los Valdivieso), y su manera de hablar no es rebuscada como la de su par brasileño, pero sí

²³ En el caso de la versión chilena, también tendría como consecuencia la exhibición de una serie, *Sucupira, la comedia*, pero aparte de la coincidencia de la resurrección de Federico, no hay mayores similitudes entre las historias presentadas en la versión seriada de 1980 con la chilena.

con tintes demagogos. No es casualidad que sus apellidos sean Valdivieso y Montt, ambos relacionados con la oligarquía chilena y el rancio abolengo de las familias pertenecientes a la fronda consolidada en el siglo XIX, tanto en poder económico como político. Federico es un empresario exitoso, dueño de una fábrica de aceites de oliva y otras inversiones, pero no se nos muestra como un hombre vulgar; por el contrario, tiene modales elegantes y galantes, se mueve en un auto con chofer desde antes de ser electo alcalde y una manera de ver las diferencias sociales insertas en él, se observa en la conversación con su hijo Rodrigo que está enamorado de la hija de la empleada de la casa, señalándole que debe cuidarse y que no es una mujer de su clase. El alcalde también conversa con Carmen (Ana Reeves), la empleada, y es ella misma la que le dice que su hija “*pololea con la persona equivocada*”. Federico, al hablar con Rodrigo le dice que entiende lo que está pasando, agregando que no hay que darle importancia; “*los hombres no tenemos que dar explicaciones a nada*”. El diálogo continúa de la siguiente manera:

Rodrigo: Bueno, lo que le pasa a cualquier hombre...

Federico: ¡Hijo de tigre! Pues.

Rodrigo: No, papá, es algo serio.

Federico: Mira, no hay que darle importancia.

Rodrigo: Parece que no nos estamos entendiendo, papá.

Federico: Hijo, te entiendo absolutamente, los hombres no tenemos por qué dar explicaciones a nada. Ahora, si el Ambrosio y la Carmen te molestan demasiado, sencillamente no les hagas caso.

Rodrigo: Papá, yo quiero que ellos me acepten.

Federico: Imposible pues, Rodrigo, si ella es su hija.

Rodrigo: Bueno, pero yo quiero a la Soledad.

Federico: Ya, mira, no digas leseras. Pásalo bien y ya. Eso sí, cuidado, con mucho cuidado, no me traigas problemas. Sabes a lo que me refiero.

Rodrigo: Parece que no tiene sentido que sigamos hablando de esto.

Federico: Por supuesto que no tiene sentido pues, hombre, sería darle más importancia de la que tiene. Ya, no quiero hablar más de este asunto.

¿Está claro?

Rodrigo: Sí, claro.

(Teleseries y Series/TVN, (nd), “Sucupira-T1E35”, obtenido en

<https://www.youtube.com/watch?v=DEyXKP9sYR0>)

Figura 11
Federico Valdivieso y sus colaboradoras



Fuente: Archivo portal web Teleseries Chilenas. En <http://www.teleserieschilenas.cl/2016/03/20-anos-de-sucupira.html>

En la construcción de este personaje, a diferencia de Paraguaçu, Federico Valdivieso representa a una elite local que en parte desprecia al pueblo por el solo hecho de su sentido de pertenencia a una clase superior. Durante la huelga de los trabajadores de su fábrica de aceite dice de ellos: “*qué se han creído estos rotos mal agradecidos*” y luego conversando con su asesor comunicacional advierte “*voy a despedir a todos los agitadores*”. (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Sucupira-T1E2”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=QYP2aTKpIAk>).

Siguiendo este argumento, el guionista Víctor Carrasco asegura que “*hubo bastante libertad para plantear cosas y poder derechizar más a Federico Valdivieso. Derechizarlo mucho era muy interesante, porque además era la sociedad polarizada, que en ese momento parecía más inofensiva, porque ciertas ideas de él todavía resultaban algo de lo que nos podíamos reír con cierta tranquilidad*”. (Carrasco, Ibid.)

Federico calza perfectamente con una herencia de personajes literarios chilenos, incluso con aquellos que encontramos en el criollismo de principios del siglo XX, y Carrasco lo define como un “abusador encantador”, que es paradójico pues la audiencia le perdona ciertas actitudes autoritarias y abusivas dentro de ese halo de encanto que proyectaba. El escritor señala que en cierto modo la misma figura fue exacerbada en *El Señor de la Querencia*, claro que sin el cedazo que la comedia le dio a Federico (Carrasco, Ibid.).

Pero antes de analizar alguno de los comportamientos del Federico político, es necesario profundizar en algunos otros aspectos de sus características como hombre. Valdivieso es un hombre con profundos sentimientos machistas, casi misógino a pesar de que sus colaboradoras más estrechas e incondicionales son mujeres. En una conversación su hija le pregunta sobre la igualdad de los sexos y qué opina con respecto a la mujer en su programa. Federico responde diciendo que es un hombre de principios, que está “a favor de la liberación femenina, pero eso de la igualdad entre los sexos me parece una aberración... yo soy un tipo progresista, un demócrata” (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Sucupira-T1E3”, obtenido en https://www.youtube.com/watch?v=t23CWZ7x3o&list=PLd5MCGg25bV_M6KHV

[cVYM7hBtuJV4b_j&index=3](#)). Federico es sin dudas, machista; “*a las mujeres hay que mantenerlas siempre a raya*”, manifiesta en otra ocasión (Episodio 18).

Pero una de las características más interesantes y que en cierto modo comparte con su alter ego carioca, es el ser mujeriego. El Federico viudo es un “*dandi*” que no tiene escrúpulos para mantener amores simultáneos con las tres hermanas Lineros, de engatusarlas y mantenerlas contentas con la adulación que hace de las comidas que le preparan y la eterna promesa de compromiso que no llega ni se concreta. Llega al extremo de inventar un matrimonio falso con una de ellas, Regina, la que finalmente se da cuenta del engaño. Este alcalde “*casanova*” coquetea también con la mujer de su asesor, toma de la mano galantemente a la mujer del boticario y mira con lascivia a su secretaria, la señorita Luna (Andrea Molina). Con respecto a su contratación, el asesor selecciona tres candidatas y Federico las rechaza porque no es precisamente lo que él pidió. Él había pedido una secretaria “*buenísima*”, insistiéndole que entienda bien a qué se refería. (Teleseries y Series/TVN, (nd), “*Sucupira-T1E6*”, obtenido en <https://www.youtube.com/watch?v=55A6c1fz1nw>).

Sin embargo, el amor de Federico es su principal contendora política, Mariana Montero (Delfina Guzmán), a quien llama su tigresa, y según el propio Valdivieso lo que lo seduce es que es una mujer con carácter, poder y –por supuesto- dinero.

El personaje de este alcalde tan singular se termina de construir con su faceta política, con su corrupción normalizada y sus métodos fuera de toda norma moral y ética. El alcalde de *Sucupira* no tiene reparos a la hora de lograr su objetivo y él mismo se encarga de explicar sus motivos y actuar. Es en este punto donde se observa de mejor manera la crítica original que Dias Gomes hizo de los políticos, del desnudar la corrupción y la forma de actuar abusiva de los líderes locales y nacionales. Federico Valdivieso es una caricatura, pero en ella se identifica al demagogo y populista tan propio de las democracias latinoamericanas. En *O Bem-Amado*, Odorico Paraguaçu desea la gloria política y hará todo lo posible para poder alcanzarla. No duda en intentar comprar a sus oponentes políticos, y según lo que menciona Mark Nelson, tratando de ganar sin importar el costo, incluso si eso significa sacrificar la vida de las personas

(Nelson, 2014, p. 37). Federico, por su parte, representa a la clase política dominante, inescrupulosa y corrupta. Es a través de sus discursos ante el pueblo que expresa lo vacío de su contenido, y la necesidad de mantenerse en el poder a cualquier precio. Federico está obsesionado con concretar su idea, su modelo de sociedad, y construye una verdad propia y no logra comprender cuando su asesor le plantea la necesidad de enfrentar la verdadera misión de él como alcalde. Así, en diferentes oportunidades se niega a reunir con funcionarios para analizar temas de desarrollo local o con los propios concejales. Valdivieso está ciego ante la crítica y finalmente siempre actúa según sus prejuicios o conceptos morales.

Por eso, el lenguaje utilizado por Federico es tan importante. En *Sucupira*, el alcalde no habla como el resto de los ciudadanos –en ningún caso como Juan del Burro²⁴–, sino que hace más marcada su diferencia de origen y destino, despegando sus palabras del suelo, casi igualándolas a lo que hace un sacerdote desde el púlpito. Odorico –en el caso brasileño– tiene plena conciencia del valor simbólico de su lenguaje, tanto que lo utiliza siempre a su favor, y por eso logra persuadir a casi todos quienes lo rodean, aunque según él sólo sus opositores no lo comprenden (Paschoalino, 2013, 30). Esta idea es perfectamente aplicable a Valdivieso, quien se entiende perfecto con Mariana Montero, pues incluso siendo su opositora y representante del bien en la telenovela, pertenece a la misma casta que él, y de alguna forma también pone en escena a los miembros de una élite de izquierda que para 1996 gobernaba el país.

Estos personajes que parecen simples, son en realidad complejos desde el punto de vista de la multitud de ángulos por los que se pueden observar. Un ejemplo de aquello es la forma en que en *Sucupira* está representada la pugna entre los políticos autoritarios y los medios de comunicación.

El enfrentamiento entre el poder político corrupto y la prensa, también está presente en la telenovela. Rafael Aliaga, el periodista interpretado por Álvaro Rudolphy

²⁴Personaje interpretado por el actor Pablo Schwarz que se convirtió en uno de los más recordados de la telenovela. Juan era un joven humilde, que se ganaba la vida con pequeños trabajos, siempre acompañado por su burro de nombre Luis Miguel. Juan cuando estaba sobrio era respetuoso y servil con Federico, incluso es contratado para cuidar el cementerio, pero cuando se emborrachaba lanzaba su reproche hacia el alcalde con la frase “viejo retamborea ó”.

dice de Federico y sus actos: “yo me voy a encargar de desenmascararlo” (Episodio 1). En el mismo tenor de lo planteado en párrafos precedentes, Valdivieso trata de ocupar su poder económico para acallar la crítica de la prensa y ofrece comprar el periódico “*El Litoral*” (Episodio 2). En la visita que el entonces candidato a alcalde hace a la farmacia para saludar al boticario, que había intentado quitarse la vida, el titular del periódico es “*Valdivieso va a la farmacia para desviar la atención de la huelga*” (Episodio 2). La lucha se pondrá incluso más violenta cuando Federico manda darle un susto al periodista diciendo “... este tipo debe aprender de una vez por todas por qué es tan peligroso jugar con fuego” (Episodio 8) y al día siguiente se descubre que alguien había entrado violentamente a las oficinas del diario y causado daños sin robar nada, con la clara intención de provocar desorden e intimidar. “*Esto es un acto de matonaje... esto es un aviso (...) es capaz de hacer esto y muchas cosas peores*” dice Rafael Aliaga con respecto al ataque (Episodio 9).

El periodista en conjunto con el médico representan a la oposición informada en contra del alcalde. “*Ahora somos dos lo que vamos a enfrentar a Federico Valdivieso, pero con el tiempo seremos muchos más*”, le dice en la conversación que sostienen Rafael con Esteban (Episodio 13), e incluso durante la larga espera por encontrar a un difunto, el periodista planea un titular para el artículo que está escribiendo: “*La muerte del cementerio*” (Episodio 20). Otra portada muestra el enfrentamiento, cuando un artículo del diario critica que el cementerio está desviando recursos importantes para la comunidad. “*Cementerio posterga educación y salud*”, dice el titular de “*El Litoral*” (Episodio 35).

Uno de los elementos esenciales en el pensamiento y en la forma de actuar de Federico, y en la que el guión de la telenovela basa su crítica, es la del político corrupto que trata de conseguir su objetivo a cualquier precio. Hay varios momentos que demuestran aquello durante la telenovela y son parte de esa sátira que originalmente tuvo *O Bem-Amado* y que en parte se suavizó en la versión chilena.

En el marco de su tozuda idea de inaugurar el cementerio de la ciudad, Federico ofrece una sepultura para quien vote por él (Episodio 3) y en la lucha contra

sus adversarios llega incluso a mandar envenenar los cultivos de su contendora para que ella reciba una amonestación por parte de las autoridades sanitarias. “Lo importante es atacar a esa mujer en su punto más débil”, dice Federico al planificar esta acción (Episodio 3). Ya en el ejercicio de su cargo de alcalde, Valdivieso dispone que los costos del primer muerto sean asumidos totalmente por la municipalidad y que la dirección de obras debe preparar de inmediato los planos del mausoleo que regalarán; “será como el departamento piloto”, dice el alcalde (Episodio 6). A pesar de que su asesor comunicacional le dice que debe focalizarse en la tarea modernizadora, la respuesta que encuentra es que su única prioridad es el cementerio. Lo que se observa en esta conducta es la idea de esa autoridad que no tiene contrapeso, que no oye lo que la comunidad necesita y que gobierna sin el menor interés por ella, sino que simplemente considera que su verdad y realidad es la que debe aplicarse al resto de la sociedad. Por eso dice que en “Sucupira necesitamos un muerto urgente” (Episodio 10) y promete que si le ayudan a encontrar a un agonizante, que necesite sepultura digna, está dispuesto a dar un funeral de rey (Episodio 10).

La lucha por el poder absoluto y las maneras mañosas de Federico no se quedan sólo en su afán necrológico, sino que también se extienden a la lucha contra sus opositores. Enfrenta al doctor y busca información hasta que con triquiñuelas y contactos logra que lo destituyan de su puesto. A pesar de que es aconsejado de seguir las normas administrativas, Federico replica que están entrampados en el caso del doctor justamente “por seguir el conducto regular” y anuncia que irá a cobrar algunos favores a la gobernación (Episodio 20). Cuando finalmente logra la destitución del médico, en una conversación telefónica se ve a Federico decir “estamos a mano” (Episodio 24), mientras que el asesor le recuerda que “las irregularidades se pagan muy caro”. Más tarde reconocería: “Por supuesto que no fue hecho regularmente. El proceso se hizo en menos de veinticuatro horas; ¿cuándo ha visto esa rapidez en la administración pública?” (Episodio 26). Este tipo de frases sólo permite confirmar esta visión del político corrupto y altanero, que incluso dice que conoce “al intendente desde que usaba pantalones

cortos... me debe tantos favores que jamás se atrevería a negarme ni uno solo” (Episodio 33)

Hay un par de episodios interesantes donde surge este carácter autoritario y corrupto de Valdivieso. Incluso delictual, cuando la alergia azota a Sucupira, se corta el suministro de agua y Federico manda robar los medicamentos con tal de que alguien débil pueda morir y así inaugurar el cementerio. En la versión chilena este hecho se suavizó con una simple alergia, pero en el caso de *O Bem-Amado* la epidemia que azota la ciudad es de tifus.

El deseo del alcalde de llegar a su meta a toda prueba, se reafirma con dos hechos que van marcando también el final de la telenovela. El primero de ellos es la instalación de cámara y micrófono en el confesionario de la iglesia (Episodios 104, 105 y 106), con el objetivo de enterarse de los detalles de todo lo que pasa en el pueblo, aunque es gracias a este ardid que se devela la confesión de su propio asesor, quien reconoce haber adulterado las fichas médicas por orden de Federico.

El último de los arrebatos autoritarios de Federico es la contratación de un exconvicto para que –en la lógica de Valdivieso– regrese al pueblo y que sus instintos delictuales lo conduzcan a cometer un asesinato en el pueblo, para poder así tener el muerto que requiere para coronar con éxito su obra. Manuel Diablo efectivamente dispara, pero lo hace no con la intención de matar a alguien, sino que en una estratagema planeada con el fin de aumentar la popularidad del alcalde, aunque ya sabemos el resultado de aquello y el fin trágico de Federico Valdivieso.

Antes de terminar este apartado, mención aparte merece el asesor comunicacional, personaje interpretado por el actor Alejandro Castillo. A pesar de ser él quien termina llevando a cabo los planes del alcalde, también trata de erguirse y hacer valer su condición de asesor, llevando a su asesorado por el buen camino de las obras públicas de bien y la gestión moderna. El asesor es quien a veces refrenda lo que Federico piensa, quien le aporta ideas como por ejemplo que la familia es importante en la campaña: “todos los políticos lo hacen... la familia como escudo, al electorado le gusta saber que su próximo alcalde es un buen padre y un amigo de sus hijos” (Episodio

2), le dice en uno de los primeros episodios de la telenovela. El asesor es también quien se pone como objetivo ganar la elección y en esa senda tratará de cumplir con lo que su jefe le ordena, sin importar lo que ello implique: “es importante mejorar su imagen cueste lo que cueste” (Episodio 2). El día de la elección, sus dichos en el confesionario son un resumen perfecto de su labor:

“Padre, confieso que he usado métodos muy poco científicos en la campaña política de Federico Valdivieso... he dejado de lado todo lo que aprendí en Harvard y me he valido de cuanta artimaña barata he encontrado para aumentar la popularidad de Federico... Pero si él gana las elecciones será mi primer triunfo como asesor comunicacional y hasta podría convertirlo en presidente de la República [Dios nos libre dice el cura], pero si él pierde, mis días como asesor están contados, padre.” (Teleseries y Series/TVN, (nd), “Sucupira-T1E5”, obtenido en https://www.youtube.com/watch?v=9w_hUEuBoTA&list=PLd5MCGg25bV_M6KHVcVYM7hBtuJV4b_j&index=5)

El universo sucupirense: entre el sueño y la realidad

En *Sucupira* hay una serie de personajes que colaboran con el enriquecimiento de los elementos oníricos y de comedia contenidos en la telenovela. De hecho este fue uno de los argumentos que el equipo de guionistas destacó en la prensa de la época. Según *La Tercera*, en Chile les va bien a esos paisajes y personajes de inspiración tropical. “La percepción de los telespectadores y de las estaciones de televisión es que en esas producciones el horizonte atlántico, Amazonas y portugués impide el calificativo de ridículo”, refiriéndose a que en definitiva el origen mítico y extranjero de la telenovela permite incluir este tipo de personajes e historias con mayor contenido fantástico (“De la magia brasileña al misticismo local”, *Tercer Tiempo, La Tercera*, 8 de marzo de 1996, p.

8). El guionista dice que efectivamente la versión brasileña tenía “una cosa costumbrista que *Sucupira* no tenía” (Carrasco, *Ibid.*).

En el caso de la versión original brasileña la mujer del mar era la divinidad bahiana Lemanjá, Juan del Burro aparece en un rol similar al que tiene en la producción local y el pescador que quiere volar, Raimundo, se llama Zelão das Asas. El nombre sería casi imposible de traducir, pero hace referencia al cielo, a uno muy grande, algo así como “Cielón de las Alas”. En *Sucupira* el personaje de Mariana Montero fusiona dos de los roles que aparecen en Brasil, el del opositor Lulu Gouveia y el de Donana Medrado, pero menciono esto más que nada para reafirmar el carácter de adaptación de la versión nacional. En referencia específico a la mujer del mar, Víctor Carrasco señala que “*ella no tenía ninguna relación con la diosa Lemanjá, (...) sino que con una sexualidad que había estado reprimida durante toda la dictadura y que en este momento explotaba en una imagen que, además, fue muy controversial, que fue la portada donde se detuvo el cuadro y se le veía el pecho, aunque para el ojo es imperceptible ver el cuadro como aparece la foto de la portada del diario en el que apareció.* (Carrasco, *Ibid.*)

En el universo sucupirense destacan personajes obedientes a Federico Valdivieso, como el chofer Diógenes, que caza mariposas, y se destacan otros elementos como las jóvenes colegialas que compiten con las amigas de Bárbara Valdivieso por ser más populares que ellas. El boticario del pueblo sufre por los ahogos y escapadas de su mujer, Olguita Marina, y la picardía del estafador primo Renato complementa a un Federico con humor e ironía.

Lo importante de este mundo es que se reafirma el éxito del realismo mágico en la novela latinoamericana, que tan bien supo explotar Brasil, con casos, por ejemplo, como el de *Pantanal*²⁵ en que la protagonista supuestamente se convertía en jaguar y el viejo del río en anaconda.

²⁵Exhibida en Chile por primera vez en 1992 por TVN, luego en 1998 en Chilevisión y en 2011 por Telecanal

Al incluir estas breves palabras sobre algunos de los personajes y ambientes, se trata de resaltar que la historia de *Sucupira* va más allá del mensaje y contenido político que pueda tener, pero que si esos personajes no existieran, quizás la historia de Federico y sus planes podrían funcionar igual, aunque despojados de ese toque que les aporta liviandad y permite que sean recibidos de mejor forma, haciéndolos digeribles por el público.

Destape a la chilena: el desnudo como gancho publicitario

Las famosas escenas de la mujer del mar son –casi con certeza- imposibles de grabar a medianoche en cualquier playa del litoral central chileno. Con el oleaje de nuestro mar que tranquilo nos baña y la temperatura de no más de 15 grados en la oscuridad, obligó a que estas tomas fueran grabadas en Cuba.

Al día siguiente de su debut en pantalla, el comentario general de la prensa escrita fue el semidesnudo de Ángela Contreras y su baño de mar a plenilunio. El día 13 de marzo el cuerpo de la actriz apareció en portada, además de dos cuadros con la escena en la que apareció en la playa. *Las Últimas Noticias* tituló en aquella página: “Escenas que reventaron el r ating (sic). *Sucupira* golpe  fuerte en la pantalla con 33 puntos con las imágenes de  ngela Contreras en la playa”. Tanto en la portada como en la nota interior (“Topless logró el peak”, *Las  ltimas Noticias*, 13 de marzo de 1996, p. 36) se publicó la foto de la actriz, aunque en ambos casos se trata de una imagen de estudio distribuida para publicidad, aunque no así los fotogramas de la portada antes mencionados, tal como record  el guionista en párrafos anteriores.

El revuelo que causaron las imágenes llevó incluso a que la organización “El porvenir de Chile” se quejara formalmente ante el Consejo Nacional de Televisión, solicitando que se sancionara al canal por el uso del desnudo y por “la osadía que están

teniendo, hoy por hoy, los canales de televisión que han logrado que se tome con naturalidad escenas como el desnudo”. A pesar de que la evidencia indica que no hubo efectivamente ningún momento en que la actriz mostrara sus pechos sino que sólo se insinuó, la agrupación señaló que “ese es un problema semántico, además, lo que estamos diciendo que ese es un problema puntual, lo malo es que se ha generalizado hasta hacer aparecer esas escenas como algo natural”. La agrupación señaló que si no tenían respuesta del organismo público, presionarían a los auspiciadores para que dejaran de apoyar la telenovela²⁶. En la misma nota, se da cuenta de la polémica que generó la portada del diario *Las Últimas Noticias*, ya que el canal envió una carta al diario diciendo que “la fotografía no corresponde a una escena que haya podido ser vista por ninguno de los más de tres millones de telespectadores... en efecto, cada segundo de video está formado por 30 cuadros, donde un solo cuadro es imperceptible al ojo humano” (“El topless de la discordia”, *La Tercera*, 15 de marzo de 1996, p. 41).

La polémica es por la supuesta aparición completamente desnuda de la actriz en el fotograma de la portada, e incluso el Secretario General de TVN, Enrique Aimone, señala en la carta que su publicación “es una violación tanto a la voluntad de TVN como a la de la actriz” (TVN cuestiona fotografía, *Las Últimas Noticias*, 14 de marzo de 1996, p. 32). Finalmente el Consejo Nacional de Televisión decidió no formular cargos en contra de Televisión Nacional de Chile pues “aunque la actriz está con el torso desnudo, el trabajo de postproducción se encargó de sugerir mucho, pero presentar lo justo y necesario. A menos, claro, que intencionalmente se revise la secuencia, congelando cuadro por cuadro, hasta que un pecho de la actriz se haga visible. Pero como en condiciones normales nada de ello ocurre, la entidad fiscalizadora estimó que dichas escenas no constituyen infracción a la ley” (“CNTV no impugnó teleserie ‘Sucupira’”, *La Tercera*, 26 de marzo de 1996, p. 40).

²⁶Algo muy difícil en el contexto que la telenovela se convirtió rápidamente en un éxito de audiencia.

Figura 10
 Portada Las Últimas Noticias que desató la polémica



Fuente: Las Últimas Noticias, miércoles 13 de marzo de 1996

Crítica política en *Sucupira*: a la chilena, disfrazada y colorida

Para terminar este capítulo, vale la pena simplemente reflexionar en torno a la política sucupirensis y la elección de Federico Valdivieso como alcalde. No se trata de una historia real, pero no hay duda que en más de alguna oportunidad hemos hecho la comparación y el recuerdo de algún político, local o nacional, que en algunos aspectos se parece o tiene algo de Federico Valdivieso. En ese sentido esta telenovela fue exitosa, logró que el personaje perdurara y que el villano corrupto tenga el cariño del público. No se trata de que las personas estén de acuerdo o apoyen la conducta inmoral de Federico, más bien tiene que ver con esa familiaridad que se ve en la historia y lo mismo pasa con el personaje brasileño Odorico.

En Chile la democracia todavía se estaba consolidando en 1996. En esos primeros años de transición que marcaron el final del siglo pasado, la clase política continuaba con la idea de la democracia de los acuerdos y la búsqueda de consensos hacía que la crítica frontal no tuviera mayor cabida en la televisión y menos en la ficción melodramática.

Federico Valdivieso es un corrupto, qué duda cabe, pero a la vez es un personaje adorable. El que sea mujeriego es una característica festejada por los varones y en muchos contextos de la época, también consideraba tolerable por las mujeres. El final trágico del alcalde pone fin a su sueño, pero también consolida su idea, es decir, a pesar de su muerte, inaugura el cementerio y esa será su gran obra.

La crítica política que hay en *Sucupira* no es tan evidente ni cruda como la que se vio en su origen brasileño. En esa lógica, es a la chilena, algo camuflada. El contexto también es otro, pero es interesante ver que de las telenovelas chilenas de los años noventa, sea esta casi la única que tiene un personaje político como protagonista. Es relevante ver en pantalla a un alcalde, que roba, miente, planifica asesinatos, espía y engaña, y que el juicio de la sociedad y de la televisión sea en clave de comedia. La telenovela aborda el problema político, pero casi pensada para el contexto y la idiosincrasia chilena, lo hace riendo, no es capaz de enfrentarlo seriamente y para eso

recurre a la sátira y el humor. No por eso es menos válida, pero el público no recuerda a *Sucupira* por el juicio político a la conducta del alcalde, la recuerda por lo ladino y astuto del personaje. Algo debe decir aquello de nuestra sociedad. Víctor Carrasco señala al respecto que había un trasfondo político que quizás no era percibido inicialmente ni directamente: “*Yo tenía un trabajo con Vicente Sabatini, intercambiando ideas y pensando que también era la polaridad que estábamos acostumbrados a vivir y creo que de alguna manera era la mirada de los ganadores, de quienes de alguna forma habíamos ganado las elecciones. La batalla política era fundamental, eran temas y teleseries que Canal 13 no tenía dentro de su espectro*”. (Carrasco, Ibid.)

Federico Valdivieso es inseparable de *Sucupira* y su recuerdo es parte de la historia de la cultura popular de Chile. El hecho de que una de las telenovelas más exitosas de la década de los noventa haya tenido como protagonista a un alcalde con las características que se han analizado en este apartado, dan cuenta de que efectivamente lo político está inserto en la trama y también en el trasfondo, como se ha podido advertir en las palabras del jefe del equipo de guionistas que adaptó la historia para el mercado nacional. *Sucupira* ganó en ese momento la “guerra de las teleseries” y lo hizo con una campaña publicitaria que la promocionaba como el paraíso del amor. Nos enrostra una realidad que gracias al humor se convierte en algo diferente y se puede comprender mejor. *Sucupira*, desde el punto de vista de su subtexto, es el paraíso de la corrupción.

Y si en algo somos buenos los chilenos es en no reconocer explícitamente la crítica. Por eso en *Sucupira*, las batucadas y el sol de la playa nos encandila; no nos permite apreciar a primera vista el profundo análisis y crítica a nuestra política y sociedad. Tal vez, el objetivo que tuvo el creador brasileño trasciende el tiempo, las fronteras y el idioma. Entre risas, podemos reconocer y comprender de mejor manera no sólo el actuar de las autoridades que elegimos, sino que también el nuestro como sociedad, que sobre todo en 1996 observaba y callaba.

A MODO DE CONCLUSIÓN: LO POLÍTICO EN LA FICCIÓN MELODRAMÁTICA CHILENA

Desde el momento en que surge la idea de analizar lo político en la ficción televisiva y específicamente en la telenovela, aparece el problema si corresponde o no a un fenómeno o acontecimiento que revista la importancia suficiente para ser analizado con el rigor de la academia. Uno de los temores iniciales en esta tesis fue el de no caer en un análisis histórico propiamente tal, que el desarrollo de la investigación no se transformara en simple crónica de una época, apoyada en una fuente “inusual” como puede ser la telenovela, y en específico las que se han estudiado en los capítulos anteriores.

Siguiendo esta lógica, cada serie de televisión, cada telenovela, no sólo responde a las costumbres de la sociedad en el que fueron creadas, sino que se consolidan como un fenómeno social del tiempo presente y que es justamente especial por el hecho de haber existido como tales (Pantoja, p. 50). Por otra parte, con el paso del tiempo y la especificación de los contenidos y las plataformas de exhibición, el ámbito de la comunicación política debe considerar con mayor detención a la ficción televisiva, debido a que el mensaje político puede surgir en cualquier lugar y no siempre en los formatos denominados políticos como los noticieros o programas de entrevistas y reportajes (Rodríguez-Virgili, Sábada y López-Hermida, p. 39).

Pero nada de lo que se ha comentado en los capítulos anteriores sería posible sin considerar al menos algunos párrafos sobre el contexto y la historia de las series de televisión que han abordado temas políticos. Esta evolución tiene sus orígenes en la televisión de los Estados Unidos y uno de sus instantes de despegue fue el triunfo de la potencia norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, y el traspaso de inversión desde la industria de armamentos a la del entretenimiento, lo que lleva a Hollywood a convertirse en el canalizador del imaginario colectivo occidental y el televisor irrumpe como el electrodoméstico que media la experiencia cotidiana de la familia media norteamericana (Pantoja, p. 50). Con el paso del tiempo, las series de televisión se

fueron complejizando y con el desarrollo tecnológico se permitió la irrupción de contenidos cada vez más segmentados, así como también la interconexión entre la audiencia y la facilidad para acceder a los programas en diversas plataformas. Pero los temas que se cuentan en estas narraciones también han tenido evolución y si bien es cierto hay momentos en que la Guerra Fría es un escenario y tema propicio para incorporar en las tramas, es en la actualidad cuando la política toma mayor importancia y se erige como un producto que puede ser consumido, por lo que las series de televisión y la ficción televisiva en general, van “segregando distintas versiones y propuestas audiovisuales en torno al interés social de los grandes temas, líderes o acontecimientos políticos. El tiempo cero de esta seducción por la ficción política está relacionado, una vez más, con los atentados del 11-S y la representación colectiva de su significado. La producción serial televisiva incorpora el drama generado por este episodio histórico, a través de las referencias metafóricas ligadas a la idea de trauma, peligro y paranoia, por un lado y por otro como un argumento imposible de ignorar, por tanto altamente ficcionable” (Pantoja, p. 56).

Siguiendo esta idea, aunque quitándole el componente icónico del 11-S, serían el conjunto de trauma, peligro y paranoia el ingrediente perfecto para poder ficcionar en televisión hechos que pueden aparecer en la vida cotidiana, a lo que se agrega la imposibilidad de ignorar el contexto general. La pregunta que surge entonces es por qué entonces en la ficción televisiva chilena hemos ignorado acontecimientos tan traumáticos como el once de septiembre de 1973 y sus consecuencias posteriores. Una primera respuesta –y casi por lógica- es que luego del golpe Chile comienza a vivir un periodo extenso de dictadura y que en parte el cine y el documental han trabajado el tema, pero no así la televisión. Como vimos anteriormente, es en *Volver a Empezar* que por primera vez se habla de exilio en la televisión (ficción melodramática) como un tema relevante, y que, así y todo, las referencias a esa ausencia no son precisamente directas. Esto ocurre en *Volver a Empezar* con la ausencia del marido de Lina²⁷, que no sabemos si se fue por amor o por motivos políticos. El salto desde la casi ausencia de

²⁷Ver página 68.

política en las telenovelas a la aparición de un alcalde corrupto en *Sucupira*, quizás abrió la puerta para que en el futuro pudieran representarse este tipo de situaciones, pero al parecer se quedó en la comedia que ha sido el tono con el que se ha visto en pantalla este tipo de situaciones.

¿Cuál es entonces el motivo por el que no se ha abordado directamente la cuestión política o –directamente- el trauma de la dictadura en la ficción melodramática? Pues la explicación es claramente amplia, aunque hay aspectos que se pueden encontrar en el diagnóstico que Tomás Moulian hizo sobre ese Chile de cambio, sobre ese Chile Actual, como él lo denomina. Moulian (1997) desarrolla la idea de que el país que vivimos hoy, pero especialmente el que se presenta durante la década de los noventa, tiene su origen en lo traumático del golpe de Estado de 1973. El autor remarca que este hecho fue tan fuerte y dramático que incluso el Presidente Allende ya había muerto antes de su suicidio. De este modo, lo que provoca en la sociedad es un shock difícil de eludir, pero a la vez obsesiona a los chilenos con el olvido. En el caso del melodrama y la manera en que se construye memoria, el concepto que surge es el de construcción de futuro, orientado hacia la idea de superar el pasado. Para que ese proceso sea exitoso se requiere de tiempo, “para que los dolores más agudos se apacigüen, los sentimientos de odio y miedo se disipen y las inversiones afectivas en el futuro prevalezcan por sobre las deudas del pasado. Dichas deudas deberán ser saldadas algún día, pero la postergación de ese plazo puede facilitar abordar el pasado sin efectos desestabilizadores. El discurso tiene éxito en un triple sentido: acota las diferencias al interior de la elite política, desactiva los componentes subjetivos de la memoria y proscrib[e] de facto el pasado como tema de conversación social” (Lechner, p. 532). En definitiva, hablar del pasado es revivir los conflictos. En *Volver a Empezar* encontramos aquello: no se habla directamente del exilio; los dolores del pasado se guardan en el fondo del corazón, están ahí, pero no tienen por qué aparecer si –en definitiva- el país avanza y los acuerdos han permitido crear una nueva idea de país. Ese proceso eufemístico –si pudiéramos ocupar ese término- a la larga producirá que las explosiones sociales no estallaran en los noventa, sino que se aplazaran, aumentando la presión interna, surgiendo –como hito-

con las movilizaciones estudiantiles de 2011 en la llamada *Revolución Pingüina*. Lo anterior confirma, según Moulán, la fragilidad de los acuerdos de esa democracia pactada/democracia protegida, que encontramos durante los años noventa.

La Corporación de Televisión de la Universidad Católica también puso en pantalla a un político a protagonizar una historia, en 1994 con *Top Secret*, pero la verdadera historia tenía que ver con su relación extramarital y no con esos entresijos del poder y de la “cocina” política en el parlamento, por tanto me atrevo a afirmar que la elección de un diputado como protagonista obedece a que en la aún debutante democracia, las figuras de políticos jóvenes llamaban la atención y el hecho de que el poder legislativo sesione en Valparaíso, agregaba un componente localista que Canal 13 incorpora para hacer frente al verdadero *tour* por Chile que Televisión Nacional iniciaría justo ese año con las telenovelas que marcarían la década de los noventa. Todo este recorrido de una década evitando lo político culmina el segundo semestre de 2000 cuando Televisión Nacional pone en pantalla *Santo Ladrón*, otra historia en la que aparece la disputa por la alcaldía de un pueblo costero. “Solamente en tres ocasiones la política y su nuevo perfil o la distinta forma de practicarla que habría aparecido en los ’90 se constituyó en tema, a través del régimen de la comedia y la parodia, como en *Sucupira* (1996, TVN) o *Santo Ladrón* (2000, TVN) o del drama como en *Top Secret* (1994, TVUC).” (Santa Cruz, 2003)

La década de los noventa, entonces, es una década en que la ficción melodramática chilena esquivó de buena manera el tema político y confirma lo que la televisión en general hace: remitir y confinar el espacio de discusión política a los programas especializados y de nicho, con la excepción del experimento de *Volver a Empezar* y del tono de sátira de *Sucupira*. La situación que se presenta en la década siguiente es difícil de trabajar siguiendo la línea de este estudio, pues otros factores se incorporan a la industria, como la masificación del uso de *Internet*, y la proliferación de otras pantallas más allá de la del televisor, como la de los computadores personales, las “*tablets*” o de los teléfonos celulares. Por eso no es posible incorporar a priori otras producciones que surgieron en los años 2000, pues la segmentación del mercado

televisivo permitió que la política pudiera aparecer representada en la ficción y el melodrama, mas las condicionantes de la época son diferentes y el contexto nacional también.

Retomando entonces el análisis sobre los contenidos políticos se vuelve de interés lo que ocurre con las series en la industria de la televisión norteamericana, entendidos como antecedente de lo que sucede con las telenovelas y la ficción actual, aparece el controvertido tema de la relación entre poder político y los medios de comunicación. Este asunto es quizás una de las grandes fuentes desde donde extraer un conflicto que permita explotar una historia entretenida a la vez con verosimilitud, y así aparece desarrollado en *The West Wing*, *House of Cards*, *The Newsroom* o *Homeland*, por nombrar algunas. De las series antes mencionadas hay una que se ha llevado los elogios de la crítica y también los galardones de la industria. Es *The West Wing*, que nos muestra el comidillo de la actividad política al interior de la Casa Blanca, del rol de los asesores, de las decisiones que debe tomar el presidente de Estados Unidos y de grandes temas a nivel internacional, como el control de armas, el cambio climático, entre otros. En *The West Wing* es posible acceder a la cotidianidad de la alta política, en cierto modo también “una forma de pedagogía política, al tiempo que nos revela su ideal de lo que debería ser la política” (Pantoja, 57). Esta serie alcanzó éxito a nivel mundial, y podría ser vista por cualquier persona sin importar que conozca o no el funcionamiento de la democracia norteamericana, lo que habla de la universalidad del tema principal, es decir, de los nudos críticos que se presentan a la hora de hacer política, pero sobre todo de los temas abordados: derechos humanos, desarme internacional, soberanías nacionales, entre otros.

Así, es posible incorporar en este punto una de las conclusiones importantes con respecto a los personajes políticos, y en específico a Federico Valdivieso. Haciendo una extrapolación con producciones más contemporáneas, como por ejemplo con Frank Underwood de *House of Cards*, comparte con Valdivieso la característica de ser un antihéroe extremo, aunque genere en el público –y lo sorprenda por eso– simpatía. Incluso el espectador no hace de él un juicio por lo que ha hecho, y considera que en

algún momento -que sabe que llegará- recaerá sobre él la justicia, independiente de la forma en la que aparezca (Martínez, Cigüela, pp. 25-27) y este hecho –la certeza del castigo- es parte esencial del melodrama. Lo reafirma Nora Mazziotti, asegurando que “el desenlace debe implicar el castigo a los culpables. Esa es la lógica y la ética del melodrama: que triunfe el Bien” (Mazziotti, 2006, p. 22)

En el caso del melodrama, del que ya se ha analizado su capacidad de penetración en los hogares y también su vertiente latinoamericana que ha permitido exportar el modelo, se consolida sin duda como un género que abre las puertas de forma extendida a la representación del juego de la política. La ficción permite mostrar la complejidad de la toma de decisiones, aunque a veces por tiempo se tengan que simplificar los procesos de decisión política, pero permite incluso dar una mirada más íntima a quienes participan de forma directa en la política, “con sus preocupaciones e ilusiones, sus virtudes y defectos” (Rodríguez-Virgili, et. al., p. 43).

Siguiendo esta idea, en el caso de *Volver a Empezar* no tenemos a ningún personaje que se dedique a la política propiamente tal, pero sí a hombres y mujeres que en un pasado -no tan lejano- tuvieron una opinión y una posición política clara, lo que los condujo a situaciones que afectaron su forma de vida (el exilio/abandono) y dan pie para el desarrollo de la historia al momento de desencadenarse la acción de la telenovela. Por el contrario, con Federico Valdivieso, en *Sucupira*, sí tenemos representado en primer plano a un político, de quien conocemos mejor que nadie sus aspiraciones y sueños, pero por sobre todo sus defectos. En este caso, la comedia permite que esos defectos sean apreciados por el público con simpatía y que la crítica política que hay inmersa en el texto pueda ser digerida de una forma mucho más fácil por la audiencia.

Vimos anteriormente que la telenovela como producto durante la década de los noventa fue un programa fundamental y el apelativo de “*guerra de las teleseries*” justamente ratifica dicho status, pues para cada canal era de vital importancia mantener niveles de audiencia que permitieran ser competitivos y rentables como negocio. En el caso chileno, la telenovela siempre ha estado asociada con el noticiero central y el programa que viene a continuación, “construyendo una discursividad de segundo grado

a través de su programación, la que se superpone y hace inútiles las tipologías y formas de clasificación canónicas del cine y la literatura. En otros términos, el flujo de las representaciones entre ficción y realidad se constituye en una discursividad sincrética, compleja y contextual” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014). De ahí que la importancia de la telenovela chilena radica en el proceso de identificación que la audiencia y la gente hace con sus temas y personajes. Por eso en el caso de *Sucupira*, el recuerdo que las personas tienen de personajes como Federico Valdivieso permite reafirmar esta idea, pues no necesariamente cada uno de nosotros lleva en el alma a una persona mentirosa y que trata de conseguir a toda costa su objetivo, pero sí cada uno puede identificar ciertos rasgos del personaje no sólo en sí mismo, sino que en personalidades políticas reales, lo que hace que esa realidad que se ve en la pantalla sea percibida como absolutamente cierta, debido a la identificación con esos rasgos en la cotidianidad de cada persona. “La promesa de sentido de la telenovela nacional no se limita a una determinada estructura tópica y diegética de la intriga, ni a una fórmula narrativa que combina el melodrama y la comedia, sino que está fuertemente marcada por el tipo de relación de identificación que construyen sus telespectadores” (Amigo, Bravo y Osorio, 2014).

La política en las telenovelas aparece de diversas formas y durante la primera mitad de los años noventa las producciones de Televisión Nacional tienen, además, mucho éxito. En cuanto a lo explícito de la injerencia política en la pantalla y en la programación de esos años, al parecer hay una respuesta “*al aire*” a lo que se veía en la vida diaria y la coyuntura nacional. Presente también hay una influencia de la política chilena contingente al comienzo de los noventa, impulsada “desde la dirección de la coalición política de la Concertación, (...) hay una influencia de ese aspecto político coyuntural chileno, pero no es el único ni el determinante como es sostenido en interpretaciones reduccionistas, tributarias del paradigma determinista monocausal” (Fuenzalida, 2011). Por lo tanto, reafirmando lo planteado por Eduardo Santa Cruz, “si hay algo de lo cual no se puede acusar a la TV chilena, es de estar enajenada o distante de la realidad nacional” (Santa Cruz, 2003).

En el caso de las telenovelas analizadas se puede resumir esta conclusión en que en *Volver a Empezar* el tema político aparece de manera velada, morigerado con otros ingredientes, pero en el trasfondo la lectura política se puede hacer igual. En *Sucupira*, por su parte, el político está representado, se le critica, pero se lo hace con humor, en tono de comedia, y eso hace que se suavice y aparezca pasado casi por un cedazo hacia el público.

Volver a Empezar y *Sucupira* se transforman en íconos de la época que ha sido analizada en este estudio. Confirman por una parte la idea inicial que en Chile no hemos sido capaces de abordar de forma directa ciertos aspectos y personajes. En la primera telenovela, al verla con la perspectiva del tiempo, vemos claramente que hay personajes que fueron afectados por una situación política y que fueron víctimas de la dictadura, pero el guión no es explícito al respecto. En *Sucupira* aparece un alcalde corrupto, todos fuimos testigos de los ardides utilizados para conseguir sus objetivos, pero a pesar de la crítica que hay en ello, sentimos simpatía y aún lo recordamos como ese político que celebra su triunfo montado en un elefante. Todo eso es gracias al humor y a la forma en que el guión en cierto modo hace digerible una historia cruda sobre la realidad política latinoamericana.

El desafío es que en el contexto de las nuevas tecnologías y plataformas de producción de ficción dramática y telenovelas, aparezcan historias con temas políticos. La telenovela en Chile aún está al debe en ese sentido y quizás las nuevas generaciones de creadores y escritores puedan desarrollar la temática, pero en formato serie y a través de canales de pago. La duda para la televisión abierta, seguirá así: abierta.

Chile, entonces, no ha aprovechado uno de los productos de cultura de masas más masivos para mostrar nuestra historia política –lejana y reciente-. Las causas de aquello deberán ser parte de otro tipo de estudios.

BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE, Salvador, “Primer discurso político del presidente Dr. Salvador Allende”, 5 de noviembre de 1970, Estadio Nacional, publicado en Memoria Chilena, <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0059494.pdf>

ANABALÓN, María Fernanda; **FIGUEROA**, Carmen Gloria, “Una mirada innovadora a la producción neotelevisiva”, Seminario de licenciatura para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Universidad Santo Tomás, Escuela de Periodismo, Santiago, 2006.

AMIGO, B., **BRAVO**, M. y **OSORIO**, F., (2014). “Telenovela, recepción y debate social”. *Cuadernos.info*, 35, 135-145.

BOURDIEU, Pierre, “Sobre la televisión”, Anagrama, Barcelona, 1997.

CAMPONOVO, Soledad, “La telenovela chilena: agente de modernidad, 1967-2011”, en http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-123311_recurso_2.pdf

CASTELLS, Manuel, “Comunicación y poder”, Alianza Editorial, España, 2018.

CAVALLO, Ascanio, “La historia oculta de la transición”, GRIJALBO, Santiago, 1998.

CRISTI, Renato, “El pensamiento conservador de Alberto Edwards”, en Estudios Públicos, N° 44, 1991, Santiago, Chile, pp. 141-180.

CRUZ-COKE, Ricardo, “Evolución de las universidades chilenas 1981-2004”, Rev. Méd Chile, 2004, 132, pp. 1543-1549, disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-98872004001200014

CHERNITSKY, Laura, “Telenovela: El placer del género”, en “Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor”, Soto, Marita (coordinadora), Colección del Círculo, ATUEL, Argentina, 1996, pp. 31-36.

FADUL, Anamaría, “La telenovela brasileña y la búsqueda de identidades nacionales”, en Mazziotti, Nora (comp.), “El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas”, Ediciones Colihue, 1995. (pp. 133-147)

FUENZALIDA, Valerio, **CORRO**, Pablo, **MUJICA**, Constanza, “Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90”, Facultad de Comunicaciones UC – Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago de Chile, 2009.

FUENZALIDA, Valerio, “La apropiación educativa de la telenovela”, en Diálogos de la comunicación, 1996, disponible en [https://www.academia.edu/1349051/La apropiación educativa de la telenovela](https://www.academia.edu/1349051/La_apropiación_educativa_de_la_telenovela)

FUENZALIDA, Valerio, “Estudios de audiencia y recepción en Chile”, 2005, en [https://www.academia.edu/1384149/Estudios de Audiencia y Recepción en Chile - 2005](https://www.academia.edu/1384149/Estudios_de_Audiencia_y_Recepción_en_Chile_-_2005)

FUENZALIDA, Valerio, “La televisión en los `90”, CPU, Corporación de Promoción Universitaria, Santiago, 1990.

FUENZALIDA, Valerio, **CORRO**, Pablo, y **MUJICA**, Constanza, “Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90”, Facultad de Comunicaciones Pontificia Universidad Católica de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2009.

FUENZALIDA, Valerio, “Melodrama y reflexividad complejización del melodrama en la telenovela”, Revista Mediálogos 01, pp. 22-45, Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, 2011.

FUENZALIDA, Valerio, “Una interpretación socio-semiótica de la representación televisiva de la política. La oportunidad de la TV digital”, en Cuadernos de Información N° 30 – junio 2012. Facultad de Comunicaciones, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, pp. 83-96, 2012.

FUKUYAMA, Francis, “El fin de la historia”, en Estudios Públicos, N° 30, 1990, Centro de Estudios Públicos, Santiago, 1990.

GARRETÓN, Manuel Antonio, “La transición chilena. Una evaluación provisoria”, en Documentos de Trabajo FLACSO, Programa Chile, Serie Estudios Políticos N° 8, enero de 1991.

GARRETÓN, Manuel Antonio, “Discutir la transición. Estrategias y escenarios de la democratización política chilena”, en Documentos de Trabajo, FLACSO, Programa Chile, Serie Estudios Políticos N° 15, Santiago, octubre de 1991.

GODOY, Óscar, “La transición chilena a la democracia: pactada”, en *Estudios Públicos*, N° 74, otoño 1999, Centro de Estudios Públicos, CEP Chile, pp. 79-106.

GUELL, Pedro, “La televisión: ¿un nuevo líder populista?”, en *Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, N° 40 Año XI Invierno 2006.

HERRERA, Jaime, “La Telenovela Chilena, Drama de la Pequeña Pantalla”, tesis Escuela de Periodismo, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1996.

HURTADO, María de la Luz, “Historia de la TV en Chile (1958-1973)”, Eds. Documenta, Ceneca, 1989.

LECHNER, Norbert, “Obras escogidas”, Colección pensadores latinoamericanos, Moulian, Tomás y Gutiérrez, Paulina, editores, LOM, Santiago, 2006.

MACHADO, Juremir, “A política na TV de ficção”, CMC Comunicação, mídia e consumo, v. 2 n. 3, 2005, en

<http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/22/22>

MARTÍN-BARBERO, Jesús, “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”, Ediciones G. Gili, GG MassMedia, México, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, “Matrices culturales de la telenovela”, Estudios sobre las Cultural Contemporáneas, vol. II, núm. 5, 1988, pp. 137-164, Universidad de Colima, Colima, México.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, “De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía”, Ediciones G. Gili, México, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, “Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia”, Tercer Mundo, Bogotá, 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús, “El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada” en Herlinghaus (ed.) , Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina, Editorial Cuarto Propio, Chile, 2002, pp. 171-198.

MATTELART, Michèle y Mattelart, Armand, “*El carnaval de las imágenes. La ficción brasileña*”, Akal/Comunicación, Madrid, 1988.

MAZZIOTTI, Nora, “La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina”, Paidós, Argentina, 1996.

MAZZIOTTI, Nora, “Telenovela: industria y prácticas sociales”, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Grupo Editorial Norma, Colombia, 2006.

MORANDÉ Peñafiel, Isabel, “Análisis descriptivo del problema de las teleseries en la televisión chilena”, Memoria para optar al título de periodista, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Periodismo, 1974.

MOULIAN, Tomás, “Chile actual: anatomía de un mito”, LOM ediciones, Chile, 1997.

MUJICA, Constanza, “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. Cuadernos de Información [en línea] 2007, (Sin mes): [Fecha de consulta: 9 de agosto de 2019], disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=97117398004>>

NELSON, Mark J., “Dark Satire as Political Criticism in Dias Gomes’ *O Bem-Amado*”, Department of Spanish & Portuguese, Brigham Young University, December, 2014, en https://www.academia.edu/10166139/Dark_Satire_as_Political_Criticism_in_Dias_Gomes_O_Bem-Amado?auto=download

OROZCO, Guillermo, “Valerio Fuenzalida y sus propuestas para la televisión, audiencia y educadores”, en Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación N° 120, 2012, pp. 83-87, Centro Internacional de Estudios de Comunicación para América Latina, Quito, Ecuador, 2012, en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16057414018>

PANTOJA Chaves, Antonio, “Política y comunicación en las series de TV norteamericanas. Historia y Serialidad”, *Tiempo Presente*, Revista de Historia, N° 93, 2015, pp. 49-62, disponible en http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/5517/23400358_3_49.pdf?sequence=1&isAllowed=y

PARADA, José Rigoberto, “Universidades públicas y privadas: un enfoque tridimensional”, en *Estudios Públicos*, 120, primavera, 2010, pp. 183-205.

PASCHOALINO, Priscila, “O discurso político de OdoricoParaguaçu”, “*Ibérica*”, Revista Interdisciplinar de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos, ISSN 1980-5837, Vol. VII, Nº 21 Juiz de Fora, dez./2012-mar/2013, en <https://docplayer.com.br/24076569-O-discurso-politico-de-odorico-paraguacu.html>

PORTO, Mauro P., “Telenovelas e política: O CR-P Da eleição presidencial de 1994”, *Comunicação & Política. Nova Série*, Vol. °, n. 3, abril-julho 1995, pp. 55-76, en <http://www.tulane.edu/~mporto/mauro3.htm>

RODRÍGUEZ-VIRGILI, Jordi, **SÁBADA**, Teresa y **LÓPEZ-HERMIDA**, Alberto, “La ficción audiovisual como nuevo escenario para la comunicación política”, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 2010, vol. 15, pp. 37-54.

SABINE, George H., “Historia de la teoría política”, revisada por Thomas LandonThorson, FCE, México, 2009.

SALGUEIRO Marques, Ângela Cristina, “Telenovela e política: perspectivas e modos de abordagem”, 2015, v. 42, nº 44, *Significação*, Revista de Cultura Audiovisual, 318-338, Sao Paulo, Brasil, en <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/102506>

SALINAS Muñoz, Claudio, “Melodramas, identidades y modernidades en la cinematografía latinoamericana contemporánea 1990-2010”, Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2014. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/117484>

SANTA CRUZ, Eduardo, “Las telenovelas puertas adentro”, LOM, Santiago, 2003

SANTA CRUZ, Eduardo, “Discurso televisivo y espacio público”, en *Patrimonio Cultural*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Nº 40 Año XI Invierno 2006.

SEPÚLVEDA, Felipe, “Análisis del guión en las teleseries chilenas”, Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social, Escuela de Periodismo, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, 2003, en <http://cybertesis.uach.cl/tesis/uach/2003/ffs479a/html/index-frames.html>

SEPÚLVEDA, Felipe, “Telenovela y literatura: antecedentes históricos”, *Documentos lingüísticos y literarios* 26-27: 37-40, 2003-2004, en www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=56

SOLER Azorín, Laura, “Las telenovelas y su influencia política”, en Actas V Congreso Internacional de Comunicación Social –V CILCS- Universidad de La Laguna, diciembre 2013.

STRAUSS, Leo, **CROPSEY**, Joseph, (compiladores), “Historia de la filosofía política”, FCE, México, 2010.

TAGLE (ed.), Matías, “El plebiscito del 5 de octubre de 1988”, Corporación Justicia y Democracia, Santiago, Chile, 1995.

THOMPSON, John B., “Los media y la modernidad”, Paidós, España, 1998.

TOUS, Anna (ed.), “La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía”, Editorial UOC, Barcelona, 2015.

VASALLO DE LOPES, MariaInmacolata (org.), “Telenovela. Internacionalizacáo e interculturalidade”, Comunicacáo Contemporanea, Edicoes Loyola, Universidade de Sao Paulo, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1
ENTREVISTA
JORGE MARCHAT LAZCANO

Escritor y guionista de la telenovela *Volver a Empezar*
Realizada vía correo electrónico
24 de septiembre de 2019

Jorge Marchant Lazcano es escritor, dramaturgo y periodista chileno. Su primera novela, *La Beatriz Ovale*, fue publicada en Buenos Aires en 1977. En 1983, algunos de sus cuentos son incluidos en la antología *My deep dark pain is love*, editada en San Francisco, Estados Unidos, compartiendo páginas con destacados escritores como Manuel Puig, Reinaldo Arenas y Luis Zapata. A fines de los años ochenta se incorpora al equipo del área dramática de Televisión Nacional de Chile, escribiendo y adaptando guiones, siendo de los más recordados la adaptación que hizo para *Bellas y Audaces* y el guión original de *Volver a Empezar*. En su carrera como periodista destaca su etapa como editor de Revista Paula. En 2007 recibió el premio Altazor por la novela *Sangre como la mía* y en la actualidad es considerado uno de los escritores chilenos más destacados de la narrativa homosexual latinoamericana.

“Volver a empezar”, según recoge la prensa de la época, fue catalogada por Vicente Sabatini como la primera teleserie de la nueva era. ¿En qué sentido la nueva administración de TVN impulsó la creación de una teleserie con un contenido político de fondo, que trasciende más allá de las historias de amor de la trama?

Me está pidiendo que responda a hechos que sucedieron casi 30 años atrás, por lo que mis respuestas serán muy limitadas, más aun teniendo en consideración que el tema de las teleseries – incluso en el caso de Volver a Empezar – tengan poca significación en mi carrera literaria. No recuerdo ni siquiera quien podía estar en la administración de TVN, si aún quedaba gente de la dictadura, y si acaso tuvieron alguna incidencia en el tema. Es muy probable que todo no haya sido más que una decisión de Sonia Fuchs respecto a una interesante historia que yo me planteé en ese momento.

¿Existió por parte de los ejecutivos del canal alguna presión o sugerencia con respecto a no ser explícitos en el guión en cuanto al trato del tema del exilio y de las razones de él en los personajes de Clemente Castellón y Margot Albónico?

Probablemente. En el primer tramo de la escritura ya no contábamos con Sonia Fuchs quien había muerto, por lo que seguimos trabajando solo con Vicente Sabatini. Jamás tuve alguna reunión con ejecutivos de la empresa y las posibles decisiones del canal solo las conocía a través de Sabatini. Fue él quien echó para atrás la historia de la mujer (interpretada por Cecilia Cucurella) en la cual se planteaba a una posible detenida desaparecida. Con respecto a los dos personajes que usted alude, no recuerdo problemas mayores.

Volver a Empezar no obtuvo el liderazgo en la sintonía y el primer lugar se lo llevó Villa Napoli de Canal 13, ¿Piensa que el público masivo no la prefirió justamente por abordar una temática realista, con un contenido que muchos chilenos preferían pasar de largo haciendo “vista gorda” de los acontecimientos de la actualidad de la época?

TVN arrastraba muchísimos años de ser el canal de la dictadura. Y aunque Sonia Fuchs manejaba una especie de feudo aparte dentro del canal – con sus propias reglas -, el público objetivo debió seguir castigando la programación. Tal vez fue demasiado pronto para plantear el cambio. El hecho es que las generaciones posteriores fueron capaces de admitir los méritos temáticos y lo bien escrita que estaba “Volver a Empezar”.

Una de las características ricas que tiene la historia y el guión son las referencias que aparecen sobre escritores, creadores y artistas como Balzac, Mistral, Neruda, González Vera, Ibsen, Van Gogh, entre otros. ¿Cómo explicaría usted estas menciones y su importancia en la trama?

A que eran temas y personajes que a mí, personalmente, me gustaba o entusiasmaba nombrar. Como Sabatini no puso reparos me di el gusto de hacer una teleserie con lugares “culturales”: una librería a cambio de una peluquería, un cine arte a cambio de un restaurant, y una universidad privada a cambio de un banco.

Hay en el personaje de Samuel de La Force una búsqueda de identidad al ser él también un retornado. Es estudiante de Historia y lo inquieta el tema de la Revolución de 1891. Hay incluso un diálogo en que con su padre discuten sobre si fue una revolución o una guerra civil, algo muy similar a lo que ocurre con los acontecimientos de 1973 y la identificación del Presidente Allende con José Manuel Balmaceda. También en la familia Urmeneta hay antecedentes de que participaron en dichos acontecimientos (“el collar de la familia fue lo único que se salvó del saqueo de 1891”). ¿Es esta una manera de incorporar en la acción una referencia velada al gobierno de la UP y el golpe de estado, sin necesariamente tener que aludir literalmente a aquello?

Estos son detalles que probablemente atendían a mi interés en generar una trama con elementos distintos, algo parecido a lo que señalo en la pregunta anterior. Poder de esa forma, crear diálogos más “creativos”, entregar aunque fuera en pequeñas dosis, elementos relacionados con nuestra historia. De esa forma, los personajes eran menos ramplones que en otras teleseries, aunque puede que eso mismo la haya hecho menos “popular”.

En ese mismo sentido, las alusiones directas al exilio y al retorno son muy escasas, aunque se comprende perfecto que las ausencias fueron por motivos políticos, por amor y por negocios. ¿Hubo presiones para que estos temas fueran abordados de manera tangencial o fue una elección libre?

Todo lo que hice al escribir esa teleserie nació de mi interés en su trama. No trabajé presionado por ninguna autoridad del canal. El único que revisaba todo, como ocurre en las teleseries, era el director. Los productores en esos tiempos no tenían ninguna injerencia en los contenidos.

Según se recoge de la publicidad de la teleserie aparecida en diarios, las imágenes promocionales son simplemente los rostros de los protagonistas, en blanco y negro, algunas veces sin texto y en otras sólo con frases alusivas al “volver a...” ¿Tuvo alguna participación en la estrategia publicitaria? ¿Reconoce en la estética de dicha publicidad una relación con las imágenes de detenidos desaparecidos?

Los guionistas no tenemos participación alguna en la publicidad. O al menos era así en esos tiempos. Es muy curioso pensar que esos funcionarios (o creativos) tuvieran tal nivel de sofisticación para hacer vínculos con detenidos desaparecidos. Probablemente la publicidad fue así, pobretona, por falta de recursos.



¿La telenovela se terminó de grabar completa antes de salir al aire? Si no fue así, hubo cambios en el guión y en la trama, para dejar de lado algunos temas en consideración al rating obtenido u otros instrumentos de “feed back” con el público?

Lo único que recuerdo es que en los últimos capítulos estábamos atrasados, considerando que escribí solo toda la teleserie. (Una verdadera proeza ante las verdaderas cortes de guionistas que escriben ahora). Por ello, en la parte final se le pidió a Fernando Aragón que me diera una mano.

¿Cómo recuerda en general la experiencia de haber escrito y puesto en pantalla esta historia? ¿considera que es una telenovela de culto y que quizás no tiene la recordación en el público que tienen otras como *Bellas y Audaces*, *Estúpido Cupido* o *Sucupira*?

Fue, lejos, lo mejor que me sucedió en mis 20 años de trabajo en el Área Dramática de TVN. El único momento en que sentí que, tal como lo señalaba entonces Jorge Amado, la teleserie podía ser un género literario popular, con ideas propias. Eso nunca más volvió a suceder. Alguna vez leí que Sabatini decía que fue lo mejor que dirigió.

Sin duda es una teleserie de culto. Me lo hace saber mucha gente joven que no puede creer que se sostengan en pantalla escenas larguísimas en donde se exponen ideas.

Finalmente, ¿Es *Volver a empezar* “LA” telenovela de la transición chilena a la democracia?

Capaz que sea. Nadie en ningún canal contó una historia como esta.



ANEXO 2
ENTREVISTA
VÍCTOR CARRASCO MIRANDA

Guionista jefe equipo de adaptación de la telenovela *Sucupira*
Realizada personalmente
2 de octubre de 2019

Víctor Carrasco Miranda es actor, guionista de televisión y director de teatro chileno. Su debut como director de teatro fue en 1994 con el monólogo *De noche justo antes de los bosques* de Bernard-Marie Koltès, autor que ha llevado a escena en varias ocasiones. Su carrera como guionista la inicia en Televisión Nacional de Chile en 1995 al incorporarse al equipo de la telenovela *Estúpido Cupido*, aunque su primer gran trabajo en la materia fue la adaptación de *Sucupira*. Bajo la dirección de Vicente Sabatini fue el creador de exitosas telenovelas como *La fiera*, *El Circo de las Montini*, *Los Pincheira*, *Puertas Adentro* y *El señor de la Querencia*, entre otras producciones exitosas.

¿Cómo llegó el equipo de guionistas de TVN a la historia de *Sucupira*? ¿Fue una decisión del canal buscar específicamente ese guión?

Sucupira, por lo menos en lo personal, marca mi inicio como guionista porque es la primera teleserie en la que soy titular, como jefe del equipo. Antes yo había trabajado en Estúpido Cupido con Jorge Marchant y por razones de acomodo de equipo me dan la oportunidad a mí de hacer la adaptación y me entregan la responsabilidad de tomar el texto, porque yo partí trabajando en la época en que TVN compraba muchas teleseries brasileñas.

¿TVN compraba el paquete de guiones?

*Iba directamente a los autores y les entregaban un saco de libretos. Al llegar a Chile una señora las traducía y me los entregaban a mí y yo las resumía. Yo me leí un montón de teleseries, algunas muy buenas, otras muy malas, algunas que nunca se hicieron y en el caso de *Sucupira* fue la primera teleserie que yo tuve que tomar, leer, y adaptar a la realidad chilena, incluso agregando personajes que no estaban en la trama original.*

Hubo algo interesante y que tuvo que ver con la bonanza que se estaba pasando es que hubo bastante libertad para plantear cosas y poder rechazarlo más a Federico Valdivieso. Rechazarlo mucho era muy interesante, porque además era la sociedad polarizada que en ese momento parecía más inofensiva, porque ciertas ideas de él todavía resultaba algo de lo que nos podíamos reír con cierta tranquilidad y que no

sospechábamos, como sociedad, que eso podía potencialmente algo que detonara años después otras cosas, como espíritus nacionalistas o una sociedad quizás más intolerante, olvidándonos que esa derecha era heredera del pinochetismo, y me parece que en eso había una cierta cuota de ingenuidad que hoy en día no tengo y que habría hecho quizás la adaptación con más celo.

Odorico compartía características con Federico, pero a la vez se diferencia en que este último, tiene rasgos más suavizados, como una especie de villano querible.

*Sí, una especie de personaje de “gran señor y raja diablo”, que es también un personaje muy característico de la literatura, o sea, ese terrateniente que es un abusador encantador, una cosa medio extraña que también tiene mucho que ver con perdonarle ciertas cosas a ese hombre. Ese mismo tópico lo usé después en *El Señor de la Querencia*, absolutamente exacerbado y a fondo sin ningún atisbo de comedia.*

¿La ficción brasileña era más atrevida que la chilena para tratar ciertos temas o aún había trabas en el periodo?

*La versión brasileña tenía una cosa más costumbrista que *Sucupira* no tenía, incluso recuerdo que los capítulos decían que cada texto había sido aprobado por la censura, por lo que pienso que el autor –que no conocí- tenía que ser mucho más astuto para poder decir cosas que no se podían decir en ese tiempo. Estaba presentada la posibilidad de poder jugar un poco con la historia y de poder moldearla de alguna forma para que ciertas cosas que incluso en esa época uno pensaba que se podían decir, pero no se podía. Había cierta libertad como para poder jugar un poco más y poder reírse un poco más de cosas que aún nos cuesta digerir. Creo que fue interesante en ese minuto mostrar lo que pasaba no sólo con ese discurso, sino que con los personajes que lo recibían, cómo comentaban, a quién le creían, a quién no, qué cosas defendía Mariana Montero y qué valores estaban detrás de ella, desde dónde hablaba el otro, de una situación de poder que tiene que ver con el latifundio en Chile, con el dinero, con la oligarquía tradicional chilena. Federico es un oligarca de principio a fin. Fue hecho con una mirada, que me parece fue fundamental, para que no se convirtiera en una crítica social, aunque la tenía.*

El guión original el personaje principal es el alcalde. En *Sucupira* también, pero trata de quitarle un poco de protagonismo a Valdivieso y trata de mostrar más en la publicidad y en la prensa la historia de amor que se arma entre los personajes más jóvenes. ¿El canal trata de poner más en valor la historia amorosa que la historia política de Federico Valdivieso?

Yo en ese tiempo no me di cuenta si hubo una intención política. Yo creo que sí había una intención política en general, y siempre la ha habido en TVN, hasta el día de hoy a pesar de lo disminuido que está. Pero no tengo la certeza ni tampoco me sentí manejado de llevar el guión hacia ese punto. Lo que sí recuerdo es que a mí me parecía al leer, porque yo nunca vi imágenes de la versión brasileña, es que la historia de Odorico era más ruda. Odorico es más despiadado, anda con una pistola en el cinto. Tenía algo que quizás había un tamiz, que podría uno interpretarlo como una historia que de alguna forma se infantilizó, pero no creo que haya habido una intención, nunca recibí una instrucción con respecto de hacerlo de una determinada manera. Yo tenía un trabajo con Vicente Sabatini, intercambiando ideas y pensando que también era la polaridad que estábamos acostumbrados a vivir y creo que de alguna manera era la mirada de los ganadores de quienes de alguna forma habíamos ganado las elecciones. La batalla política era fundamental, eran temas y teleseries que Canal 13 no tenía dentro de su espectro.

En el caso de Canal 13 ¿no tenían la libertad de temáticas que tenía Televisión Nacional?

Yo creo que es interesante porque también había una autoría que me parecía super potente, porque yo tenía la sensación de que estábamos escribiendo algo que, no sólo le hacía mucho sentido a la gente, sino que la gente lograba identificar, personajes que lograba identificar. En el caso de Adrenalina, Pablo Illanes logra también hacer eso, en sus teleseries lo logra principalmente por una visión autoral y en ese sentido había un buen piso que tenía que ver no sólo con lo que pasaba políticamente, sino que con este fenómeno que se estaba perfilando y que iba a venir después, que tiene que ver con lo que se estaba presentando, Sucupira le abrió la puerta a lo diversos de esos personajes y cómo podía convivir esa diversidad.

Esa diversidad se plasma también en el territorio y luego de Sucupira parte un recorrido también por el país.

Hay un mensaje político potente ahí, también artístico, en el tratar de buscar locaciones y la capacidad que había de documentarse, pues había mucho trabajo de campo con historiadores, folkloristas, equipo de asesores enormes con mucha investigación, entrevista a las personas que vivían en cada lugar, porque por ejemplo incluso la figura de la mujer del mar que no tenía nada que ver con la idiosincrasia local, acá quedó muy bien y se asoció por mucho tiempo con una sexualidad reprimida que explotaba. Ella no tenía ninguna relación con la diosa Lemanjá, en el caso de nuestra versión, sino que con una sexualidad que había estado reprimida durante toda la dictadura y que en este momento explotaba en una imagen que, además, fue muy controversial, que fue la portada donde se detuvo el cuadro y se le veía el pecho, aunque para el ojo es imperceptible ver el cuadro como aparece la foto de la portada del diario en el que apareció.

¿Existió una censura al equipo. Influyó en algo la voz del director de la telenovela?

De alguna forma sí, aunque nunca supe si alguien le hablaba (a Sabatini), pero sí recuerdo que en un momento supe que lo habían llamado para que explicara por qué se estaba haciendo una teleserie sobre una toma, que fue Puertas Adentro, y él tuvo que ir a explicar. Esa teleserie incluso marca una época porque también aparece la primera pareja homosexual que convivían, que estaba conformada por Luis Alarcón y José Soza, y que eran aceptados por el entorno. En ese momento eran cosas que a mí me interesaba mucho hablar.

¿Sucupira se terminó de escribir completa antes de salir al aire?

No, hubo “feedback”, y eso fue importante también. Salió al aire y estábamos escribiendo todavía lo que permitió potenciar cosas, como por ejemplo el personaje de Tamara Acosta que comenzó a crecer, “la morena maravillosa”, pero el éxito influyó el desarrollo de la historia. Lo que vino después fue la serie que no funcionó mucho.



★ ★ ★

EVALUACIONES

PAUTA DE EVALUACIÓN TESIS MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN POLÍTICA

Tesista: Esteban Alvarado Vera

Título Tesis: "La política en la ficción melodramática durante la transición chilena a la democracia. El caso de las telenovelas *Volver a Empezar* y *Sucupira*".

Profesor Guía: Eduardo Santa Cruz A.

ITEM	NOTA ¹
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA (10%)	6.5 (0.65)
Los antecedentes del problema entregados son pertinentes y permiten comprender el contexto en el que se plantea el problema	
La pregunta de investigación es precisa y delimita adecuadamente los alcances del mismo	
El problema resulta relevante, pertinente y aporta al desarrollo del campo de la Comunicación Política	
OBJETIVOS E HIPÓTESIS (10%)	6.5 (0.65)
Los objetivos son claros y expresan adecuadamente la pregunta de investigación.	
Las hipótesis, si existen, expresan una presunción fundada en los antecedentes empíricos y/o teóricos.	
MARCO TEÓRICO (15%)	7.0 (1.05)
Literatura y fuentes consultadas (relevancia y actualización)	
Articulación de los elementos teóricos	
Definición de los principales conceptos utilizados en la investigación	
DISEÑO METODOLÓGICO (15%)	6.0 (0.90)
El diseño es coherente con la pregunta y con los objetivos de investigación	
La muestra, las unidades y/o los corpus que son objeto de análisis son pertinentes	
Los instrumentos y/o las herramientas han sido bien definidos y permiten obtener el tipo de información requerida	
Las decisiones metodológicas se encuentran debidamente fundamentadas	
RESULTADOS Y ANÁLISIS (25%)	6.0 (1.50)
Los resultados dan respuesta a la pregunta de investigación	
El análisis posee suficiente profundidad y vincula los resultados con elementos del contexto más amplio	
CONCLUSIONES (10%)	6.0 (0.60)
Las conclusiones ponen en valor los resultados obtenidos y permiten relacionarlos con el contexto más general (teórico y/o empírico) en el que se han producido	

¹ Califique sólo el factor general (en negrita). Los subfactores constituyen sólo una orientación acerca de los elementos considerados en cada factor.

ASPECTOS GENERALES Y FORMALES (15%)	6.5 (0.98)
Relaciones intertextuales y coherencia general	
Formato y Sistema de Citas	
Redacción, puntuación y ortografía	
PROMEDIO	6.3

OBSERVACIONES:

1.- Se trata de un trabajo bien estructurado que cumple satisfactoriamente con las exigencias propias de una investigación conducente a un grado académico. En ese sentido, cabe destacar la construcción de un problema de investigación bien acotado, que se expresa en una pregunta central clara y precisa.

2.- Por otro lado, los objetivos planteados están formulados de manera clara y se logra dar cuenta de ellos de manera más que satisfactoria. Asimismo, el marco teórico y el diseño metodológico son pertinentes con la pregunta central de la investigación y los objetivos planteados. Desde el punto de vista de sus resultados, el análisis que se ofrece da cuenta de manera efectiva y suficiente de la pregunta de investigación.

3.- La escasez de tiempo que el tesista tuvo para desarrollar la investigación conspiró contra la posibilidad de llevar a cabo un análisis más profundo, sobre todo en la articulación entre las telenovelas estudiadas y los contextos discursivos de los años '90, desde el punto de vista de los alcances y límites de la democratización de la sociedad y del carácter que asumen las prácticas del sistema político. De todas formas, en ese sentido, la tesis abre un campo de estudio para futuras investigaciones.

4.- Sobre los aspectos formales, estamos frente a un trabajo claro, con una estructura y un nivel propios de las exigencias de una tesis de este nivel de graduación.



Eduardo Santa Cruz A.
Profesor Informante
Santiago, Noviembre 2019

PAUTA DE EVALUACIÓN TESIS MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN POLÍTICA

A continuación comunico a Uds. la evaluación de la tesis para la obtención del grado de Magíster *“La política en la ficción melodramática durante la transición chilena a la democracia. El caso de las telenovelas Volver a empezar y Sucupira”* del estudiante *Esteban Renato Alvarado Vera*:

ITEM	NOTA
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA (10%)	7
Los antecedentes del problema entregados son pertinentes y permiten comprender el contexto en el que se plantea el problema	
La pregunta de investigación es precisa y delimita adecuadamente los alcances del mismo	
El problema resulta relevante, pertinente y aporta al desarrollo del campo de la Comunicación Política	
OBJETIVOS E HIPÓTESIS (10%)	6
Los objetivos son claros y expresan adecuadamente la pregunta de investigación.	
Las hipótesis, si existen, expresan una presunción fundada en los antecedentes empíricos y/o teóricos.	
MARCO TEÓRICO (15%)	7
Literatura y fuentes consultadas (relevancia y actualización)	
Articulación de los elementos teóricos	
Definición de los principales conceptos utilizados en la investigación	
DISEÑO METODOLÓGICO (15%)	5
El diseño es coherente con la pregunta y con los objetivos de investigación	
La muestra, las unidades y/o los corpus que son objeto de análisis son pertinentes	
Los instrumentos y/o las herramientas han sido bien definidos y permiten obtener el tipo de información requerida	
Las decisiones metodológicas se encuentran debidamente fundamentadas	
RESULTADOS Y ANÁLISIS (25%)	6
Los resultados dan respuesta a la pregunta de investigación	
El análisis posee suficiente profundidad y vincula los resultados con elementos del contexto más amplio	
CONCLUSIONES (10%)	7
Las conclusiones ponen en valor los resultados obtenidos y permiten relacionarlos con el contexto más general (teórico y/o empírico) en el que se han producido	
ASPECTOS GENERALES Y FORMALES (15%)	6.5
Relaciones intertextuales y coherencia general	
Formato y Sistema de Citas	
Redacción, puntuación y ortografía	
PROMEDIO	6,3

OBSERVACIONES:

La tesis revisada responde a las temáticas desarrolladas en el programa de Magíster en Comunicación Política. Se inscribe en un campo temático que vincula la política con la ficción televisiva, específicamente con la telenovela. A nivel formal la estructura del trabajo es adecuado, se trata de un reporte pulcro y ordenado bastante bien escrito, aunque con algunas falencias en cuanto a las normas de citación utilizadas.

La discusión teórica está bien planteada y es interesante además de pertinente para el tema que se desarrolla, lo mismo que las preguntas planteadas.

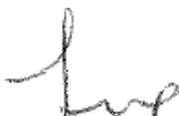
Creo que es a nivel metodológico que se hace necesario realizar algunas precisiones:

Primero en relación al eje central del análisis. Es claro que el foco del mismo es el texto/ producto mediático (las telenovelas), pero estas producciones son parte de un proceso mayor (maquinaria mediática) que debe considerar el sistema de producción (que es abordado en el trabajo) y las condiciones de recepción e interpretación. Si bien ninguno de estos aspectos es central (producción y recepción) debe ser considerados para interpretar las telenovelas.

Segundo en relación al análisis realizado. ¿Qué tipo de metodología de análisis de utiliza? ¿desde qué perspectiva? Salvo la mención del visionado de todos los capítulos de ambas producciones no se brinda más detalles sobre lo realizado.

En cuanto a la discusión, creo que la relación entre estas producciones (consideradas melodramáticas) y la política de la transición no se hace evidente con suficiente fuerza, siendo un tema central tal como está planteado desde el mismo título. Este aspecto debe ser relevado y pensado precisamente desde las relaciones de poder y la política, para así aportar en la discusión sobre estética y política que es parte de los contenidos del propio programa de Magíster en que se inscribe este trabajo.

Estas observaciones no intentan restarle mérito a una buena e interesante exploración sino que más bien, esta instancia pretende contribuir a mejorar la formación del estudiante.


Lorena Antezana Barrios

4 de noviembre de 2019

19 de noviembre de 2019

**PAUTA DE EVALUACIÓN TESIS
MAGÍSTER EN COMUNICACIÓN POLÍTICA**

A continuación, comunico a Uds. la evaluación de la tesis para la obtención del grado de Magíster en Comunicación Política *“La política en la ficción melodramática durante la transición chilena a la democracia. El caso de las telenovelas Volver a Empezar y Suspira, del estudiante Esteban Alvarado Vera.*

ITEM	NOTA
FORMULACIÓN DEL PROBLEMA (10%)	6,5
Los antecedentes del problema entregados son pertinentes y permiten comprender el contexto en el que se plantea el problema	
La pregunta de investigación es precisa y delimita adecuadamente los alcances del mismo	
El problema resulta relevante, pertinente y aporta al desarrollo del campo de la Comunicación Política	
OBJETIVOS E HIPÓTESIS (10%)	6,0
Los objetivos son claros y expresan adecuadamente la pregunta de investigación.	
Las hipótesis, si existen, expresan una presunción fundada en los antecedentes empíricos y/o teóricos.	
MARCO TEÓRICO (15%)	5,5
Literatura y fuentes consultadas (relevancia y actualización)	
Articulación de los elementos teóricos	
Definición de los principales conceptos utilizados en la investigación	
DISEÑO METODOLÓGICO (15%)	5,5
El diseño es coherente con la pregunta y con los objetivos de investigación	
La muestra, las unidades y/o los corpus que son objeto de análisis son pertinentes	
Los instrumentos y/o las herramientas han sido bien definidos y permiten obtener el tipo de información requerida	
Las decisiones metodológicas se encuentran debidamente	

fundamentadas	
RESULTADOS Y ANÁLISIS (25%)	5,5
Los resultados dan respuesta a la pregunta de investigación	
El análisis posee suficiente profundidad y vincula los resultados con elementos del contexto más amplio	
CONCLUSIONES (10%)	5,5
Las conclusiones ponen en valor los resultados obtenidos y permiten relacionarlos con el contexto más general (teórico y/o empírico) en el que se han producido	
ASPECTOS GENERALES Y FORMALES (15%)	7,0
Relaciones intertextuales y coherencia general	
Formato y Sistema de Citas	
Redacción, puntuación y ortografía	
PROMEDIO	5,9

OBSERVACIONES:

La tesis de grado que informo a continuación resulta ser un buen ensayo de comunicación política que propone utilizar la mediación melodramática (en telenovelas significativas para el problema abordado) para interrogarse respecto de la transición política chilena. En ese sentido, es interesante desplegar un análisis en la telenovela vuelta objeto de estudio.

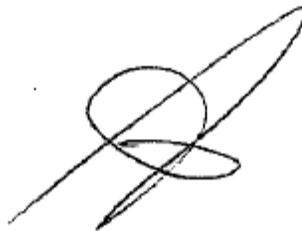
Me parece muy interesante la manera en que Esteban cruza experiencia (su experiencia televisiva ante el género) con elementos contextuales (evidencia de su formación en historia) y bibliográficos. En ese sentido despliega una escritura amena y que recurre con pertinencia a descripciones epocales y vivenciales, de modo que su propuesta se hace fácil de leer y atractiva en la disposición de sus elementos.

Como el género melodramático ha sido extensamente trabajado tanto para el formato telenovela como para el cine, pienso que la discusión bibliográfica es un tanto restringida y restrictiva. Hay ausencia de autores y autoras clave como Roman Gubern o Silvia Oroz, y una dependencia excesiva del relevante Jesús Martín Barbero (Televisión y melodrama). Esto, sin duda, condiciona y limita el análisis de las telenovelas propuestas (que operan más bien como ejemplos que como casos) y, también, las conclusiones.

Lo anterior, evidentemente, determina que el análisis no proceda sistemáticamente. Hubiese sido interesante que se evidenciara de manera más explícita la metodología (entendida esta en su diálogo con la teoría) y la manera de proceder con las telenovelas.

El análisis de las telenovelas es interesante, pero se pudieron incluir otras piezas del género de modo de extraer conclusiones más densas y que permitiesen obtener un panorama más completo de la mediación de lo político en las telenovelas nacionales.

En consecuencia califico con un 5,9 la presente de grado,

A handwritten signature in black ink, consisting of several overlapping loops and a long horizontal stroke extending to the left.

Claudio Salinas M.
Profesor Informante

★ ★ ★ ★