

La telenovela de época chilena: Entre la metáfora y el trauma

Chilean Costume *Telenovela*: Between Metaphor and Trauma

Constanza Mujica, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile. [mcmujica@uc.cl]

Recibido: 19/10/2007 / Aceptado: 9/11/2007

Resumen | El siguiente artículo postula que la telenovela se vale de dos matrices para poner en escena la memoria nacional: la metáfora, que representa al pasado como el *llegar a ser* del presente, y la metonimia, que encarna traumáticamente los momentos conflictivos de la historia que no han podido ser incorporados narrativamente al discurso popular. Esta propuesta es parte del proyecto de investigación «Melodrama, subjetividad e historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90» de los profesores Valerio Fuenzalida, Pablo Corro y Constanza Mujica.

Palabras claves: telenovela, melodrama, memoria, representación

Abstract | *Abstract: The following article proposes that Costume telenovela uses two matrices in its representation of the national memory: metaphor, that represents the past as a coming-to-being present, and metonymy, that traumatically embodies the historical conflicts that have not been narratively incorporated into the popular discourse. This proposal is part of the research project "Melodrama, subjectivity and history: essays on cinematographic and televisual Chilean fiction in the 90s" by Valerio Fuenzalida, Pablo Corro and Constanza Mujica.*

Keywords: telenovela, melodrama, memory, representation.

Personajes estereotipados, mujeres buenísimas hasta la estupidez, niños perdidos, villanos de bigote persiguiendo damiselas en apuros y finales felices esperados, pero improbables: el melodrama es uno de los géneros que se manifiesta con mayor nitidez en los productos culturales de América Latina. Aunque tradicionalmente ha sido denostado por la crítica (Frye, 1991) por la aparente simplicidad moral y narrativa de sus personajes, este procedimiento estético y narrativo ha llegado a identificarse con la cultura de nuestro continente, en expresiones que se expanden desde las clases populares a las demás (Martín Barbero, 2002; García Canclini, 2001). La presencia del melodrama en la literatura, el teatro, la música, la radiofonía, el cine y la televisión no sólo da cuenta del potencial económico del género (que en Brasil, México y Venezuela genera industrias fuertes y que en Chile se sistematiza productivamente en las telenovelas). También habla de su representatividad ideológica, sentimental y formal. De hecho, es en la estabilidad de sus rasgos narrativos y retóricos donde podemos apreciar que este género construye una relación particular con sus espectadores y establece un modo autorizado desde donde mirar los contenidos de la historia (Rose, 2005; Tesche, 2006).

En Chile escasean los estudios teóricos sobre las formalizaciones nacionales del melodrama en los géneros audiovisuales. En el caso de la telenovela, el análisis se ha centrado casi exclusivamente en la recepción de las audiencias y la influencia que tiene sobre los espectadores, en el sentido de cómo éstos construyen significados a partir de lo percibido (Fuenzalida, 2005). No ha interesado, salvo en estudios de Eduardo Santa Cruz (2003), el análisis de los imaginarios sociales representados por la telenovela, ni la caracterización de su retórica audiovisual.

En ese contexto se inserta este proyecto, financiado por el Fondo de Fomento Audiovisual, en el cual se desarrolla una línea de investigación que busca dilucidar la comprensión de los modos de representación crítica de la historia inmediata de Chile en las ficciones melodramáticas del período.

LA HISTORIA DE CHILE EN TELEVISIÓN

Aunque en Chile no han existido telenovelas históricas (a diferencia de países como México o Brasil que tienen una larga tradición de representar sus héroes nacionales del pasado en teleseries), sí ha habido películas y miniseries como los fracasados intentos de producir y exhibir *Manuel Rodríguez* y *Balmaceda*, durante el gobierno de la Unidad Popular, o la más reciente *Héroes*, exhibida con éxito por Canal 13 durante el 2007¹. En ellas, al igual que en las telenovelas históricas, los momentos fundacionales de la nación son vistos desde la perspectiva de la *historia monumental* en términos de Landy², es decir, como una representación del pasado desde la *grandeza* que se cree revestía ese período (Landy, 2000). Esta modalidad de representación recupera episodios de crisis y conflicto, por lo que tiende a enfocarse en las acciones de una figura heroica que encarna aquel momento fundacional. Así, el personaje es retratado como un modelo a emular de un modo similar al que usan los libros escolares de historia, la historia oral (Rowe & Schelling, 1991)³ y la imaginación social popular sobre estos episodios (Rodríguez Cadena, 2004).

Los referentes de estas series no son directamente los hechos pasados, sino el discurso e imaginario historiográfico básico y *compartido* por la comunidad a la que se dirige. Por eso, tiende a recuperar de los personajes tanto sus discursos (o grandes frases) conocidos y reproducidos en los libros escolares, como los rasgos físicos y de vestimenta que han sido diseminados en billetes y retratos oficiales. De ahí que María de los Ángeles Rodríguez Cadena hable de una función común compartida por telenovelas, miniseries históricas y discursos históricos oficiales: la de educar al espectador/alumno respecto del pasado colectivo con el objetivo de integrarlo a la comunidad nacional imaginada.

«proyectan narrativas e imágenes encargadas de llevar a cabo una tarea educativa y de esparcimiento que explica el pasado colectivo y lo conecta con situaciones de la vida presente (...) recrean una retórica solemne y emotiva como parte de la contribución didáctica del discurso histórico que conforma una integradora visión nacionalista» (2001, pp. 3-7).

1 Con algo más de frecuencia se han hecho adaptaciones televisivas de textos de ficción como *Martín Rivas* de Alberto Blest Gana (1970 y 1979) o de personajes histórico-míticos como *La Quintrala* (1986).

2 Landy recupera las distinciones de Nietzsche, quien describió también otros dos modos de representación de la historia: por un lado, la *historia anticuarial*, la que plantea la preservación y reverencia ante los bienes ancestrales, destacando los artefactos del pasado, pero desatendiendo sus proyecciones sobre el presente, (aquí el pasado está cerrado). Por otra parte, estaría la *historia crítica*, que se preocupa del reexamen de los métodos y valores que han motivado a los historiadores y que en su uso extremo puede implicar la negación del pasado. Landy sugiere que en distintas etapas de la historia del cine norteamericano se han seguido estos distintos modelos en respuesta a distintas concepciones del pasado y del rol del cine en la configuración del relato histórico. «Rather than reflecting history through verisimilitude, films reflect our received notions of the past and offer, either reflexively or obliquely, an understanding of how cinematic history is constituted in monumental, antiquarian, and critical fashion as well as in ways that counter the excesses of these modes.» (Landy, 2000, p. 5).

3 Particularmente interesante es el análisis de Rowe y Schelling (1991) sobre los relatos míticos sobre Simón Bolívar

entre los grupos de raza negra de América Latina que fueron aceptados y diseminados como un modo de integración de esas comunidades al esfuerzo independentista.

4 En el caso de *Manuel Rodríguez*, por ejemplo, se creó el personaje de Ana, una mujer de clase social baja, mesera en una chingana y amante ficticia del héroe.

Según las referencias, las películas históricas que se intentaron producir durante la Unidad Popular mantienen un acercamiento más riguroso a las fuentes históricas oficiales que las telenovelas, puesto que en éstas no se insertan personajes ficticios, ni tramas amorosas o de identidad. Por lo mismo, el suspenso y *ethos* patético del melodrama viene dado sólo por el conocimiento de antemano por parte del público de la muerte trágica de ambos personajes.

En un espíritu diferente, en 2007 Canal 13 inicia la exhibición de nuevas series que relatan la vida de Bernardo O'Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, Arturo Prat y José Manuel Balmaceda. Estas producciones se insertan en el contexto del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno, fijada como punto fundacional de la república de Chile. Por esta misma razón, ellas se instalan como una visualización de la historia oficial del país, pero con códigos fuertemente melodramáticos y unos héroes retratados desde lo doméstico. De hecho, el foco de la narración está en sus biografías, con un énfasis en su micro-relato personal y privado como eje de articulación del devenir histórico en el que participan.

La vida del protagonista permite ver la trastienda de la historia, los dilemas, pasiones y dolores que habrían estado detrás de las decisiones de estos personajes. Y como la historiografía tradicional no puede conocer esos hechos y sentimientos sino tangencialmente, a través de los registros entregados por cartas y diarios, la ficción melodramática sugiere y desarrolla alternativas posibles, instalándose en los vacíos de la narración historiográfica, llegando incluso a la incorporación de personajes ficticios⁴. Como sugieren Martín Barbero y Herlinghaus con su recuperación de lo privado en el marco de una producción industrial, el melodrama telenovelesco establece una mediación entre dos realidades contradictorias: el discurso oficial del proyecto moderno, orientado hacia el desarrollo, la cultura letrada y lo público, y la cotidianeidad latinoamericana en la que priman la tradición, el tiempo de la repetición, lo oral y lo doméstico. Esta mediación permite al individuo ver la gran historia, las grandes tendencias de lo público, desde su propio y pequeño espacio cotidiano. En otras palabras, la ficción melodramática vincula lo público a lo privado, al narrar

y poner en escena lo intersticial y anacrónico con los instrumentos que encarnan el discurso de la modernidad (Herlinghaus, 2002; Martín Barbero, 2002).

El problema es que este foco íntimo en películas de corta duración, ha implicado la marginación de elementos de la vida pública de los personajes: las obras, batallas, leyes y constituciones pasan a segundo plano respecto de los dolores, amores y amistades.

TELENOVELA DE ÉPOCA Y PASTICHE

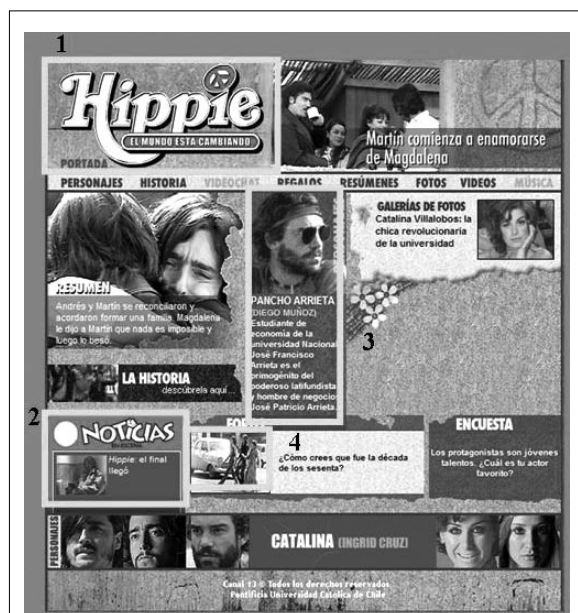
Dentro del período que contempla nuestro estudio sí es posible encontrar tres telenovelas de época: *Estúpido Cupido* (TVN, 1992), *Fuera de Control* (Canal 13, 1999) y *Pampa Ilusión* (TVN, 2001). A diferencia de las telenovelas históricas, las de época retratan un momento del pasado sin incluir figuras históricas o hechos trascendentes. Se ambientan en el período y lo tematizan, pero sus personajes y anécdotas son ficticios y no están sometidos al rigor de un texto histórico (Mazziotti, 1995, p. 143). De ahí que, mientras el referente de la telenovela histórica es el discurso oficial del pasado colectivo, la telenovela de época parece alimentarse sólo de su look, de su epidermis o imagen descontextualizada. Siguiendo a Jameson (1991), podríamos decir que lo que habría en ellas es un *pastiche*, entendido como la «canibalización» políticamente neutra de estilos muertos, «la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado» (p. 45).

Al igual que en la película nostálgica, en esta ficción seriada lo que se muestra no tiene que ver con el contenido histórico, con el intento de descubrir y mostrar lo que significaban en su momento la ropa, los peinados, los lugares, las cosas y sus usos, sino con su exposición para connotar una cierta sensación de reconocimiento, una efímera impresión de estar frente algo conocido o vivido, un *dejá vu*. La intertextualidad contenida en el *pastiche* es apenas un «efecto estético» y sugiere, más bien, una historia de los estilos y no la «verdadera» historia (p. 40). De hecho así trabajan algunas de las telenovelas de época posteriores al período seleccionado para este estudio: activan los imaginarios vinculados a una determinada época, a través de la acumulación de imágenes desconectadas de su contexto.

En *Hippie* (2004, Canal 13), por ejemplo, se ven pe- los largos bailando al viento, pañuelos al cuello, camisas

Mientras el referente de la telenovela histórica es el discurso oficial del pasado colectivo, la telenovela de época parece alimentarse sólo de su look, de su epidermis o imagen descontextualizada.

tornasoladas, collares artesanales, motocicletas Harley Davison recorriendo una carretera larga y desierta -tipo *Easy Rider* (1969)-, al son desahogado de la canción *Born to be Wild* (1968) de Steppenwolf y un viejo bus pintado



1. Tipografía de la revista Rolling Stone (estadounidense).
2. Tipografía de las revista Ritmo (chilena).
3. Moda y peinados de época.
4. Fotografías en blanco y negro.
5. Tandas publicitarias.
 - Música: Es la lluvia que cae (1968), Born to be wild (1968)
 - Protestas contra la guerra estilo Berkeley, slogans y pancartas de mayo del 68.
 - Cine: Motocicletas y cabelleras al viento de Easy rider (1969)

con colores psicodélicos al modo del que usó Ken Kesey y los «Merry Pranksters» en su viaje alrededor de Estados Unidos en 1964. Además, en los títulos la palabra «Hippie» está escrita con la tipografía de la revista *Rolling Stone*⁵. Todo grita «sesentas» en la estética de esta teleserie (tal como se planteó en su publicidad y página *web* que se presenta en la imagen 1), donde, más que reproducir fielmente los hechos que ocurrieron, se recogen los rasgos de su iconografía que son capaces de evocar aquella década.

En una de las escenas que se transmitieron antes de que la teleserie saliera, se muestra una marcha contra una guerra. Los personajes centrales de la teleserie gritan «Se escucha el clamor de miles de jóvenes... No a la guerra» y cargan pancartas que dicen «Paz, Amor, Revolución» en un parque sin contexto ni referente geográfico. La mayoría de los planos son medios, sólo muestran una parte del ambiente y se terminan cerrando en las caras, expresiones y cuerpos de los actores. La escena termina con la frase «el mundo está cambiando», pero visualmente no se ha dado ninguna información que sugiera de qué mundo se nos habla, contra qué guerra se está protestando o siquiera en qué parque, ciudad o país se ubica la manifestación.⁶

Un procedimiento similar ocupa la telenovela de TVN *Los Pincheira*, también del 2004. Si bien los bandoleros que le dan su nombre vivieron, robaron ganado y se opusieron al nuevo gobierno republicano entre 1823 y 1832, la serie se ambienta en una fecha indeterminada entre 1910 y 1920. Esta inconsistencia es resuelta narrativamente al aclarar que los protagonistas de la telenovela, los hermanos Molina, se convierten en bandidos y toman el nombre de los montoneros del siglo XIX para vengarse de los grandes terratenientes que acusaron a su padre muerto de un crimen que no cometió.

5 Imágenes en la sección de videos de <http://hippie.canal13.cl>. Al entrar en la sección se abre automáticamente una ventana con la escena recién descrita. Si no lo hiciera hay que presionar el botón que dice «Born to be wild».

6 La referencia intertextual chilena de esta escena es relativamente desconocida: el documental *Por Vietnam* de Claudio Sapiáin filmada en 1969. La película se inicia con un texto escrito que describe la acción de un modo similar al que lo hace la teleserie *Hippie*: «Chile 1969... 3.000 jóvenes marchan 200 Km. denunciando al imperialismo». A los sonos de «Por Vietnam» de Quilapayún -con su «Yanqui, yanqui, yanqui, cuidado...»- se ven marchar rítmicamente, en un plano cerrado, los pies de los jóvenes, después sus caras. Sin embargo, esas imágenes son intercaladas por otras de las batallas, de las explosiones, de niños heridos, dando un nuevo contexto a la manifestación local. Es posible encontrar la película en el sitio YouTube ingresando el siguiente link: <http://youtube.com/watch?v=h2TABfo1Zsw>.

7 La iconografía del *western* tradicional está compuesta por: un paisaje desértico sobrecogedor o praderas con espacios escasamente urbanizados; el protagonismo romantizado de la ley (el sheriff) y el crimen (el bandido de ganado y el asaltante de bancos y trenes); la figura del caballo y el tren (caballo de metal) como fuerza civilizadora; el revolver Colt y la escopeta Winchester (*El Western* 3-140). Toda esta iconografía está vinculada a los imaginarios del *relato fundacional* (Russo, 2003, p. 274), del *nacimiento de la nación*, a la *llegada del hombre en una tierra feliz y libre*, [y al] rechazo global de las civilizaciones del pasado y sus fracasos. (*El Western*, p. 41-44)

Para visualizar esta historia se recurre a un verosímil de época híbrido, compuesto por iconos escasos y dispersos del campesinado de la zona central de Chile como las mantas de Castilla, la cordillera de Los Andes y, de modo más potente, la imaginiería y convenciones retóricas del *Western* hollywoodense (ver imagen 2).

IMAGEN 2



1. Alambradas.
2. Sombreros (¿vaqueros estadounidenses o campesinos chilenos?), mantas de castillas y escopetas.
3. Plano americano.
4. caballos.
5. Tonos sepia.

En efecto, la imagen-motivo predominante en la publicidad de la telenovela es común para ambos géneros: la alambrada que separa el espacio no conquistado de los terrenos agrícolas y ganaderos (*El Western*, pp. 54-56). Esto connota los imaginarios de la frontera, del espacio controlado por la ley, el esfuerzo humano y el emprendimiento de los arriesgados colonos-terratenedores que, según James Monaco (1981, p. 249) están al centro de

la «psicología nacional estadounidense». Más aún, en la iconografía de la publicidad de *Los Pincheira* podemos encontrar fardos de paja, un pueblo soñoliento construido totalmente de madera y ataques a punta de escopetas Winchester por bandidos con sombrero vaquero sobre caballos a todo galope.⁷

Este vínculo con el género cinematográfico estadounidense se fortalece aún más al considerar la recurrencia del plano *americano* -encuadre medio que deja ver el cuerpo de los personajes hasta las rodillas de modo de mostrar las pistolas- que se usa incluso en la página *web* de la telenovela (ver imagen 2) (Russo, 2003).

En ese sentido, el *pastiche* telenovelesco puede vincularse a los procedimientos del *kitsch*, no en términos de un juicio de gusto, activado por ciertas anomalías de la representación, sino por la acción de generar sustitutos mediante diversos principios de generación de efecto. En otras palabras, «hacer muebles nuevos con muebles viejos, o al revés, en la formulación original del término alemán» (Moles, 1990, p. 9) En el caso de la telenovela de época, este es un efecto de memoria y nostalgia, que se consigue siguiendo los principios de acumulación (de elementos a veces inconexos) y de sinestesia (al entregar su mensaje por una gran cantidad de canales sensoriales al mismo tiempo) propios del *kitsch* (Moles, 1990, pp. 70-77). La telenovela acumula escenas del pasado, modas, actitudes, lugares y tipografías reconocibles en medios y lenguajes tan múltiples como las imágenes de sus propios capítulos, su banda sonora, página *web*, publicidad e incluso en la instalación de la moda que durante esa temporada venderán las multitiendas.

Esta sintonía con el *pastiche* pareciera confirmar la percepción de que la telenovela se convierte en una pantalla que oculta la verdadera historia, que la manipula ideológicamente. Sin embargo, a pesar de que recupera los procedimientos formales del *pastiche*, la telenovela de época no sustituye lo hechos históricos por sus íconos, sino que tematiza el pasado desde su sincronía presente, pues es el *ahora* el que permite entender sus orígenes, así como las tensiones y traumas narrativos aún no apropiados. Como aclara Aday Tesche (2002): «Incluso dentro de una atmósfera de radical anti-realismo (...) la telenovela permanece fir-

memente enraizada en una cierta realidad, la del tiempo presente». Por lo mismo, el andamiaje teórico que aporta Jameson no agota las posibilidades interpretativas de este tipo de telenovelas.

Si la telenovela histórica se construye en el diálogo intertextual entre el discurso oficial y el ámbito doméstico, entre las grandes figuras y los pequeños acontecimientos, entre lo épico y lo mínimo (o ridículo), la telenovela de época escenifica la *doxa*, el sentido común. En ese entendido, es un espacio paradójico porque, aunque su carácter depende de retratar el pasado, el tiempo que escenifica es indeterminado, fluido.

La telenovela de época es un juego que juega a ser tomado en serio. Su discurso sustituye el hecho histórico con su fachada y cambia el sentido asignado a él por la indeterminación referencial entre presente y pasado. Sin embargo, esto no implica que se relacione unívocamente desde la hegemonía, neutralidad o pasividad con la memoria, sino que participa activamente con sus procesos de asignación de sentido. Es decir, no es necesariamente un sentido amordazado, sino una voz que habla a través de una palabra ajena.

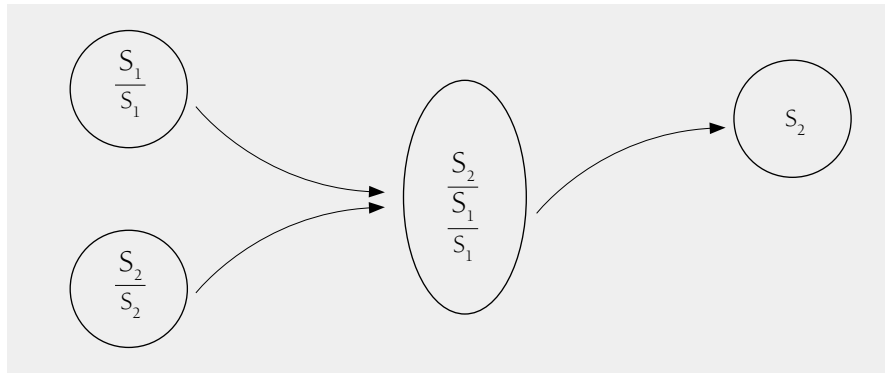
En efecto, es interesante constatar que en Chile no se da un tratamiento propiamente paródico, con su reconocimiento y subversión de los paradigmas del presente. Aunque es posible distinguir elementos humorísticos en las telenovelas de época (usualmente encarnados en personajes secundarios) las producciones nacionales se toman seriamente a sí mismas y a las imágenes que muestran del pasado. Por eso, es necesario buscar modos de aprehender el referente de esta mímica que procedan también de ese modo.

Bajo esta perspectiva, proponemos constituir esa relación a través de dos paradigmas lacanianos: la metáfora -entendida como la estilización de la memoria cultural de la nación- y la metonimia -como expresión de una memoria colectiva traumática. La elección de cualquiera de los dos implica una cierta actitud hacia el mito retratado, una particularidad narrativa y retórica, una definición del vínculo entre pasado y presente, un modo de dar cuenta de la multiplicidad de voces -tanto autorales como de personajes, concientes e inconscientes, hablantes o susurrantes- que dialogan en las múltiples tramas y subtramas telenovelescas.

UNA METÁFORA DE LA MEMORIA COLECTIVA

En su clásica obra *Tratado de la argumentación*, Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) definen la metáfora como el *tropo* por el cual se presentan como idénticos dos términos distintos. Su forma más pura es la sustitución del significante A por el B (por ejemplo, decir «perlas», en vez de «dientes»).

Jaques Lacan recupera esta definición, pero la complejiza. La metáfora, al designar algo a través del nombre de otra cosa, realiza una sustitución significante en la que el significado del segundo signo ha sido expulsado. Como se ve en el esquema 1 en el caso de la metáfora el significante del signo 2 acoge bajo su red la totalidad del signo 1, expulsando su propio significado. Si volvemos al ejemplo de las perlas, queda fuera la



ESQUEMA 1

interpretación «concreción nacarada, generalmente de color blanco agrisado, reflejos brillantes y forma más o menos esferoidal, que suele formarse en lo interior de las conchas de diversos moluscos, sobre todo en las madreperlas» y se fija como significado el concepto de «dientes preciosos, blancos, brillantes y parejos».

«La chispa creativa de la metáfora no surge de la yuxtaposición de dos imágenes, es decir, de dos significantes igualmente actualizados. Ella brilla entre dos significantes, uno de los que ha sido reemplazado por otro al tomar su lugar en la cadena signifiante, el significante oculto permaneciendo presente en virtud (...) de su conexión con el resto de la cadena» (Lacan, 2006, p. 422).

La aprehensión metafórica no pretende mostrar la realidad del pasado, sino lo que este dice sobre nuestro presente. La mujer médico que se disfraza de hombre en *Pampa Ilusión* no busca ilustrar la entrada de la mujer al mundo profesional, sino que alude a las dificultades que ellas encuentran en sus trabajos de hoy.

8 Mankekar (1999) está preocupada de los diversos significados que los distintos públicos asignan al texto audiovisual como significante dependiendo de sus contextos personales: religión, clase social, raza.

Lo que quiere decir Lacan es que la similitud entre los significantes relacionados en la metáfora, que parece más o menos clara en el lenguaje coloquial, es más distante y complicada en la esfera del inconsciente. Ahí el vínculo entre significantes se establece desde las asociaciones sugeridas por las experiencias, deseos y ensoñaciones del individuo. Por ejemplo, como dice Dor (2000), es posible establecer que la figura de Irma, una mujer que aparece en un sueño relatado por Freud, sustituye a varios personajes, sólo porque las acciones que ella realiza en el sueño sugieren experiencias que el soñador tuvo con todos los ausentes.

En estos términos, la aprehensión metafórica del pasado implica entenderlo como un espacio que alude al presente, que lo describe y valora a partir de las referencias que hace a la memoria. Lo que se pretende mostrar no es la realidad del pasado, sino lo que él dice sobre nuestro presente. Los árabes de *Los Pincheira*, con sus acentos rebuscados y sus mujeres cubiertas de velos, no relatan la historia de la comunidad palestina en Chile, sino que hacen patentes las dificultades actuales de los chilenos para relacionarse con lo diferente, para integrar socialmente las diferencias. La mujer médico que se disfraza de hombre en *Pampa Ilusión*, en ningún caso pretende una narración realista sobre la entrada de la mujer al mundo profesional, sino que encarna las dificultades contemporáneas de las espectadoras en su propio mundo laboral. La figura del pasado, de sus íconos, está presente para caracterizar el presente, para lograr que el espectador reconozca sus propios sueños y limitaciones. La telenovela, entonces, al mostrar los estilos del pasado encarna las dificultades y proyecciones del presente. La resolución telenovelesca a esos conflictos sugiere las resoluciones deseables hoy para ellos.

Este tipo de construcciones pueden darse incons-

cientemente como en el sueño freudiano, pero frecuentemente se mezclan con otras metáforas ofrecidas voluntaria y explícitamente por los creadores.

Así, por ejemplo, sucede con una versión televisiva del texto mitológico del Mahabharata que transmitió la televisión india y que comenta Purnima Mankekar⁸. Los productores de la obra asignaron a estos íconos una interpretación sobre el presente de la nación. El Mahabharata, para ellos, trata sobre la penetración de la política en todos los aspectos de la vida y retrata la búsqueda de poder como intrínsecamente corrupta. La escena, en la cual una mujer es sometida a escarnio por sus maridos, indicaría la posición de la mujer en la sociedad india y, por lo tanto, el grado en que la sociedad india es civilizada. Los creadores de la serie dijeron considerar que el estatus de la mujer es uno de los índices más reveladores de la «ilustración» de una sociedad en particular. La vejación es vista como síntoma de una sociedad enferma. Pero, más allá de la reacción iracunda de la mujer frente a los intentos por desnudarla en público, el análisis de la construcción televisiva de la historia también permite decodificar que el suyo es un poder que debe ser contenido en el interés de la integridad de la familia y la unidad de la nación (Mankekar, 1999, p. 231).

Es esperable que el análisis que realizará este proyecto encuentre procedimientos similares en la telenovela chilena de época, en especial las producidas por TVN. Por lo pronto, el director de telenovelas de este canal, Vicente Sabatini, sugiere esta posibilidad cuando dice:

«Poder asomarse a la historia del país a través de la teleserie fue un desafío y un logro importante (...) La ficción siempre me gustó y siempre la consideré un espacio para meter ideas y valores. (...) Mi obsesión siem-

pre ha sido promover la tolerancia y la diversidad (...) ¿Por qué es importante la tolerancia? Porque venimos de un país herido, que probablemente se va a demorar una generación completa en sanarse (...) **Uno hace esto para mejorar la calidad de vida en términos de cómo se relaciona la gente con sus miedos, con sus sueños, con el sexo...⁹**» (Mena, pp. 48-49)

Es la manifestación empírica de esta declaración de principios y sus complejidades lo que nuestro estudio pretende comprobar. De hecho, en una fase preliminar, es posible sugerir una interpretación de este tipo al analizar las escenas finales de dos telenovelas de época de TVN, *Los Pincheira* (2004) y *Pampa Ilusión* (2001).

Los Pincheira se ambienta a principios del siglo XX. Como ya hemos comentado anteriormente, los hermanos Molina viven clandestinamente y sin formar parte de la comunidad porque su padre (ya muerto al momento de iniciarse la telenovela) ha sido acusado de un crimen que no cometió por los terratenientes de la zona. Los hermanos Molina toman el nombre de *Los Pincheira*, los famosos bandidos del siglo XIX, para robar y así desestabilizar el poder del principal propietario de fundo de la zona. Es en ese contexto donde Miguel, el mayor de los hermanos Molina, va al pueblo haciéndose pasar por comerciante y termina enamorándose de la esposa del terrateniente Martín, su mayor enemigo.

En una de las escenas del último capítulo *Los Pincheira*, junto con los hombres del pueblo que están aburridos de las crueldades y abusos de los terratenientes, se enfrentan a Martín y sus peones. En la imagen también están presentes la puerta del fundo, las rejas que el grupo de los Pincheira ha roto, el bosque que dejaron atrás y la casa patronal que defiende Martín. Nos encontramos aquí con el contrapunto entre dos fuerzas, mostrado en un encuadre amplio, que recoge y muestra a todos los hombres que participan en la lucha. En los puntos fuertes¹⁰ aparecen sucesivamente Miguel y Martín, pero no es sólo su lucha por el amor de Matilde la que lleva la acción. También se enfrentan dos grupos sociales distintos (la nueva burguesía comercial emergente, apoyada por los campesinos vs. terratenientes), incluso dos paradigmas socio-culturales.

Algo similar ocurre en la escena final de *Pampa Ilusión*, ambientada en los años 30, en plena decadencia de

la minería del salitre. Los protagonistas se besan en un primerísimo primer plano. Sin embargo, el cuadro se abre y detrás del beso se puede ver cómo los mineros y sus familias abandonan la salitrera y, con ellos, en una cama, inmóvil y sin capacidad de decidir nada está Mr. Clark, el déspota dueño de la salitrera que había jugado con la vida y la muerte de todos sus empleados: el villano de la telenovela.

La metáfora más evidente, que ha sido explicitada en varios comentarios sobre la telenovela, es la referencia al general Augusto Pinochet, quien en esos momentos se encontraba preso en Londres y que, al igual que Mr. Clark, quedaba expuesto como un anciano enfermo y algo ridículo al ser desprovisto de su aura de poder. Pero además, lo que ese beso está sellando más sutilmente es el cambio de paradigma social y la integración, a través del amor, de diferentes clases y grupos sociales en un entramado más complejo y diverso. De hecho, los dos protagonistas estaban ligados a Clark: ella era su hija ilegítima, él su principal asesor. En el mundo tradicional ser ilegítimo tiene una connotación negativa, pero la hija de Clark además es médico, por lo que es un agente del mundo profesional y el progreso por medio de la ciencia y la técnica. Por otra parte, el héroe es el principal asesor de Clark, quien llega a ese puesto por su eficiencia administrativa. Sin embargo, aunque está subordinado a su jefe, rápidamente se distancia de éste por sus prácticas despóticas, lo que representa el dinamismo y espíritu democrático de la naciente clase media.

Todos estos cambios están metafóricamente sostenidos por las fuerzas sociales que circulan detrás de ellos: por los mineros, los comerciantes e inmigrantes peruanos. En el abandono caótico de la salitrera que ocurre en la escena final, ciertamente hay incertidumbre ante el futuro, pero es justamente ahí donde ellos encuentran el control sobre su propio destino.

MEMORIA METONÍMICA: EL RE-ENACTMENT DEL TRAUMA

Perelman y Olbrechts-Tyteca (1989) establecen que la metonimia consiste en designar una cosa con el nombre de otra que está *con* ella.¹¹ Para Lacan el vínculo que permite decodificar el cambio de nombre que implica la metonimia está establecido por una relación

9 Las negritas fueron añadidas por los autores para remarcar esta oración.

10 Se recupera la noción de sección áurea generada durante el renacimiento. Los lados del rectángulo de la tela o, en este caso, de la pantalla se dividen en tres partes iguales separadas por líneas paralelas. Los puntos donde intersectan estas líneas se consideran puntos fuertes, aquellos donde se centra la atención y donde se encuentra la proporción más perfecta.

11 La relación de metonimia puede darse reemplazando dos objetos de alguna de las siguientes maneras: causa por efecto [por ejemplo, al decir «vive de su trabajo» en vez de «vive con el dinero que recibe por su trabajo»], continente por contenido [por ejemplo, decir «tomaron unas copas» en vez de «tomaron vino»], lugar de procedencia por cosa que de allí procede [por ejemplo, llamar al whisky «escocés»], materia por objeto [por ejemplo, hablar de un «bello óleo» en vez de «una bella pintura al óleo»], signo por cosa significada [por ejemplo, decir «traicionó su bandera» en vez de «traicionó a su país»] y abstracto por concreto [por ejemplo, decir que alguien «burló la vigilancia» en vez de «burló a los vigilantes»].

de contigüidad entre el significante original y el suplantado. A diferencia de la metáfora, en la metonimia el significante sustituido se mantiene en paralelo al otro, porque el sentido depende de la relación entre ambos y los dos quedan asociados al primer significado. Esta copresencia de ambos significantes implica una ambivalencia, la imposibilidad de decidir entre ellos.

Una manifestación de esta coexistencia de dos significantes estaría, por ejemplo, en los lapsus. En éstos, la palabra «correcta» que propone la conciencia es sustituida por un «error» en el que emerge el deseo oculto detrás de las pantallas del lenguaje. Así, cuenta Dor (2000), una novia puede sustituir su «maravilloso viaje de bodas» por un «maravilloso velo de bodas»:

«el 'viaje' de bodas se encontraba asociado, ante todo, a la efervescencia frenética de sus impulsos y a la espera impaciente de su satisfacción (...), el 'velo' es el de las mujeres de África del Norte que, para ella, simboliza un cierto sometimiento» (p. 72).

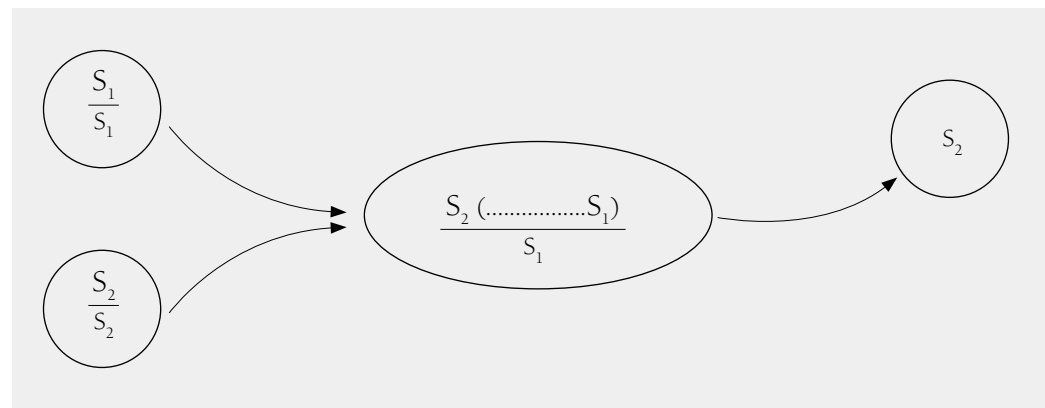
La relación entre el viaje (signo 1 en el esquema 2) y el velo (signo 2) no es metafórica. La sustitución entre uno y otro no tiene como origen un rasgo común evidente, como el que sí existe entre los dientes y las perlas poéticas. De ahí que la interpretación del lapsus se haga a partir del contacto entre ambos conceptos, del

significado que se ubica entre ellos. De ese juego queda expulsado el significado 2, de exploración, aventura e impulsividad. Las sensaciones de represión y angustia atribuidas al viaje son leídas a través de las asociaciones sugeridas por el velo. En ese proceso coexisten, se superponen, se vinculan inseparablemente, ambos significantes.

Es este tipo de ejercicios involuntarios los que pueden emerger en el *pastiche* telenovelesco. Porque si bien la iconografía de época es, por un lado, un discurso tan usado y procesado que se deshistoriza, es también el sitio de lo automático, de lo cotidiano, el sitio desde donde emerge lo inconsciente como síntoma de un trauma.

La imagen es, para Lyotard (1979), precisamente el espacio donde residen este tipo de choques significantes.

En ese sentido, lo traumático no tiene que ver con una voluntad de ocultar, de mentir, sino con elementos que la conciencia no sabe que están ahí y que emergen como síntomas. Llevando esta categoría a los mensajes televisivos como la telenovela, éstos se presentan como las tensiones y contradicciones entre el lenguaje verbal y el audiovisual. Así, siguiendo a Lyotard, mientras lo verbal tiene que ver con la conciencia (con el *ego*), lo visual se vincula con el mundo del sueño (el *ello*), con el fantasma del deseo que se cuela entre las paredes de lo latente. La interpretación de un sueño pasa entonces por «cazar al fantasma», descubrirlo en la figura/imagen, en vez de traducirlo como un texto.



ESQUEMA 2

Se recurre al *pastiche* porque sus imágenes aparentemente inofensivas son el único modo de decir lo indecible, porque la recuperación de la epidermis del pasado permite dejar al margen los sentidos que incomodan al presente.

Análisis previos sobre dos telenovelas chilenas de Canal 13, *Machos* (2003) y *Hippie* (2004), sugieren precisamente que desde los espacios abiertos por los desplazamientos entre lo audiovisual y lo oral/narrativo habla la voz de una herida, la del deseo no expresado, del *trauma*. En el caso de *Machos*, por ejemplo, mientras los diálogos y la estructura narrativa hablaban sobre la consolidación de un nuevo paradigma de lo masculino, fundado en la verdad y la coherencia con los proyectos personales, en muchas de sus escenas claves el contrapunto de encuadres cerrados sobre el rostro masculino y el regazo femenino sugiere paradigmas de género más tradicionales que no son abiertamente expresados: el hombre es hijo y la mujer, madre (Mujica, 2004 y 2006).

Este tipo de dramatizaciones del pasado en los que los significantes del discurso telenovelesco chocan y se desplazan entre sí sugieren una relación traumática con los eventos recuperados. En el fondo, se recurre al *pastiche* porque sus imágenes aparentemente inofensivas son el único modo de decir lo indecible, porque la recuperación de la epidermis del pasado permite dejar al margen los sentidos de éste que incomodan al presente.

De ahí que el trauma pueda considerarse una no-memoria, un recuerdo que es vivido como síntoma una y otra vez, pero que escapa a la narración y que, por lo tanto, no es comunicable a otros.

«Los re-actuaciones (*reenactments*) de la experiencia traumática toman la forma del drama, no la narración, y, en consecuencia, son dependientes del marco temporal de las 'partes' inscritas en el drama. Todas las manipulaciones del director-narrador, que pueden expandir y reducir, resumir, resaltar, subrayar o mi-

nimizar elementos de la historia a su placer, son inaccesibles al 'actor' que está obligado a revivir un drama que, a pesar de que en algún punto le sucedió a él, no le pertenece ni lo puede controlar» (Bal, 1999, p. ix).

La salida del horror de esta repetición constante, propone Lacan, es la puesta en narración de ese recuerdo o la interpretación de la metonimia que se expresa en el síntoma como una metáfora de lo reprimido. Los contenidos incómodos del trauma social -como el Holocausto (White), la guerra de Vietnam, la epidemia del SIDA (Sturken), la dictadura militar en Chile (Valdés) o la polarización política de los años 60 (Mujica, 2006)- no han sido incorporados al relato de la memoria cultural. Sin embargo, a través de la contemplación crítica de los *re-enactments* catárticos (que pueden encontrarse en ámbitos tan diversos como los monumentos o el cine y la televisión), es posible una alternativa sanadora que permite al espectador convertirse en testigo del trauma.

«El ser testigos puede ser un modelo para la lectura crítica (...) Los receptores del recuento ejecutan un acto de memoria que es potencialmente curativo, porque reclama el reconocimiento político y cultural del predicamento de la parte traumatizada. Este acto es potencialmente curativo porque genera narrativas que 'hacen sentido'. Para entrar en la memoria el evento traumático tiene que hacerse 'narrable'» (Bal, 1999, p. x).

Es posible hacer una lectura de este tipo al estudiar algunas escenas de la telenovela *Hippie* (Mujica, 2006). En una de las escenas paradigmáticas, el dirigente estudiantil Martín, uno de los protagonistas, se enfrenta al rector de la Universidad Nacional en una asamblea de estudiantes y le echa en cara que no ha cumplido con

las promesas de educación para todos con las que llegó el poder. A pesar de que la acción se ubica en un lugar público, la escena se construye a través de la contraposición de primeros planos del rector y de Martín. Queda fuera del cuadro la reacción de los estudiantes, su agencia en este momento de acción política y, por lo tanto, uno de los aspectos centrales de los cambios que se vivieron en el Chile de los años 60.

Si se considera que Martín es el hijo no reconocido del rector, se introduce un nuevo matiz a la interpretación de esta escena. Lo central, audiovisualmente hablando, es el diálogo entre padre e hijo, lo social se convierte en una dinámica familiar. Esta misma estructura audiovisual se repite en los diálogos entre la novia de Martín y su madre respecto de su virginidad, en la lucha de la madre de Martín porque su hijo no se encuentre con su padre. Sólo se ven sus rostros en cuadros separados. De hecho, ni siquiera los personajes dialógicos se integran en un mismo encuadre.

En una primera interpretación, estas estructuras retóricas audiovisuales podrían entenderse como intentos de narrar metafóricamente la crisis de lo social desde la crisis de lo íntimo. Esta lectura se demuestra limitada al considerar que la escena se desarrolla en un espacio público, abriendo una oportunidad privilegiada para relacionar ambos mundos. Lo mismo sugiere el análisis de los contextos en los que efectivamente aparece lo social en esta telenovela.

Los sueños de una sociedad más justa se muestran indirectamente, por ejemplo, en los cuadros que pinta Cristóbal, el más *hippie* de los protagonistas, cuando es internado en un manicomio, en un intento de rehabilitarlo de su adicción a las drogas. En una gran tela aparecen, en miniatura, las imágenes de la comunidad del Ostión, de los sueños de comerse la luna, de construir un mundo nuevo. Pero de nuevo la cámara nos lleva hacia la familia, al hacer un *zoom in* hacia la miniatura en que Cristóbal aparece de la mano con su madre que lo abandonó, dejando fuera de nuestra vista todo el resto.

En otro episodio, un indigente se aparece frente Cristóbal en sus alucinaciones causadas por la droga y le dice que escape, que deje la ciudad y que vuelva a la comunidad *hippie* al borde de la playa. Aun así el en-

frentamiento entre ambos personajes también se da en el contrapunto entre primeros planos.

En ese sentido, podemos afirmar que lo social aparece metonímicamente como algo marginal, latente y traumático, que emerge en momentos de crisis, de repente, contra la voluntad de los personajes y de lo relatado en los diálogos, y que no puede ser integrado en la narración individual.

ALGUNAS PROYECCIONES

A pesar del estado seminal del estudio «Melodrama, subjetividad e historia: ensayos sobre la ficción cinematográfica y televisiva chilena en la década del 90», ya es posible establecer la productividad de estos conceptos para el análisis de los modos en los que la telenovela incorpora la memoria, sus íconos y traumas, a su espacio visual y narrativo. Estas matrices analíticas, que ya han sido incorporadas en trabajos anteriores (Mujica, 2004, 2006a, 2007), permiten delimitar los imaginarios telenovelescos no sólo desde sus diálogos, personajes y estructura narrativa. También incorporan ciertas características retóricas audiovisuales que no han sido suficientemente perfilados por la literatura académica anterior.

Uno de los atributos distintivos de la retórica melodramática es su privilegio del lenguaje de los excesos. Como dice Martín Barbero: «todo tiende al derroche, desde una puesta en escena que exagera los contrastes visuales y sonoros, hasta una trama dramática y una actuación que exhiben descaradamente y efectivamente los sentimientos, exigiendo constantemente del público una respuesta en llantos, risas, estremecimientos» (Martín Barbero, 2002, p. 71). La música sube de intensidad y de volumen cuando un personaje sufre o cuando el suspenso se hace irresistible, los primerísimos primeros planos a los ojos llorosos y a los labios entreabiertos, la alternación acelerada de las caras de los personajes en conflicto sostienen el *ethos* patético característico del melodrama.

Las nociones de metáfora y metonimia, con su obsesión por el significante, pueden constituirse precisamente a partir de estas matrices retóricas propias. Por lo mismo, permiten acoger y descubrir la memoria de la telenovela de época no sólo en su carácter de narra-

ción melodramática, sino que poniendo al centro su naturaleza de espectáculo audiovisual. Como en el relato de un sueño, son esos procedimientos los que sugieren los sentidos asignados a los textos audiovisuales en este análisis académico.

Por supuesto que la polisemia de cualquier creación cultural hace posible una amplia variedad de interpretaciones, mediadas por las experiencias y conocimientos de cada espectador. Sin embargo, la repetición insistente de ciertos rasgos retóricos, como el predominio de los

primeros planos en el caso de *Hippie*, o el repetido distanciamiento de ellos, como la incorporación de planos generales en *Pampa Ilusión*, permiten anclar algunos significados, bosquejar desde una perspectiva académica los paisajes de la memoria que sugieren las telenovelas de época. Las conclusiones obtenidas pueden convertirse, más tarde, en el punto de partida para estudiar las distinciones que hace el público respecto de estos relatos audiovisuales y los modos en que ellas se integran dentro de su experiencia cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

- **Apra, Gustavo y Rolando C. Martínez Mendoza** (1996). Hacia una definición del género televisivo. En Marita Soto (Ed.), *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires: Atuel.
- **Bal, Mieke** (1972). Introduction. En Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Eds.), *Acts of memory. Cultural Recall in the present*. Hanover: University Press of New England.
- **Barthes, Roland** (1972). El mensaje fotográfico. En *Comunicaciones #4. La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- **Barthes, Roland** (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- **Barthes, Roland** (2001). Myth today. En Evans, Jessica and Hall, Stuart (Eds.), *Visual culture: the reader*. London: SAGE.
- **Barthes, Roland** (1972). Retórica de la imagen. En *Comunicaciones #4. La Semiología*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- **Caruth, Cathy** (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- **Derrida, Jacques** (1976). Fors: Préface a N. Abraham et M. Torok, *Cryptonomie, le verbier de L' home aux loups*. En *Cryptonomie, le verbier de L' home aux Louis*. Paris: Aubier-Flamarrion.
- **Doane, Mary Anne** (2000). Information, crisis, catastrophe. En Marcia Landy (Ed.), *The Historical Film: History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press.
- **Dor, Joël** (2000). *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. Barcelona: Gedisa.
- **El 'western'**. En *El cine. Enciclopedia Salvat del Séptimo Arte*. (3ª Ed.). 1982.
- **Egaña, Lucía** (2004, Abril 8). La guerra de las teleseries: Cómo Los Pincheira destronaron a Hippie. *El Periodista*. Extraído el 5 de mayo 2006 desde <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1620/article-59909.html>.
- **Freud, Sigmund** (1952). *La histeria*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- **Frye, Northrop** (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

- **Fuenzalida, Valerio** (2004). Estudios de audiencia y recepción en Chile. En *Boletín. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC)*. Extraído el 15 de diciembre de 2005 desde www.eca.usp.br/alaic/boletim20/valeriof.htm.
- **García Canclini, Néstor** (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- **Herlinghaus, Hermann** (2002). La imaginación melodramática: Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria. En Herlinghaus, Hermann (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- **Huysen, Andreas** (1999). Monumental Seduction. En *Acts of memory. Cultural Recall in the present*. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Eds.). Hanover: University Press of New England.
- **Jameson, Frederic** (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- **La Capra, Dominick** (2001). *Writing history, writing trauma*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- **Lacan, Jacques** (2006). *Écrits*. New York: Norton and Company.
- **Landy, Marcia** (2000). *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Jersey: Rutgers University Press.
- **Lopes Davi Médola, Ana Silvia** (2004). Construção discursiva e memória na ficção televisiva. En Banco de textos: XXVII Congresso Brasileiro de Comunicação. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. INTERCOM. Extraído desde <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/18152/1/R1656-1.pdf>
- **Lowenthal, David** (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Akal.
- **Liotard, Francois** (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- **Mankekar, Purnima** (1999). *Screening Culture, Viewing Politics: An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham: Duke University Press.
- **Martín Barbero, Jesús** (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En Herlinghaus, Hermann (Ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- **Mazziotti, Nora** (1995). Acercamientos a la telenovela latinoamericana. En Mazziotti, Nora (compilación), *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue.
- **Mena, Catalina** (2007). ¿Quién ha visto a Vicente Sabatini?. *Paula*, 966: 44-49.
- **Moles, Abraham** (1990). El kitsch. *El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- **Monaco, James** (1981). *How to read film: The art, technology, language, history, and theory of film and media*. New York: Oxford University Press.
- **Perelman, Chaïm y Olbrechts-Tyteca, Lucie** (1989). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Gredos.
- **Rodríguez Cadena, María de los Ángeles** (2004). Contemporary hi(stories) of Mexico: Fictional re-creation of collective past on television. *Film and history*, 34, 49-55.
- **Rodríguez Cadena, María de los Angeles** (2002). *Histories of Mexico: Personification of the Past in Historical Novels and Historical Soap Operas*, Tesis de doctorado, University of Michigan.
- **Rose, Gillian** (2005). *Visual methodologies*. London: Sage.
- **Rosenstone, Robert** (1995). *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Harvard University Press.
- **Rowe, William y Vivian Schelling** (1991). *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*. London: Verso.

- **Russo, Eduardo** (2003). *Diccionario de cine*. Buenos Aires: Paidós.
- **Santa Cruz, Eduardo** (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM.
- **Sturken, Marita** (2001). Memorializing absence. *Banco de textos: Social Science Research Council, Social Science Research Council*. Extraído el 20 de septiembre de 2006, desde http://www.ssrc.org/sept11/essays/sturken_text_only.htm
- **Sturken, Marita** (1999). Narratives of recovery: repressed memory as cultural memory. En Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Eds.), *Acts of memory. Cultural Recall in the present*. Hanover: University Press of New England.
- **Sturken, Marita y Lisa Cartwright** (2001). *Practices of looking. An introduction to visual culture*. Oxford University Press.
- **Sturken, Marita** (1997). Reenactment, fantasy, and the paranoia of history: Oliver Stone's docudramas. En *History and Theory*, 36: 64-79.
- **Sturken, Marita** (1997). *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS epidemic, and the politics of remembering*. Los Angeles: University of California Press.
- **Tesche, Adayr** (2006). *Midiatização da história nas minisseries da Globo*. Ponencia en el VIII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación ALAIC, 18 de Julio, São Leopoldo.
- **Tesche, Adayr** (2002). *Ficção seriada e palimpsestos de uma cultura mediatizada*. Extraído del banco de textos del VI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Investigadores en Comunicación - ALAIC, el 3 de marzo de 2006, desde www.eca.usp.br/alaic/material%20congresso%202002/congBolivia2002/trabalhos%20completos%20Bolivia%202002/GT%20%208%20%20nora%20maziotti/Adayr%20Tesche.doc