Departamento de Humanidades

Trabajo de Licenciatura en Comunicación

ACIERTOS Y DESFASAJES ENTRE LA PRODUCCIÓN DE UN PROGRAMA TELEVISIVO Y SU RECEPCIÓN: EL CASO DE "*MONTECRISTO*", COMO CONSTATACIÓN DE LA NO LINEALIDAD EN LA CIRCULACIÓN DISCURSIVA.

Tesista: Andrea Marina Silber / **Legajo**: 16182

Mentor: Marcos Gorban

Co-mentora: Belén Igarzabal

Victoria, Mayo 2009

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mis padres y a mi hermano, por su constante apoyo y estímulo.

En segundo lugar a mis mentores, Marcos Gorban y Belén Igarzabal, por haberme guiado y aconsejado a lo largo de esta investigación.

Agradezco haber tenido la posibilidad de conocer a personalidades tales como Estela Barnes de Carlotto, Abel Madariaga, Bernarda Llorente y Marcelo Camaño.

Finalmente, a Marita Soto, por su participación, y a todos mis afectos, quienes supieron contenerme en esta última etapa de mi carrera.

QUAERERE VERUM
Universidad de SanAndrés

RESUMEN / ABSTRACT

A lo largo de la historia, varias corrientes de pensamiento han resaltado como rasgo distintivo de las telenovelas, su función de mero entretenimiento. Sin embargo, cosmovisiones recientes han asegurado que, dada su probada habilidad para establecer un vínculo con las audiencias, la telenovela debe ser considerada una herramienta para transmitir mensajes sociales y educativos.

En el 2006, Telefé estrenó "*Montecristo*". Si bien esta última respetó los componentes básicos de todo teleteatro, un ingrediente innovador fue incorporado: sucesos verídicos de la historia argentina fueron incluidos como eje central de la trama. Así, el abordaje de la expropiación de niños durante la última dictadura militar, y la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo por encontrar a sus nietos, hicieron de esta ficción un relato que contó, además de una historia de amor, temáticas con un anclaje político y social.

Esta investigación se propuso abordar el terreno de la prensa gráfica, aplicando la teoría de la discursividad social elaborada por Eliseo Verón. El impacto y las consecuencias sociales que algunos periódicos atribuyeron a la telenovela "*Montecristo*", disparó la realización de esta tesina cuyo objetivo, fue el de comprobar si los efectos de sentido que este fenómeno televisivo despertó en sus metadiscursos, coincidieron o no con las estrategias aplicadas por los responsables de su producción.

Tales hallazgos fueron logrados, en primer lugar, mediante la aplicación de una metodología comparativa, aplicada al estudio de los artículos de Clarín y La Nación seleccionados como corpus. El segundo paso fue la realización de entrevistas a quienes intervinieron en la creación de la telenovela.

Los resultados obtenidos, han hecho a esta tesina testigo de múltiples desfasajes entre las condiciones de reconocimiento de este programa televisivo, y las declaraciones esbozadas por su producción. Es por ello que la investigación en cuestión se anima a declarar a "*Montecristo*", como constatación de la no linealidad en la circulación de sentido.

PALABRAS CLAVES: Teoría de los discursos sociales, circulación de sentido, condiciones de recepción, género, ficción vs. realidad, desfasajes, telenovela, discursos, prensa escrita, estrategia de producción, Eduteinment.

ÍNDICE:

1. Introducción……7

1.1 "*Montecristo*"……8

2. Objetivo de la tesina……10

3. Marco teórico……12

3.1 Influencias en la teoría de los discursos sociales……12

3.2 Teoría de los discursos sociales……13

3.3 Sobre el género telenovela……15

3.4 Del reconocimiento genérico a una mirada sobre el estilo……21

4. Ficción-no ficción……24

5. Análisis……27

5.1 *Análisis de recepción*……27

5.1.1 Antes del lanzamiento……27

-"*Montecristo*" como adaptación literaria……27

-Estilo moderno de telenovela……29

-La nueva "superproducción" de Telefé……31

-Sección Espectáculos……32

5.1.2 Durante la transmisión……32

-La "des-ficcionalización" de "*Montecristo*"……32

- Sección política……33
- Redefinición del eje de la tira……34

- Entrevistas……..……....35

- Descripción de personajes……36

- Sobre el estilo de telenovela…….....37

- Sobre el género telenovela…….…….....38

5.2 *Análisis de las estrategias de producción*.....39

5.2.1 Sobre la filiación literaria de "Montecristo"……....39

5.2.2 Sobre el eje de la trama……41

5.2.3 Sobre la inclusión de elementos históricos en "*Montecristo*".....42

5.2.4 Sobre "*Montecristo*" y el contexto político-social……...45

5.2.5 Sobre la trasgresión al género de la telenovela……..…..47

5.2.6 Sobre el impacto de "*Montecristo*"…….....48

6. Consideraciones finales……...51

6.1 Efectos globales vs. Efectos particulares……...……51

6.2 La no linealidad en la circulación discursiva……52

7. Conclusiones…….……..53

7.1 El caso "*Montecristo*"…….....53

7.2 El "flou" entre ficción y realidad…….……..54

8. Bibliografía…….....55

9. Glosario……58

10. Anexo I……59

11. Anexo II……..…62

Universidad de San Andrés

12. Anexo III……..……..63

13. Anexo IV……64

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

1. INTRODUCCIÓN

Dueña de una larga trayectoria dentro del medio televisivo, la telenovela es un fenómeno que ha logrado consolidarse con gran fuerza en el campo de las producciones ficcionales.

A través de la historia de amor narrada, los televidentes aceptan sus reglas, compenetrándose con los personajes y las situaciones vivenciadas, al mismo tiempo que otorgan validez a elementos que poco tienen que ver con el mundo "real"[1]. Y es que si bien en el ámbito del melodrama a menudo se describe una realidad exagerada y previsible, distante de las experiencias de la cotidianeidad, "*La telenovela forma una especie de glosario colectivo y generacional, que puede ser compartido y activado en cualquier momento. Se trata de un repertorio común, que facilita encuentros, identificaciones y aproximaciones sociales*[2]" (Mazziotti, 2006:24).

A lo largo de su historia, este tipo de producciones ha demostrado conformar un género sumamente dinámico.

Desde su llegada a la Argentina en 1952- contexto que coincidía con el inicio de la televisión y los comienzos de las transmisiones regulares- y hasta la actualidad, la telenovela sufrió múltiples transformaciones: el pasaje de una imagen fundante que mostraba una única historia narrada, simple, esquemática y pobremente mostrada, para dar lugar a una nueva instancia que proponía productos más complejos y elaborados, que de alguna manera, lograban acercarse más a la realidad del televidente.

Así, a través de productos televisivos que aun seguían siendo etiquetados como "ficcionales", se logró integrar problemáticas acordes a la actualidad vivencial de la audiencia, complejizando un relato que ahora se veía fragmentado.

Sobre este asunto comentaba Nora Mazziotti, investigadora y profesora responsable de OBITEL (Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva). Destacaba de ellas, el

[1] Uno de los mayores desafíos que encarna toda producción ficcional, es el modo en que sus consumidores aceptan los elementos presentados, pese a su obvia falsedad. En el ámbito literario existe un mecanismo conocido como "pacto ficcional". Este último hace que el lector otorgue un carácter real a la ficción, al relato, por más fantástico y absurdo que le parezca.

surgimiento de un "*interés por valerse de su potencial expresivo para comunicar temas que tienen que ver con la salud, el desarrollo humano, y valores como la igualdad y la tolerancia*" (Mazziotti, 2006:75). Mazziotti respaldaba sus afirmaciones haciendo alusión a la teoría denominada Eduteinment (EE). Esta última implicaba el proceso de diseñar, implementar y transmitir un mensaje a través de los medios de comunicación, que lograsen entretener y educar al mismo tiempo, aumentando los conocimientos de los receptores sobre cuestiones de interés colectivo. De este modo, la pensadora afirmaba: "*Dada la fortaleza de la telenovela y su probada capacidad para establecer un vínculo con las audiencias, ha sido pensada como vehículo para canalizar mensajes sociales y educativos que excedan a la ficción*" (Mazziotti, 2006:76).

Enmarcada en esta corriente de pensamiento, la investigación en cuestión tomará como caso de estudio la telenovela "*Montecristo*", producción televisiva en la que, tal como se explica a continuación, se han logrado reubicar elementos de la realidad argentina, desde el relato ficcional.

1.1) *"Montecristo"*

En el 2006, el prime time de Telefé tuvo como protagonista a *"Montecristo"*[3]. Inspirada en el clásico literario de Alejandro Dumas: "*El Conde de Montecristo*[4]", esta producción logró consagrarse como uno de los ciclos de mayor rating de la televisión nacional.

Sin embargo, si bien la tira respetó los ingredientes básicos y obligatorios de toda telenovela, un rasgo inusual hasta el momento fue incorporado: la inclusión de sucesos verídicos de la historia argentina como uno de los componentes centrales de la trama. Así, el abordaje de la expropiación de niños durante la última dictadura militar, y la lucha de las abuelas de Plaza de Mayo por encontrar a sus nietos y devolverles su verdadera identidad, hicieron de esta ficción un relato que contó, además de una historia de amor, temáticas con un anclaje político y social.

"Las telenovelas generan valores alienantes" (Rivera, 1987), "*Ofrecen una visión rosa de las cosas.*" (Rivera, 1987). Estas afirmaciones pertenecen a "*La investigación en*

[3] Ver en anexo I resumen de la telenovela "*Montecristo*", y sus personajes.

[4] Ver en anexo II resumen de la novela "*El Conde de Montecristo*".

comunicación social en la Argentina", trabajo realizado por Jorge B Rivera en 1987, donde todos los autores que referían al género en cuestión, lo hacían de manera despectiva.

El paradigma parece haber cambiado. Un simple vistazo al contenido de la telenovela recién mencionada alcanza para afirmar que, al menos en este caso, los límites entre ficción y realidad parecen desdibujarse.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

2. OBJETIVO DE LA TESINA

Novelar la realidad no es asunto nuevo. Basta recordar la obra de Truman Capote titulada: "*A Sangre Fría*", para apreciar el modo en que, ya por la década de los 60', se lograba a través de la literatura representar un hecho periodístico[5].

Sin embargo, la cuota de veracidad incorporada en "*Montecristo*" provocó un impacto inesperado. Para Estela Barnes de Carlotto[6], presidenta de la Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo[7], la telenovela: "*Fue la propaganda más eficaz que la sede tuvo hasta ahora*[8]", "*A partir de Montecristo muchos chicos que tienen dudas sobre su identidad se acercaron a nuestra institución*"[9].

Según Abel Madariaga, coordinador del área de difusión de dicha entidad: "*Montecristo legalizó a nivel social la lucha de las Abuelas*[10]", "*Fue instalar de una forma correcta, y directa, el derecho que tienen las Abuelas de conocer a sus nietos*[11]".

Frente a este fenómeno, lo que esta tesina se propone, es descubrir si las descripciones que esta tira recibió por parte de los metadiscursos que opinaron sobre ella, coincidieron o no con las estrategias aplicadas por la producción. Es decir, se intentará dilucidar si las aseveraciones que los diarios Clarín y La Nación realizaron en torno a este programa, fueron el mero reflejo de lo que sus productores buscaron transmitir, o si por el

[5] Esta novela fue revolucionaria en tanto su autor, un novelista de larga reputación, había contado la historia verídica de dos vagabundos acusados de asesinar a cuatro integrantes de una familia de granjeros de Kansas, aplicando técnicas propias al periodismo. Capote había logrado una mezcla desconocida para su época: hasta entonces los buenos narradores habían despreciado el reportaje, mientas que los buenos periodistas aun no alcanzaban a escribir una buena narrativa. Tom Wolfe llegó a señalar la obra de Capote como uno de los principales disparadores de la corriente conocida como "*El nuevo Periodismo*".

[6] Estela Barnes de Carlotto es una activista de derechos humanos en la Argentina, y preside la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

[7] La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo es una organización no-gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias, todos los niños secuestrados-desaparecidos a partir del 24 de marzo de 1976, cuando las Fuerzas Armadas usurparon el gobierno constitucional en la República Argentina por medio de un golpe de estado. La Asociación busca además crear las condiciones para que nunca más se repita la violación de los derechos de los niños, exigiendo castigo a todos los responsables.

[8] Entrevista a Estela Barnes de Carlotto. 23.01.2009

[9] Entrevista a Estela Barnes de Carlotto. 23.01.2009

[10] Entrevista a Abel Madariaga. 27.01.2009

[11] Entrevista a Abel Madariaga. 27.01.2009

contrario, existió algún tipo de desfasaje[12] entre la producción y la recepción de este producto televisivo.

Para tal objetivo, se realizará un análisis inter discursivo en donde se intentará describir, en una primera instancia, la manera en que, antes del lanzamiento de la tira, y a lo largo de su transcurso, los diarios en cuestión "construyeron" los artículos referentes a *"Montecristo"*. Se pondrá especial atención en el hallazgo de los posibles cambios en el reconocimiento a lo largo de cada una de estas instancias.

En un segundo momento, se entrevistará a integrantes clave de la producción de la telenovela, para descifrar a través de sus testimonios, por qué y de qué manera, los elementos históricos lograron incorporarse en la ficción de "*Montecristo*".

Teniendo en cuenta la finalidad de esta tesina, se abordará el terreno de la prensa escrita desde el punto de vista de una teoría de la discursividad social. Los hallazgos que aquí se proponen podrán ser logrados únicamente, mediante la aplicación de la teoría de la semiosis social desarrollada por Eliseo Verón[13].

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

[12] Los desfasajes refieren al grupo de diferencias ubicadas entre las condiciones de producción de un determinado discurso, y sus condiciones de recepción.

[13] Eliseo Verón nació el 12 de junio de 1935 en Buenos Aires. Sociólogo, antropólogo y semiólogo argentino, es considerado el creador de la teoría de la semiosis social.

3. MARCO TEÓRICO

La teoría de los discursos sociales encierra algunas corrientes de pensamiento que la antecedieron, y que fueron sintetizadas a continuación para un mayor entendimiento del marco teórico necesario para esta investigación.

3.1) La influencia de Saussure y Peirce para la Teoría de los Discursos Sociales

Dejando atrás la noción de signo aportada por Ferdinand de Saussure, elaborada en un contexto enmarcado por el positivismo europeo y el apogeo de las ciencias biológicas, Eliseo Verón realiza un metadiscurso en torno a las ideas del fundador de la lingüística, en tanto también explica el proceso de significación, pero dándole un enfoque distinto.

Recordemos que como lingüista, Saussure reflexionaba únicamente sobre el terreno de la lengua, y en su intento por encontrar algo "funcional" para cada una[14], terminó elaborando su teoría del signo lingüístico. Este último no era más que el mero resultado de la asociación de un significante (imagen acústica) con su significado (concepto); una división binaria donde la relación entre ambas partes se denominaba "significación". Sin embargo, para él no había nexo entre la idea expresada y la sucesión de sonidos que representaba esta idea. Se trataba de un signo cuya naturaleza era absolutamente arbitraria.

La teoría de Charles Sanders Peirce[15], funcionó en cambio como condición de producción para la teoría de Verón. Este pensador no se preocupaba únicamente por la lengua. Se dedicó en cambio a la significación en general, es decir, al funcionamiento de cualquier lenguaje. Tomaba entonces una perspectiva distinta a la de la corriente saussuriana, admitiendo que todo en lo que el ser humano estaba inmerso, era también un lenguaje.

Descartando el signo binario, esta corriente exponía un modelo ternario, en donde el hombre no manipulaba la significación sino que se encontraba inmerso en ella.

El modelo de signo que él proponía, se componía de tres elementos, donde cada uno era a su vez un signo: *representamen*, *objeto* e *interpretante*. Sin embargo, para estos tres

[14] Acción imposible de realizar en el habla puesto que para Saussure, ésta era algo accidental

[15] Charles Sanders Peirce nació el 10 de septiembre de 1839. Filósofo, lógico y científico estadounidense, es considerado el fundador del pragmatismo y padre de la semiótica moderna.

componentes existía una infinidad de recortes posibles: lo que funcionaba como objeto para un individuo podía ser un *representamen* para otro. De este modo, se daba lugar a la conformación de un sistema abierto, ligado a incontables interpretaciones. Esta idea, se sintetizaba con la noción de semiosis, o lo que en su texto Verón denominó "semiosis infinita": al no haber un punto de partida, todo era una sucesión de signos hasta el infinito.

Eliseo Verón retoma para su teoría la semiosis y reelabora, tal como se describe a continuación, su noción de "signo".

3.2) Teoría de los Discursos Sociales

En los años 60', la noción de **signo** entró en crisis; ya no podía explicar los problemas de significación. Esto se debía, básicamente, a que éste no permitía contemplar un texto completo, una significación global. Por ende, tomando los signos como unidad, se hacía imposible abarcar la complejidad del fenómeno estudiado.

Es en este contexto que nace el concepto de "discurso", elemento central para la teoría de los discursos sociales. Reemplazando la antigua concepción de "signo", esta nueva idea equivalía a un recorte espacio temporal de materias significantes, una dimensión discursiva vista por un observador (no actor) que a partir de ella, buscaba entender el proceso de significación. A diferencia del "mensaje"- elemento cerrado, cargado de presupuestos y que significaba siempre lo mismo- el discurso era entendido únicamente como un lugar de pasaje de sentido, sin ningún significado preestablecido.

Se superaba de este modo uno de los elementos que según Eliseo Verón generaban la "*precariedad del equilibrio conceptual*" (Verón, 1988:74) al que llegaba *Cours de Linguistique Génerale*: "[…] l*a cuestión de la definición del signo como entidad psíquica*" (Verón, 1988:75).

Sin embargo, la producción de sentido era infinita: no terminaba en el tiempo ni en el espacio. La significación era una producción permanente, encastramientos de discursos cuyos sentidos no eran dados ni estáticos, sino que se modificaban a medida que se iban relacionando.

Esta dificultad para abarcar la totalidad de la significación humana, obligaba al observador a estudiar únicamente un fragmento de la red semiótica.

Pero además, la metodología que esta nueva corriente de pensamiento empleaba para el estudio de los discursos, lograba traspasar la realización de análisis meramente externos (explicaciones contextuales que explican un fenómeno) e internos (explicación micro de la estructura interna). Esto era alcanzado gracias a la aplicación de una estrategia discursiva comparativa. El sentido sólo podía ser analizado desde el sentido ya producido: los sistemas productivos dejaban huellas en sus productos. Dado un discurso, se trabajaba con sus propiedades y se las relacionaba con las de otros discursos, permitiendo ver su conexión dentro del proceso de significación. Por lo tanto, se partía de los productos para describir los procesos de formación.

Aparecía de este modo, un modelo circular antes que lineal cuyo dinamismo no estaba dado, sino que debía ser reconstruido. Existían gramáticas en las superficies de los discursos que daban cuenta, por un lado, de las *condiciones de producción*. Integraban a estas ultimas, aquellas reglas que daban cuenta de cómo se había generado el mensaje. Se trataba de aquellas propiedades características que definían bajo qué condiciones un determinado texto podía ser generado, es decir, las discursividades que lograron dejar vida en el discurso en cuestión, a pesar de estar fuera de el. Por otro lado, se encontraban las *condiciones de reconocimiento* que estaban formadas por aquellas reglas que permitían ver los efectos de sentido disparados a partir de un determinado discurso.

La crisis de los 60’ también alcanzó la noción de **sujeto**. Cayeron por estos tiempos los métodos biográficos, y con ellos entró en conflicto la **intencionalidad**: se llegó a dudar acerca de si los sujetos tenían o no la voluntad para expresar algo.

Así, dejando atrás antiguas posturas acerca de la comunicación que sostenían la existencia de personas físicas en el pasaje de un mensaje entre un emisor y un receptor, este nuevo paradigma trabajaba a partir de un sujeto no intencional. Desafiando y reemplazando al sujeto empírico real, nacía un sujeto textual, de la enunciación.

De este modo, Verón diseñó su teoría descontando la presencia de un actor. Lo que aquí aparecía, era un observador que, frente al proceso de significación, se transformaba en analista. Este último debía descubrir al sujeto de la enunciación. Por ende, este modelo pensaba cómo se producía el sentido, y descifraba intenciones únicamente a partir de los discursos mismos y no través de los individuos involucrados.

Es importante destacar que, debido a este último factor, la tesina en cuestión podrá utilizar la teoría de Eliseo Verón únicamente para analizar las condiciones de reconocimiento de la telenovela. Esto se debe, básicamente, a que analizaremos la recepción de este producto televisivo partiendo de discursos -artículos de diarios- mientras que al explorar la instancia de producción de "*Montecristo*", se tomará como única fuente de información los testimonios aportados por los creadores de la telenovela. Partiendo de la teoría de los discursos sociales, jamás podríamos basarnos en lo que estos individuos declararon, puesto que estaríamos atribuyéndoles la capacidad de ser actores con intencionalidad.

3.3) Sobre el género Telenovela

Si bien las telenovelas son producciones cuyo éxito y permanencia a lo largo del tiempo son incuestionables, se registra un aspecto menos certero, sobre el cual una gran cantidad de pensadores han invertido su tiempo en dilucidar, y que refiere a los rasgos definitorios, o a las invariantes registradas por este tipo de textos.

Tal como afirmamos al comienzo de esta tesina, a lo largo de su historia innumerables cambios y transformaciones fueron vivenciados, dando lugar a productos sumamente diferenciados, que no obstante, fueron conocidos y etiquetados bajo el mismo concepto de "telenovela".

Frente a esta situación, "*¿cómo denominar telenovela latinoamericana a un corpus tan amplio de relatos, que durante años ha circulado en los televisores de diferentes países?"* (Mazziotti, 1995:12). Ante límites implícitos poco definidos y características definitorias algo difusas, ¿cuáles son los rasgos que hacen a un texto telenovela?

Aprea[16] y Martínez Mendoza[17] decían que "*Cuando se habla de telenovela, se hace referencia a un grupo de textos a los que se les atribuye una serie de características comunes, no fácilmente reconocibles a pesar de su fuerte carácter convencional*" (Soto, 1996:19)

[16] Gustavo Aprea, Licenciado en Ciencias de la Comunicación, es investigador docente en la Universidad Nacional de General Sarmiento y la Universidad de Buenos Aires. Sus principales investigaciones se relacionan con el análisis y la producción de lenguajes audiovisuales.

[17] Rolando Carlos Martinez Mendonza es Licenciado en Ciencias de la Comunicación.

La solución que estos autores proponían a la difícil tarea de definir los elementos que hacían a la telenovela, en un contexto donde se vivenciaba la permanencia de algunos rasgos al mismo tiempo que otros sufrían cambios, era acudiendo a la noción de género[18]. Aprea y Martínez Mendoza afirmaban: "*Pese a la variación de los medios materiales, dispositivos técnicos y formas de circulación, a través de la noción de género se puede explicar y describir la existencia de cierta expectativa social en torno de un determinado tipo de discursos*" (Soto, 1996:17).

El único medio para que estos elementos recurrentes afloraran, era a través de una estrategia comparativa, aplicada al estudio del corpus seleccionado. Las características comunes halladas serían luego clasificadas y agrupadas según los niveles: **retórico**, **temático** y **enunciativo**.

El nivel retórico

El nivel **retórico** fue definido en términos de Oscar Steimberg[19] como "T*odos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de una combinatoria de sus rasgos*" (Soto, 1996:21).

Dentro del plano figural, la presencia de metáforas y "figuras del exceso" (hipérbole, antítesis, oxímoron) fueron identificadas por los autores como definitorias de la telenovela. La persistente e infaltable presencia de heroínas nobles, siempre de la mano y en constante conflicto con la maldad de la villana, constataban este asunto.

Pero además, los rasgos físicos de los personajes, determinados por sus gestos y vestuarios, afloraban una gran presencia del orden metonímico dentro del género.

Otro elemento que se destacaba en este nivel, era el del relato: "*Se debe considerar a las telenovelas como una forma narrativa serializada, que se prolonga a través de*

[18] Entendida en términos de Oscar Steinberg como una "*institución social relativamente estable, discriminable en todo lenguaje o soporte mediático, que presenta diferencias sistemáticas entre si y que en su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad en distintas aéreas de desempeño semiótico e intercambio social*"

[19] Oscar Steimberg nació el 20 de diciembre de 1936 en Buenos Aires, Argentina. Semiólogo y escritor, es profesor consulto de la UBA, y director de Investigaciones del Área de Crítica de Artes del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Preside la Asociación Argentina de Semiótica, y fue vicepresidente de la Asociación Internacional de Semiótica Visual.

múltiples episodios con continuidad, y que se fragmenta en múltiples situaciones de suspenso" (Soto, 1996:22).

Según Todorov[20], únicamente los textos organizados en torno a dos principios básicos e indispensables podían definirse como relatos: el principio de *sucesión* y el de *transformación*.

Con respecto al primero de ellos, los pensadores afirmaban que si bien existían historias secundarias que articulaban el texto y que tenían según Barthes funciones catalíticas, una característica recurrente en todas las telenovelas era que se organizaban en torno a una sola historia principal. Esta última cumplía una función nuclear, cuyo contenido solía ser predecible, respetando los pasos de la *sucesión* planteados por Todorov. Sin embargo, es importante destacar que de los cinco momentos claves señalados por este autor[21], únicamente el último -restablecimiento del equilibrio inicial- se hacía presente obligatoriamente: ¿Qué sería de una telenovela sin final feliz?

Es de entender entonces que lo novedoso no sería contado por la historia principal: "*Sólo a través de las funciones catalíticas se incorporan las novedades que generan el efecto de impredecibilidad que caracteriza las telenovelas*" (Soto, 1996:23).

En cuanto al segundo principio, la *transformación* de tipo mitológico (persecución de un objetivo deseado que se ha perdido o se pretende conseguir) era claramente el eje que movía a los protagonistas y los conducía a accionar de determinada manera. Sin embargo, es importante aclarar que si bien ésta era la transformación que regía y organizaba el relato, la telenovela contaba a su vez con múltiples transformaciones gnoseológicas (pasaje de ignorar algo a saberlo) que nutrían al texto.

Por último, la telenovela en tanto narración, contaba según Aprea y Martínez Mendoza con un narrador omnisciente, rasgo que posibilitaba a los relatos paralelos articularse de manera lineal.

[20] Tzvetan Todorov nació en Bulgaria el 1 de marzo de 1939. Es lingüista, filósofo, historiador, y teórico literario.

[21] Según Tzvetan Todorov, en todo relato encontramos cinco momentos obligatorios: 1) Situación de equilibrio; 2) Degradación del equilibrio; 3)Estado de equilibrio comprobado; 4) Intento de restablecimiento del equilibrio; 5) Restablecimiento del equilibrio.

El nivel temático

El segundo elemento a estudiar a la hora de definir el género en cuestión era, tal como se afirmó al comienzo, el nivel **temático**.

Para los autores, los temas no respondían al contenido de un texto sino que eran exteriores a el "[…] *y sólo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual, sin que se los pueda localizar en un sitio determinado de la misma*" (Soto, 1996:27).

Una vez aclarada esta diferencia, Aprea y Martínez Mendoza afirmaban que en el género de la telenovela, el tema por excelencia era sin duda: la felicidad de una pareja. Para que el restablecimiento del equilibrio inicial se cumpla, este tema no sólo es fundamental sino drástico: sin su presencia un texto no podía etiquetarse bajo el rótulo de telenovela. El espectador formaba sus expectativas en torno a el, y esperaba como cierre fundamental de la historia que la pareja protagónica lograse, a través del matrimonio y la posterior conformación de una familia, el final feliz tan anhelado.

Los autores distinguían dentro de este nivel, no sólo el tema sino además los motivos característicos al género: el amor no correspondido, el desencuentro amoroso, el amor no permitido.

Un último elemento a destacar dentro de la dimensión temática, era el conflicto que para los autores se producía entre "*los dos tipos de verosímil*" (Soto, 1996:25) aportados por Todorov.

En primer lugar, Aprea y Martínez Mendoza destacaban el verosímil social como motor para la creación de elementos equiparables y coherentes con "la vida real" dentro de la telenovela. Se trataba de aquellos rasgos que coincidían con nuestra realidad*: "informaciones que dan la ubicación espacio temporal, descripción de tipos característicos como personajes, situaciones conversacionales etc."* (Soto, 1996:26)

En segundo lugar, y en conflicto con el primero, la telenovela contaba además con motivos que pertenecían al orden del verosímil de género: elementos que únicamente podían ser entendidos y aceptados debido a su pertenencia a cierto género, y a las reglas que socialmente le habían sido otorgadas, pero que poco tenían que ver con la realidad

cotidiana del televidente. Entonces, este último debía sumergirse en una especie de pacto ficcional, que le permitiese entender y sumergirse dentro de la historia.

El nivel enunciativo

Finalmente, el último de los niveles: la dimensión **enunciativa**. Oscar Steimberg definía la enunciación como el "*efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico*" (Soto, 1996:26).

Los autores optaban por la descripción de la situación comunicacional aportada por Christian Metz[22], quien afirmaba que la enunciación era "[…] *impersonal, textual, metadiscursiva y comenta o refleja según los casos su propio enunciado"* (Soto, 1996:27).

En este contexto, Aprea y Martínez Mendoza afirmaban que en el caso de las telenovelas, la enunciación no era más que el resultado de algunos rasgos de tipo temático y otros de tipo retórico que ya habían sido enumerados anteriormente.

Hacia una definición del género Telenovela

Frente a límites implícitos pocos definidos y características definitorias algo difusas, ¿Cuáles son los rasgos que hacen a un texto telenovela?

Esta pregunta parece, a simple vista, fácil de contestar. A lo largo de este apartado se han enumerado aquellos rasgos que, dentro de los niveles retórico, temático y enunciativo, han sido destacados como definitorios del género telenovela.

Sin embargo, es importante resaltar que cada una de las características aquí mencionadas **no son exclusivas al género de la telenovela**: "*Ni siquiera la suma de todos estos nos permite diferenciar con claridad este grupo de textos de otros."* (Soto, 1996:27).

¿Qué era entonces lo que diferenciaba a este conjunto de textos del resto? Lo que los distinguía y los hacía únicos, era la forma en que sus rasgos se **articulaban**: el mayor argumento de Aprea y Martínez Mendoza era entonces que en el caso de la telenovela, la forma en que sus elementos característicos se organizaban, generaba una gran cantidad de **tensiones** presentes en cada uno de los niveles de análisis:

[22] Christian Metz nació en Béziers, el 12 de diciembre de 1932. Semiólogo, sociólogo y teórico cinematográfico, es reconocido por haber aplicado la teoría de Ferdinand de Saussure al análisis del lenguaje del cine.

La primera dimensión analizada fue la **retórica**. Aquí se demostró la presencia simultánea de una operatoria metonímica, que mostraba "[…] *las cosas tal cual son en la vida real*" (Soto, 1996:28), y de metáforas cuya función era la de exagerar ciertos elementos. Esta co-presencia generaba para los autores, una tensión inaugural dentro del género.

Además del plano figural, dentro del nivel retórico también se ha hablado acerca del relato. En este caso, las funciones nucleares ya predecibles y que respondían a las convenciones internas del género, producían tensión al interactuar con las catalíticas. Esto se debía básicamente, a que se generaba un conflicto entre lo nuevo y lo viejo en tanto: "*La narración se desarrolla en el marco de la tensión que existe entre el gusto por la expansión aparentemente infinita de las catálisis y los límites que la predecibilidad que los núcleos le imponen*" (Soto, 1996:28).

En cuanto a la segunda dimensión estudiada, la **temática**, la tensión transcurría por un lado, debido a que el verosímil de género "[…] *amplía lo decible por el verosímil social*". Esto quería decir que al consumir las telenovelas, los espectadores admitían elementos que en otro tipo de discursos eran absolutamente imposibles. Pero al mismo tiempo, Aprea y Martínez Mendoza afirmaban que el verosímil social restringía estas expansiones del verosímil de género: si bien en este tipo de textos se hacían presentes situaciones poco creíbles y hasta fantásticas, las resoluciones de los conflictos deberían "[…] *apoyar su verosimilitud en la repetición de lo que es creíble para aquellos discursos que pretenden reflejar la realidad cotidiana tal cual es*" (Soto, 1996:29).

El conflicto se daba entonces a partir de la co-presencia de una corriente expansiva, atribuída a las convenciones que le eran particulares al género, y otra corriente que tendía a restringir lo que la telenovela podía narrar, en tanto este tipo de textos debía anclarse a las convenciones sociales.

De este modo se logra responder la pregunta principal del apartado: lo que hace a un texto telenovela, no es meramente la suma de sus rasgos definitorios, sino el juego de tensiones que recorre cada uno de los niveles estudiados.

La telenovela es el campo donde estas tensiones no sólo se manifiestan, sino donde éstas construyen y organizan un discurso para que dos fuerzas aparentemente contrapuestas- la del **deseo**, y la que pertenece al **mundo de las convenciones sociales-**

puedan encontrarse: "*con el final feliz, cristalizado a través del casamiento y la formación de una familia, se produce este pacto entre la lógica de las convenciones (formalización de la pareja, ceremonia bajo la institución religiosa etc.) y la lógica del deseo (búsqueda de la felicidad a cualquier precio, todo es posible para los enamorados etc.*" (Soto, 1996:29).

Los autores afirmaban sin embargo, que llegando al final de la historia, la exageración solía acentuarse, dando lugar a un predominio de los elementos propios al género (figuras del exceso), haciendo que los protagonistas sólo pudiesen conseguir el final feliz tan anhelado, cuando el deseo lograse superar los obstáculos que las convenciones sociales le imponían.

3.3) Del reconocimiento genérico a una mirada sobre el estilo

Una vez definido el género, se hace pertinente una introducción al recorrido estilístico que la telenovela transitó, para dar cuenta de sus trasformaciones a lo largo de la historia.

La primera clasificación, punto de partida para estudios posteriores, fue la de Oscar Steimberg publicada en su ensayo: "*Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela*". Aquí, el pensador atribuía al género en cuestión tres momentos que daban cuenta de modalidades de telenovelas distintas, y que eran sucedidos en orden lineal: el estilo **primitivo**, el **moderno**, y el **posmoderno** o **neobarroco**[23].

Al concentrarnos en la noción de género, hemos explicado minuciosamente la tensión entre verosímiles ocurrida dentro de la dimensión temática. Es importante recordar este elemento debido a que, para Steimberg, el debate en torno al estilo de la telenovela, no era más que el debate acerca de cómo se resolvía esta tensión en cada una de las modalidades recién enumeradas, y que a continuación se explicarán.

Mapa estilístico

[23] "*Esta diferenciación parece sustentarse, en parte, por transformaciones que darían cuenta de una articulación diferenciada y, por lo tanto, de un peso distinto de los mecanismos verosimilizadores jugados en estos relatos*"

Soto, Marita. 1996. *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel. Pág. 10.

Steimberg utilizaba la terminología de "mapa estilístico" para aclarar que si bien cada una de estas clasificaciones obedecía a un orden cronológico de aparición, en la actualidad podían coexistir diversas modalidades: telenovelas que se inscribían en el momento primitivo, podían apreciarse incluso en la actualidad, compitiendo con una de carácter posmoderno.

El estilo primitivo

El primer momento, fundador en este recorrido estilístico, era el **primitivo**. Aquí, el verosímil de género lograba imponerse sobre el verosímil social. Esto significaba que lo que se privilegiaba en este tipo de "textos", era la exposición de contenidos admitidos dentro de los límites de la telenovela[24], antes que convenciones y hábitos socialmente aceptados.

No es de sorprender entonces, que las características principales de esta etapa hayan sido las que crearon la imagen social del género: el planteo dramático y la exageración. El relato se mostraba sumamente anafórico, mostrando constantes reiteraciones de momentos previos ya vivenciados, que no sólo lograban resaltar el drama, sino que ayudaban a destacar con claridad la historia principal por sobre las secundarias.

La ambientación no tenía pretensiones de ser realista (realismo), sino más bien era de género, siendo un ingrediente más que colaboraba con los temas tradicionales tales como: "*oposición entre buenos y malos y las tribulaciones del amor entre personajes socialmente alejados o impedidos de unirse por sus vínculos de parentesco*". (Verón y Chauvel, 1997:20)

Los personajes no mostraban signos de una psicología enredada. Por el contrario, se los describía dicotómicamente: "*con sus bondades extremas o maldades sin redención*" (Verón y Chauvel, 1997:22), apareciendo en la historia para facilitar o entorpecer el clásico encuentro de una muchacha con el hombre de su vida.

El estilo moderno

En esta segunda instancia, el verosímil de género y social se enfrentaban más equitativamente. La telenovela permitía ver aquí personajes que sufrían cambios, dando

[24] "[…] el componente retorico melodramático y la temática narrativa folletinesca priman sin desvíos". (Verón y Chauvel, 1997:19)

lugar a nuevos conflictos además de la historia de amor, que transcurrían en distintos sitios de interacción, y que hacían alusión a una determina época y región.

La concentración en temas que rondaban las relaciones familiares o de pareja aun persistían, pero su presencia ya no se daba únicamente para el enriquecimiento de los vínculos primarios, sino que cobraban protagonismo por sí mismos.

Por último, la telenovela comenzaba a hablar de sí misma, es decir, a autoreferirse.

El estilo posmoderno o neobarroco

En esta instancia la telenovela ya no contaba con un único e indiscutible relato, sino que existían simultáneamente múltiples series narrativas, que hasta llegaban a dificultar el hallazgo de la historia que finalmente prevalecería. También se complejizó aqui la psicología de los personajes que ahora eran enmarcados en una historia cuya linealidad y causalidad interna, parecían debilitarse. Lejos del solitario drama como único motor que articulaba la telenovela primitiva, en este estilo "*momentos de comedia humorística, de programa periodístico, de relato policial, hasta de filme bélico y de documental científico*" (Verón y Chauvel, 1997:22) enriquecían y nutrían el género.

Los ambientes de los textos pertenecientes a este estilo, mostraban escenografías más elaboradas, que buscaban poner de manifiesto diferencias sociales, pero ya no tan antagónicas como en el momento primitivo: "*no únicamente entre personas extremadamente ricas o extremadamente pobres*." (Verón y Chauvel, 1997:23)

En este tercer momento, el verosímil de género ya nada tenía que hacer: la telenovela no era sólo autoreferencial, sino que además de hablar sobre sí misma, también se burlaba

4. FICCIÓN-NO FICCIÓN

Un elemento clave a la hora de estudiar telenovelas que han incorporado datos de la realidad, en un género que por definición se considera ficcional, es la dicotomía: ficción-no ficción.

Sobre este asunto, varios pensadores ya han realizado su aporte.

En su ensayo titulado: "*Relato televisivo e imaginario social*", Eliseo Verón dedicaba parte de su artículo al teleteatro, definiéndolo como una "*obra abierta*" (Mazziotti, 1995:29): "*El teleteatro no es una obra producida antes y ofrecida a continuación al consumo*" (Mazziotti, 1995:29). Esto se debía, básicamente, a que existían diversas variables que afectaban el desarrollo del producto: los actores, la censura y por supuesto, el público. Es sobre este último factor que Eliseo Verón realizaba importantes observaciones. Afirmaba que a los productores de teleteatros no sólo les interesaba la opinión de la audiencia como un componente más de evaluación, sino que esta última era tan importante y definitoria que adquiría la capacidad de modificar el desarrollo del relato. Así, a menudo lo que sucedía en el capítulo del día siguiente, era anunciado previamente por algún periódico popular como una noticia más de actualidad. Esta estrategia se realizaba para medir la respuesta del público, y en base a las repercusiones modificar o mantener los eventos anticipados.

De este modo se daba lugar a una situación sumamente compleja: elementos del teleteatro pertenecientes al mundo de la ficción aparecían en los discursos de actualidad (diarios), al mismo tiempo que los televidentes lograban modificar la ficción a través de sus reacciones. Es en este contexto que Verón introducía el centro de su argumento, afirmando que: "*Es ley del teleteatro latinoamericano romper la frontera entre la realidad y la ficción*" (Mazziotti, 1995:37).

Para ilustrar esta premisa, el autor enumeraba algunos ejemplos. Uno de ellos refería al teleteatro "*El Gavilán*", donde su creador había utilizado como escenario uno de los barrios más tranquilos y seguros de Caracas llamado "El Carpintero", pero asociándolo con un ambiente totalmente opuesto de inseguridad y prostitución. Una de las consecuencias devenidas de este relato, fue que el barrio en cuestión adquirió por primera vez en su historia una mala reputación, al punto en que los vecinos de otras zonas ya no querían acercarse. Verón se preguntaba entonces: "*Este flou entre lo que pertenece al*

teleteatro y lo que pertenece a la realidad, las transferencias de uno a otra, ¿existe solamente en las cabezas de algunos espectadores ingenuos? No lo creo." (Mazziotti, 1995:37).

Pero este pensador iba aun más lejos. Las nuevas condiciones de producción que la dependencia de los impactos de audiencia generaban (poco tiempo para el estudio de libretos, menos ensayos, etc.) daban lugar a que los actores ya no "interpretasen". Se eliminaba la posibilidad de construir personalidades ficticias específicas, debido a que ya tampoco existía una historia específica. "*Al fin de cuentas [los actores] sólo interpretan su propio rol: a través de diferentes personajes, ellos interpretan su propia imagen de actores y actrices célebres de teleteatros. El espesor "ficcional" de los personajes queda así completamente abolido*" (Mazziotti, 1995:39). Es por ello que cada vez costaba más distinguir entre los actores como personas "reales", y los personajes asumidos para el teleteatro: si un actor se enfermaba en la realidad, también lo hacía en la ficción explicando su desaparición por algunos episodios. Lo mismo ocurría con embarazos, accidentes automovilísticos, etc.

Este "flou" entre realidad y ficción al que Verón se refería, no sólo ha sido adjudicado a los teleteatros.

En su ensayo titulado "*Fiction as History: the bananeras and Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*", Eduardo Posada Carbó explicaba el mismo fenómeno, pero vivenciado en el ámbito de la literatura. El artículo describía el increíble modo en que algunos de los hechos ficticios narrados en "*Cien Años de Soledad*", fueron posteriormente aceptados e incorporados por los historiadores como acontecimientos verdaderos de la historia colombiana. Se preguntaba entonces: "T*o what extent has the fiction in One Hundred Years of Solitude been accepted as history*?[25]" (Carbó 1998)

En 1990, Gabriel García Márquez otorgó una entrevista al canal 4 de Colombia, donde afirmó que la descripción de la "masacre de las bananeras" de 1928 incluída en su obra, no se adecuaba con exactitud a los hechos verídicos: "*García Márquez replied that only a handful of people-three or five- had died during the strike-a far cry from the figure*

[25] "*¿En qué medida fue aceptada la ficción planteada en "Cien Años de Soledad" como una realidad histórica*?"

of 3,000 given in his novel and commonly accepted in Colombia today[26]" (Carbó 1998). El autor había modificado, o agrandado los números, debido a que la cantidad de muertes debía estar en consonancia con un estilo de libro en el cual todo era exagerado: "*In a book where things are magnified, like One Hundred Years of Solitude… I needed to fill a whole railway with corpses. I couldn't stick to historical reality*[27]" (Carbó 1998).

Carbó explicaba en su artículo que si bien en este caso, "*Fiction has become a major source for historian*[28]" (Carbó 1998), existía un asunto que debía ser advertido. Al parecer, los colombianos no eran grandes lectores en general, pero si eran grandes seguidores de las obras de García Márquez. Por este motivo, los datos que la novela uso de la realidad, y posteriormente modificó para el enriquecimiento de la historia, fueron asumidos como parte de la versión oficial del desarrollo de la masacre de las bananeras.

El uso de "*Cien Años de Soledad"* como fuente de información histórica, planteaba un juego parecido al que Eliseo Verón describía. Nuevamente observamos un flujo entre realidad y ficción, donde los límites entre uno y otro parecen borrarse por completo. La obra de García Márquez tomó desde la ficción un hecho verídico, y le devolvió al afuera una versión falsa, modificada, que no obstante terminó por ser asumida como verdadera.

QUAERERE VERUM
Universidad de SanAndrés

[26] "*García Márquez contestó que sólo un pequeño grupo de tres o cuatro personas, habían muerto durante la huelga. Esta cifra implicaba una enorme diferencia con respecto a los tres mil muertos que el relató en su novela, y que luego fue aceptada como real por los colombianos*."

[27] "*En un libro donde todo es exagerado, como era el caso de "Cien Años de Soledad", yo necesitaba llenar toda una vía de tren con cadáveres. No podía atenerme a los datos fehacientes de la realidad*."

[28] "*La ficción se ha convertido en una fuente principal de información para los historiadores*".

5. ANÁLISIS

Una vez planteadas estas cuestiones, nos encontramos en condiciones de pasar al análisis de esta investigación. Recordemos que el fin de esta tesina, es el de verificar si la información que la prensa gráfica aportó en torno a "*Montecristo*", coincidió o no con las estrategias aplicadas por la producción.

5.1) Análisis en recepción

Para lograr el objetivo propuesto, el primer paso fue la realización de lo que la teoría de Eliseo Verón refiere como: un análisis de **reconocimiento**.

Sin embargo, es importante resaltar que, en este caso, el estudio de recepción se concentró únicamente en los destinatarios intermedios, y no en los finales. Esto se debe, básicamente, a que lo que aquí se buscó entender, fue el modo en que los periódicos, y no los televidentes mismos, decodificaron la telenovela.

A continuación se presentan los hallazgos devenidos de una investigación comparativa entre los discursos de Clarín y La Nación, que exponen los términos en que ambos diarios se refirieron a la tira antes de su estreno, y a lo largo de su transmisión.[29]

5.*1.1) Antes del lanzamiento*

- "*Montecristo*" como adaptación literaria

Al analizar los artículos previos al lanzamiento de "*Montecristo*", se advirtió un patrón presente en ambos diarios: el rasgo definitorio de esta nueva producción, era sin duda, el de encarnar una **adaptación de la obra literaria:** "*El conde de Montecristo*" de Alejandro Dumas.

El diario La Nación hizo referencia a la telenovela por primera vez en noviembre del 2005. Si bien para ese entonces la información sobre esta última aun era escasa, ya desde el primer artículo se definía al nuevo estreno como: "[…] *una tira clásica, basada en "El Conde de Montecristo*" (La Nación 2005).

[29] Si bien en un comienzo el objetivo de la tesina buscaba exponer las condiciones de reconocimiento individuales de cada uno de los diarios, la lectura profunda de ambos discursos no logró develar grandes diferencias entre Clarín y La Nación. Debido a que los patrones encontrados fueron identificados en ambos medios, el análisis de esta tesina no hizo división entre uno y otro diario.

Algo parecido ocurría en Clarín: "*Con los libros de Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño, Pablo Echarri protagonizará desde marzo, a las 22, "Montecristo", una historia de venganza inspirada en el clásico de Alejandro Dumas*" (Clarín 2006).

Este tipo de aseveraciones no sólo fue reafirmándose a medida que el estreno se aproximaba, sino que además parecía ser el eje principal sobre el cual los artículos construían la noticia en torno a la telenovela.

Titulares como: "*Echarri experto en Dumas*" (La Nación 2006), acompañados de aseveraciones del estilo "*Echarri está obsesionado con la novela*" (La Nación 2006), o "*Los autores Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño hicieron el trabajo de adaptación, que, según cuentan terminó respetando muy estrictamente el original"* (Clarín 2006), abundaron los discursos de ambos diarios.

Para fundamentar este tipo de declaraciones, La Nación y Clarín aplicaron diversas estrategias:

a) Una de ellas, fue la **presentación de los personajes** que integrarían la tira aplicando, casi sin excepción, comparaciones con el texto original. El enunciatario era advertido acerca de qué papel interpretaría cada actor, mediante un inevitable paralelismo con la obra de Dumas. Era frecuente encontrar en los artículos, acotaciones del estilo: *"El Edmundo Dantes de esta ágil actualización de la novela de Alejandro Dumas es Santiago Díaz Herrera (Pablo Echarri)"* (Clarín 2006), "*Catorce años pasó Edmundo Dantes en prisión hasta convertirse en el Conde de Montecristo. Diez años pasará Santiago Díaz Herrera para sufrir igual destino"* (La Nación 2006).

Incluso, aun cuando los personajes y las situaciones de la tira no se ajustaban a los de la novela, las descripciones no lograron independizarse de la versión literaria: "*Algo de la inercia de Laura (Paola Krum), de su imposibilidad de seguir adelante, marca la diferencia entre la tira y la novela, de ese texto original que podría haberlo abarcado todo, pero no*." (La Nación 2006).

b) Un segundo mecanismo que logró destacar el nexo entre la telenovela y "*El Conde de Montecristo*", fueron las **entrevistas**. Las declaraciones que Echarri realizó en ambos medios, fueron prácticamente monotemáticas: "[…] *la historia no es poco, aquí es la vedette. Hacer "El conde de Montecristo" fue una propuesta del canal, pero al principio estaba más desdibujada. Luego, a medida que nos fuimos metiendo en la novela*

de Dumas nos dimos cuenta que estaba todo ahí, no había que ir a buscar ingredientes a ningún otro lado, y decidimos respetar el original" (Clarín 2006), "*Nosotros aprovechamos una oportunidad inmejorable: subirnos a un culebrón de época y hacerlo un culebrón de ahora, con todas las dificultades que implica pasar un texto literario al video, al presente, y a la acción*" (Clarín 2006), "[…] *las tiras dan la posibilidad de reajuste sobre la marcha. Pero acá lo primero y lo más importante es la historia y nosotros tenemos a "El Conde de Montecristo". Ojalá la gente la vea de esa forma porque tenemos un historión."* (La Nación 2006), "[…] *las más de mil páginas que cuentan la historia de amistad, traición y venganza más famosa de la literatura a primera vista parecen la pesadilla del adaptador, de aquel que se atreve a trasladar del papel a la pantalla chica las tribulaciones de un conde que no lo es y de su venganza, que será terrible. Según Pablo Echarri, el protagonista de "Montecristo": "La pesadilla de la adaptación no es tal. Todo lo contrario. "Montecristo" es más fácil de agarrar de lo que uno cree*"" (La Nación 2006).

c) Por otro lado, según las descripciones aportadas por ambos diarios, el eje de la trama de "*Montecristo*" sería el mismo que caracterizó a la versión original: la **venganza**. Este asunto pudo evidenciarse en declaraciones como: "*La historia gira alrededor de una venganza"* (La Nación 2006), *"La venganza como eje de una tira"* (La Nación 2006), *"Tres para una venganza"* (Clarín 2006), *"[…] el actor protagonizará desde marzo, a las 22, "Montecristo", una historia de venganza*" (Clarín 2006).

Pero además, al contar el protagonista mismo la historia que vivenciaría y el papel que encarnaría, afirmaba: "*Esta es una venganza sofisticada y dolorosa. El que se venga no quiere ahorrarle tiempo a su víctima, no quiere que ese momento sea breve.*" (Clarín 2006). Declaraba además que si bien su personaje podría confundirse con el de un malvado debido a cómo se comportaría: "*La venganza no es lo mismo que la maldad, la venganza en esta historia está absolutamente justificada."* (Clarín 2006)

A través de los mecanismos recién expuestos, se concluye una **hiperbolización de asociaciones** entre la historia original y la supuesta adaptación.

- Estilo moderno de telenovela

En términos de Oscar Steimberg, esta tira fue anunciada como una producción que parecería acercarse a un estilo moderno de telenovela. Recordemos que esta categorización

encarnaba para el pensador, una instancia donde el verosímil social y el de género se enfrentaban equitativamente. Aquí aparecían personajes cuya función ya no se definía de acuerdo a su relación con la pareja protagónica, alusiones a una época y región determinada, y una complejización del relato que se traducía en la existencia de una serie de conflictos ajenos a la historia de amor narrada.

Esta es sin dudas, la tipología de telenovela que la prensa gráfica adelantó sobre "*Montecristo*" antes de su estreno. El siguiente fragmento, breve introducción que el diario La Nación realizó sobre la tira, sintetiza este argumento:

"Todo comienza por un secreto familiar. Alberto Lombardo, el padre de Marcos, fue un ginecólogo que colaboró con la dictadura militar y estuvo involucrado con algunos secuestros, específicamente con el de un sindicalista que tenía una hija de siete u ocho años, cuya mujer estaba embarazada, y que en el secuestro la nena fue dejada en un lugar para que no la encuentren y ese bebe fue apropiado. Toda esa gente tiene que ver con la investigación judicial que lleva adelante el padre de Santiago. Y Marcos, por pedido de su padre, colabora para tapar esa historia, para que quede enterrada en el pasado" (La Nación 2006).

El primer elemento a observar en esta descripción, es que "*Montecristo*" era, por sobre todas las cosas, un relato muy argentino.

Hemos corroborado el modo en que los diarios señalaron reiteradas veces la condición de esta tira como mera adaptación de la obra de Dumas. Sin embargo, si bien en esta instancia la referencia a la dictadura militar se realizó en muy pocas ocasiones, La Nación explicitó el contexto y el lugar donde sucederían los eventos: requisito esencial en toda telenovela de estilo moderno.

En segundo lugar, este fragmento logró hacer referencia a seis personajes distintos: Marcos, Alberto Lombardo, Santiago, Laura (bebe apropiado), Victoria (niña de siete años) y el padre de Santiago. Ninguno de estos individuos fue definido en base a su relación con la historia de amor. Ni siquiera sobre los protagonistas mismos, aun figurando en este listado, se mencionó el romance que vivenciarán. Esto anticipaba la complejidad de un relato nutrido de no sólo uno, sino múltiples conflictos. A diferencia de una telenovela de estilo primitivo, donde escasos personajes extremadamente antagónicos buscaban destacar con claridad la historia principal por sobre las secundarias,

"*Montecristo*" fue anticipada en los periódicos como una producción que exigiría la atención de un televidente sumamente atento.

- La nueva "superproducción" de Telefé

Otro elemento resaltado por ambos diarios, fue el anticipo de "*Montecristo*" como la nueva **mega producción** del canal.

"*Resistiré*", tira emitida durante el 2003, había tenido mucho éxito en términos de rating, y también había sido protagonizada por Pablo Echarri. Es común encontrar en cada una de las entrevistas realizadas al protagonista, preguntas del estilo: "*¿Encontrás conexión con "Resistiré?"* (Clarín 2006), *"Después de Resistiré cultivaste el perfil bajo, ¿por qué ahora "Montecristo?"* (Clarín 2006), o comentarios como: *"[…] la telenovela producida por Telefé Contenidos que a partir de marzo lo traerá (*a Pablo Echarri) *de vuelta a la pantalla que alguna vez hizo del simple vendedor de ropa*[30] *un hombre al que todas quieren tener en casa"* (Clarín 2006). *"Después del fenómeno de Resistiré […] la expectativa es muy grande"* (La Nación 2006).

Mismo canal, mismo galán, misma franja horaria. Esta serie de coincidencias tal vez condujo a los diarios a asociar esta tira con el nuevo estreno, y a adjudicarle expectativas aun más altas.

Así, Clarín y La Nación señalaban una y a otra vez la llegada de una super producción, y exponían la grabación de las primeras escenas de la tira en tierras marroquíes como clara evidencia: "[…] *Telefé apuesta fuerte. Tanto que, durante once días, envió a un grupo de técnicos para acá, a esta fascinante ciudad del centro de Marruecos, para que Echarri y Furriel grabaran varias escenas de esta telenovela* […]" (La Nación 2006), "*Dicen que es la primera producción de la televisión argentina en tierras marroquíes. Eso sí: no dicen cuánto cuesta toda esta movida […]"* (La Nación 2006), *"Se trata de una superproducción que incluirá algunas escenas grabadas en Marruecos"* (Clarín 2006). Equipos de producción de ambos diarios se trasladaron hasta Marruecos para describir y entrevistar a los protagonistas de la telenovela.

[30] Personaje protagónico en "*Resistiré*"

- Sección Espectáculos

Entonces: "*Montecristo*" fue considerada antes de su estreno como la nueva mega producción de Telefé, una novedosa propuesta que planteaba la adaptación de una obra literaria al género de la telenovela, y también una tira que incorporaría dentro de su trama elementos de la historia argentina.

No es de sorprender en este contexto que cada uno de los artículos analizados durante este período perteneciesen a la sección **Espectáculos**.

Al menos hasta esta instancia, y por más grande haya sido la expectativa, la prensa gráfica nunca perdió de vista el hecho que "*Montecristo*" se trataba de una producción **ficcional**. Titulares que afirmaban: *"La ficción ya está aquí"* (La Nación 2006) o aseveraciones como*: "[…] Telefé apostó varias fichas a esta ficción"* (Clarín 2006), *"Esperemos que el promedio de rating diario, y la vorágine televisiva moderna no le ganen a una ficción que […] puede llegar a hacer historia"* (Clarín 2006), corroboraban esta cuestión.

5.1.2) Durante la transmisión de la telenovela

- **La "des-ficcionalización" de "*Montecristo*"**

Durante el primer mes de transmisión, los diarios no parecieron manifestar grandes cambios de reconocimiento. Aun permanecían declaraciones en torno a su relación con la obra de Dumas[31]: "*Sobre la mesa de trabajo de Lorenzón y Camaño el libraco de 1400 páginas tiene marcas, señaladores y aspecto de ser consultado seguido*" (La Nación 2006). "[…] *esta historia se declaró sin vueltas adaptación de la original, y a la fuerza de ese melodrama apostó ya desde el título*" (Clarín 2006).

Sin embargo, con el correr del tiempo, Clarín y La Nación parecieron realizar un cambio radical en el modo de percibir y concebir la nueva producción de Telefé:

[31] :*"[…] llegó la nueva historia protagonizada por Pablo Echarri, que está basada en la novela de Alejandro Dumas" "[…] la telenovela que recuperó el melodrama para la TV: "Montecristo""* (Clarín 2006).. *"Montecristo sabe aprovechar la propia concepción episódica del original, sus múltiples vueltas de tuerca, intervenciones providenciales y cambios de suerte"*. (La Nación 2006)

¿A qué nos referimos al señalar la "des-ficcionalización" del discurso de prensa gráfica en torno a "*Montecristo*"? Básicamente, lo que este argumento expone, es que tanto Clarín como La Nación dejaron de mencionar como rasgo definitorio de esta producción, el ser una ficción novedosa (en tanto había logrado ser la primera telenovela en adaptar y utilizar como eje de su trama la novela de Dumas), para comenzar a concentrarse en el componente **verídico**, y **nacional** de la tira. Recordemos que antes de su estreno, la telenovela ya había sido catalogada como un relato muy argentino, en tanto tocaría el tema de la dictadura y la expropiación de niños. Sin embargo, aseveraciones sobre este asunto nunca lograban destacarse, ya que eran siempre equiparadas con otros rasgos.

Esta situación encuentra su contrapartida tiempo después del lanzamiento. En este período la prensa gráfica monopolizó su atención en el modo en que la telenovela incorporaba contenidos reales de nuestro país[32].

Entonces, la transformación en el discurso de ambos diarios se tradujo, básicamente, en la subordinación de los componentes ficcionales de "Montecristo", con respecto a los aspectos "auténticos" de la telenovela.

Este fenómeno logró divisarse a través de diversos mecanismos expuestos a continuación:

- <u>Sección política</u>:

Efecto "Montecristo"

El hallazgo de múltiples artículos referentes a esta producción ficcional en la sección Política, fue tal vez la prueba más fehaciente del modo en que ambos diarios dejaron de leer a "*Montecristo*" como una simple telenovela- destinada al entretenimiento- para otorgarle una responsabilidad mucho más ambiciosa: la de haber disparado y provocado determinados comportamientos en su audiencia. Abundaban aseveraciones del estilo: *"Tras ver la telenovela, muchos jóvenes se acercan a las Abuelas de Plaza de Mayo"* (La Nación 2006), *"La ficción puede tener efectos impensados sobre la realidad: la telenovela Montecristo provocó que se triplicaran las consultas de cientos de jóvenes que se acercan a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo porque tienen dudas sobre su*

[32] "*Claro que Montecristo no es una telenovela como otras […]. En el camino de la página literaria a la pantalla televisiva algo cambió. La realidad argentina se coló de manera inédita en la ficción".* (La Nación 2006)

identidad." (La Nación 2006), "*El impacto fue tal que este año se multiplicaron las consultas de jóvenes a los organismos de derechos humanos para conocer su verdadero origen, y las Abuelas pudieron encontrar dos nuevos nietos*" (Clarín 2006).

En este sentido, los límites entre ficción y realidad se tornan confusos. Las aseveraciones de Clarín y La Nación parecen conformar un claro ejemplo del argumento que Eliseo Verón planteaba en su ensayo: "*Relato televisivo e imaginario social*", donde afirmaba que las transferencias entre lo que pertenecía al teleteatro y lo que pertenecía a la "realidad", no ocurrían únicamente en las mentes de escasos espectadores ingenuos: el "flou" entre estos mundos aparentemente antagónicos, era un fenómeno colectivo.

Sobre el contexto social y político de "Montecristo"

Pero además, existió un elemento sumamente importante que no debe menospreciarse. La inclusión de artículos referentes a telenovela dentro la sección política, vino de la mano de una aseveración contundente: "*Montecristo*" estaba "*a tono con el contexto de la política nacional*" (La Nación 2006). La prensa gráfica se explicaba el éxito de la tira, afirmando que "*para que algo funcione masivamente no puede llegar ni un minuto antes ni un minuto después, sino en el momento justo*" (Clarín 2006), y que al parecer, esta producción se articulaba perfectamente en un contexto nacional donde el tema de los derechos humanos era estimulado poderosamente desde el gobierno.

Universidad de SanAndrés

- <u>Redefinición del eje de la tira: la identidad</u>

En la etapa previa a su estreno, la venganza fue por excelencia, el motor que articuló la telenovela.

Sin embargo, las descripciones que la tira recibió meses después de su inicio sustituyeron su antiguo eje por uno nuevo: la **identidad**: *"[…] En Montecristo el tema de la identidad, como columna vertebral, que sirve como eje de la tira, interpela a todos aquellos que del otro lado del televisor andan en torno de los treinta años y cuyos orígenes se les presenta confusos"* (Clarín 2006). *"La impunidad del poder en los años de la dictadura- y en los que siguieron-, la apropiación de hijos de desaparecidos, los pactos de silencio […] son los temas que engarzan a esta telenovela con la más trágica "argentinidad"* (Clarín 2006).

Tanto es así que el original de Dumas parecía haber quedado a disposición de esta nueva historia: "*El guión televisivo aprovecha la historia de amistad y de traición para enfocarse en uno de los momentos más oscuros de la historia reciente: el robo de bebés durante el proceso*." (La Nación 2006).

Este aspecto se encuentra en absoluta concordancia con el alejamiento de la prensa gráfica de las descripciones de los elementos ficticios de "*Montecristo*", y la focalización en los eventos históricos abordados por la telenovela.

- Entrevistas

Hemos comprobado que antes de su estreno, las entrevistas realizadas a los protagonistas de la telenovela solían concentrarse en remarcar la relación entre la tira y la novela original.

No obstante, durante su transmisión, las entrevistas tomaron otro rumbo, y mostraron ser un mecanismo más de "desficcionalización" del discurso: a través de ellas también se indagó acerca de los elementos "reales" de la tira.

Desde los diarios

Así, las preguntas realizadas a los actores rondaron en torno a un único asunto: la inclusión de la última dictadura dentro de la historia de "*Montecristo*": *"¿Alguna vez habías interpretado un personaje vinculado a la dictadura?"* (Clarín 2006), *"¿Tuviste alguna experiencia directa con el tema de los desaparecidos?"* (Clarín 2006), *"¿Sabes qué repercusiones está teniendo la historia en las víctimas de la represión?"* (Clarín 2006), *"¿Por qué un tema tan pesado y oscuro tiene tanta aceptación en la gente?"* (La Nación 2006)

Desde el elenco

Pero además, fueron los actores mismos quienes, al preguntarles acerca de los personajes que interpretaban, se referían casi exclusivamente al orgullo que les provocaba el formar parte de una producción que no sólo lograse entretener, sino además despertar conciencia. Aparecen aseveraciones de diversos integrantes del elenco afirmando: *"El personaje tiene un rol social más allá del entretenimiento y eso me encanta"*(Clarín 2006),

"Mi personaje me hace sentir que estoy haciendo algo que vale la pena" (Clarín 2006), *"Con Montecristo descubrí la diferencia ente actuar, livianamente, y lo que es cumplir una función, ocupando un lugar como instrumento para reflexionar sobre ciertos temas"* (La Nación 2006), "*Para mí lo verdaderamente importante-más allá de haber sido la protagonista de una novela- es que el programa haya contribuido con el tema de los desaparecidos. Es una de las pocas veces que la televisión deja de ser simplemente entretenimiento para convertirse en una herramienta de ayuda social"* (Clarín 2006).

- Descripción de personajes

Las descripciones de los personajes durante la transmisión de la telenovela, mostraron el mismo patrón que las entrevistas: los diarios ya no definían a los actores según el papel que encarnarían en la obra literaria, sino en relación al rol que cumplían dentro de lo que La Nación definía como "*Montecristo made in Argentina*" (La Nación 2006), es decir, de acuerdo a su función dentro del relato ligado a la dictadura.

Así, el personaje de Viviana Saccone era definido de la siguiente manera*: "En "Montecristo", la actriz compone a una hija de desaparecidos que vuelve del exilio en busca de su hermana nacida en cautiverio y apropiada, y se asocia a la lucha de las Abuelas de Plaza de Mayo"* (Clarín 2006), *"La primera heroína de telenovela hija de desaparecidos durante la dictadura militar"* (Clarín 2006),"*Viviana Saccone, en la piel de Victoria- un hija de desaparecidos que busca a un hermano robado por la dictadura."* (La Nación 2006)

Ocurría lo mismo en el caso de Roberto Carnaghi, a quien se lo describía afirmando:"*En la telenovela "Montecristo" es Lisandro, un asesino y apropiador de bebés durante la dictadura"*(Clarín 2006).

Al personaje de Paola Krum se lo resumía como: "*Laura desconoce su verdadera identidad: es hija de desaparecidos, criada por un represor. Además se disputa el amor de Santiago con Victoria (Viviana Saccone), su propia hermana, que la busca desesperadamente desde hace muchos años*" (La Nación 2006).

Y a Oscar Ferreiro*: "Médico más o menos acomodado, por entonces, el personaje que anima Oscar Ferreiro en "Montecristo" sostuvo vínculos muy comprometidos con los*

militares durante la última dictadura. Quiere el guión de esta historia que el hombre haya sido partero de detenidas desaparecidas en el centro clandestino de Campo de Mayo" (Clarín 2006)

- **Sobre el estilo de telenovela**

- Estilo primitivo: "Un amor que hizo estallar la pantalla"

Recordemos que para Oscar Steimberg, esta tipología refería a las telenovelas donde el verosímil de género lograba imponerse por sobre el verosímil social: el planteo dramático y la exageración eran los rasgos que caracterizaban a este relato donde personajes sin una psicología compleja, intervenían con el único fin de enriquecer y divisar con mejor claridad la historia de amor principal. Esta última era el eje que articulaba la trama de la telenovela.

Resulta algo sorpresivo afirmar la presencia de este estilo de telenovela, cuando recién se argumentó la "desficcionalización" de los discursos de prensa gráfica (rasgo que coincidiría con un predominio del verosímil social).

Entonces, ¿cómo puede esta telenovela ser encasillada como una producción de estilo primitivo, cuando al mismo tiempo se la reconoció por el modo en que abordó temáticas con un anclaje político y social?

Existió un período donde las descripciones que los periódicos realizaron se ajustaban perfectamente a las de una típica telenovela de las que inauguraron el género. Este momento coincidió, no sólo con el reencuentro tan esperado entre la pareja protagónica luego de ser injustamente separados por más de diez anos, sino además con el explosivo rating que la tira obtuvo durante la transmisión de estos capítulos.

Así, la aparición de titulares como: "*Un amor que hizo estallar la pantalla"* (La Nación 2006), *"El encuentro más esperado de Montecristo"* (La Nación 2006), *"El día más esperado*" (Clarín 2006), y de descripciones como: "*Un abrazo tan apretado que no se distingue dónde empieza uno y dónde termina el otro. Algunas lágrimas y un beso desesperado. Cuando Laura alcanzó a Santiago, cuando Santiago se dejó alcanzar por Laura, las pocas frases cruzadas, el "me dejaste, te fuiste" de ella y la respuesta de el: "Ni muerto te quería dejar", fueron apenas sonido ambiente de la gran actuación de Echarri y Krum, del lenguaje corporal que hablaba de corazones rotos, de desesperanzas*

sin remedio que mágicamente podían empezar a sanar." (La Nación 2006), "*Y si, llegó el momento, ayer finalmente se vieron Santiago (Pablo Echarri) y Laura (Paola Krum)"* (Clarín 2006), aparecieron siempre de la mano de comentarios en torno a la audiencia que tuvo cada episodio: "[… *] este emotivo encuentro le permitió a la telenovela "Montecristo" alcanzar 30 puntos de rating desplazando a la comedia "Sos mi vida" del primer lugar de las preferencias del público."* (La Nación 2006)*, "La reunión hizo que la tira se convirtiera en lo más visto del día, con 30 puntos de rating, y alcanzara un pico de 32,1 puntos a las 24*" (La Nación 2006), "*El encuentro tan esperado de los protagonistas de "Montecristo" cautivó a los televidentes: fue lo más visto del día con 33 puntos de rating"* (Clarín 2006)*, "Ayer, el atrapante episodio de esta novela se convirtió en lo más visto de la televisión con 33 puntos de rating"* (Clarín 2006).

- **Sobre el género telenovela**

Según la prensa gráfica, "*Montecristo*" logró conformar una producción atípica. La focalización en los aspectos verídicos, y la exacerbación de los efectos y de las repercusiones generadas entre los televidentes, condujo a los diarios a afirmar que al parecer, esta tira representaría una variante al género de la telenovela, es decir, un desvío con respecto a la norma.

Esto se debía, básicamente, a la novedosa incorporación de actores políticos ficcionalizados (como las Abuelas de Plaza de Mayo), a la remisión constante a los efectos del terrorismo de Estado en la Argentina, o más estrictamente, al abordaje de cuestiones políticas como columna vertebral de una trama.

5.2) Análisis de las estrategias de producción

Una vez finalizada la investigación en torno a los discursos de los periódicos, se hace imperiosa la realización de la segunda parte de este análisis: la comparación entre las aseveraciones recién mencionadas, y los testimonios de los individuos que estuvieron a cargo de la producción de "*Montecristo*".

¿Fueron las declaraciones de Clarín y La Nación el mero resultado de lo que los creadores de esta ficción buscaron comunicar, o acaso los diarios recorrieron un camino distinto?, ¿Cuán cerca estuvo la prensa gráfica en sus descripciones, de las estrategias aplicadas por la producción de esta tira?

Para responder cada una de estas preguntas, fue necesario acudir a las fuentes. La única manera de corroborar o refutar los patrones hallados en la recepción de esta telenovela, es investigando qué sucedió del otro lado, en las mentes de quienes crearon este fenómeno televisivo.

A continuación se exponen los hallazgos devenidos a través de las entrevistas realizadas a Estela Barnes de Carlotto- presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo-, Abel Madariaga- coordinador del área de difusión de dicha sede-, Bernarda Llorente- creadora de "*Montecristo*", y subdirectora de contenidos de Telefé-, y Marcelo Camaño-autor de la telenovela.

5.2.1) Sobre la filiación literaria de "Montecristo"

Uno de los temas más recurrentes a la hora de estudiar la información que los diarios aportaron en torno a la telenovela antes de su estreno, fue la continua alusión a su filiación literaria. La insistencia sobre este asunto era notoria, y las referencias a la obra de Dumas eran infaltables al anticipar la nueva telenovela de Telefé. Pero, ¿fue esta la verdadera intención de los productores?

Todo lo contrario. Al parecer, la producción de la telenovela jamás ubicó dentro de sus prioridades, la realización de una mera adaptación de "*El Conde de Montecristo*". Si bien de este último se conservaría su nombre- así como las pasiones, los pecados, las virtudes y los defectos allí representados, y la idea de que el protagonista se basaría en el personaje literario para accionar (su regreso, se haría llamar Alejandro Dumas, se

escondería cerca de los otros protagonistas); la historia de la telenovela que los creadores buscaron contar, era definitivamente otra.

Este desfasaje pudo evidenciarse, por ejemplo, en el modo en que los periódicos describieron a los personajes de la telenovela antes de su estreno. Recordemos que continuamente se buscaban paralelismos entre la obra de Dumas y la tira, intentando señalar estrictamente quién representaría a quién en uno y otro.

Por el contrario, desde el lado de la producción se aseguró que lo único que se había propuesto, fue tomar los grandes enemigos del mundo de Dantes, y repartirlos entre diversos personajes creados especialmente para la tira. Sin embargo, estos interpretarían únicamente la **zona** de los personajes del original.

Los productores se mostraron en total desacuerdo con las descripciones que los diarios realizaron sobre este asunto. Camaño declaraba: "*Yo veía cosas que decía: Esta gente no tiene idea a dónde estamos yendo. Pero bueno, se trabaja así, de esa manera caótica, desordenada e irrespetuosa*.[33]"

El origen de este mal entendido podría radicar en una cuestión sumamente importante, y que al parecer la prensa gráfica ignoró por completo. Los creadores de la telenovela explicaban que para la realización de "*Montecristo*", se partió de un **problema de producción**. Como único punto de partida, sabían que sería Pablo Echarri, galán de indiscutido éxito luego de su participación en "*Resistiré*", quien ocuparía el papel protagónico en esta nueva tira. Según Camaño, la experiencia mostraba que Echarri no era un actor fácil de decodificar en la pantalla, o para que la gente se identificara rápidamente con el. Tenía ciertas limitaciones actorales, que el público ya había comprendido a lo largo de todos los años que el llevaba adelante. Tomando este asunto como base, lo primero que los productores hicieron, fue trabajar para encontrar un modelo que a Echarri le sentara bien.

Pero además, el canal no quería contar una historia básica. Aseguraba Llorente que al momento de emitirse la tira, la gerencia del canal sentía que era hora de retomar algunos códigos narrativos, y sobre todo, algunas pasiones humanas en una historia para ser contada. Hacía tiempo que la televisión no tomaba un clásico, y les parecía que la obra de

[33] Entrevista a Marcelo Camaño. 4.4.2009

Dumas tenía los elementos suficientes como para ser una historia que a pesar de tener mucho tiempo, valía la pena ser contada nuevamente.

Así se propuso hacer "*El Conde de Montecristo*". Indudablemente porque era uno de los pilares básicos de toda la dramaturgia, porque tenía diversos tópicos, porque tenía una historia de amor interesante, trunca, y una historia de amistad. Pero básicamente, y ante todo, porque le "cuadraba" bien al actor.

Entonces, lo que aquí ocurrió, fue la adaptación de un producto televisivo de acuerdo a las posibilidades de un actor[34].

5.2.2) Sobre el eje de la trama

Hasta un mes después de haberse iniciado la tira, Clarín y La Nación declararon a la venganza como eje central de la historia de "*Montecristo*". ¿Cuán acertada fue esta primera percepción de los diarios?

Una vez más, parece haber una discordancia entre los discursos de los diarios y las aseveraciones de los creadores de la telenovela.

Aparentemente, el tema de la venganza nunca cruzó las mentes de los productores. En la obra de Dumas, todas las desgracias le sucedían al protagonista, y como consecuencia, este regresaba a su antigua vida para vengarse de cada uno de sus enemigos. La historia de "*Montecristo*" contaba, según la producción, una realidad diametralmente opuesta. La telenovela abordaba, a diferencia del original, un tema sensible para toda una nación. En la tira, la última dictadura militar no había sido la causa de las desdichas de un solo individuo, sino que había afectado y dañado las vidas de cada uno de los personajes. Por lo tanto, la producción de "*Montecristo*" aclaró que jamás hubieran pensado en declarar la venganza como eje principal. Se abordó un hecho histórico donde no se había dado un solo caso de venganza: ni por parte de madres, ni por parte de abuelas, ni por parte de hijos, ni por parte de ningún organismo de derechos humanos. Lo que los creadores de "*Montecristo*" verdaderamente situaron en el centro de la trama, fue la búsqueda de **justicia**. Aclaraba Camaño que lo más importante en el transcurso de la telenovela, fue entender el modo en que los personajes que rodeaban al protagonista le abrían los ojos para que entendiera que desde un paso lento pero firme, se podría lograr justicia, y no

[34] Tal como afirmaba Camaño: "*Después de 1400 páginas, algo nos tenía que servir, en algo lo teníamos que ayudar a Echarri*." Entrevista a Marcelo Camaño. 4.4.2009.

necesariamente venganza. Llorente agregaba que ellos fueron fieles a la realidad, y esta última demostraba que la gente que había atravesado esta etapa, no lo había logrado gracias a un sentimiento de represalia, sino por la persecución de justicia.

La prensa gráfica se equivocó al definir el eje de la telenovela. Esta diferencia de reconocimiento se explica, según Llorente, debido a la realización de un análisis intuitivo y reduccionista por parte de los medios. Al enterarse el nombre de la nueva producción de Telefé, lo primero que hicieron los diarios fue acudir a enciclopedias, y basarse en las definiciones que aquí se hacían en torno a la obra literaria: "*El Conde de Montecristo*". Allí se destacaba como rasgo central de la historia, la venganza, y al parecer, esta información fue suficiente para declarar que en "*Montecristo*", la trama se regiría por el mismo elemento.

5.2.3) Sobre la inclusión de elementos históricos dentro de la trama de "Montecristo"

Tal como se ha explicando en la sección anterior, a través de los discursos de la prensa gráfica, el enunciatario deduce una disminución en las alusiones a los aspectos ficticios de "*Montecristo*", para dar un lugar protagónico a los aspectos reales de la tira.

¿Dieron los productores cada vez más importancia a la inclusión de elementos de la historia argentina?

- **Antes del inicio de la telenovela**

Marcelo Camaño afirmaba que el aspecto local de la tira había sido planteado desde el comienzo. Como no habían optado por ir con una versión histórica del original, la producción tenía que reemplazar el modelo histórico pos-napoleónico que tomaba Dumas en su novela, por algo actual de la Argentina que les diera historia. Esto era difícil teniendo en cuenta el mundo profundamente intercomunicado en el que hoy vivimos. Es poco probable que una persona pueda estar 10 años desaparecida sin que exista ningún tipo de referencia. Entre las historias que podían llegar a justificar esa desaparición, surgió el disparador de centrarla en una época de Argentina donde estas cosas habían pasado, y del cual se cumplían 30 años: el contexto histórico sería claramente, la dictadura militar. Llorente agregó que para ese entonces, había algunos temas que habían sido tabú en la televisión argentina, tal vez porque la sociedad no había tenido la madurez ni la lejanía suficiente con ciertos temas. Según la sub directora de contenidos de Telefé, esto explicaba

porque la televisión nacional nunca había hecho una ficción que lograse avocarse de lleno a la dictadura. Únicamente se había tocado esta temática desde documentales.

Así, afirmaba Estela de Carlotto, Telefé se había acercado hasta Abuelas antes del estreno de la telenovela, para contarles que estaban haciendo el libreto de un nuevo teleteatro, y que querían incluir dentro de su trama, lo que había sucedido en la Argentina durante la última dictadura. Carlotto admitía que al principio había sentido miedo, debido a que producciones anteriores ya habían intentado incluir este tema dentro de la ficción, pero generalmente no se habían logrado presentar bien los hechos, o el lenguaje utilizado no había sido correcto. No obstante, la Institución aceptó la propuesta, en parte porque tenían la certidumbre que el tema sería tratado por un canal serio. Abel Madariaga comentaba que incluso antes de la primera entrevista, la producción ya había realizado una pre-producción impresionante. Habían estudiado todo sobre Abuelas, y sobre los casos.

Pero por sobre todas las cosas, lo que empujó a las Abuelas, fue la convicción de que a través de esta tira, podrían llegar a distintas áreas de la población argentina. Carlotto declaraba que a lo largo de su vida, y basándose en su experiencia, la televisión le había demostrado ser un medio masivo de comunicación que "llegaba". Y esto era, básicamente, lo que las Abuelas buscaban: **llegar a todos los sectores de la sociedad**.

Considerando todas estas cuestiones, la sede de Abuelas de Plaza de Mayo y la producción de "*Montecristo*" llegaron a un acuerdo: el culebrón correría por un lado, y todo lo que concerniría a las Abuelas, se trabajaría en conjunto. La sede otorgó a los productores una gran cantidad de material digitalizado, que contenía historias de Abuelas, testimonios de nietos recuperados etc., para que luego las dos partes pudiesen trabajar sobre la composición de los guiones, la selección de los casos reales que se tomarían desde la ficción, o la elección de las locaciones de la sede que se usarían para grabar. Hubo un trabajo de ida y vuelta muy grande.

- **Durante la transmisión de la telenovela**

Sin embargo, admitía Camaño que si bien la inclusión del tema de los desparecidos, y la complicidad de civiles durante la última dictadura militar fue pautada desde el principio, la producción dependió de la respuesta del público para dar el segundo paso. Es decir, si bien estaba en sus planes abordar esta problemática, el peso que esta última tendría la determinaría el público. Bajo estas condiciones, se armó una trama política que,

de acuerdo a su repercusión, podía generarse al aire o, en caso de no funcionar, podía estar todo el tiempo presente pero en ausencia. De ser este el caso, el tema hubiese estado latente permanentemente, pero únicamente como trasfondo histórico, y se hubiese hablado del asunto sin que se note.

Claramente, la opinión de los televidentes no jugó un papel menor. Según Camaño: "*La novela se hizo de la gente. La novela la tomó y la terminó diseñando el público*". Tanto es así que, gracias a la aceptación positiva de estas delicadas temáticas, la producción se animó a incluir escenas atípicas dentro del género. Se reprodujo un juicio contra el malvado de la historia, Alberto Lombardo, acusado por sus complicidades con los represores de la dictadura. Según Camaño, este tipo de representaciones no solían efectuarse dentro de las telenovelas, debido a que no eran llamativas visualmente, y tienden a perder la atención del televidente. Pero en "*Montecristo*", el rating sostenido demostró lo contrario. Y entonces, tal como afirma la prensa gráfica, cada vez se fueron incluyendo más elementos de la realidad, al punto en que se reprodujo el discurso de Miguel Etchecolatz[35]. En este contexto complicado a nivel social, los hechos de la realidad lograban reflejarse en la novela, creándose una empatía permanente. Algo que pasaba en la realidad, tenía cierto reflejo en la tira. Si bien los creadores de "*Montecristo*" se ocupaban de aclarar que la tira no había intentado ser en ningún momento una telenovela sobre el noticiero, admitían que había un rebote en la ficción.

Para colaborar aun más con este cruce entre lo ficticio y lo real, Carlotto comentaba que al ver su impacto, la producción de "*Montecristo*" realizó una detallada investigación que pretendió averiguar hasta el más mínimo detalle. Habían acudido a la Institución para hablar con cada una de las Abuelas, e indagar acerca del lenguaje que debía ser empleado, la puesta en escena, las actitudes y reacciones que los actores debían mostrar al interpretar a las Abuelas, a los nietos, o a los represores. Carlotto afirmaba que al final habían logrado encarnar con tanta exactitud cada uno de los personajes, que para ella terminó siendo

[35] "Miguel Etchecolatz *es un ex policía argentino que fue la mano derecha del ex General Ramón Camps, Jefe de Policía de la Provincia de Buenos Aires durante el Proceso de Reorganización Nacional. Fue el responsable directo del operativo contra un grupo de adolescentes conocido como la Noche de los lápices. Fue inicialmente condenado a 23 años de prisión como responsable de haber ejecutado 91 tormentos pero la Corte Suprema anuló la sentencia por aplicación de la Ley Obediencia Debida. Debió cumplir una condena de siete años por la supresión de identidad de un hijo de desaparecidos. En 2006, luego de la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final fue enjuiciado nuevamente y condenado a reclusión perpetua*." (Wikipedia, La enciclopedia libre)

sumamente movilizante ver la tira. Llegaron a filmarse escenas en la misma sede de Abuelas, y al encontrarse con la actriz que hacían de ella misma, aun sin conocerla y sin tener el mismo drama, Estela se identificaba[36].

Este fenómeno fue posible, únicamente, debido a que todo lo que se emitió relacionado a la dictadura, había salido desde la sede misma de Abuelas.

Por lo tanto, sobre este asunto los diarios parecen haber realizado una descodificación correcta de la estrategia aplicada por la producción. Efectivamente, gracias a su repercusión, la telenovela fue increyendo en su abordaje de temáticas locales.

5.2.4) Sobre "Montecristo" y el contexto político-social.

- **Contexto político**

Si bien en muy pocas ocasiones los diarios se refirieron al contexto político en el cual Montecristo fue emitido, se mencionó ocasionalmente la concordancia entre la temática abordada por la telenovela, y los supuestos valores fomentados por el gobierno kirchnerista. Los diarios apelaban que la telenovela había logrado ponerse a tono con la circunstancia política, en tanto se focalizaba en la promoción de los derechos humanos.

Al parecer, la prensa gráfica no se equivocó sobre este asunto tampoco. La producción concordó en que uno de los factores determinantes para el éxito de la tira fue el momento político en cual se emitió. Como prueba contundente, señalaba que grupos de colegas y amigos ya habían intentado hacer producciones con los hijos de desaparecidos en ficción, pero que jamás habían logrado resultados positivos.

Es importante resaltar que hubo discordancias entre las declaraciones de los integrantes de la producción, a la hora de explicar el fracaso de tales emprendimientos.

Bernarda Llorente afirmaba que el éxito de una telenovela con contenido social logró semejante impacto recién en el 2006, puesto que hasta ese entonces la sociedad no había estado abierta a recibir determinadas historias. La televisión debía mostrar lo que los televidentes querían ver, y por este motivo, durante los 90' los productos televisivos fueron en su mayoría dedicados al entretenimiento.

[36] Ver en anexo 3, foto de Estela de Carlotto, y su parecido con la actriz que la representó.

Sin embargo, a partir los 90' y hasta "*Montecristo"*, la pantalla chica había empezado a cambiar su contenido, básicamente porque también estaba cambiando la sociedad[37]. Según Llorente la crisis del 2001 y 2002 no sólo había afectado profundamente a los argentinos, sino también al tipo de programación que querían recibir. A partir de este fenómeno, Llorente declaraba que Telefé fue moviéndose hacia una televisión más introspectiva. La audiencia intentaba explicarse qué había pasado con un país que de pronto se había derrumbado, y comenzó a mirarse un poco a sí misma. De este modo Bernarda explicaba la aparición y el éxito de la telenovela "*Resistiré*". Esta tira se había enmarcado en un contexto donde el país venía de una crisis, y los argentinos aspiraban a poder "resistir" justamente, en casi todos los sentidos, y a poder salir de esa crisis lo mejor parados posible.

Por otro lado, Camaño explicaba que en realidad la aparición de "*Montecristo*" durante el gobierno kirchnerista, se debía a que las gerencias de los canales creían saber qué era lo que los televidentes querían ver. Según Camaño "*Los gerentes son peores que los sistemas de gobierno, ellos creen tener la bola mágica*". Y entonces, influidos por el contexto político, los gerentes dedujeron que era el momento justo y correcto para abordar determinadas temáticas que hasta el momento no habían podido tratarse.

- **Contexto social**

Existió un elemento más sobre el cual los diarios no se detuvieron, y que al parecer, marcó un factor determinante en la inclusión del componente argentino dentro de la tira. La producción explicaba al momento de emitirse la telenovela, se cumplieron 30 años del Golpe de Estado. Como consecuencia, en todos los medios, y en la agenda, el tema estaba presente, informando, recordando y refrescando a los receptores sobre lo que había sucedido en el país. Esta situación otorgó un paño social al canal, y a la producción, que habilitaba la posibilidad de hablar sobre lo acontecido. Este aniversario fue, sin duda, la

[37] "*Le televisión de los 90 en general, fue una televisión de entretenimiento. Sin embargo entre los 90 y Montecristo nosotros empezamos a cambiar nuestro contenido televisivo porque también estaba cambiando la sociedad. Creo que la crisis del 2001 y 2002 afectó profundamente a los argentinos y el tipo de contenido que querían recibir. Nosotros fuimos a una televisión más introspectiva en el sentido de los contenidos porque nos parecía que la gente intentaba explicarse que había pasado con un país que de pronto se había derrumbado. Y creo que a partir de ahí los argentinos comenzamos a mirarnos un poco a nosotros mismos e intentamos bucear en las problemáticas de esta sociedad. El tipo de unitarios que hicimos durante esa época tuvo mucho que ver con esto*"

Entrevista a Bernarda Llorente 19.05.2009

clave para que los creadores de la tira se inclinaran por incorporar este ingrediente local en la trama.

5.2.5) Sobre la trasgresión al género telenovela

Tal como se ha indicado, en algunas ocasiones los diarios se animaron a declarar que "*Montecristo*" había conformado un desvío, una transgresión para su género. La alusión a elementos verídicos, la inclusión de actores políticos llevados a la ficción, y una historia de amor que usualmente pasaba a un segundo plano, presentó un desafío de reconocimiento para la prensa.

¿Acaso los creadores de la tira verdaderamente buscaron una producción que lograse romper con el esquema habitual de la telenovela?

En absoluto. Afirmaba Camaño que este tipo de equivocaciones provenía de las secciones de espectáculos que estaban cada vez más desinformadas sobre este tipo de cuestiones.

Según la producción, "*Montecristo*" no sólo había sido, efectivamente, una telenovela, sino una telenovela "absolutamente típica": había una pareja que había sido separada por un hecho horrible, y dos hermanas separadas por problemas de identidad.

Corroborando este asunto, Llorente destacaba que al ver los contenidos, no sólo de la televisión, sino también de la literatura o del cine, finalmente las historias humanas eran casi siempre las mismas, porque las pasiones humanas eran siempre las mismas. Así, resaltaba que lo único que se podía cambiar en este tipo de telenovelas, era la forma de contar esas historias. Es decir, desde dónde la producción se centraba en la narrativa, o desde dónde hacían foco en esas historias, y qué era lo que acentuaban como protagonismo. Las temáticas no variaban, ni variaron en "*Montecristo*", el tema era ver con qué lenguaje desde lo visual y desde el contenido se era capaz de transformar esas historias.

Para Marcelo Camaño, el único rasgo distintivo, había sido el motivo que originó estas separaciones: la dictadura militar. El abordaje de esta temática, y su incorporación dentro de la trama representaba, efectivamente, un aspecto nuevo dentro del género. Para Bernarda, lo innovador había sido que con "*Montecristo*" habían logrado una ficción que logró integrar grandes contenidos de realismo. No sólo en relación a los desaparecidos,

sino que además habían incluido como código determinada información lo más veraz posible.

5.2.6) Sobre el impacto de "Montecristo"

Quizá el aspecto más sorprendente a la hora de estudiar las condiciones de recepción de este fenómeno televisivo, fueron las repercusiones que los diarios le atribuyeron. Tal como hemos visto, el aumento en las consultas sobre identidad en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, el hallazgo de nietos desaparecidos, y el surgimiento de un interés nacional por conocer más acerca de esta trágica historia, fueron sólo algunos de los efectos adjudicados a esta ficción.

¿Fue este fenómeno mediático una estrategia de producción? ¿Acaso el abordaje de componentes verídicos, buscó educar acerca de determinados temas?

La producción no niega que "Montecristo" sirvió, efectivamente, como disparador para el adentramiento de televidentes sobre cuestiones que usualmente no habían sido tratadas desde la ficción, y menos desde una telenovela. Los creadores admiten que gracias a la tira, sucedieron eventos extraordinarios, tales como el uso de "*Montecristo*" como trabajo de campo, por parte de una cátedra de psicología de la UBA, donde los estudiantes debieron observar cómo se trataban los tópicos psicoanalíticos de identidad.

Madariaga afirmaba que no sólo se acercaron hasta la Institución de Abuelas, personas que creían ser hijos de desaparecidos, sino también individuos más grandes, de épocas anteriores a la dictadura que de la misma manera, buscaban saber cómo podían iniciar un trámite para conocer su origen.

Para la sede de Abuelas, comentaba Madariaga, la telenovela había significado un puente cultural. La tira había logrado meterse en todas las casas del país, alcanzando una audiencia de hasta tres millones de personas. Estas cifras posibilitaron para la entidad, la legalización a nivel social de la lucha de las Abuelas. "*Montecristo*" fue un mecanismo ideal para instalar de una forma correcta, y directa, el derecho que tenían, y tienen, las Abuelas de conocer a sus nietos. Y a partir de ella, el interés de los televidentes excedió la ficción, y continuó fuera del programa, aumentando las dudas, las reflexiones y las consultas.

Estela de Carlotto se animó a declarar a esta producción como un documental. Opinaba que al recorrer los teleteatros el mundo, sobre todo el de habla hispana, mediante la transmisión de "Montecristo" lo que había ocurrido en Argentina se daría a conocer en otros países.

Sin embargo, ninguno de estos efectos estuvo en los planes de los productores. Camaño afirmaba que al ver por primera vez a Estela de Carlotto hablando en un noticiero acerca del efecto "Montecristo", o cuando comenzaron a llamar desde escuelas, u organismos para hablar sobre lo que estaba provocando la telenovela, la producción no podía salir de su asombro.

Lo que sucedió fue, según dicen, "impensado". Esto se debía básicamente, a que el único objetivo de los creadores había sido, desde un comienzo, lograr un producto dirigido al entretenimiento. Y esto fue realizado, según señalaban, haciendo lo que mejor sabían hacer: contando una historia y tratando de citar al espectador para el día siguiente. La meta era cautivar a la audiencia, mantenerla "pegada" al televisor, llenando las cinco horas diarias que la gerencia les demandaba.

Según Bernarda Llorente el fenómeno "Montecristo" lograba explicarse, por un lado, a través del carácter masivo de la televisión. Ninguna otra plataforma tenía la llegada de esta última.

Pero además de la masividad, otro tema que había colaborado a que muchos nietos se acercaran a la sede de Abuelas, fue convertir un tema complicado, y oscuro, en términos de situaciones personales para la gente, en un tema más normal y más masivo. Gracias a la telenovela, el tema había logrado salir del "cajón", y muchos chicos se animaron a plantearse sobre su origen, porque terminó estando claro quiénes habían sido las víctimas y quiénes los victimarios.

Para Marcelo Camaño, aunque este fenómeno no haya sido buscado, provocó una responsabilidad posterior muy complicada. Después de haber logrado una tira que entrecruzó a la perfección ficción y realidad, la audiencia esperaba que le volviesen a contar una historia "tan llena" de contenido como "Montecristo".

Frente a esta demanda, Camaño destacaba que si bien existían muchísimos temas interesantes para seguir incorporando de la realidad argentina, eso no significaba que cada uno de ellos fuese capaz de generar una historia, y que además pudiese fragmentarse en

capítulos. No todos los temas eran traducibles a la televisión.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

6. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de la historia, la humanidad ha sido testigo de múltiples cosmovisiones que se adjudicaron la capacidad de explicar cuál era el modo en que nos comunicábamos.

6.1) Efectos globales vs. efectos particulares

Los primeros modelos de la comunicación fueron desarrollados durante la Segunda Guerra Mundial, y tenían como única preocupación la identificación de los posibles problemas en la transmisión de los mensajes. La focalización en estas cuestiones, otorgó a estas corrientes de pensamiento la denominación de "modelos técnicos".

Pero lo importante aquí, por sobre todas las cosas, era que este paradigma aseguraba la presencia de un orden **lineal** en la transferencia de mensajes. Existía una confianza plena en que el modelo funcionaba de manera exitosa, y en que lo se enviaba, llegaba efectivamente a destino.

Este asunto encerraba varios presupuestos.

Con la aparición de la radio en el período de entre guerras, y el surgimiento del fenómeno de la televisión una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, el foco de atención había sido puesto en el **dispositivo técnico**, y en su capacidad de generar efectos globales. Había una visión simplista, que concebía la posibilidad de afectar por igual a todos los miembros de una "masa", opacando y omitiendo la aparición de un actor social individual. Theodor Wiesengrund Adorno, filósofo alemán, llegó a afirmar que la radio no sólo había colaborado, sino que había posibilitado el nazismo.

Entonces, según este paradigma, quien se encontraba a cargo de la generación de los mensajes tenía la posibilidad de manipular a los receptores, provocando determinadas ideas[38].

Una postura definitivamente antagónica fue sostenida a partir de la década de los 80'. Desde ese entonces, el foco de atención dentro del modelo comunicacional fue puesto en lo que ocurría en la instancia de **recepción**.

[38] Para la década de los 70', el modelo de comunicación puso acento en los **mensajes**. El estudio de los efectos que estos últimos producían, ya no podían derivarse de los dispositivos de comunicación, sino que debían ser estudiados a partir de los discursos mismos.

Así, esta nueva cosmovisión situó su interés en los colectivos, aceptando finalmente que estos no eran tan "masivos" como alguna vez se pensó. A diferencia de los modelos que depositaron plena confianza en los dispositivos técnicos, la nueva teoría declaraba que de ninguna manera podía asegurarse que lo intencionalmente se buscaba por parte de quienes creaban el mensaje, fuese a pasar, necesariamente, del lado de la decodificación. La comunicación debía ser concebida entonces como un intercambio complejo, donde aun sabiendo a la perfección que era lo que ocurría en la etapa de emisión, continuaba siendo un misterio lo que pasaba en reconocimiento[39].

6.2) La no linealidad en la circulación discursiva

A tono con esta última corriente de pensamiento, el modelo explicativo del funcionamiento de la significación desarrollado por Eliseo Verón, logró exponer las limitaciones que los primeros modelos de la comunicación esbozaron en el pasado. Es un error concebir linealidad en el pasaje de sentido desde la instancia de producción a la de recepción, puesto que lo que ocurre en cada una de estas etapas nunca podría ser idéntico:

Un discurso mediático, difundido en la sociedad en un momento dado, tiene la capacidad de disparar una innumerable cantidad de lecturas. Por este motivo, estudiar las propiedades de un discurso a través de las reglas de su producción, jamás permitiría algún tipo de deducción en torno a los efectos de sentido sobre los receptores.

Esta serie de diferencias presentes necesariamente entre ambos conjuntos de condiciones, recibe el concepto de "**circulación**". Este último no es un fenómeno "dado", no existen rastros que el analista pueda percibir. Para advertirla, se debe realizar un proceso de reconstrucción; un análisis comparativo entre las huellas que dan cuenta la generación y la recepción de un discurso.

Por este motivo, la circulación discursiva cuenta, indefectiblemente, con un cierto grado de indeterminación que le es propia a la semiosis social.

[39] Pero esta no era la única diferencia con respecto a los modelos técnicos de comunicación. Recordemos que para estos, existían sujetos empíricos, es decir, un emisor y un receptor "reales". Con el tiempo, estas posturas fueron abandonadas, dando lugar a la imagen de un **enunciador** (simbólica no real) que hablaba, y que establecía su relación con el **destinatario** en, y a través del discurso, dando lugar a **entidades puramente discursivas.**

7. CONCLUSIÓN

7.1) El caso "Montecristo"

La investigación en cuestión se propuso abordar el terreno de la prensa escrita aplicando la teoría de la discursividad social. Hemos explorado los efectos de sentido disparados a partir de un programa televisivo, "*Montecristo*", para luego compararlos con las estrategias aplicadas por los responsables de su producción.

Los hallazgos develados han hecho a esta tesina testigo de múltiples desfasajes entre las aseveraciones de los productores de la telenovela, y las descripciones de Clarín y La Nación:

- Uno de los mayores desfasajes por parte de los metadiscursos, fue el modo en que concibieron a "*Montecristo*" como una **adaptación** del original de Dumas, llevada al género de la telenovela. Este ferviente presupuesto tal vez haya impulsado a los diarios a realizar una serie de afirmaciones que en su mayoría, fueron equivocadas. Hemos descubierto el modo en que los periódicos variaron su modo de concebir la tira, errando en asuntos tan esenciales como la definición de su propio eje. Una primera lectura reduccionista condujo a los discursos de la prensa a señalar el tema de la venganza como eje central, puesto que este último era el concepto que definía la obra literaria. Pocos meses más tarde, casi sin aviso y en vistas del impacto generado, Clarín y La Nación dieron un vuelco radical admitiendo que en realidad, la identidad era el eje esencial que caracterizaba la telenovela.

- Con respecto al **componente local** de la telenovela, esta investigación ha descubierto que si bien los diarios hicieron una lectura correcta con respecto a la inclusión progresiva de elementos reales dentro de la trama, y a la alusión del contexto político como explicación para tal fenómeno, perdieron de vista un factor crucial: los periódicos nunca contemplaron el papel que ellos mismos tuvieron para la inclusión del tema de la expropiación de niños durante la última dictadura militar, y la lucha de las abuelas de Plaza de Mayo. Los productores han declarado que sólo gracias a las repercusiones positivas que "*Montecristo*" fue recibiendo a lo largo de su transmisión, ellos se fueron animando a invertir cada vez más en el factor histórico. Y estas repercusiones no sólo se evidenciaron a través del rating, prueba directa de la gran cantidad de televidentes, sino también a través de las críticas y los comentarios realizados por los diarios. La inclusión de artículos

referentes a la tira fuera de la sección de espectáculos, y la adjudicación de efectos extraordinarios sobre los televidentes, fueron elementos que si bien no habían sido buscados intencionalmente por la producción, fomentaron y justificaron la continua incorporación de eventos verídicos dentro del relato.

7.2) El "flou" entre ficción y realidad

Tal como afirmó Eliseo Verón, los teleteatros son "obras" abiertas.

Por un lado, la resonancia que cada telenovela genera en sus receptores jamás debe ser menospreciada: es ley de producción dentro del género, considerar las reacciones del público para decidir la continuidad de la historia. "*Montecristo*" no fue la excepción. Tal como hemos afirmado, la producción ha confirmado que se basó en los efectos de sentido que la tira fue despertando, para tomar las decisiones que afectaban al relato.

Por otro lado, así como factores del mundo "real" lograron condicionar la ficción, según los medios esta última también afectó la realidad. Este asunto pudo evidenciarse a través de la aparición de artículos referentes a la telenovela en la sección política. Los discursos de actualidad atribuyeron a "*Montecristo*" el aumento en las consultas sobre identidad en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, así como el hallazgo de nietos desaparecidos, y el surgimiento de un interés nacional por conocer más acerca de esta trágica historia.

Estamos en condiciones de afirmar que esta telenovela ha logrado encarnar la constatación de la no linealidad en la circulación televisiva. No caben dudas acerca de los desfasajes ya mencionados entre las estrategias de la producción, y las condiciones de reconocimiento aportadas por los diarios.

Pero además, esta tira fue escenario de múltiples transferencias entre el mundo del teleteatro y el mundo "real". Los límites entre ficción y realidad fueron derribados por esta telenovela que logró conmover además de entretener. "*Montecristo*" empleó la televisión como dispositivo para exponer temáticas con un anclaje político y social cuyo alcance, sólo la historia podrá concluir.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, Emile. 1971. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- De Saussure, Ferdinand. 1964. *Curso de lingüística general*. Buenos aires: Losada.
- Mazziotti, Nora. 2006. *Telenovela: Industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.
- Mazziotti, Nora. 1995. *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue.
- Mazziotti, Nora. 1996. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires : Paidós.
- Mazziotti, Nora. 1993. *"Soy como de la familia" Conversaciones de Nora Mazziotti con Alberto Migré*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Posada-Carbó, Eduardo. 1998. *Fiction as history: the bananeras and Gabriel García Marquez's 'One Hundred Years of Solitude*. Journal of Latin American Studies.
- Singhal Arvind & Everett Roggers. 2002. *A theoretical Agenda for Entertainment-Education*. Communication Theory.
- Singhal, A., & Rogers, E.M. 1999. *Entertainment-education: A communication strategy for social change*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Steimberg, Oscar. 1993. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.
- Steimberg, Oscar. 1994. *Nuevos pasados, nuevos presentes de la Telenovela*. Buenos Aires: *Sociedad Nº 5*, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Rivera, Jorge B. 1987. *La investigación en comunicación social en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur
- Soto, Marita. 1996. *Telenovela/Telenovelas*. Buenos Aires: Atuel.
- Shannon, C. y Weaver, W. 1949. *The mathematical theory of communication.* Urbana, University of Illinois Press.
- Verón, Eliseo. 1988. *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* México: Gedisa.

- Verón, Eliseo y Lucrecia Escudero Chauvel. 1997. *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa
- Verón, Eliseo. 1994. *La publicité ou les mystéres de la réception.* Versailles: Mscope Média.
- Verón Eliseo. *La publicidad: máscaras y espejos. La publicidad o los misterios de la recepción.*
- Verón, Eliseo. *Prensa escrita y teoría de los discursos sociales: producción, recepción, regulación.*
- Weaver, Warren. 1949. *The mathematics of communication.* Scientific American
- Colaboradores de Wikipedia, "Miguel Etchecolatz," *Wikipedia, La enciclopedia libre,* http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Miguel_Etchecolatz&oldid=24498071 (descargado 10 de febrero de 2009).
- Colaboradores de Wikipedia, "Montecristo (telenovela argentina)," *Wikipedia, La enciclopedia libre,* http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Montecristo_(telenovela_argentina)&oldid=25854119 (descargado 20 de mayo de 2009).

PERIÓDICOS:

- *Clarín*. 2006. Te quiero, te odio, Agosto 1.
- *Clarín*. 2006. La ficción que hace historia, Diciembre 24
- *Clarín*. 2006. El día más esperado, Julio 31
- *Clarín*. 2006. Personaje repulsivo, actor exquisito, Junio 25
- *Clarín*. 2006. Alberto Lombardo, Septiembre 9.
- *Clarín*. 2006. Paola Krum: La imagen femenina de "*Montecristo*", Diciembre 26
- *Clarín*. 2006. Pablo Echarri: "Descubrí la diferencia entre actuar y cumplir una función", Diciembre 2
- *Clarín*. 2006. Mi personaje me hace sentir que estoy haciendo algo que vale la pena, Diciembre 6.
- *Clarín*. 2006. Una historia poderosa, Junio 8.

- *Clarín*. 2006. La heroína que busca justicia, Junio 13.
- *Clarín*. 2006. Carlotto y "*Montecristo*" distinguidos. Diciembre 11.
- *Clarín*. 2006. Echarri o el vengador que viene, Abril 27
- *Clarín*. 2006. Tres para una venganza, Abril 25
- *Clarín*. 2006. Las figuras del 2006, Enero 29
- *Clarín*. 2006. "Hoy me miro el ombligo, pero miro mas el de mi familia", Febrero 19
- *Clarín*. 2006. "Montecristo" ya se está grabando, Enero 1.
- *Clarín*. 2006. Entre el amor y la venganza Pablo Echarri volvió a la tele", Abril 26.
- *Clarín*. 2006. "No puedo hacer de bueno, me aburre", Abril 23.
- *Clarín*. 2006. Traición, amor y venganza, Abril 23.
- *Clarín*. 2006. En qué andan y qué traen los nombres fuertes de la pantalla, Enero 29.
- *La Nación*. 2005. La ficción ya está aquí, Octubre 26.
- *La Nación*. 2006. Echarri experto en Dumas, Abril 21.
- *La Nación*. 2006. La venganza como eje de una tira, Abril 27.
- *La Nación*. 2006. Historias de traiciones, Abril 21
- *La Nación*. 2006. Un conde en Marrakech, Febrero 19.
- *La Nación*. 2006. Escribiendo un éxito, Junio 16.
- *La Nación*. 2006. La tira "*Montecristo*" triplicó las consultas sobre identidad, Agosto 6.
- *La Nación*. 2006. El ascenso de un folletín políticamente correcto. Agosto 6.
- *La Nación*. 2006. Actuación y empatía con el tema, Agosto 6.
- *La Nación*. Un amor que hizo estallar la pantalla, Julio 29.
- *La Nación*. 2006. El encuentro más esperado de "*Montecristo*", Julio 28.
- *La Nación*. 2006. La noche de "*Montecristo*", Agosto 2.

Universidad de SanAndrés

9. GLOSARIO

Análisis externo……..……...…14

Análisis interno……...…..14

Circulación de sentido……...52

Condiciones de producción……...14

Condiciones de recepción…….14

Desfasajes……...…11

Discurso……13

Eduteinment……8

Efecto de sentido……...……14

El Nuevo Periodismo……10

Estilo moderno de telenovela……22

Estilo neobarroco de telenovela……23

Estilo primitivo de telenovela……...…22

Género……...……16

Relato……17

Signo binario……12

Signo ternario……12

Significación……..…12

Teoría de los discursos sociales……13

Universidad de SanAndrés

ANEXO I - RESUMEN DE LA TELENOVELA: "MONTECRISTO"[40]

La historia comienza en el año 1995 en Argentina. Santiago Díaz Herrera (Pablo Echarri), es un flamante abogado que planea casarse con Laura Ledesma (Paola Krum). Pero su vida cambia rotundamente cuando su padre, un juez, descubre al padre de su mejor amigo, Marcos Lombardo (Joaquín Furriel), en asuntos relacionados con un centro clandestino en la dictadura militar. Alberto Lombardo (Oscar Ferreiro) se entera de las investigaciones del juez Díaz Herrera y decide hacer lo imposible para evitar que su nombre quede manchado. Manda a matar al juez por un lado y por otro aprovecha un viaje de Santiago y su hijo a Marruecos para eliminar al hijo de Díaz Herrera, Santiago. Marcos, habiendo traicionado a su mejor amigo, se fue de Marruecos creyendo que Santiago estaba muerto. Sin embargo éste había sobrevivido al disparo que recibió y se encontraba en una cárcel en Marruecos. Marcos, aprovechando la tristeza de Laura, la ayuda y termina proponiéndole casamiento. Ella acepta porque se sentía sola y creía que era la única manera de proponer a su hijo que venía en camino, Matías. En la cárcel Santiago conoce a Ulises un anciano sabio que pasó a ser su compañero. Él le da a conocer un tesoro que tenía escondido y le da todas las explicaciones para encontrarlo. Diez años después Santiago logra escapar de la cárcel de Marruecos, luego de que Ulises muere en un incendio. Éste es rescatado por Victoria (Viviana Saccone). Ella, una cirujana plástica argentina que vivía en España lo ayuda a irse del país. Pero antes de irse Santiago se contacta con León Rocamora (Luis Machin), socio de Ulises, quien se une a Santiago para buscar el tesoro. Santiago y Rocamora se dirigen a Argentina y encuentran el tesoro. Allí conocen a Ramón (Maximiliano Ghione) un actor que estaba metido en problemas y es salvado por Santiago. Desde ese momento empieza a trabajar para él. En Argentina con Rocamora, Ramón y Victoria, Santiago empieza a tramar su plan para vengarse de todos los que le arrebataron su vida anterior. En sus planes esta incluida Laura quien está casada con Marcos, ahora el peor enemigo de Santiago. Pero Santiago ignora que Laura no sabe nada de lo que pasó, y mucho menos del amor que ella sigue sintiendo por él.

[40] (Wikipedia, La enciclopedia libre)

Personajes de la telenovela[41]

Santiago Díaz Herrera

Es el protagonista de la novela y es interpretado por Pablo Echarri. Su padre fue el difunto Horacio Díaz Herrera. Era abogado. Novio de Laura Ledesma y amigo de Marcos, éste último lo traiciona en un viaje en Marruecos. Antes del concurso de esgrima en Marruecos, Santiago dejó embarazada a Laura, de quién nacería su hijo, Matías Díaz Herrera. Diez años después, escapa de Marruecos por la ayuda de un prisionero, Ulises, y organiza un plan para vengarse de todos los que lo traicionaron.

Laura Ledesma

Interpretada por Paola Krum. Doctora. Su apellido original es Saenz, apellido de sus padres quiénes fueron capturados durante la dictadura militar. Es hermana de Victoria y está completamente enamorada de Santiago. Cuando Marcos le dijo la falsa noticia de que Santiago había muerto, ella trató de suicidarse con un cuchillo. Posteriormente, se casaría con Marcos, pero nunca lo amó.

Marcos Lombardo

Era el mejor amigo de Santiago, a quién luego traicionó por orden de su padre. Se casó con Laura y crió al hijo de su mejor amigo como si fuera de él. Con el pasar de los años, Marcos se convirtió en alguien extremadamente celoso, desconfiado y se involucró en los negocios sucios de su padre, Alberto Lombardo. Debido a que su padre siempre lo trataba de un débil y de un impulsivo, él mismo terminó asesinándolo. Hizo cualquier cosa para evitar que Matías se enterara de que Santiago era su padre biológico.

Victoria Sáenz

Es la hermana biológica de Laura. Sus padres fueron secuestrados y desaparecidos durante la dictadura militar. En ese período y siendo muy pequeña, Victoria logra escapar y se exilia en España junto a sus abuelos. Desde ese entonces, inició la continúa búsqueda de su hermana perdida, quien fue separada de sus padres al nacer. Al igual que Laura, también

[41] (Wikipedia, La enciclopedia libre)

es médica. Conoció a Santiago a orillas del Mar Mediterráneo, luego de que este escapara de una prisión en Marruecos, y al darse cuenta de quién era, decide acompañarlo en su plan, tratando no sólo de hallar a Laura, sino de vengarse del asesino de sus padres: Alberto Lombardo, padre de Marcos.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

ANEXO II - RESUMEN DE LA NOVELA: "*EL CONDE DE MONTECRISTO*" DE ALEJANDRO DUMAS[42]

Edmundo Dantés es un marinero que regresa a Marsella de un largo viaje al servicio del Sr. Morrel. Por un desgraciado incidente, Dantés se ve obligado a comandar el navío. Esto hace que al llegar a tierra reciba muchas felicitaciones y grandes beneficios gracias a los cuáles podrá casarse con su amada Mercedes y proporcionar una mejor vida a su padre.

Cuando está a punto de iniciarse el banquete de bodas aparecen unos soldados con la orden de apresar a Dantés, el cual es llevado frente al Procurador, el señor Villeford. Éste le comunica que será condenado por conspiración contra el reino de Francia por ser poseedor de una carta escrita por Napoleón Bonaparte. Tras una serie de malentendidos, envidias y ambiciones de unos cuántos, Dantés es llevado a una mazmorra en la prisión del Castillo de If.

Con el paso del tiempo Dantés se da cuenta de la trampa que le han tendido y desarrolla una fuerte sed de venganza que llevará hasta sus máximas consecuencias.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

[42] (Wikipedia, La enciclopedia libre)

ANEXO III - FOTOGRAFÍAS

Fotografías que dan cuenta el parecido entre Estela Barnes de Carlotto, y la actriz que la interpretó en la ficción.

Estela Barnes de Carlotto	**A la izquierda, Floria Bloise en el papel de Carlotto.**

QUAERERE VERUM
Universidad de SanAndrés

ANEXO IV - ENTREVISTAS

ESTELA BARNES DE CARLOTTO: activista de derechos humanos en la Argentina, y presidenta de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo

1. ¿Cómo fue el primer momento en que Telefé se contactó con Ud para ofrecerle su participación en "Montecristo"? ¿Cuál fue su reacción?

Nosotros tenemos dentro de la Institución, varios equipos. Equipos técnicos, como los psicólogos, abogados, los genetistas. Pero también técnicos en cuanto a tareas específicas de investigación. Abel Madariaga es el encargado de prensa y difusión, el es el que asume nuestra representación. Asique al venir la producción de Telefé, Abel fue el que más contacto tuvo con ellos.

Lo que yo puedo decirte es que vinieron de Telefé porque estaban haciendo el libreto y los capítulos de este teleteatro, y querían incluir el tema de lo que sucedió en la Argentina durante la última dictadura, dentro de la trama "Montecristo": una trama de amor y odio, toda esa cosa novelesca. Por supuesto que Villarruel es un chico serio, el canal también. Incluir el tema nos parecía fantástico porque es una forma de llegar a ciertos sectores de la sociedad

2. ¿Cuáles eran sus expectativas al comienzo?

Sabíamos que tendría importancia. Somos conscientes y nuestra experiencia nos dice que la televisión es un medio masivo de comunicación que llega. A veces hay programas a los que he asistido como invitada y por ahí alguien me decía: "¿C*ómo vas ah?í*", pero para mi era estar con otro público, y siempre que me traten con respecto, que siempre lo hicieron, salvo algunos que ya por suerte no existen, pero la gente todavía anda por ahí, a mi me gusta estar. Nosotras queremos llegar a todos los sectores de la sociedad. Esperábamos que esto tuviese una gran repercusión, y de hecho la tuvo. Pero uno no pensó jamás el éxito, el rating que tuvo, gigantesco. Yo creo que fue porque estaba bien hecho, pero también abordando el tema nuestro, que por ahí la gente prefería no ver y decía: "M*ejor cambia de canal*". Pero eso no pasó porque lo presentaban en el medio de esa cosa humana, de esa deshumanización que hubo durante la dictadura. Jamás esperé esta repercusión, sólo después nos fuimos enterando que la gente… mi propia familia, a las 22 de la noche era cita de honor. Se dejaba todo y se iba a ver el teletaro. Eso fue creo porque

el tema estaba muy bien ensamblado. Yo creo que fue una cosa que fue increyendo, fuimos tomando conciencia con el tiempo. Fuimos entrando en clima. Personalmente para mí, fue una sorpresa.

3. ¿En algún momento sintió miedo que la ficción no lograse reflejar los hechos de la realidad?

Bueno, en algunos otros casos quizá uno ha tenido un poco de miedo. A veces no se presentan bien las cosas, o el lenguaje que se utiliza no es el correcto. Pero esta gente preguntó todo. Lenguaje, puesta en escena, actitudes, reacciones nuestras, o de los chicos. Es decir todo eso que fue saliendo, salió de acá. Ellos lo hicieron muy bien, mucha gente lleva de acá el mismo material y no da el mismo resultado porque también depende del criterio intelectual o político. Se lo tomaron muy en serio, y con mucho respecto. Se asesoraron muchísimo, cosa de no poner cosas absurdas, o barbaridades. Hablaron con todas nosotras

4. ¿Buscó alguna vez la inclusión de ciertas temáticas o elementos con los que la producción no estuvo de acuerdo?

No, no. Eso quedó a exclusivo manejo de la producción, tanto de los que hicieron los libretos, los directores, actores etc.

5. ¿Alguna vez la producción buscó incluir elementos con los que Ud. no estuvo de acuerdo?

No estuve en el fino de la cuestión. Venían y hablaban con Abel, pero no hubo imposición de ninguna de las dos partes, de sacar o poner cosas. Porque lo iban desgranando muy bien, era un relato consecutivo.

6. ¿Alguna vez pensó que una telenovela podía ser un vehículo de educación social?

Para mi, personalmente fue todo una gran sorpresa. Si viene acá Federico Luppi y Norma Aleandro, y nos dicen: "*Vamos a hacer una obra de ustedes*", yo no tengo duda en aceptar, desde el vamos. Pero esto era teleteatro, no era una obra de teatro. Viste que los teleteatros a veces son culebrones. Pero Villarruel tiene mucha creatividad, mucho compromiso, yo le dije hace poco: "*Ahora no te salvas más de las Abuelas*". La verdad es que nunca creí que un teleteatro lograse algo así. Si me quedaba alguna duda del poder que alcanzó el teleteatro fue en durante los Martín Fierro. Ahí terminé de sorprenderme.

Villarruel me daba el Martín Fierro y me decía: "*Es de ustedes*", y nos íbamos pasando la estatuilla de mano en mano.

7. ¿Le pareció que la caracterización de los personajes se ajustaba a la realidad o piensa que fueron una exageración?

Estuvo todo muy bien. Porque era impresionante. Nosotros que tenemos las caras reales de estos bestias. Carnagi, excelente en ese papel tan malo que le tocó hacer. Su esposa que está prisionera de ese hombre, víctima de sus miedos. Lombardo el peor de todos. Todos muy bien, para nosotros era ver y escuchar realmente las palabras y las actitudes de los que nosotros sabemos que son así porque los hemos conocido. Era muy movilizante.

Los actores se emocionaban mucho cuando entraban aquí. Viviana Sacone quedó muy amiga nuestra, y todas las veces que puede está colaborando. El que era más distante era Echarri. Incluso en el homenaje del Luna Park, todos fueron muy tiernos, pero Echarri como más…duro. Yo puedo respetarlo porque a lo mejor es su personalidad, eso no quiere decir que no comparta o que no sienta, anda saber desde que lugar el también se pone en esta historia. Un elenco fantástico, se metieron en la trama. El actor por naturaleza, no hace un papel y se borra, yo creo que vive el papel.

8. La inclusión de las temáticas de la expropiación de niños, la búsqueda de identidad, ¿fueron temas que les fueron planteados desde el comienzo o a medida que la telenovela fue desarrollándose, fueron incluyéndose más elementos o elementos diferentes de acuerdo al impacto del público?

Yo creo que no. Al principio no recuerdo yo que tuviera el tema este. Yo no miro televisión, llego tarde cansada, y no soy de teleteatros.

9. ¿Llegaron a filmarse escenas para la telenovela aquí en Abuelas?

Usaron esta casa como escenario para grabar muchos capítulos. Recién ahí tome conciencia de la envergadura. Nosotros estamos con la gente del arte, del teatro por la identidad, de música por la identidad, o tango por la identidad. Pero tenerlos acá en la casa ya resultó otra cosa.

10. ¿Siente que la telenovela podría llegar a ser considerada un documental?

Si, absolutamente. No te olvides que estos teleteatros recorren el mundo, sobre todo el mundo de habla hispana. Así se conoce el tema, y está bueno que se conozca lo que pasó en la Argentina, para el cultivo de la memoria más que nada.

11. ¿Qué hubiese agregado o quitado de la ficción?

Nada. No me hubiese atrevido jamás. A veces me encontraba con las actrices que hacían de Abuelas, y sin conocernos y sin tener el mismo drama era como identificarse uno con ella, porque era la que estaba haciendo de una.

12. ¿Qué sensación le dejó "Montecristo"? ¿Cómo la definirías?

Para mi, personalmente, gratísima sorpresa. De mucha emoción, sobre todo por la sensibilidad y la solidaridad. Los artistas son grupos por ahí distintos, ellos se convocan, están. Acá hubo una puerta abierta para Abuelas, y nos metimos. Y fue gratísimo, yo creo que fue único. Yo no recuerdo ni de este tema, ni de otros temas, producciones así. Ha habido muchas producciones, incluso documentales. Pero esto fue cautivamente. Yo creo que todos, hasta los chicos los veían porque les atraía el tema pero también después preguntaban. Fue como poner en la balanza los ingredientes para una fórmula perfecta. Lo han hecho perfecto. Y son chicos muy humildes, sencillos. Para nosotros eterno agradecimiento, aunque ellos pueden decir "*Nosotros somos argentinos y esto también nos toco a nosotros*". Pero no todos se juegan así. Villarruel está un camino ascendente muy fuerte.

Universidad de SanAndrés

ABEL MADARIAGA: Coordinador del área de difusión de la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo

1. ¿Cómo fue el primer momento en que Telefé se contactó con Uds para ofrecerles su participación en "Montecristo"? ¿Cuál fue su reacción?

Fue a través de Camaño y Lorenzon. Pidieron una entrevista, y dijeron que querían hacer la historia de "*Montecristo*", pero relacionada a los desaparecidos. Dije que no había problema. Empezamos a discutir el tema, y habían realizado una pre-producción impresionante, el equipo de ellos era asombroso. Habían estudiado todo sobre Abuelas, y sobre los casos. Eso me cayó muy bien, porque me cae pésimo cuando alguien se sienta donde vos estás sentada sin saber absolutamente nada. A esos los hecho directamente. Eran muy serios, y llegamos a un acuerdo: el culebrón corre por un lado, y todo lo que concierne a Abuelas de Plaza de Mayo, me mandas los guiones y los trabajamos juntos. Después elegimos los casos de alguna forma, mas allá que estaban ficcionados. Lo que se hizo fue ensamblar varios casos distintos. Hicimos muy buena amistad de trabajo, muy serio te repito. El que puso el granito de arena en que Telefé hiciese esto fue el Goyo Fridman, que era el director artístico, falleció lamentablemente. Y como el marido de Bernarda Llorente es el actual canciller de la Nación, todo cerró de alguna manera. Yo siempre pongo condiciones: si no va bien el tema del contenido de Abuelas, no va.

2. ¿Cuáles eran sus expectativas o sus objetivos al comienzo?

Yo inventé este área de producción hace 15 años atrás, con otra gente idónea. El tema era cómo comunicar a 500 chicos que tengan ganas de analizarse. Hubo un publicista muy bueno que me dijo: "*Yo sé cómo vender Mc Donalds y Hellmans, ¿pero venderles que se analicen?, es una locura*". Todo el mundo me decía: "*Si se hace una ficción con Pablo Echarri, la pegamos de diez*". Cuando vienen de Telefé a plantear este proyecto, yo me pellizcaba y me preguntaba si esto era cierto o no. Para nosotros esta propuesta era como el empujón final. Habíamos llegado lejos con un esfuerzo brutal con Teatro por la Identidad, Rock por la Identidad etc., logrando de alguna manera abrir el juego. Hace 14 años la sociedad argentina no te diferenciaba entre madres y abuelas, era todo lo mismo.

3. La inclusión de las temáticas de la expropiación de niños, la búsqueda de identidad, ¿fueron temas que les fueron planteados desde el comienzo o a medida que

la telenovela fue desarrollándose, fueron incluyéndose más elementos o elementos diferentes de acuerdo al impacto del público?

Con Camaño veníamos charlando ideas, pero había que ver si el canal quería llevar adelante un proyecto así. Yo creo que cuando ellos comenzaron a medir el rating, vinieron solitos a pedir más información. Y después por supuesto, con "Televisión por la Identidad", eso ya fue otra cosa.

4. ¿Llegaron a filmarse escenas para la telenovela aquí en Abuelas?

Se utilizó de locación esto, igual. Esto era un despelote todo el día.

5. ¿De qué manera se llevo a cabo el trabajo en conjunto? ¿La producción se acercaba hasta Abuelas?

Trabajábamos dos líneas. Una era la línea de guiones, con Camaño y su equipo. Por otro lado, con el director de producción, veíamos las locaciones. Ambientábamos los lugares. Había un trabajo de ida y vuelta muy grande.

El equipo de producción era de película. Te juro que el director Colón, es un genio, y un tipazo. Todos querían saber de la historia de Abuelas y de los nietos. Yo no soy de ver televisión, pero me saqué el sombrero. La repercusión que tuvo para el trabajo institucional, "Montecristo" fue impresionante. Cuando hicimos la fiesta final, estábamos todos felices. El canal no escatimó en esfuerzo económico, y eso en un canal de aire es muy fuerte. No te olvides que nuestra parte no tenía publicidad. Lo mismo ocurrió con "Televisión por la Identidad", con el mismo equipo de trabajo

6. ¿Qué tipo de archivos: relatos de nietos recuperados, abuelas etc., pusieron a disposición de la producción?

Nosotros tenemos el libro de los casos de Abuelas, testimonios de los chicos. Tenemos todo digitalizado. En poco tiempo se llevaron dvd, y en conjunto hicimos una selección de casos, y después ellos trabajaron como guionistas sobre cada caso particular.

7. ¿Buscaron alguna vez la inclusión de ciertas temáticas o elementos con los que la producción no estuvo de acuerdo?

Nos respetaron todo. Incluso podíamos realizar ciertos pedidos. Te voy a contar una anécdota que a mi hasta el día de hoy me pone piel de gallina. Una de las nietas restituidas,

le pidió al director de arte de "*Montecristo*", sino podía sacar fotografías de chicos ya nacidos que estábamos buscando, para ver si se reconocían. Una de las fotografías, era la de Marcos Soles Vedolla, que ya había venido a Abuelas, y a los dos días de emitirse el programa, nos dieron el resultado del análisis. Pura casualidad. Pero lo increíble, es que Marcos reconoció en la televisión a Rebeca Martínez, de Mendoza, que era su prima hermana de crianza. Marcos hizo la denuncia. Luego me avisaron que se había resulto el caso, pero que no podía contárselo a nadie. Al mismo tiempo aquí se estaba grabando la telenovela. Y aquí, en este mismo escritorio donde estamos, había sentada una Abuela de ficción, con dos chicos. La escena consistía en que un chico abre la puerta y dice: "*Abuela, encontramos otro nieto*". Mirá me emociono ahora cuando te lo cuento.

8. ¿Alguna vez la producción busco incluir elementos con los que Uds. no estaban de acuerdo?

Ellos nos dejaron a nosotros libertad total para definir…no los vestuarios por supuesto, pero si la estética del lugar, que a nosotros nos importaba mucho. Muchas veces pansas Abuelas desde afuera, y no es la verdadera realidad. Por eso yo quería que aparezca esta oficina también. Sino uno imagina que es un monstruo, un lugar donde te muerden en la entrada. Acá hay mucha buena onda, mucho humor negro, terrorífico. Estamos todos locos los que trabajamos acá. En cierto momento pretendemos ser coherentes.

9. ¿Siente que la telenovela podría llegar a ser considerada un documental?

"Montecristo" fue un punta pie inicial y la legalización. "Televisión por la Identidad" son documentales que terminan de informar. "Montecristo" fue un pantallazo

10. ¿Alguna vez pensaron que una telenovela podía ser un vehículo de educación social?

El problema mío es que yo sabía que algún día se iba a hacer, pero yo soy muy obsesivo, y quería que se hiciese bien. El gol fue que se hizo muy bien. Hubieron ya telenovelas que metieron el tema, "*La nocturna*" por ejemplo, donde una de las alumnas era hija de desaparecidos. Pero no estaba desarrollado bien el tema. Ojo, cuando empezamos con "*Montecristo*" jamás pensamos a donde íbamos a llegar.

Los brasileños meten los problemas sociales en las tiras. Esta bueno hacer de esta modalidad un mecanismo. Ojo, sabés las críticas que recibí de la audiencia de izquierda:

"*¿Cómo dejas que aparezca en una telenovela, donde hay escenas de sexo el tema de las Abuelas*?". Las críticas de zurdo, de zurdo duro. Ellos están en una postura gris, yo pienso en colores. Sino no encontrás a desparecidos con vida, si no pensas en colores. Para gris lo tenemos a León Gieco, Victor Heredia. Pero si vos queres encontrar o meterte, no hay otra. El último festival que hicimos fue con Miranda. También me criticaron muchísimo, dijeron que yo estaba del tomate. Pero si yo quería convocar a pibes de la edad que van a ver Miranda, para contarles que pasó en la Argentina, no voy a traer a Moyo. Moyo convoca otra gente.

11. ¿Qué sensación le dejó "Montecristo"? ¿Cómo la definirías?

Hace tiempo nosotros buscamos correr el tema de Abuelas de sociedad y estado, a espectáculo, deporte, arquitectura etc. Porque el locutor cambia. Ya no es Estela hablándole a los chicos, sino por ahí Enzo Francescoli, o el Mono Gallardo, o Palermo. Y cuando aparece Carlos Bianchi hablando en Fox Sports, te metiste por otro lado.

Para nosotros "*Montecristo*" fue un puente cultural, si querés llamarlo.

"*Montecristo*" legalizó a nivel social la lucha de las Abuelas, cosa que hace la tele nada más. La lucha de las Abuelas se metió en todas las casas del país. Imagínate que llegamos a tener hasta tres millones de personas mirándonos. Fue instalar de una forma correcta, y directa, el derecho que tienen las Abuelas de conocer a sus nietos.

Universidad de SanAndrés

BERNARDA LLORENTE: subdirectora artística de Telefé, y creadora de "Montecristo", junto a Claudio Villaruel.

1. ¿Cómo nace la idea de adaptar un clásico de la literatura al género de la telenovela, y por qué "El Conde de Montecristo"?

En realidad fue un proceso creativo. Nosotros en principio partimos de una idea que era que lo innovador en ese momento era volver a algunos parámetros clásicos, y a algunos sentimientos humanos muy fuertes que al evolucionar la novela, o supuestamente evolucionar, se habían dejado algunos códigos de lado, y se había perdido un poco la esencia. Nosotros sentíamos que era el momento de retomar algunos códigos narrativos, y sobre todo era el momento de retomar algunas pasiones humanas en una historia para ser contada. Este fue el primer disparador. Con ese disparador nos pareció interesante ir a un clásico. Ya hacía tiempo que la televisión no tomaba un clásico y nos parecía que Montecristo tenía los elementos suficientes como para ser una historia que a pesar de tener mucho tiempo, valía la pena ser contada nuevamente.

2. A partir del nombre de la telenovela, los medios se animaron a declarar inmediatamente que esta tira sería una adaptación fiel, y exacta de la obra literaria de Dumas. ¿Fue esta lectura correcta?

-Si no fue así, ¿cuales eran los elementos que se proponían tomar de "El Conde de Montecristo"?

Nosotros tomamos las pasiones, los pecados, todas las virtudes y todos los defectos que fueron representados por la obra clásica. Pero no hubo una correlación exacta. "*El Conde de Montecristo*" no tenía una gran historia de amor, pero nuestra telenovela si.

3. ¿Cómo surge la idea de complementar el relato con componentes de la historia argentina? ¿Por qué eligieron ese tema?

Como no optamos por ir con una versión histórica, "*Montecristo*" había que adaptarla a la realidad actual, y eso era difícil en un mundo muy intercomunicado. Es muy difícil que una persona pueda estar 10 años desaparecida sin que nadie la busque, o de la cual no haya ninguna referencia. Hoy en día es prácticamente imposible. Entre las historias que podían llegar a justificar esa desaparición, surgió el disparador de centrarla en una época de Argentina donde estas cosas pasaron, y que además justo coincidía con los 30

años del golpe. Nosotros pensábamos que había algunos temas que habían sido como tabú en la televisión, o que la televisión no había podido contar tal vez porque la sociedad no había tenido todavía ni la madurez ni la lejanía suficiente con esa historia. La televisión nunca había hecho nada referente a este tema desde la ficción, lo máximo que se había hecho había sido abarcar el tema desde documentales. Nos parecía además que había una generación que había sido hija en su biografía histórica de lo que había pasado en Argentina, pero que no tenían los elementos como para explicar qué había pasado con este país y con esa historia. Y no nos equivocamos porque gran parte de la audiencia que tuvo en su momento "*Montecristo*" fueron chicos y adolescentes. No es una historia que la vio la gente que había vivido esa época.

4. ¿Que papel jugó el contexto político en el cual se emitió "Montecristo? ¿Pensas que "Montecristo" podría haberse realizado en los 90, durante el gobierno de Menem, o solo con este gobierno fue posible tratar esta temática?

Probablemente nos hubiésemos animado, pero no se si la sociedad estaba abierta a recibir determinadas historias. Le televisión de los 90' en general, fue una televisión de entretenimiento. Sin embargo, entre los 90' y *Montecristo* nosotros empezamos a cambiar nuestro contenido televisivo porque también estaba cambiando la sociedad. Creo que la crisis del 2001 y 2002 afectó profundamente a los argentinos y el tipo de contenido que querían recibir. Nosotros fuimos a una televisión más introspectiva en el sentido de los contenidos, porque nos parecía que la gente intentaba explicarse qué había pasado con un país que de pronto se había derrumbado. Y creo que a partir de ahí los argentinos comenzamos a mirarnos un poco a nosotros mismos e intentamos bucear en las problemáticas de esta sociedad. El tipo de unitarios que hicimos durante esa época tuvo mucho que ver con esto. "*Resistiré*" por ejemplo, desde el nombre lo dice todo. Esa telenovela se enmarcó en un contexto donde el país venía de una crisis y todos aspirábamos a poder "resistir" justamente, en casi todos los sentidos, y a poder salir de esa crisis lo mejor parados posible como sociedad. Este fue nuestro primer intento de integración de otro tipo de contenidos dentro de una ficción.

5. ¿Cómo sentiste los comentarios que los medios fueron haciendo a lo largo de la telenovela?

Los medios al principio lo tomaron bien, porque realmente fue una telenovela bien hecha. Tenía un elenco impresionante, tenía un despliegue de producción muy importante, Montecristo empieza en Marruecos, era una apuesta muy importante para contar una historia. Al principio las críticas empezaron bien, y después se sorprendieron, y era difícil criticar a "*Montecristo*": si te estás jugando por un tema, estás hablando de un tema difícil y encima están apareciendo nietos, pero además la telenovela como factura televisiva es un éxito, es muy fuerte animarte a decir algo negativo. En Argentina el éxito es un valor en si mismo, y no importa de qué manera se consiga.

6. ¿Qué papel jugó la respuesta de la sociedad argentina para el desarrollo de la historia?

Para mi lo más importante es lo que dice la gente. Estamos muy acostumbrados a intentar detectar los estados anímicos de la gente, y en qué está la gente en un determinado momento, y qué tiene ganas de ver. Y también está el rating, yo pongo atención a eso. Primero intento ver los productos sin el rating para ver qué sensación tengo, y después intento constatar mis sensaciones con el número. Cuando llevas mucho tiempo en la televisión primero tenes la sensación, yo hasta tengo primero una sensación física, o anímica, o de aburrimiento. Ese es mi disparador intelectual para pensar por qué, y ahí trato de hacer un análisis del producto. El tercer paso es la constatación de estas sensaciones con los números del rating, con las opiniones de la gente. Tenes que escuchar a la gente, de qué se habla en la calle. Hay que saber escuchar a la gente.

7. La inclusión del juicio a Etchecolaz, la desaparición de Julio López, fueron eventos que tenían un rebote en la ficción.

La realidad nos sorprendió. Creo que la pelea se impuso sobre nosotros, estábamos contando una historia que parecía lejana, pero que tenía repercusiones en el presente. Pero creo que quedó claro que nunca podes estar tranquilo en la construcción democrática de una sociedad, nunca la democracia es excesiva, siempre tenes que buscar más y fortalecerla. Porque de repente aparecen hechos donde se muestra la debilidad de algunas cosas. Si bien ya somos una sociedad que hace tiempo esta en democracia, te das cuenta que la fragilidad de las instituciones puede ser más grande de lo que uno cree. Pueden volver a aparecer hechos que te podía parecer que no iban a aparecer más a partir de todo el procesamiento que se había hecho del pasado.

8. ¿Crees que "Montecristo" puede ser considerada la primera ficción en tratar como uno de sus temas principales la apropiación ilegítima de menores durante la dictadura militar?

Absolutamente. "Montecristo" fue sin dudas, la primera ficción en abarcar este tema. Tal vez antes se había tocado el tema de la dictadura y la expropiación de bebés, pero siempre se hizo de manera lateral. En "Montecristo" el tema era el núcleo de la historia, y todas las historias estaban en función de este núcleo.

9. Para los medios, al comienzo el eje de la trama fue la venganza, luego la identidad. A tu criterio, ¿Cuál ha sido el eje de la historia? ¿Fue siempre el mismo o hubo algún tipo de transformación?

Nosotros no pensamos en venganza, sino en la búsqueda de justicia. Para los medios hubo una transformación. Creo que los medios partieron de la base de lo que había sido "*El Conde de Montecristo*" para desarrollar sus hipótesis. "*El Conde de Montecristo*" originalmente sí fue una historia mucho más de venganza. Para nosotros en cambio lo importante fue mostrar cómo transformar la venganza en algo más positivo. Todo ser humano puede tener el impulso de la venganza, pero nosotros teníamos que ser fiel con la realidad. La gente que atravesó esta etapa no fue por la venganza, sino por la búsqueda de justicia. Esta sociedad logró salir de esa etapa por la búsqueda de justicia, y no de venganza.

10. ¿Que papel jugo la historia de amor en "Montecristo"?

Cuando te metes en este tipo de género donde las historias amorosas tienen un lugar privilegiado, yo creo que no hay motivo por el cual no pueda cederse lugar a otras historias. Las historias de amor son circulares y tienen impedimentos sobre los protagonistas que son elementales. Por eso si te metes a contar una gran historia, como lo fue "*Montecristo*", tenes que incluir dispersión de personajes porque es la única manera de contar una buena historia. Aquí buscamos meter la historia de amor en un contexto social, es decir, en una historia mucho más importante. La historia de amor en "*Montecristo*" estuvo muy entrelazada con el contexto general, pero no fue el único eje.

11. ¿Cómo jugó el rating en la inclusión progresiva de elementos verídicos dentro de la trama?

Cuando Claudio y yo nos jugamos en un camino ya estamos jugados. No lo íbamos a cambiar y no íbamos a hacer concesiones. Una cosa es hacer concesiones en historias más o menos banales, y otra cosa es cuando entran en juego cosas tan importantes como las que se generaron en esta ficción. Jamás hubiésemos abandonado la trama política, pero tal vez hubiésemos reevaluado el modo de contarla, dándole más o menos peso. Por suerte ni siquiera nos lo tuvimos que preguntar porque "*Montecristo*" arrancó siempre de entrada muy fuerte. No fue como "*Vidas Robadas*", donde la tuvimos que remar mucho. Lo que pasaba con "*Televisión por la Identidad*" fue distinto a "*Montecristo*". Porque con ese unitario, nosotros sentimos que no importaba el rating, puesto que lo que estábamos contando valía la pena ser contado. Ahí nos importaba más el llegar con un contenido que el rating.

12. La telenovela es un género que busca antes que nada, entretener a la audiencia. Considera que "Montecristo" enseñó, educó? Si es así, ¿Era esta su intención?

Para nosotros siempre fue un desafío. Nosotros quisimos cambiar algunas cosas de la pantalla e hicimos apuestas distintas. El desafío no era para nosotros un contenido distinto que es lo que siempre quisimos mostrar, el desafío era que ese contenido además se convirtiese en un éxito. Había una idea de la televisión, que imponía que rating y calidad no podían ir de la mano.

13. ¿En algún momento la prioridad pasó a ser la educación sobre ciertos temas, o este tipo de cuestiones siempre dependió del factor comercial?

Nosotros nunca hicimos una evaluación comercial. Lo que sí hicimos y hacemos es una evaluación artística. Creo que el desafío es contar historias interesantes de la manera más entretenida. Nosotros no partimos de la base de que porque estamos con algún contenido correcto, o en algún programa cultural, te tenga que llegar la cultura como un ladrillazo. Creemos que justamente la forma de poder penetrar en diversos públicos, es contar historias interesantes pero de manera interesante. Si vos contas una historia interesante pero no sabes contarla seguramente no vas a llegar a la gente. Eso nunca lo perdimos de vista: por un lado tenía que ser interesante y por el otro tenía que tener todos los componentes que tiene que tener una buena ficción. Tienen que pasar cosas, tiene que haber acción, los personajes tienen que ser atractivos.

14. ¿Que sintieron cuando vieron a Estela de Carlotto hablando del efecto "Montecristo", o cuado se enteraron que a partir de la telenovela habían aumentado las consultas en la sede de Abuelas, o cuando se publicaron artículos referentes a la telenovela en la sección política?

Sentimos que nuestro trabajo tenía otros sentidos, y eso es lo importante. Cuando las repercusiones sobrepasan la propia esfera de lo que haces, primero sentís que vale la pena tu esfuerzo, y que dentro de todo le estás devolviendo algo a esta sociedad.

15. ¿Considera que se trasgredió el género de la telenovela? ¿Hasta donde, como, etc.?

Creo que no. Si vas a los contenidos, no sólo de la televisión, sino también de la literatura o del cine, finalmente las historias humanas son casi siempre las mismas. Las pasiones humanas son siempre las mismas. Si agarramos desde los griegos los sentimientos de las personas y las pasiones por las que se mueven, no cambian mucho. Lo único que podes cambiar en la televisión es la forma de contar esas historias. Es decir, desde donde te centras en la narrativa, desde donde haces foco en esas historias, qué es lo que acentúas como protagonismo. Y después con qué lenguaje desde lo visual y desde el contenido sos capaz de transformar esa historia, pero la temática es siempre la misma. Con "*Montecristo*" hicimos una ficción que tenía grandes contenidos de realismo. No sólo con los desaparecidos, sino que nosotros incluimos como código determinada información lo más veraz posible. Eso también fue innovador. A nosotros nos parecía que si lográbamos dar información que la gente necesitaba y sobre todo poder darle a determinados chicos que buscaban su identidad, transmitiríamos tranquilidad acerca de los procedimientos que se hacían en Abuelas. La gente siempre tiene mucho miedo a la incertidumbre, a lo desconocido. Intentamos dar un mensaje de esperanza, porque a partir de los nietos que recuperaron su identidad, recuperaron una parte muy importante de su vida sin las cuales no podían estar completos. Creo que con "*Montecristo*" quedó claro que aunque el proceso sea doloroso, la verdad siempre vale la pena.

16. Para acercar el producto a la sociedad, o para lograr que la sociedad se acerque al producto: ¿hay que desficcionalizar? ¿Hay que construir un relato que resulte familiar?

Yo considero que en realidad lo importante es qué fibras humanas tocas. Hay que ubicar cuáles son los resortes que movilizan, y a partir de eso integrarlos en un contexto. Pero primero tenes que tener la historia, y saber qué queres contar. Después a esa historia le pones contexto. Si vos sólo pones contexto y no sabes qué contar, tenes una cáscara vacía, en términos de producto televisivo.

17. ¿Genera algún tipo de compromiso posterior "Montecristo"?

El compromiso es con nosotros mismos. Seguramente lo vamos a volver a hacer. Pero aprendimos por experiencia que nunca podes pegar una novela de estas características con otra que también exponga contenidos tan fuertes. No se puede porque termina siendo una caricatura. Pero estamos pensando otras temáticas para abordar en el futuro, claro que es más fácil hacer otro tipo de cosas. Es más fácil, pero nosotros tenemos ganas de contar otra cosa.

18. La sede de Abuelas admitió que la telenovela fue su herramienta de propaganda más eficaz hasta el momento. ¿Por qué crees que esto pudo ser logrado desde una ficción?

Se explica por la masividad de la televisión. Todos los días te ven 3 millones de hogares, donde se instala el tema. Con ninguna otra plataforma tenes la llegada que lográs con la televisión.

Pero además de la masividad, otro tema que ayudó a que muchos nietos se acercaran, fue convertir un tema complicado, y oscuro, en términos de situaciones personales para la gente, en un tema más normal y más masivo. Gracias a la telenovela, el tema salió de la oscuridad y muchos chicos se animaron a plantearse sobre su origen, porque terminó estando claro quiénes habían sido las victimas y quiénes los victimarios.

19. ¿Cuál fue el factor definitorio que a tu criterio, diferenció a "Montecristo" de cualquier otra telenovela?

Un gran compromiso con la realidad, con la historia que estábamos contando. Un compromiso de todas las personas que trabajaron en el proyecto, que pusieron su corazón, y también creo que por eso el proyecto trascendió el ámbito laboral. Este proyecto tuvo trascendencia, en la televisión podes hacer productos más o menos olvidables, pero hay productos que te quedan marcados, y yo creo que "*Montecristo*" fue uno de ellos. En

países donde se pasó la lata, muchos lugares que antes no conocían esta etapa de la historia Argentina, pudieron hacerlo a través de la telenovela.

20. ¿Qué sensación les dejó Montecristo?

Una gran satisfacción. Un fenómeno que nos superó. "*Montecristo*" fue un fenómeno que cobró vida propia, y generó cosas con su vida propia. Que una abuela te diga: "*Gracias a Uds yo encontré a mi nieta*". Cuando te dicen una cosa así, no hay mucho más para decir.

QUAERERE VERUM
Universidad de
SanAndrés

MARCELO CAMAÑO: autor de "*Montecristo*"

1. ¿Cómo nace la idea de adaptar al género de la telenovela, un clásico de la literatura?

Los que hacemos tele desde los libros estamos todo el tiempo queriendo que nos den bola con la adaptación de algún libro, o de cuentos argentinos, o de alguna obra literaria de alguna obra muy clásica. Por un lado es un anhelo perdido, estamos entregados porque tenemos una gerencia de productores en todos los canales y todas las productoras independientes, que no pueden comprender que ahí tenemos un nicho de trabajo muy importante, y muy interesante que se puede abrir un mercado más potente todavía. Pero esa es otra discusión

En el caso de "Montecristo" hubo un problema. Como punto de partida, estaba el actor. Para resolver ese problema teníamos que averiguar qué historia le hacíamos contar, que camino lo hacíamos transitar. Echarri no es un actor fácil para decodificarlo en la pantalla y para que la gente se identifique rápidamente. Tiene ciertas limitaciones, que el público ya ha comprendido a lo largo de todos los años que el lleva adelante. La gente se lo banca en una línea determinada, y lo quiere en una línea determinada. Entonces había que encontrarle un modelo a el que le sentara y le quedara bien. Teniendo en cuenta este asunto, se propuso como gran tema: "la venganza". No queríamos una historia básica, obvia, todo ya se había hecho. Entonces, directamente se propuso hacer "*El Conde de* Montecristo". ¿Por qué? Porque es uno de los pilares básicos de toda la dramaturgia, porque tiene todos los tópicos que uno busca, porque tiene una historia de amor interesante, trunca, una historia de amistad que es lo más potente. Hay traición, hay venganza, hay hijos que se ponen grandes, hay nuevas corrientes de historia. Después de 1400 páginas algo nos tenía que servir, en algo lo teníamos que ayudar a Echarri.

Entonces como te decía, se partió de un problema de producción. Cuando un actor te plantea un problema determinado, que no se adapta a cualquier cosa, hay un problema de producción. Entonces ahí tenés dos opciones: o se despide al actor, o se adecua la historia a las posibilidades que haya.

La combinación de Pablo con "El Conde de Montecristo", cerró rápido. Es decir, todo el mundo sabía que era "El Conde de Montecristo", mas allá de que lo hayas leído o

no, o hayas visto una versión del cine, algo sabés. Sabés que es un clásico, sabés que algo pasó.

2. En los diarios se pueden ver múltiples asociaciones con el original. (entrevistas a los creadores y actores) ¿En un comienzo lo principal era destacar a "Montecristo" como adaptación de la obra de Dumas?

Del "El Conde de Montecristo" se conservó el nombre nada más, que nada tenía que ver con lo que después fue la historia de la telenovela. Nosotros trabajamos con la idea de que él se basaba en el personaje: su regreso, se hacía llamar Alejandro Dumas, se escondía cerca de los otros protagonistas de la historia.

Nosotros no nos podemos hacer cargo de lo que diga la prensa. Tampoco nos podemos hacer cargo de lo que diga la oficina de prensa del canal, que deberíamos estar más cercanos. Yo veía cosas que decía: "*Esta gente no tiene idea a donde estamos yendo*". Pero bueno, se trabaja así, de esa manera caótica, desordenada e irrespetuosa. A mi me han llamado de una radio preguntándome: "*¿El personaje de Danglers está en quién en la telenovela*?". La realidad es que nosotros tomamos los grandes enemigos del mundo de Dantes, y los repartimos entre Alberto, Luciano, Lisandro, esos personajes. Pero no es que había uno específicamente que representaba alguien de la novela de Dumas, sino que era la "zona" de esos personajes.

Lo que a mi si me gustaba, era meter frases de Dumas. A veces los actores no terminan de interpretar por qué citás frases que se pueden decir más fáciles. Pero la idea era tratar de tenerlo a Dumas presente, era un placer.

3. Antes de su estreno, "Montecristo" fue asociado con Resistiré. Ambos mega producciones. ¿Esta asociación fue correcta?

La asociación viene porque era el regreso de Pablo después de "*Resistiré*". Naturalmente, las secciones de espectáculos la asocian. Por supuesto al canal le interesa esta asociación porque si bien "*Resistiré*" no había ganado en rating durante el año, habían tenido una última etapa que fue arrasadora, y que superaba a "*Soy gitano"* que era su competencia directa. Al volver a tener a Pablo como cabeza de compañía, como punta de iceberg, indudablemente lo asociaron a "*Resistiré*".

Pero al margen, creo que el carácter de "superproducción", tiene que ver con lo que hace Telefé a la noche. El horario central se supone que es una sueperproducción. Pero en realidad el término "superproducción" también se va achicando, porque también depende del momento económico que el país este atravesando. En "Montecristo" hemos tenido la posibilidad de hacer cosas muy valiosas, muy interesantes.

4. La telenovela comienza siendo catalogada como una adaptación del clásico de Dumas, luego cambia el eje de análisis y se prioriza el tema de los desaparecidos. ¿Por qué? ¿Cómo fue ese recorrido?

Había que remplazar el modelo histórico pos-napoleónico que toma Dumas en su novela, y reemplazarlo por algo actual de la Argentina que nos diera historia. Lo que separaba al protagonista de su chica, o de su amigo que lo traiciona, durante 10 años, no solo había que llevarlo a un lugar exótico, que en nuestro caso fue Marruecos, sino que además teníamos que meter algún tema social o histórico que permitiera esta separación. Si nosotros lo metemos a Santiago dentro de una familia cuyo padre era un nuez, un tipo muy recto, que empezaba a investigar la complicidad de los civiles en la dictadura, y el padre de Marcos, el gran villano, había tenido cierta colaboración, ya los poníamos en veredas opuestas, y a partir de ahí podíamos generar una trama política que podía: o generarse al aire, o también podía estar todo el tiempo presente pero en ausencia. Es decir, se podía hablar de esto sin que se note. A todo esto, pasó algo fundamental para nosotros ese año: los 30 años del Golpe de Estado. En todos los medios y en toda la agenda, el tema estaba. Y de alguna manera el canal también comenzó a colaborar con la idea de acercarnos mas desde arriba al tema, si evidentemente había un paño social que se lo iba a bancar.

5. Según los diarios, con el tiempo, el eje de la tira dejo de ser la venganza, como en el original, y paso a ser el tema de la identidad. ¿Esto fue así?

Exacto. Pero esto pasa porque nosotros no bajamos información a la prensa de lo que vamos a hacer. Cuando se enteran que se viene "Montecristo", ¿la prensa que hace? Busca en Internet qué es el "El Conde de Montecristo". Ahí leen que es una historia de venganza. Entonces creen que va a salir Echarri por la calle con un sable para vengarse de todos.

Cuando nos metemos con este tema tan sensible, nosotros no podíamos ir por el lado de la venganza. Teníamos que ir por el lado de la justicia. Porque estábamos

basándonos en casos donde no se había dado ni un solo caso de venganza: ni por parte de madres, ni por parte de abuelas, ni por parte de hijos, ni por parte de ningún organismo de derechos humanos. El lema de la telenovela era "un amor, una venganza". Pero el tema era que en el transcurso de la telenovela, los personajes que rodean a Santiago le abren los ojos para que vea que su venganza hay que transformarla en justicia. Ese fue un momento muy, muy largo de la historia. En la obra de Dumas, todas las desgracias le pasan al protagonista, y en la telenovela, todos los personajes están afectados por aquella historia del pasado. Eso ramificaba los vínculos y las complicidades. A nosotros nos interesaba que desde un paso lento pero firme se puede llegar a hacer justicia y no necesariamente venganza. Los que recuerdan la historia, recordarán que hubieron muchos momentos en donde Santiago estuvo a punto de cometer venganza, y volvíamos para atrás. Lo hacíamos tener grandes conflictos personales y con el resto de los personajes.

Los organismos de derechos humanos nos empezaban a mirar con mucha ilusión de que trabajáramos desde la ficción, estos temas que ellos venían hablando desde hace ya más de 30 años, y a ver si desde la ficción podíamos colaborar un poco. Teníamos todos los ojos mirándonos

6. ¿Qué tipo de telenovela fue "Montecristo"?

La historia de amor acá fue importante. Nosotros le dimos más amor a Santiago y a Laura, que Dantes y Mercedes tuvieron en la original. No teníamos actoralmente, a nivel marketing, una pareja explosiva. Era una pareja que no levantaba grandes pasiones, juntos no terminaban de cuadrar. Era importante cómo construíamos el pasado de ellos para que se sostenga la separación durante tanto tiempo, y que Laura quedara enamorada de Santiago a pesar de los años que pasaron en el medio. Pasaron 60 capítulos hasta que la pareja volvió a verse, a nosotros también nos parecía raro, decíamos: "Nos van a echar". Entonces habíamos encontrado la manera en que el la vea a ella, el se acerca, pero ella no lo sabe. Para eso Krum es la actriz ideal. Porque te construye un personaje frágil con absoluta naturalidad. Esa categoría no se dónde entra. Cuando empezamos a hablar con los productores mexicanos y chilenos abrían los ojos, y no podían creer que no se veían antes.

Y simultáneamente habían otras historias de amor. El personaje de Leticia: Sarita la saca de su casa, pero Leticia no había dejado de estar enamorada de Alberto. El regreso de Leticia a esa casa también era toda una renovación del amor en esa familia. El amor estaba en todas las historias, a pesar de que lo central pasaba por otro lado.

7. ¿La inclusión del tema de los desaparecidos y la búsqueda de identidad fue un tema pautado desde el comienzo?

Hay muchas dudas con eso. El personaje de Victoria, desde el primer momento empieza a hablar de esto. Desde el primer capítulo Alberto Lombardo le confiesa a Marcos por qué el padre de Santiago lo está investigando: porque fue un médico que trabajó con los represores. De entrada vemos como Lisandro y Helena manipulan el nacimiento de Laura. Empezamos a ver como Helena vuelve a tener las dudas acerca de dónde Lisandro trajo al bebé. De entrada estuvo. Nuestra especialidad de alguna manera fue sacarlo a la luz. Pero podríamos haberlo no tenido que sacar y hubiese estado ahí latente permanentemente, y hubiésemos hablado de pavadas.

8. ¿Pensás que "Montecristo" podría haberse realizado en los 90, durante el gobierno de Menem, o solo con este gobierno fue posible tratar esta temática?

Me parece que no. Pero no porque nosotros seamos unos adelantados, sino porque se intentó hacer. Grupos de colegas y de amigos, han querido hacer cosas con los hijos de desaparecidos en ficción, y no llegaron a nada porque los gerentes no querían. Pero ojo, esto no pasaba porque desde el gobierno bajaban una lupa y prohibían hablar de esos temas. Los gerentes son peores que los sistemas de gobierno. Los gerentes creen que saben lo que la gente quiere. Entonces como ellos tienen la soberbia y la vanidad de creer que manejan tu gusto, y el de todas las generaciones…y bueno, contra eso no podemos ir. Ellos creen que tienen la bola mágica, ellos saben. "Montecristo" lo que les devolvió de alguna manera, fue la posibilidad de que se podía meter contenidos en una historia. Y encima se podía hablar de algo histórico. Algo que ya había pasado, y que esa secuela generaba melodrama. Ese melodrama que era: una pareja separada por un hecho horrible, y dos hermanas separadas por problemas de identidad. Esas son las 2 bases del melodrama, que la obra de Dumas ya tiene. Nosotros lo traíamos acá a partir del terrorismo de estado, que nos los entregaba en bandeja. ¿Qué mejor tema que ese? No teníamos otra opción, descartamos todos los otros temas porque ninguno cuadraba.

9. ¿Tuvieron la aprobación y colaboración de Abuelas desde el comienzo?

Primero fueron los chicos de producción, a tantear si había buena onda. Y enseguida hubo buena onda. La verdad es que ellos no tuvieron ninguna mirada prejuiciosa, y si la tuvieron no nos la hicieron sentir. Siempre abrieron las puertas, y

además la producción también entendió que era importante ir a grabar a la sede de Abuelas. Es un lio ir hasta donde están, por el cableado, los camiones etc. Pero le daba un piso de realidad que le venía muy bien a la historia. El primer juego que se hizo, fue Victoria entrando a volver a ver a sus contactos en Abuelas, y reconociendo en el poster en el afiche de los desaparecidos a sus padres. Entonces, eso que sin texto era sólo una imagen contaba mucho, emocionada, y la gente entraba de una. A partir de ahí hicimos varias escenas ahí: el reencuentro de la hermanas. Abel Madariaga fue el gran nexo que favoreció todo esto.

10. La telenovela es un género que busca antes que nada, entretener a la audiencia. Sin embargo, hubieron artículos de la telenovela en la sección política. Por qué pensas que ocurrió esto?

Mira, hay una cátedra de psicología de la UBA que tomaron "Montecristo" como trabajo de campo para los pibes, para ver en ella cómo se trataban los tópicos psicoanalíticos de identidad. A mí eso me supera. Nosotros hacemos entretenimiento, tenemos que llenar 5 horas semanales con lo que mejor sabemos hacer que es, contar una historia y tratar de citarte para el día siguiente y para que sigas ahí pegada, al otro día y al mes siguiente, hasta que terminemos. Esa situación de que la telenovela haya saltado de la sección espectáculos a las otras secciones de los diarios, a nosotros nos superó. Cuando yo vi por primera vez a Estela de Carlotto en un noticiero empezar a hablar del efecto "Montecristo", y cuando nos llamaban de escuelas, u organismos dije: "*bueno acá está pasando algo impensado*". Y te aseguro que si vos pensas cosas de ese lugar, no salen. Si lo hubiésemos buscado, jamás hubiese ocurrido.

11. ¿Y eso de alguna manera te pone orgulloso?

Sí, claro. Pero principalmente porque no fue buscado.

12. ¿Considera que "Montecristo" enseñó, educó? Si es así, ¿Era esta su intención?

La cantidad de gente que utilizó el disparador de "Montecristo" para acercarse a Abuelas, fue impresionante. Pero no tenía que ver sólo con hijos de desaparecidos. Llegó gente que quería saber cómo podía iniciar un trámite para saber de dónde venía, pero gente más grande otra época.

A mi hay cosas que me superan. Tengo una amiga que es maestra en una villa en Quilmes. Ella le estaba enseñando a los niños sobre la lectura de diarios. Les explicaba la importancia de determinadas noticas por sobre otras. La tarea para el día siguiente era que traigan la noticia más importante. Al día siguiente uno de los chicos dijo: "La historia más importante fue que Laura conoció a su hermana". Ellos lo llevaron por otro lugar.

Ahora, vos me preguntas si nosotros buscábamos educar. En absoluto. Ni acá, ni en el caso de "*Vidas Robadas*". Mucha gente me pregunta si con "*Vidas Robadas*" buscábamos educar. Yo quería contar la historia de una madre que buscaba a su hija, vía el tráfico de personas, punto. Sin embargo, aunque no lo buscamos sucedió igual. Y eso genera una responsabilidad muy complicada para el después. Porque yo tengo que volver a una historia de amor común, a una comedia. Y la gente está esperando: ¿Ahora qué nos vas a contar? Te genera angustia, porque no encontrás todo el tiempo temas como: el tráfico de personas, o los civiles que colaboraron en la dictadura. Es decir, tenemos miles de temas para sacar de la realidad de este país, tenes una lista enorme. Pero eso no significa que eso sea traducible a televisión, y que te genere historia que se puede fragmentar en capítulos.

13. ¿Alguna vez dudaron poder reflejar desde la ficción, un tema tan sensible para la sociedad argentina como lo es la dictadura?

No porque ideológicamente estamos muy identificados, y respetamos. Yo fui militante desde la universidad. No estábamos hablando de un tema nuevo o científico que no conocíamos. Para nosotros era muy común.

14. ¿Qué papel jugó el rating en este componente local de la tira?

La novela se hizo de la gente. La novela la tomó y la terminó diseñando la gente. Indudablemente al ver la repercusión que fue teniendo, seguimos invirtiendo. Gracias a eso pudimos hacer lo que fue la época del juicio a Alberto. Generalmente los productores cuando queres armar un juicio así, te lo tiran abajo. Porque es aburrido, porque no es llamativo visualmente, es opaco. Y acá funcionaba. Reprodujimos todo el texto de Etchecolaz, coincidió con la desaparición de Julio López. Fueron momentos a nivel social que se reflejaban en la novela. Había una empatía permanente. Era algo que pasaba en la realidad que tenia cierto reflejo en la ficción. No es que era una telenovela sobre el noticiero, pero había un rebote en la ficción. Y de ahí empezó a salir a las otras secciones.

15. El alejamiento de la obra de Dumas, la "desficcionalización" de la trama, y la exposición de un escenario familiar para el espectador argentino, ¿se transformó en algún momento en una estrategia de rating?

Si no funcionaba íbamos a tener que dar un volantazo tremendo. Los medios nos achacaron que habíamos estirado la historia cuando en la última parte develábamos cuáles eran los negocios de Alberto, todo el tema de la eugenecia. Pero nosotros queríamos mostrar eso. Por supuesto que nosotros lo íbamos midiendo con el afuera, porque no era central. Teníamos que mostrar cómo era Alberto, y después si teníamos tiempo para contar que era lo que hacía, lo hacíamos. Pero a la gente tampoco le interesaba tanto, porque ya había comprado el personaje, ya había comprado lo monstruoso del personaje. Aun así quisimos contar lo otro. Vuelvo al tema de la venganza vs la justicia. En un punto, para Santiago era suficiente. Pero el buscaba cuál era la causa social a la que él podía aportar. Me parece que si no nos hubiese ido bien, y si hubiésemos tenido que contar solamente una historia de amor, "fuxia" entre los dos amigos y la chica, no nos interesaba. Es un estilo de trabajo que a mí no me interesa, aunque lo respeto mucho. A mi gusta trabajar para que la gente diga: *¿A dónde van*?. Porque creo que renueva la cita, tenes que pedirle mucho al público durante un año, y tenes que darle mucho a cambio. No es una novela que la ves mientras estas planchado, dándole de comer a tus hijos etc: si te perdiste algo, sonaste. A mi me gusta trabajar todo el tiempo así, con ese concepto de serie dentro de una tira diaria. Y la gente lo agradece.

16. Para acercar el producto a la sociedad, o para lograr que la sociedad se acerque al producto: ¿hay que desficcionalizar? ¿Hay que construir un relato que resulte familiar?

Mirá, con toda esta cantidad de producciones como: "*Sin tetas no hay paraíso*", "*El cartel de los sapos*", ahora está muy de moda algo que se llama: el realismo trágico. Este busca los grandes temas a nivel sociedad y los traduce de alguna manera a la ficción, con las reglas del melodrama. Eso les está funcionando a los colombianos, en Miami también está funcionando, y de alguna manera nosotros también hicimos ese camino, y quisimos por primera vez hacernos cargo de un tema del pasado, amparados por el aniversario del golpe de estado, que no era un tema menor. Ahora, de no haber sido el 2006, no sé si hubiese entrado perfecto. Había una cosa a nivel popular del tema, y en otro momento no sabes. No existe la fórmula. Yo puedo tener milimétricamente calculado lo que debería

pasar, y a la gente puede no interesarle nada. Por eso no puedo decirte que desficcionalizar es la clave para acercarle a la gente algo. Esta vez funcionó, punto. El mejor ejemplo te lo puedo dar con "*Televisión por la Identidad*". El ciclo tuvo muchísimo éxito, y las Abuelas hasta hoy nos piden que sigamos haciendo más capítulos. Pero el modelo de narración se empezaría a repetir, porque siempre hay un nieto tratando de descubrir su identidad, o una abuela que busca. Entonces se termina convirtiendo en una especie de modelo previsible. Y eso es anti-televisivo. Entonces, lo que te funciona hoy, puede no funcionarte mañana.

17. ¿Considera que se trasgredió el género de la telenovela? hasta donde, como, etc.

Para nada. Yo creo que ese es también comentario de la gente de las secciones de espectáculos que están cada vez más desinformados. Nosotros hicimos una novela, una novela típica. Absolutamente típica. Dos hermanas separadas que se reencuentran después de veinte años, lo que acá cambio fue la causa de esa separación. Una pareja que estaba separada en el tiempo y a pesar de eso se seguían amando. Y un villano sensible como era Marcos, que no podía permitir que esto ocurriera.

18. ¿Qué te dejó "*Montecristo*"?

Al principio me dejó una sensación de extremo cansancio y agotamiento físico. Pero a la distancia me dio muchísimas satisfacciones, porque "Montecristo" sigue dándonos satisfacciones todos los días. Te encontras con alguien o llama alguien para agradecer porque lo acompañaste todas las noches. Y eso tiene la telenovela: se mete en la casa de la gente y se hace dueña de la gente. Y si tuviéramos más conciencia de que a partir de una telenovela nosotros podemos ayudar a los demás, con cualquier cosa, con campañas que tengan que ver con tema de salud o prevención, colaboraríamos mucho mas.