

Montecristo. Un amor y una venganza (2006). El trauma colectivo de la dictadura argentina en clave melodramática

Montecristo. Un amor y una venganza (2006). The Collective Trauma of the Argentinian Dictatorship as a Melodrama

KAREN GENSCHOW

Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania

Genschow@em.uni-frankfurt.de

Abstract: The article examines the melodramatic representation of the kidnapping of children during the Argentinian military and civilian dictatorships (1976-1983) in the *telenovela Montecristo*, broadcasted in 2006 in Argentina. The goal is to study the series as representative of one moment in the political memory of the dictatorship, and analyzes its oscillation between two previously existing discourses: the one belonging to the Abuelas de Plaza de Mayo, and the melodramatic narrative. Such melodramatic discourse also expresses its ambiguity at the level of mass media circulation and consumption that inevitably entail the de-politization of the social memory.

Keywords: Memory; Melodrama; Trauma; Dictatorship; Argentina.

Resumen: El artículo estudia la telenovela argentina *Montecristo*, emitida en 2006, que representa en clave melodramática el trauma de la apropiación de niños durante la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). La establece por un lado como representativa de un momento en la política de la memoria en torno a la dictadura, y por otro lado la analiza en su oscilación entre dos narraciones ya establecidas, la de las Abuelas de Plaza de Mayo, y la melodramática. En otro nivel esto se refleja en la ambigüedad de la difusión vs. la despolitización de la memoria que se construye en ella.

Palabras clave: Memoria; Melodrama; Trauma; Dictadura; Argentina.

1. LA PUESTA EN ESCENA DE UN TRAUMA (COLECTIVO) EN CLAVE MELODRAMÁTICA

Las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar argentina y sobre todo las formas de recordarlas han sido un campo de conflictos desde hace ya varias décadas. En él se ha debatido el alcance, la incidencia y el reconocimiento de este pasado traumático reciente para la historia y la identidad colectivas, y a la vez ha pasado por una serie de transformaciones desde el fin de la dictadura.¹ Sobre todo durante el transcurso de los gobiernos Kirchner se ha convertido en un punto crucial de los debates no solo acerca de la memoria sino también –y tal vez por extensión– de la identidad colectivas, haciendo de la memoria de este trauma pasado una obligación moral y jurídica en el presente.²

Dentro de esta –en sí ya no tan reciente– centralidad de la memoria en general, el tema de los niños apropiados sigue teniendo un lugar destacado, a lo que apunta también su difusión en el medio masivo televisión.³ Así, la telenovela *Montecristo. Un amor y una venganza*,⁴ emitida en 2006 por el canal de televisión Telefe, en pleno gobierno de Néstor Kirchner, marcó en este sentido un hito en el tratamiento de la memoria de la dictadura argentina (y de este tema en particular) dentro de este medio en varios sentidos. Por un lado contribuyó a una popularización y amplia difusión del tema; por el otro, implicó una melodramatización de este tema social candente y aún no resuelto en términos jurídicos. En las diferentes coyunturas políticas de la memoria desde el fin de la dictadura militar, *Montecristo* aparece como representativo de un momento determinado de la institucionalización de su memoria. Así, Sueldo afirma que “la telenovela se puso al servicio de los derechos humanos” (2012: 180) o –según Jonas Aharoni– incluso de una política gubernamental: “these telenovelas, especially *Montecristo*, openly promote the agenda of the Kirchner government regarding human rights of the desaparecidos” (2015: 7). Parece justificado volver sobre la serie como expresión y producto de un momento que resume una de estas coyunturas –tal vez la más potente– y como un caso particularmente interesante por el lazo estrecho de una representación mediática con una agenda política. A nivel de la misma narración el interés resulta, además, de una suerte de hallazgo feliz, por parte de los productores, que reconocieron la coincidencia estructural entre los dos tipos de narrativas que se cruzan en *Montecristo*: la memoria de un trauma (colectivo) y el melodrama.

La trama de *Montecristo* –vagamente basada en la novela homónima de Alexandre Dumas– comienza en el año 1995 y muestra a los protagonistas en la cumbre de la fe-

¹ La última transformación es perceptible desde la asunción de Mauricio Macri en 2015 que ha implicado un cambio fundamental en las políticas estatales de la memoria en relación a los gobiernos Kirchner.

² Véase, al respecto, el estudio sobre los usos de la memoria durante el gobierno de Néstor Kirchner de Ana Soledad Montero (2012).

³ Otras producciones televisivas sobre este tema son *Televisión por la identidad* (2007), un ciclo de tres unitarios, y *Volver a nacer* (2012), una miniserie de 13 capítulos.

⁴ Producción: Telefe Contenidos; dirección: Miguel Colom, Gabriel de Ciancio, Diego Sánchez, Grendel Resquín; emisión: 24 de abril al 27 de diciembre de 2006 por Telefe.

licidad: Santiago Díaz Herrera, un joven abogado, está a punto de casarse con su gran amor Laura Ledesma, y lo acaban de ascender en su trabajo en el juzgado. Antes de la boda parte a un torneo de esgrima en Marruecos con su mejor amigo, Marcos Lombardo. Simultáneamente, el padre de Santiago, el juez Horacio Díaz Herrera, está investigando delitos de violaciones de los derechos humanos que involucran también al padre de Marcos, Alberto Lombardo, un médico-obstetra y poderoso hombre de negocios. Alberto se entera de que su nombre está en la causa del juez por haber atendido un parto en el centro de detención Campo de Mayo y le pide a Marcos deshacerse de Santiago en Marruecos, mientras él encarga a Lisandro Donoso, supuesto tío de Laura y cómplice desde los tiempos de la dictadura de Alberto, el asesinato de Horacio en Buenos Aires. Como Marcos duda, el mismo Alberto monta un plan siniestro que lleva a Santiago a la cárcel, donde lo fusilan, en presencia de Marcos que no hace nada por evitarlo. Pero Santiago se salva de la muerte, aunque no de la prisión y pasa diez años en un calabozo sórdido, con el argentino Ulises como amigo y consejero, que le heredará, además, una inmensa fortuna. Santiago logra escaparse finalmente en medio de un incendio, haciéndose pasar por muerto; al llegar a la costa marroquí, es encontrado y rescatado por Victoria, una argentina residente en España. Ella, a su vez, ha estado escapándose de su propio pasado como hija de desaparecidos y con un hermano al que nunca conoció, nacido en cautiverio, supuestamente apropiado y al que sigue buscando. A partir del segundo capítulo se relata el regreso de Santiago a Buenos Aires, donde se instala junto a Victoria, León Rocamora, estafador y amigo de Ulises, y Ramón, que resultará más tarde ser agente de Interpol. Los 144 episodios sucesivos narran las peripecias de la búsqueda de venganza y justicia, los diferentes enfrentamientos entre “buenos” y “villanos”, así como el paulatino reencuentro entre Laura y Santiago, y su hijo en común, Matías. También se revelará que Laura es hija de desaparecidos y que es la hermana a la que Victoria ha estado buscando, verdad que se descubrirá gracias a las Abuelas de Plaza de Mayo, el Banco Nacional de Datos Genéticos y la CONADI.⁵ Alberto Lombardo y Lisandro Donoso se ven enfrentados a un juicio, aunque no a una condena, porque sorpresivamente quedan libres, cuando en el último tercio comienza un nuevo argumento: Laura es secuestrada por Marcos y paulatinamente se irán descubriendo las verdaderas dimensiones de criminalidad de Alberto Lombardo, quien por décadas ha llevado a cabo experimentos en el campo de la eugenesia, revelando así una naturaleza cada vez más demoníaca, y alejando a la vez la trama del tema de la dictadura. Termina –de manera muy telenovelesca– con la muerte de Lombardo a mano de su propio hijo y de Marcos a manos de Santiago.

⁵ Como es sabido, las Abuelas de Plaza de Mayo forman un organismo fundado durante la dictadura militar abocado a la búsqueda de los nietos, hijos de los hijos, nacidos en cautiverio y apropiados por personas pertenecientes al o simpatizantes del régimen militar. La CONADI (Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad) fue creada en 1992 como organismo estatal para acompañar la búsqueda y manejar la parte legal; trabaja en conjunto con el Banco Nacional de Datos Genéticos, creado a su vez durante el gobierno de Alfonsín (1987) para facilitar la búsqueda de las abuelas y los nietos, encargado de las pruebas de ADN y su conservación.

Allí el eje narrativo político parece ya no desempeñar ningún rol, cediendo casi por completo ante la narración telenovelesca.

En *Montecristo* se engarzan por tanto una línea narrativa melodramática con otra que concierne a la memoria y sus políticas, ambas fundadas sobre un trauma; este enlace implica una continua traducción y adaptación entre ambas narrativas, cada una de las cuales está, además, altamente codificada. En los diez años transcurridos desde su estreno, la telenovela, que durante su emisión fue todo un evento televisivo con recepción masiva, se ha producido una cantidad considerable de trabajos de investigación. El enfoque de este nuevo estudio se dirige específicamente al enlace entre telenovela y memoria y la funcionalización eficaz de la estructura melodramática para una narrativa memorística. Se entiende como un aporte a lo que Jelin establece como una de las tareas centrales de los estudios de la memoria: “relacionar el plano de las instituciones con los patrones culturales de sentido y con la subjetividad de los actores” (Jelin 2012: 27). En el caso de la serie esto implica tomar en cuenta no solo el plano institucional relacionado con el canal de televisión que emitió *Montecristo*, sino también la participación de las Abuelas de Plaza de Mayo en diferentes niveles de la producción, así como la narrativa melodramática como “patrón cultural de sentido” y los sujetos que son interpelados desde los afectos.

Me interesa estudiar dos aspectos en particular: por un lado la construcción de la memoria en un medio audiovisual, para investigar de qué manera se representan los traumas individuales en su especificidad mediática, como puesta en escena determinada (mediante *flashbacks*, metáforas, etc.); por tanto cómo se construye audiovisualmente la memoria de estos traumas. Por otro lado, se tratará de estudiar la “elaboración” del trauma en una narrativa melodramática, como “memoria melodramatizada”, para averiguar qué sucede con la memoria si se articula en o adapta a este particular género narrativo; cuál es el aporte en definitiva a la memoria colectiva de esta narración específica.

Según Susana Arroyo (2006), es posible analizar una telenovela a nivel microestructural (al interior de un capítulo) y macroestructural (la trama global); comenzaré en el siguiente apartado por esbozar una visión global del argumento propiamente y típicamente telenovelesco (que incluye e integra el argumento político), para rastrear en los apartados sucesivos, a nivel micro, los elementos ligados al trauma y a la memoria, en concreto, algunas figuras y constelaciones en relación a la representación del trauma: primero algunos personajes relevantes y, segundo, algunos tópicos y nociones que se resignifican en mayor o menor grado. Finalmente revisaré los usos del “documento” y la serialidad en *Montecristo*.

2. TELENOVELA, MELODRAMA, TELEVISIÓN: EL EJE TELENOVELESCO EN *MONTECRISTO*

A fin de analizar el funcionamiento de la memoria en *Montecristo*, hay que considerar primero el tipo de narrativa en la que se inscribe su argumento más político: el melodrama en su medialidad específica, la telenovela. Arroyo la sitúa entre innovación

y repetición, y afirma que “su carácter serial celebra la repetición de unos esquemas constantes que se dan una y otra vez a lo largo de numerosos capítulos –y de unas telenovelas a otras– con variaciones temáticas” (2006: 2).

La telenovela como género latinoamericano por excelencia –con su historia y sus códigos particulares en cada país productor⁶– constituye un tipo de relato específico y, en este sentido, está provisto de una memoria colectiva genérica, de la que participan los televidentes reunidos alrededor del televisor, como sostiene Sciacca: “la telenovela réunit toute une mémoire collective de certaines pratiques culturelles en Amérique latine” (2012: 92). Me parece relevante en este contexto el concepto de mediación desarrollado por Martín-Barbero, que atribuye a los medios de comunicación en América Latina la función de proporcionar modelos de cómo integrar los conflictos y roces (también en relación con la idea de nación) en la vida cotidiana desde una particular afectividad. Es en este sentido que la televisión, y específicamente la telenovela, ha ocupado un papel fundamental en la identidad colectiva pensada desde la cultura popular tal como se plasma por ejemplo en el “drama del reconocimiento” como elemento narrativo estructural: “lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que oculta y disfraza: una *lucha por hacerse reconocer*” (Martín-Barbero 1987: 244).

La estructura clásica de la telenovela, según Sciacca, está conformada por dos ejes: la oposición entre ricos y pobres, y entre buenos y villanos (2012: 74). Arroyo agrega que la distribución clara de la integridad moral en este último eje es fundamental dentro del género: “Así, mientras que los villanos serán siempre lujuriosos e infieles, bebedores, glotones y vocingleros, la pareja de héroes, incluso si están casados o prometidos con otros, sólo tendrá relaciones sexuales entre sí y serán austeros en sus costumbres” (Arroyo 2006: 6). También en *Montecristo* se ve al clan de los Lombardo bebiendo vino con frecuencia, a Alberto como cocinero disfrutando de la buena comida y preparándola, mientras que en el bando de Santiago beber y comer tiene una importancia notoriamente menor. En relación a la sexualidad, el relato enfatiza la absoluta fidelidad de Laura a Santiago, durante los diez años de matrimonio con Marcos, a quien no ama, aparentemente no ha tenido relaciones sexuales con él.

El título de la producción alude a la trama de traición y venganza, tal como se desarrolla en la novela homónima de Dumas. En el tercer capítulo hay una referencia intertextual explícita: aparece la novela de Dumas, utilizada por León Rocamora, el integrante refinado y culto del futuro equipo de Santiago, como medio para transportar el pasaporte falso para Santiago –con el nombre de Alejandro Dumas–. De ahí en adelante será solo el uso de este nombre y el motivo de la venganza la conexión con la obra francesa. La venganza como motivo central aparece de forma destacada en el primer episodio, que abre con una especie de prólogo, pronunciado por la voz de Santiago:

⁶ Sobre el desarrollo y las diferentes fases de la televisión y la producción de telenovelas en Argentina, véanse Jonas Aharoni (2015) y Mazziotti (1996).

El hombre no nació para ser feliz con poco esfuerzo... Y yo lo tenía todo... un padre ejemplar, una carrera en ascenso... Y la tenía a Laura, la mujer de mi vida. Pero la felicidad de uno a veces produce efectos extraños en los demás y despierta la bestia... la bestia que duerme dentro del hombre. Ya pasó mucho tiempo y creen que todo queda en el pasado... Pero volví. Sé dónde están... Y no voy a tener piedad (*Montecristo*: cap. 1; 00:01:19).

Este deseo de venganza de Santiago lleva adelante la trama, y solo paulatinamente su venganza personal se transformará en una búsqueda de justicia, aunque primero y principalmente la justicia en un sentido moral y como parte de las leyes del género. En este sentido la venganza y recuperación de “lo suyo”, como formula Santiago su motivo primero, es asegurada por las leyes del género, que contiene así una promesa de felicidad, tanto para el personaje como para los espectadores. Es decir, al cabo de 145 capítulos habrá un final feliz, una familia recuperada (para Santiago) y un equilibrio moral reinstituído como “premio” para los televidentes, como argumenta Mazziotti:

No es un premio a los personajes –que lucharon, vencieron obstáculos, sufrieron– sino a las audiencias. Porque no se acompaña una telenovela todos los días, durante meses, para ver que la pareja no se reúne, no inicia un camino de felicidad, o que los malvados no reciben el castigo que merecen. En ese espacio de ficción –y tal vez únicamente allí– hay justicia. Hay lugar para la felicidad (1996: 16).

La justicia a la que se hace referencia aquí es la justicia en un sentido melodramático, pero *Montecristo* contiene también una dimensión jurídica en un sentido más político y en la que el afán personal de Santiago se irá abriendo a una perspectiva colectiva y social (sobre la que volveré en el apartado 5).

El tráiler de *Montecristo* no da ningún indicio de su argumento político, sino que enfatiza la historia de amor triangular en torno a la pareja protagónica Laura y Santiago y el tercer elemento que viene a perturbar este amor perfecto, Marcos Lombardo. Laura, coprotagonista y objeto amoroso de Santiago, encarna en la lógica melodramática el modelo de mujer digna de cumplir la promesa de felicidad, como la “chica linda” obligatoria e ineludible en toda telenovela. Desde la supuesta muerte de Santiago ella vive una crisis de identidad, que se articula, como formula ella misma retrospectivamente, en una especie de niebla en la que ha vivido durante diez años. Esta niebla se comienza a disipar cuando Santiago regresa, y aunque pasan 60 capítulos antes de darse a ver ante Laura, ella siempre supo que él estaba vivo. De esta manera, Laura vive un amor típico del melodrama: “un amor que cueste alcanzar, mantener, recuperar” (Mazziotti 1996: 14).

En relación a este amor es interesante constatar que la duplicación de la constelación triangular principal (a la que apunta el tráiler), con Victoria como “rival” de Laura, no tiene reflejo allí. Victoria, si bien ama a Santiago, abandona sus expectativas cuando se entera de que Laura es la hermana a la que había estado buscando, priorizando claramente los lazos familiares por sobre las expectativas amorosas. En este punto, considerando ambas lógicas entrelazadas en la narración, se puede afirmar que

la dimensión política predomina por sobre la privada del melodrama, acorde, de todas formas, con una representación de esta política en términos familiares.

Un núcleo fundamental de todo relato telenovelesco es el secreto, que está relacionado a la vez con el silencio y que se articula precisamente en relación con el “origen familiar misterioso” del o la protagonista que prototípicamente “fue secuestrado de bebé, cree ser huérfano pero sus ricos padres lo han buscado siempre, tiene un hermano que no conocía, etc.” (Arroyo 2006: 6). *Montecristo* está plagado de secretos que se irán revelando poco a poco. El primero y principal es el de la identidad de Laura, que tendrá finalmente una solución política, pero en principio su crisis de identidad forma parte de una constelación fundamental del melodrama telenovelesco:

[E]sta historia de amor se entrelaza con lo que Brooks llama el ‘drama del reconocimiento’, propio del melodrama. “¿De quién soy hija (o hijo)?” y “¿Dónde está mi hija (o hijo)?” son las preguntas clave. [...] Las tramas desarrollan esa tensión, la búsqueda que va del desconocimiento al re-conocimiento de la identidad. Negada, ocultada, acallada, avasallada temporariamente, en el desenlace se asiste a la recuperación de la identidad. [...] Y en el desenlace, la revelación de la identidad tiene carácter de reparación justiciera que también viene del melodrama (Mazziotti 1996: 14-15).

En *Montecristo* este “drama del reconocimiento” se articula tanto desde el melodrama como desde la política de la memoria, en este último sentido principalmente en el reconocimiento de Laura como hija de desaparecidos, lo que sucede ya en el segundo tercio de la narración. Hacia el final se prioriza la narración melodramática, con una “reparación justiciera” telenovelesca, por sobre la política: el juicio contra Alberto Lombardo y Lisandro Donoso se interrumpe y no se retoma hasta el final. Con el secuestro de Laura, el descubrimiento de los verdaderos negocios de Alberto Lombardo, su muerte a manos de su propio hijo Marcos, y el enfrentamiento final entre Santiago y Marcos, que termina con la muerte de este, el relato sigue claramente una lógica más espectacular que la que puede ofrecer la sala de un juzgado. Así lo formuló el guionista, Marcelo Camaño, en una entrevista: “no deja de ser una novela, era más espectacular, y terminar con este punto culminante donde el hijo mata a su padre...” (Sciacca 2012: anexo).

Pero es finalmente por la presencia del tema social y político que Sciacca aduce el carácter excepcional y rupturista de *Montecristo*, que se plasmaría, además, en la trama compleja (“désarticulation narrative”) –en vez de “l’intrigue unique et simple” (2012: 92)– en la que se superponen dos historias, que, además, enlazan elementos ficticios y reales. A mi modo de ver, lo novedoso de *Montecristo* cabe no obstante plenamente en la mencionada dialéctica telenovelesca de innovación y repetición, y obedece, en este sentido, a las normas del género, como sostiene también Mazziotti, si bien destacando su carácter innovador: “En *Montecristo* el melodrama regresa para mostrar sus aristas medulares, y grita que está vivo y vigente” (2006).

Mediante los afectos que produce el melodrama –que como demuestran Hanich y Menninghaus (2014) en el microanálisis de otra narración melodramática consisten en una gama variada de sentimientos y no son reducibles a las lágrimas– se produce otro

efecto, tal como articula Williams acertadamente: “the achievement of felt good, the merger – perhaps even the compromise – of morality and feeling into *empathetically imagined communities* forged in the pain and suffering of innocent victims and in the action of those who seek to rescue them” (Williams 2001: 21). Los afectos producidos por *este* melodrama pueden por tanto estar al servicio de *otros* objetivos, como la producción de una comunidad de recordación (de un trauma) mediante la empatía. Y, como veremos a continuación, la base para esto está en la coincidencia casi asombrosa entre ciertos elementos estructurales de la telenovela (y el melodrama) y el relato de los desaparecidos, y particularmente de los niños apropiados.

3. TRAUMA Y MEMORIA COLECTIVA: LA TRAMA POLÍTICA Y MEMORÍSTICA DE *MONTECRISTO*

Para el análisis de los elementos concernientes a las políticas de la memoria en *Montecristo* conviene revisar brevemente los estudios sobre la memoria colectiva y el trauma que han proliferado en los últimos años, también en y para el contexto argentino. Como primera aproximación, Jelin define la memoria como “la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que cobra sentido en su enlace con el presente en el acto de recordar/olvidar; también en función de un futuro deseado” (2010: 71). Esta función de mediación entre diferentes temporalidades ya indica que la memoria se constituye como narración, que se construye y representa mediante y en diferentes medios, y también en versiones divergentes. Erll ha señalado la centralidad de producciones audiovisuales (en cine y televisión) en la construcción de la memoria colectiva. De las tres funciones posibles que atribuye a los medios de la memoria (Erll 2012: 188-190), las producciones audiovisuales constituyen los medios fundamentales para la *difusión* de ciertas versiones de la historia (más que su almacenamiento o evocación), y por tanto de construir una memoria colectiva y unas formas de recordar y a la vez negociar el lugar que les corresponde a ciertos hechos del pasado dentro de la comunidad.

En el contexto de la serie resulta útil un concepto más concreto propuesto por Erll que se refiere al potencial de los medios audiovisuales para la construcción de la memoria colectiva, “memory film” (película de recordación/memorialística), dentro del cual diferencia una dimensión inherente y otra externa a la película, lo cual es –salvando las distancias entre ambos medios– aplicable también a las producciones de televisión. La dimensión inherente se refiere a la tematización de la memoria *dentro* de la película/serie, mediante estrategias cinematográficas/mediáticas específicas, mientras que la dimensión externa se refiere esencialmente a las llamadas “constelaciones pluri-mediales”, es decir, la recepción crítica, las audiencias, los dispositivos institucionales, de marketing, etc., dentro de los cuales se inserta una determinada producción. Sobre esta base Erll diferencia entre películas reflexivas de la memoria, que “problematizan y ponen en escena actos de recordación individuales o colectivos” y otras “que interna-

mente no revelan nada sobre el funcionamiento y los problemas de la memoria, pero han difundido y marcado a nivel global versiones del pasado e imágenes de la historia. Estas son películas productivas de memoria” (Erll 2011: 161; mi traducción). Respecto a estas categorías hay que considerar, de todas formas, que una película o producción audiovisual en general difícilmente es de por sí un “memory film”, sino que en primera instancia solo está provista de un potencial para devenir película memorístico dentro de un determinado contexto social y de recepción (Erll 2011: 162).

En cuanto a la conceptualización del trauma colectivo, Kühner, en su revisión de los usos y definiciones del concepto, llega a la conclusión de que la noción de trauma colectivo se ha definido o bien de manera amplia como “evento traumático guardado en la memoria colectiva” o de manera más restringida “con el criterio procesual como un evento que retrospectivamente no pudo ser elaborado mediante las prácticas de la memoria normales/habituales” (Kühner 2008: 250; mi traducción). Concretamente se plasmaría en que “el evento no puede ser llevado a una narración aceptada por todos los miembros del grupo” (2008: 251).

Respecto a la posible elaboración del trauma colectivo e individual parecen relevantes, además, las reflexiones de LaCapra desde la historiografía, donde propone un “coming to terms” con los sucesos traumáticos del pasado: “Such a coming-to-terms would seek knowledge whose truths are not one-dimensionally objectifying or narrowly cognitive but involve affect and may empathetically expose the self to an unsettlement [...]” (LaCapra 2001: 42). Si pensamos entonces la elaboración del trauma desde los afectos o incluyendo los afectos, podría preguntarse si una telenovela, cuya característica central en tanto género es justamente su apuesta por los sentimientos, puede ser (y de qué manera) un aporte a un posible “coming-to-terms”.

Precisamente en relación a la elaboración afectiva de este pasado y sus versiones resulta productivo el concepto de “memoria prostética” desarrollado por Landsberg. Se refiere sobre todo a producciones *massmediáticas* que permitirían mediante ciertas estrategias de puesta en escena que producen empatía y afecto en los espectadores hacia las víctimas de sucesos traumáticos, la asunción de esta memoria traumática *ajena* como parte de la propia subjetividad. De todas formas, Landsberg llama la atención sobre el carácter comercial que la memoria puede adquirir en el contexto de producciones *massmediáticas*: “Commodification enables memories and images of the past to circulate on a grand scale; it makes these memories available to all who are able to pay” (Landsberg 2004: 18). Si bien una telenovela está al alcance todos los que tengan acceso a un televisor, no se puede dejar de lado el aspecto de la “comodificación”, lo cual en el caso de una telenovela o serie se articula en que una producción compite siempre con otras, de manera que en términos generales está marcada por una ambivalencia entre consumo/comercio y difusión. Este aspecto se plasma concretamente en la competencia por las audiencias y se refiere tanto al nivel intraserial (entre diferentes temporadas o episodios) como al interserial (entre diferentes series) que se traduce en determinadas estrategias mediáticas, principalmente la “superación” (Überbietung), como proponen Jahn-Sudmann/Kelleter (2012).

Así, *Montecristo* como narración serializada –y como telenovela– está sujeta tanto a las normas del género, y es en base a la afectividad particular –inherente al género y a la vez resultante de la necesidad de innovación– como ofrece y propone una determinada disolución narrativa del trauma (colectivo).⁷

4. LAS FIGURAS DEL TRAUMA Y LA (DES)MEMORIA EN *MONTECRISTO*

El eje político y memorístico se desarrolla sobre todo en torno a las figuras secundarias. Revisaré en lo sucesivo las figuras (tanto en un sentido literal como “figurado”) que son relevantes en la tematización del trauma, tanto en las formas de elaborarlo como de recordarlo y que en su conjunto conforman su representación del trauma y su memoria actual dentro de la serie.

4.1. El trauma de la desaparición (Victoria)

Victoria, aliada principal (y al comienzo enamorada) de Santiago, perdió a sus padres –cuya filiación política nunca se menciona– a los siete años en el asalto a la casa por un grupo de tareas, en un operativo típico de la época, que afectaba de manera particular a las familias y el espacio privado, como anota Jelin: “Esto implicaba secuestros masivos de personas –invadiendo inclusive los hogares–, para luego ser torturadas y desaparecidas” (2011: 562). Victoria solo logra salvarse porque su madre la encierra en el ropero, de donde es rescatada más tarde por su abuela, con la que se va a vivir a España. Si bien en el presente de la narración ella es una cirujana plástica prestigiosa y una mujer hecha y derecha, nunca ha superado el trauma de la pérdida de sus padres. Así lo formula Iñaki, su amante español: “Ojalá un día se te vuelva a abrir la puerta de ese placard y todos tus recuerdos se te borren” (cap. 5, parte 3; 00:02:40). Esta frase, que es a la vez descripción y metáfora para la superación del trauma, se repetirá de forma similar a lo largo de los capítulos, hasta que ella encuentra a su hermana; allí no vuelve a aparecer, con lo cual el relato sugiere una posible solución para el trauma a nivel individual.

En algunos momentos, Victoria sufre los síntomas de choque postraumático, es perseguida por *flashbacks* y el recuerdo de sus padres. Así, en el capítulo 9, vuelve a la casa de su infancia y se acuerda del momento del asalto, lo que se traduce en imágenes más pálidas. El *flashback* como estrategia fílmica para indicar otro nivel temporal coincide aquí con uno de los síntomas principales del trauma que se evidencian, según Mühlleitner, como “pesadillas y flashbacks” (2013: 19).

⁷ Es interesante, en este contexto, tomar en cuenta el aspecto transnacional que en el caso de *Montecristo* se articula en la remediación de la novela en diferentes países, como Colombia, México y Chile, pero un argumento menos político. La exportación abarca en estos casos “solo” el argumento melodramático y excluye su posicionamiento político. En el caso chileno, por solo dar un ejemplo, la trama relacionada con la dictadura, es reemplazada por el tráfico humano.

Según Cosimini, la puesta en escena, sobre todo el hecho de que Victoria recuerda cosas que por su encierro no puede haber presenciado, revelaría que “Victoria’s memory of this traumatic moment has been shaped by the stories others have told her and her investigation as an adult of the typical circumstances in which people were disappeared” (2016: 229). Esto apunta, dentro de la misma representación, al carácter constructivo y construido de la memoria, y según esta apreciación podría afirmarse que la producción es también reflexiva de memoria, en términos de Erll.

Aparecen otros síntomas mencionados por Mühlleitner que indican la traumatización de Victoria, aunque no siempre del todo plausibles. Así, en el capítulo 12, ella ve en un restaurant a Lisandro, quien aparentemente participó en el secuestro de sus padres, y sin saber de quién se trata empieza a desarrollar síntomas físicos y se marea porque los pasos de Lisandro, su particular manera de caminar le provocan recuerdos de esos mismos pasos en otro momento de su vida. Aquí es mediante el sonido –ampliado y distorsionado– como se indica el síntoma traumático de Victoria. Este elemento, marcado por una notoria falta de plausibilidad –ya que es imposible que Victoria *recuerde* los pasos de Lisandro– se explica más bien por la dramaturgia telenovelesca y la necesidad de introducir momentos dramáticos –o en palabras de Mazziotti “coincidencias abusivas” (2006)–.

4.2. Laura como niña apropiada

Laura es (co-)protagonista tanto del eje melodramático, como del político-memorístico. En este último sentido, ella representa una figura central en la memoria de la dictadura y un trauma colectivo estrechamente relacionado con ella: el de los niños apropiados, buscados por las Abuelas de Plaza de Mayo como institución y por los parientes individuales.

Ella representa los conflictos relacionados con la cuestión del origen y de la identidad, tal como ha sido y es concebido en los términos de “Abuelas” (retomaré esto en el apartado 5). Encarna –sin saberlo en ese momento– precisamente este conflicto de identidad que implica el saberse o suponerse niño apropiado: vive como en un estado de inconciencia, sin raíces que la sostengan. Entre este estado hasta las primeras sospechas y la certeza final pasan muchos capítulos, por lo que concuerdo con Sueldo, según el que la telenovela es un formato ideal para poner en escena este aspecto, justamente porque permite representar el proceso de tomar conciencia, largo y lleno de dudas.

Finalmente a Laura la espera su “restitución”, es decir, el reencuentro con los parientes, organizado y acompañado por las Abuelas de Plaza de Mayo, normalmente mediante un ritual que en *Montecristo* no se muestra, del cual forma parte una conferencia de prensa. Al caracterizar a su apropiador Lisandro como un personaje siniestro y violento, la narración evita –al menos en una primera instancia– todo tipo de conflicto como se ha dado en relación con los “niños desaparecidos” y restituidos (véase al respecto Brede 2016: 11), y el conflicto inicial que le produce saberse hermana de Victoria –por el amor común hacia Santiago– se disipa rápidamente.

4.3. Silencio, traición y la memoria de la tortura (Federico y María)

María y Federico Solano, dos personajes secundarios, que cobran relevancia y protagonismo dentro de la trama política a partir del capítulo 88, representan otro aspecto relacionado con el trauma de la dictadura cívico-militar: María es sobreviviente de Campo de Mayo, uno de los mayores centros clandestinos de los militares; después de su liberación se fue al exilio a México junto con su hijo Federico. Su esposo, Facundo Solano, no sobrevivió, y para Federico está claro que ella sobrevivió solo por traicionar a su esposo y empezar una relación amorosa con uno de sus torturadores. En el presente de la narración, él vive solo en Buenos Aires, tratando de olvidar y sin contacto con su madre, a la que culpa y odia de todo corazón, hasta que Victoria le pide que la llame. Victoria cree que María, como amiga de sus padres y sobreviviente, puede tener información valiosa sobre el destino de sus padres y el hermano al que busca. Tras el llamado de su hijo, María decide viajar a Buenos Aires inmediatamente. Las primeras imágenes del reencuentro ponen en escena la ruptura familiar por el trauma de ambos, la tortura, la pérdida de esposo y padre, y el silencio que guardó María en vez de explicar a Federico sus vivencias en Campo de Mayo. Este silencio es un tópico en toda investigación acerca de la memoria, y es multicausal, como afirma Jelin: “Silencios por temor, silencios para proteger y cuidar a los otros, para no herir ni transmitir padecimientos. Silencios para poder ‘seguir viviendo’ y compartir la vida” (2010: 73). También es un tópico que se repite a lo largo de la narración en *Montecristo*, sobre todo en relación a esta familia; así, María explica al comienzo de su testimonio: “Creí que si me callaba iba a mantener alejado el horror” (cap. 88: 00:24:13). Y una vez superado el silencio, reflexiona: “Hoy me di cuenta de que el silencio no me sirvió de nada” (cap. 89: 00:05:19).

Es el testimonio de María a su hijo, la sustitución del silencio por la palabra, lo que logra reunirlos nuevamente y disipar los rencores de Federico causados por el silencio. Este testimonio en un sentido no jurídico, sino meramente personal –aunque sí “público”– se repite durante el juicio al que son sometidos posteriormente Alberto Lombardo y Lisandro Donoso y cobra allí una nueva faceta. El hecho de que sus recuerdos de la tortura y el abuso sexual no se *muestren* visualmente mediante un *flashback* tiene que ver, desde mi punto de vista, con el problema inherente al testimonio, que menciona Jelin, relacionado con “la exposición (¿excesiva?) y [...] la espectacularización del horror. El terrorismo de Estado y la represión violaron la intimidad y los cuerpos humanos; la reconstrucción de la identidad requiere reconstruir también los espacios privados y la intimidad” (2011: 564). Esta ausencia puede entenderse, por tanto, como un gesto de respeto hacia las víctimas reales, y también como una forma de mediación hacia los espectadores de la telenovela (volveré a esto).

4.4. La desmemoria involuntaria (Leticia)

Como acertadamente ha señalado Sciacca en su análisis, Leticia, esposa de Alberto Lombardo “[...] est à la fois la mémoire et l’oubli” (2012: 223), y en este sentido re-

presenta y simboliza como individuo el funcionamiento de la memoria en relación a un contexto social mayor.

En el primer episodio de la serie, ambientado en el año 1995, diez años antes a la trama central, ella aparece como enferma psíquica que vive en un estado de confusión, bajo medicación permanente, suministrada por su marido. De casualidad se entera del plan asesino de Alberto dirigido contra el juez Díaz Herrera y su hijo Santiago; Leticia se convierte así en testigo, sin poder hacer nada porque teme también por su propia vida. Esto provoca en ella un trauma relacionado con la injusticia y su propia impotencia que no logra articular; sufre en consecuencia de amnesia y estados de confusión. En el presente de la narración, ella logra recuperar la memoria mediante un tratamiento de hipnosis; pero cuando aumenta la presión emocional, vuelve a perder sus recuerdos y regresa mentalmente a un estado anterior al trauma. Por esto en la apreciación de Cosimini “Leticia is also a metaphor for the difficulty of working through past traumas” (2016: 230). Ni siquiera al final alcanza una estabilidad en su capacidad de recordar, por lo que, en cierta forma, representa la constante amenaza bajo la que se encuentra la memoria, siempre en peligro de dejar lugar al olvido cuando los fantasmas del pasado se hacen demasiado presentes.

4.5. La toma de conciencia de Elena

La figura que representa más cabalmente la propia intención de la serie es Elena, madre adoptiva de Laura, casada con Lisandro, un represor que no solo torturó a los prisioneros durante la dictadura y apropió a Laura, sino que golpea también a su mujer. Sucesivamente esta va tomando conciencia de lo que sucedió en su familia, de su propio rol demasiado pasivo al nunca insistir suficientemente en saber “la verdad” y de su involucramiento en la apropiación de Laura. La primera sospecha del “verdadero origen” (así la fórmula recurrente para referirse a la posible apropiación) de Laura surge al leer un artículo en el diario sobre el caso de un nieto restituido.

Al enterarse paulatinamente de la verdad y de la participación de su marido (que a diferencia de la suya propia es consciente, voluntaria y apoyada en un sólido fundamento de ideología fascistoide) se va haciendo más fuerte también como mujer hasta dejar de ser víctima de su marido golpeador y desprenderse del todo emocionalmente de él. En este sentido, en su pasaje de espectadora y en cierto sentido también víctima –si bien de *otra* violencia, pero ejercida por la misma persona– a aliada de la causa de la restitución de Laura, Elena se constituye en modelo para los espectadores argentinos. Y es precisamente a través de un *medio*, un diario, como ella toma conciencia, tal como deben hacerlo a la par los espectadores a través de la televisión. El último capítulo la muestra como empleada en la misma organización de mujeres que la rescató de la violencia de su marido y la apoyó en su proceso de emancipación, lo cual claramente interpela a los espectadores a involucrarse en las causas de derechos humanos.

4.6. La memoria de los perpetradores/villanos

Montecristo pone en escena también los móviles de los perpetradores, personificados esencialmente por Alberto Lombardo como empresario inescrupuloso, es decir, como cerebro y autor intelectual de los crímenes, y Lisandro como su mano derecha y autor material. Sobre todo este último sigue aferrado a sus códigos de “antes”, al compañerismo, las soluciones “a la antigua”: recurriendo a la violencia, las amenazas, las intimidaciones y los asesinatos. Por esto, al comienzo, cuando vuelve a aparecer luego de diez años después del crimen contra el juez Díaz Herrera, es rechazado por los Lombardo, que sí han sabido adaptarse a los nuevos tiempos y optan por el camino de la política de (neo)derecha, es decir, la versión “modernizada”.

Esta “renovación” está representada sobre todo en la figura de Marcos, que inicia una carrera política como candidato de una “nueva derecha”, distanciándose de la vieja derecha promilitar, lo cual está significado en la distancia que toma de su propio padre y en el abierto repudio por Lisandro y sus métodos; así, Marcos repite en varias oportunidades que “las cosas ya no se hacen como antes”. No obstante, la serie indica de manera inequívoca que la distancia es solo retórica, porque también Marcos sigue recurriendo una y otra vez a su padre y a Lisandro para solucionar sus problemas.

Con la figura de Lisandro, *Montecristo* pone en escena la persistencia de las estructuras represivas, significados en actos y un lenguaje violentos, inclusive la violencia intrafamiliar —que ahora en principio sí son perseguidas por la justicia, pero que siguen existiendo y funcionando—. Lisandro aparece así como representante de los viejos tiempos, que sigue soñando como la “edad de oro” pasada, cuando, como dice él, “había códigos”, una continuidad no tan ficticia, como señala Jelin.⁸

La memoria de los “villanos” y su versión del pasado no entra en competencia con la versión de las víctimas, representada también por la aparición directa de las Abuelas. En este sentido no hay “competencias del recuerdo” (“Erinnerungskonkurrenzen”) en palabras de Erll (2012: 164); como espectadores solo nos enteramos de que siguen existiendo aquellos que niegan las violaciones de los derechos humanos cometidas durante la dictadura y —desde las tinieblas— siguen empeñados en *su* versión del pasado. Si bien aparecen como figuras que en ciertos momentos pueden suscitar algún tipo de compasión o empatía —cuando son perceptibles como seres humanos, con sus respectivas desilusiones, fracasos y soledades— su *memoria*, el discurso ideológico que representan se invalida.

Llama la atención, de todas formas, la ausencia de militares; si bien Lisandro Donoso representa la ideología y los códigos militares, es solo un miembro civil de las fuerzas

⁸ Jelin se refiere a la ideología de la derecha y los militares para ilustrar el funcionamiento y la lógica temporal del golpe de Estado en Argentina: “El evento, entonces, instalaba su propia determinación de conmemorarse, y en ese presente que se proyectaba hacia el futuro se podía encontrar el propio sentido de la acción y la intención de perdurar y transmitir. [...] Después de la transición, esta caracterización fue relegada a espacios corporativos (los cuarteles y círculos militares) y pequeños grupos de derecha, sin una presencia conspicua en la esfera pública” (Jelin 2010: 76).

represivas. La presencia de Alberto Lombardo en el centro de detención clandestino de Campo de Mayo demuestra y pone sobre el tapete la cuestión del involucramiento de civiles en la dictadura. Él, desde luego, es de derechas y “anti-subversivo”, pero es sobre todo un hombre de negocios cuyo fin es salir adelante, por lo que su asistencia a partos en Campo de Mayo parece no tener fundamento ideológico. Pero su falta de escrúpulos queda en evidencia al final, cuando se le muestra manejando su verdadero negocio al frente de una clínica clandestina donde se llevan a cabo experimentos genéticos con mujeres embarazadas. Su amoralidad y su desprecio de los derechos humanos se evidencian así como general y no ‘solo’ en relación a una ideología o personas de izquierdas. Este vuelco por cierto relativiza a mi modo de ver la especificidad de la memoria que pueda producir y difundir la serie, ya que Lombardo se constituye, sobre todo hacia el final, en delincuente siniestro, pero común.

5. TÓPICOS CRUZADOS Y RESIGNIFICADOS

Hay una serie de motivos y tópicos, además, que aparecen en *Montecristo* en relación al trauma y la memoria colectivos que se analizarán en lo sucesivo para profundizar la lectura del eje político-memorístico en sus cruces con el argumento telenovelesco. Los tópicos referidos específicamente al tema de la apropiación coinciden en gran parte con el discurso de las Abuelas, aunque se codifiquen en la lógica telenovelesca. Así, según Cosimini, “*Montecristo* consistently introduces and discusses memories within the specific human rights frames of truth and justice” (2016: 231).

5.1. Sangre, familia e identidad verdadera

El primer tópico relevante, que adquiere un significado doble dentro de la narración y es a la vez altamente ambiguo, es la sangre que se liga tanto a un concepto de familia como a la idea de la identidad. En la narración se presentan y oponen a primera vista dos modelos: por un lado el de Alberto Lombardo, quien con su obsesión por la familia y por conseguir un nieto de “su sangre” representa un crudo biologismo y afirma cosas como: “Las únicas relaciones válidas son las de sangre” (cap. 101, 00:19:05). Por otro lado se presenta como modelo familiar opuesto el bando de Santiago, que precisamente se caracteriza por una práctica de la solidaridad no basada en la familia; sus aliados son amigos, empujados por la causa justa que Santiago defiende. Ellos pueden no estar de acuerdo con medidas puntuales que él adopta en su afán de venganza, pero siempre serán leales, de forma que él afirma incluso: “Es como mi familia”. La fiesta que celebran en casa de Santiago, luego de la restitución de Laura, la detención de Lisandro y Alberto, poco antes de iniciarse el juicio contra ellos en el capítulo 102 –como un final intermedio feliz– tiene todo el aspecto de una fiesta familiar. En este sentido la narración parece proponer una suerte de redefinición de la familia que también es relevante en el contexto de la memoria y la legitimidad de las voces que la articulan, como señala Jelin:

Existe el peligro (especular en relación con el biologismo racista) de anclar la legitimidad de quienes expresan la VERDAD en una visión esencializadora de la biología y del cuerpo. El sufrimiento personal (especialmente cuando se lo vivió en carne propia o a partir de vínculos de parentesco sanguíneo) puede llegar a convertirse para muchos en el determinante básico de la legitimidad y de la verdad (2012: 24).

Esta posible redefinición no es ajena a la visión de las mismas Abuelas de Plaza de Mayo, que se conciben como una “familia de lucha” (Brede 2016: 37). Pero al mismo tiempo ocupa un lugar importante en la narración el discurso de la sangre como portadora de la “verdadera identidad” susceptible a la “restitución”, tal como propugna también la organización de Abuelas, recurriendo precisamente a estos dos términos (véase, al respecto, el exhaustivo estudio de Brede 2016). Así, por ejemplo, una vez restituida la identidad de Laura, Victoria no está en un principio dispuesta a aceptar la ayuda de Elena, por haber sido cómplice en la apropiación de Laura, haciéndose así partidaria del ‘familismo’ que Jelin advierte como potencialmente contraproducente: “En términos más amplios, el ‘familismo’ involucra una base personalizada y particularista para las solidaridades interpersonales y políticas” (Jelin 2012: 24). Pero, finalmente, Victoria supera sus reservas y puede considerar también a Elena como una aliada. En este punto en particular, la narración permanece indecisa, a mi modo de ver: por un lado, oscila entre una cierta apertura discursiva –marcando también como perjudicial el biologismo del bando antagónico–, y el concepto de “familia de lucha”; por el otro lado se hace partícipe de un ‘familismo’, ya que tanto el discurso melodramático como el político-memorístico apuestan fuertemente por la familia.

5.2. Anagnórisis

Otra coincidencia fundamental entre ambos ejes de *Montecristo*, la estructura melodramática y la narrativa de los niños apropiados, se produce en lo que se ha llamado “anagnórisis”. Así, en el relato melodramático, según Arroyo, “lo importante es que se produzca una situación de reencuentro (o anagnórisis) que venga a desvelar un secreto que pesaba sobre el héroe” (2006: 8). En la telenovela este elemento estructural es obligatorio –“nuclear”–, pero la forma precisa en que se da el reencuentro, como “hecho catalítico” es imprevisible y “ayuda a crear la ilusión de originalidad” (Arroyo 2006: 8). El reencuentro principal en *Montecristo* es aquel entre las hermanas Laura y Victoria y se corresponde con la centralidad del momento de anagnórisis en el discurso de las Abuelas de Plaza de Mayo acerca de los niños robados. La “restitución”, término que se ha establecido dentro de este discurso, se asemeja, según Brede, al momento de reconocimiento de la tragedia griega como “momento de cambio de la ignorancia al saber acerca de las identidad de los niños desaparecidos [...] Mientras en aquellas obras [griegas] el reconocimiento se produce en el clímax de un argumento, constituye aquí el final feliz” (2016: 124-125; mi traducción). Brede se refiere también a los rituales en torno a la restitución, como la entrega de una caja con material (fotos, entrevistas,

objetos) que pueda ayudar a “reencontrar” de manera simbólica a los padres biológicos desaparecidos y desconocidos. En *Montecristo* tras el reencuentro de las hermanas también hay una escena que se asemeja a este ritual, cuando Victoria le entrega a Laura una caja con ropa de bebé (“toda celeste”, porque iba a ser varón) que guardó para su hermano o hermana. Lo que obvia el relato es la conferencia de prensa como parte del ritual de restitución y su publicación –podemos suponer que la publicación se hace innecesaria ya que le es inherente a la misma telenovela y no aportaría nada en términos melodramáticos–.

5.3. Venganza/justicia

Un motivo central –como ya implica el mismo nombre de la serie– es el deseo de venganza que en el transcurso de la trama se irá reemplazando por la búsqueda de justicia. Esto es coherente con el desarrollo que describe Kühner en relación a experiencias traumáticas: “En las reflexiones terapéuticas la venganza se concibe como una forma inmadura de reaccionar a una injusticia sufrida, que tiene que ser transformada en una forma más madura” (Kühner 2008: 52; mi traducción). Así, Santiago primero desea solo vengarse de sus enemigos por la injusticia sufrida, y ejerce una serie de actos de venganza. La recuperación de su ciudadanía, es decir, de su nombre, precedida de su “aparición” ante los enemigos y el abandono de su clandestinidad,⁹ completa la transformación mencionada y lo hace integrar un proyecto colectivo, siguiendo la lógica del trauma: “Mientras que las fantasías de venganza a menudo son solitarias [...], la búsqueda de justicia es potencialmente un proyecto colectivo” (Kühner 2008: 52; mi traducción). Aunque en un segundo movimiento el relato vuelve a la lógica de la venganza al incluir otra vuelta de la trama (con otro atentado contra la felicidad de Santiago), por la que este está dispuesto a sacrificar la posibilidad de justicia (en un sentido jurídico) a favor de una justicia melodramática, es decir, de la venganza.

5.4. El testimonio y la verdad

La verdad como tópico está presente en prácticamente cada capítulo y cada vez con mayor frecuencia, muchas veces también en un sentido telenovelesco y se corresponde con el secreto, como elemento fundamental del melodrama. Todos quieren saber “la verdad”, que se presenta de esta manera casi como un objeto deseado, un fetiche, en el que convergen otra vez la estructura narrativa telenovelesca y el argumento memorístico. Igual que en relación a la sangre y la “verdadera identidad” es doblemente significada: en el eje melodramático y el político. En este último sentido es el juicio el momento de establecer la verdad de las memorias y la justicia. Según Cosimini los términos verdad (y justicia) desempeñan un rol fundamental en la lucha política por la

⁹ Por casi la mitad de la trama Santiago lleva oficialmente el nombre de Alejandro Dumas y permanece clandestino, mientras sus enemigos todavía lo creen muerto.

memoria: “these terms are adopted [...] in an anti-relativist manner, focusing on how they can be used as political banners under which to rally and fight against the human rights abuses carried out during the dictatorship” (2016: 231). En esta acepción, la verdad en *Montecristo* se relaciona fundamentalmente con dos conceptos del discurso de los derechos humanos: el testimonio y la justicia. El testimonio –en sentido propio– aparece durante el proceso judicial a Alberto Lombardo y Lisandro y cumple allí una función importante: “el testimonio convertía al deponente en un sujeto [...]. Es decir, el torturado daba los primeros pasos para dejar de ser víctima inválida y recuperar su calidad de actor histórico y, por tanto, de persona” (Vidal 2000: 193). No solo cumple la función de establecer la verdad histórica y las culpas respectivas, y de hacer justicia, sino que tiene un valor específico en la restitución de la identidad de la víctima. Los testimonios en este contexto, de Victoria, de Elena y María, cumplen en parte esta función, pero retroceden ante la continuación de los nuevos desarrollos (melo)dramáticos de la trama; en consecuencia, la justicia finalmente no se hace en el sentido político (mediante un juicio), sino en el sentido melodramático de la venganza.

5.5. La militancia (¿armada?)

Un silencio específico persiste en todo el argumento, durante los 145 capítulos –el único que no parece requerir de una verdad como respuesta– y es el que se refiere a la militancia de los padres de Victoria como de los Solano. De Facundo Solano se sabe que fue sindicalista; María, en cambio, ‘solo’, su esposa, sin participación política propia, lo cual refleja circunstancias históricas, porque a menudo “las mujeres fueron secuestradas y fueron objeto de represión por su identidad familiar, por su vínculo con hombres –compañeros y maridos especialmente, también hijos– con el fin de obtener información sobre actividades políticas de sus familiares” (Jelin 2011: 559).

De todas formas, Montoneros, ERP¹⁰ u otros nombres relacionados con la militancia política y armada no aparecen en la serie, lo cual posibilita preservar la imagen de “víctima”, tal como ha argumentado también Jelin. Según ella, esta imagen corresponde sobre todo a la lucha por los derechos humanos durante la dictadura e inmediatamente después. En las décadas posteriores sí se habló también de la militancia, social, política y, paulatinamente, también de la armada. Así, se puede afirmar que la serie adopta de forma anacrónica un silencio que en el presente de la narración y de la emisión (2006) ya se había superado.

En el penúltimo capítulo, cuando Victoria y Laura van a dejar la urna con las cenizas de sus padres a la bóveda, Victoria pronuncia un pequeño discurso de reconocimiento de sus padres y su proyecto político: “Ellos fueron libres y nos enseñaron esa

¹⁰ Ambas organizaciones, tanto Montoneros, una organización peronista de izquierda, como ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), pasaron a la clandestinidad con el golpe de Estado en 1976 y desde ahí intentaron combatir la dictadura, una gran cantidad de los desaparecidos militaba en alguna de estas (y otras) organizaciones.

libertad. Sus vidas valieron la pena, dejaron huellas y siempre van a estar con su aliento y el consejo de esa verdad y esa justicia que conocieron, por la que lucharon y por la que murieron” (cap. 144; 00:45:20).

Esta ausencia de una contextualización política en sentido estricto es frecuente en este tipo de producciones docuficcionales¹¹ y se relaciona con las circunstancias en que termina el régimen dictatorial: la “salida negociada” que tiene como efecto que “se recuerda y se transmite a niños y jóvenes las imágenes de ‘la violencia’ y el sufrimiento de las víctimas, pero sin transmitir la lógica del conflicto político y el contexto histórico en que esas violencias ocurrieron. Como si flotaran en el aire, porque la posibilidad de UNA narrativa unificada está ausente” (Jelin 2010: 82).

En el contexto de producción de la telenovela, precisamente estaba cambiando el tratamiento del tema de la militancia dentro del discurso de la memoria y los derechos humanos, debido también a las políticas de memoria y la recuperación de sitios históricos propugnados por parte del gobierno Kirchner. Según Jelin, “estas iniciativas estuvieron enmarcadas en la fuerza de la figura de la víctima, pero agregando un elemento importantísimo: el reconocimiento público” (2010: 79). Me parece legítimo pensar que la misma serie en términos de un reconocimiento público y masivo vuelve a coincidir aquí con un motivo de telenovela en relación al héroe: la recuperación de su “reconocimiento social que normalmente le fue arrebatado durante la infancia [...]” (Arroyo 2006: 4). Este reconocimiento se transfiere a los personajes de militancia política (aunque de manera despolitizada), que no se cuestionan y que de esta forma son restituidos a la comunidad mediante el relato telenovelesco, no como individuos, pero como un sujeto que, aunque ficticio, sí es representativo de una época y un proyecto político que se quiso borrar de la memoria nacional.

6. DOCUMENTO/“AUTENTICIDAD” E INSTITUCIONALIDAD DE LA MEMORIA

Es posible considerar *Montecristo* como perteneciente a la llamada docuficción, aunque los elementos propiamente documentales sean escasos. De hecho, cada capítulo al final de los créditos señala la ficcionalidad de la narración: “Los hechos y personajes de este programa son ficticios, cualquier semejanza con la realidad es casualidad”. Cosimini ve en este aviso una señal que apunta hacia el carácter constructivo de la memoria y concluye sobre la telenovela y su puesta en escena de la memoria en su totalidad: “Instead of insisting on the objectivity of all memories, the show rhetorically supports the vision of one inalienable past, while it structurally emphasizes the liminal space and controversial slippages between past experience and how these pasts are reconstructed

¹¹ Un ejemplo para esto es la serie chilena *Los archivos del cardenal*, una miniserie con dos temporadas que recrean en clave policial diferentes casos de violaciones de los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet (2011 y 2014).

and remembered prime time” (2016: 241). Sin ánimo de contradecir esta apreciación, me parece no obstante más importante el *efecto* que produce esta afirmación de ficcionalidad, que a mi modo de ver consiste esencialmente en invalidar el trauma individual que se presenta allí –experimentados por personajes ficticios que forman parte de una narración melodramática–, pero no cuestiona el trauma a nivel colectivo, en relación al contexto histórico real.

Si bien los elementos documentales son escasos, evidencian la estrecha colaboración que hubo entre los productores de la serie y la organización Abuelas de Plaza de Mayo. En un solo episodio (85), cuando Laura va a la sede de Abuelas y se enfrenta por primera vez con el trabajo de esta organización, se intercala un fragmento documental breve, en blanco y negro, que muestra una marcha en los comienzos de su lucha, donde se ve, entre otras, a Estela de Carlotto, una de las fundadora de Abuelas. En otros momentos (no muy frecuentes) en que Victoria visita la sede de Abuelas se ven documentos como fotos y afiches que muestran a las personas desaparecidas. Sobre todo las fotos han adquirido un significado particular que se ha modificado desde su función original de individualizar a las víctimas:

Gracias a la profusa circulación pública que adquieren estas fotos [...] se han vuelto una representación inequívoca. Quizás no recordemos la mayoría de los nombres o desconozcamos su biografía puntual, pero –en ciertos contextos– esos rostros nos remiten inexorablemente a un tiempo histórico, a una gesta y una tragedia (Longoni 2010: 50).

A pesar de su escasez dentro de la narración, las fotos provocan así un “efecto del archivo” en términos de Baron (2013) que está siempre ligado a un determinado modo de recepción, es decir a un “afecto de archivo”. En el caso de *Montecristo* este efecto/afecto, gracias a su amplia difusión, adquiere un matiz casi (melo)dramático en un caso particular que si bien se sitúa fuera de la narración parece contradecir el carácter meramente representativo que sostiene Longoni: el nieto 85¹², Marcos Suárez, es encontrado en parte gracias a la teleserie, ya que “la foto de Marcos había sido mostrada en la telenovela” (Sueldo 2012: 188) y él se reconoció –otro momento en que se superponen el reconocimiento en un sentido melodramático y en un sentido político-memorístico–.

Montecristo presenta a propósito de la búsqueda de Victoria los archivos de las Abuelas, lo que plantea –siguiendo a Derrida– la cuestión del poder en relación al archivo:

Jamás se determinará esta cuestión [de una política del archivo] como una cuestión política más entre otras. Ella atraviesa la totalidad del campo y en verdad determina de parte a parte lo político como *res publica*. Ningún poder político sin control del archivo, cuando no de

¹² Los nietos restituidos son numerados por las Abuelas, que de esta forma llevan la cuenta de cuántos se han recuperado; actualmente son 121 en total. Véase el estudio de Brede (2016) sobre la historia de Abuelas y las narrativas y rituales que se han establecido en los años desde su fundación.

la memoria. La democratización efectiva se mide siempre por este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo, a su constitución y a su interpretación (Derrida 1997: 12).

En relación a este poder del archivo, se puede afirmar que la organización Abuelas de Plaza de Mayo, en sus inicios y durante mucho tiempo, funcionó como una especie de contra-archivo –en el sentido también de *preservar* en contra de los intentos de *borrar* y hacer *desaparecer*–, pero con el transcurso de los años, y durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, ha pasado por un proceso de institucionalización y si bien sigue siendo un archivo propio, al menos interactúa con las políticas gubernamentales. En este sentido –tomando en cuenta también la historia del nieto 85– la misma serie puede considerarse como medio que recurre a los archivos (sobre todo de Abuelas) y democratiza el acceso a él, al menos en potencia y de manera representativa, difundándolo a la vez masivamente.

En otro sentido más que el de “docuficción”, la serie funciona como archivo: la figura de Amparo, una de las Abuelas que ayuda a Victoria en su búsqueda, es interpretada por la actriz Flora Bloise, que por haber aparecido en un rol similar ya en *La historia oficial*, una de las primeras películas sobre la apropiación de niños en 1985 se constituye como figura intertextual que construye la memoria de las Abuelas.

Estos elementos forman parte de las “constelaciones plurimediales” mencionadas anteriormente (Erll/Wodianka 2008), que incluyen entre otras la recepción y la integración institucional, y son capaces, en su conjunto de transformar un producto audiovisual en un *memory film*. Aquí hay que volver a mencionar, en primer lugar, el compromiso de los Kirchner con la causa de las Madres y las Abuelas y, en segundo, el apoyo de Abuelas a la serie, cuestiones que proveen autenticidad a la producción y consiguen a su vez una amplia difusión de su causa. Según Sueldo, incluso la serie fue creada específicamente para “contar la historia de Abuelas, el funcionamiento de la asociación de derechos humanos y su labor, y hacer llegar estos a la mayor audiencia posible” (2012: 185). La serie se transmitió a las 22.00 horas, horario *primetime*, y tuvo un promedio de 27,4% del *rating* (Jonas Aharoni 2015: 91), es decir, un éxito considerable de audiencia, que culminó incluso en la proyección pública del último episodio en la sala Luna Park (Sciaccia 2012: 40). En este sentido, se puede considerar como una producción que es, sin duda, clasificable como “serie memorística”, ya que significó un aporte importante en su momento a la difusión del tema de los niños apropiados, como parte de una política de la memoria propugnada por las Abuelas.

7. TO BE CONTINUED... SERIALIDAD/SERIALIZACIÓN Y CONTINUIDAD DEL TRAUMA

El carácter serial de *Montecristo* tiene, a mi modo de ver, incidencia en la misma representación del trauma, ya que el aspecto central se relaciona con su temporalidad. Esta, según Kühner, no es concebible como un evento momentáneo, único, sino “como un

proceso con diferentes fases o secuencias relacionadas con el trauma”, lo que llama “traumatización secuencial” (Kühner 2008: 43). El formato de telenovela tiene la ventaja de poder incluir no solo a muchos personajes y así mostrar una amplia gama de posicionamientos y posturas frente al pasado dictatorial, sino también de desplegar en el tiempo los efectos del trauma o de los traumas.

Hemos dicho que la serie relata –en forma de testimonio– un caso concreto de tortura, similar a los que sucedieron por miles durante la dictadura: el de María, la madre de Federico. Pero su testimonio se presenta solo en el registro audio; en los *flashbacks* que representan los recuerdos de otros personajes y que se refieren a la época de la dictadura tampoco aparecen imágenes de tortura. Como representación directa (en el registro visual) de tortura y muerte, sí aparece el caso de Vito, un personaje secundario que es asesinado por Lisandro por medio de golpes y patadas en el presente de la narración. En términos generales, la narración del trauma pareciera estar enfocada en el presente como una manera de acercarse a la realidad de los espectadores –jóvenes, sin recuerdos propios de la dictadura–. De esta forma, la telenovela transpone y en cierta manera *traduce* las experiencias traumáticas relacionadas con la dictadura en códigos melodramáticos más cercanos a los televidentes. A mi modo de ver, esto obedece al menos en parte a la lógica expuesta por Alexander: “For an audience to be traumatized by an experience that they themselves do not directly share, symbolic extension and psychological identification are required” (2004: 199). Así, el acceso a la experiencia traumática de perder a los padres, a un hijo o de ser torturado, se nos presenta –en relación a los crímenes ocurridos durante la dictadura– sin imágenes y, por lo tanto, sin la posibilidad de una identificación directa. Las escenas de pérdidas, sufrimiento y tortura que se *muestran* están ambientadas en el presente, sin relación directa con la dictadura y tienen, en consecuencia, un potencial de identificación más alto.

Mediante su serialidad *Montecristo* está en condiciones, además, de poner en escena la continuidad del régimen dictatorial después de su fin, que se manifiesta sobre todo en la impunidad. La trama política, en este sentido, utiliza la construcción melodramática y telenovelesca para mostrar tanto la serialización como la continuidad política (los Lombardo en el presente, las redes de silencio, etc.), como afirma también Sueldo, quien destaca “el nivel de impunidad con que estos grupos, que colaboraron con los militares argentinos, se manejan en el siglo XXI” (2012: 184).¹³ Así, la continuidad sigue hasta el presente del año de la emisión y se conecta tanto a un discurso político-jurídico coetáneo (de los gobiernos Kirchner) como a los esfuerzos continuados por tapar, esconder y silenciar.

En cierto sentido, puede afirmarse que el pasaje del trauma individual (tal como se nos presenta a nivel intradieético) a la dimensión colectiva del trauma reside precisamente en la serialidad y en su género particular, ligado a una recepción masiva:

¹³ En la apreciación de Jonas Aharoni la producción está dirigida también en contra de la teoría de los dos demonios, que plantea la dictadura como resultado de una escalada de violencia, incluyendo la “subversiva” (2015: 91).

As a result of its mass broadcast, the telenovela was able to introduce the concepts of truth, justice, and memory –as framed by the human rights movement– to a large viewing audience, while also teaching said audience about the resources available to those unsure of their own relationship to the nation’s past (Cosimini 2016: 233).

En un sentido muy concreto se puede decir entonces que el discurso político-memorístico se apoya en la narración telenovelesca para hacerse oír y para llegar literalmente al corazón de sus espectadores. Esta funcionalización se basa en la coincidencia en un aspecto fundamental: la búsqueda de identidad y su reconocimiento. Y tanto en la telenovela como narración sumamente codificada como en la lucha por los derechos humanos, ambas están ligadas a la existencia positiva de una “verdad” sin matices ni relativizaciones.

Montecristo es, en este sentido, también representativa de una política de consenso promovida por el Estado bajo la presidencia de Néstor Kirchner. Por esto resulta interesante en este contexto el concepto de “social merchandising” al que recurre Jonas Aharoni en su breve estudio de *Montecristo*, que como subgénero de la telenovela “applied the concept of using mass media for educational and ‘civilizing’ purposes” (Jonas Aharoni 2015: 91). Cosimini, a su vez, utiliza el concepto de “cultural memory merchandise” en su estudio sobre la telenovela. Conjugando ambas expresiones me parece legítimo ubicar la serie precisamente en el medio entre la memoria (dirigida hacia el pasado) y el proyecto educativo y ‘civilizante’ (dirigido hacia el presente y el futuro). El ímpetu pedagógico de *Montecristo* es concebible entonces como una funcionalización “prospectiva” de la memoria colectiva.

Al mismo tiempo es necesario terminar con la constatación de que la difusión del argumento político-memorístico en *Montecristo* se paga por otro lado con concesiones que se refieren sobre todo a ciertas simplificaciones, en parte banalizaciones, la despolitización, por lo que la memoria que se construye entra en una relación ambigua con el género de la telenovela. De todas formas, es posible concebirla como aporte a la construcción de una memoria colectiva en el sentido que plantea Jelin: “El desafío histórico, entonces, reside en el proceso de construcción de un compromiso cívico con el pasado que sea más democrático y más inclusivo” (Jelin 2012: 25). La serie puede pensarse como un esfuerzo en esta dirección, y aunque reproduce en parte la idea ‘familista’ tal como ha predominado en buena parte en la lucha por los derechos humanos en el contexto de la dictadura militar argentina, a la vez, invita a todo el público espectador a compartir la lucha por la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alexander, Jeffrey (2004): “On the Social Construction of Moral Universals: The ‘Holocaust’ from War Crime to Trauma Drama”. En: Alexander, Jeffrey/Eyerman, Ron/Giesen, Bernhard/Smelser, Neil/Sztompka (eds.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press, pp. 196-263.

- Arroyo Redondo, Susana (2006): "La estructura de la telenovela como relato tradicional". En: *Culturas Populares*, <<http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/arroyo1.pdf>> (6.10.2016).
- Baron, Jaimie (2013): *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Brede, Gesine (2016): "*Historia(s) buscada(s)*". *Das Narrativ der niños desaparecidos in Roman und politischem Diskurs der argentinischen Postdiktatur*. Goethe-Universität Frankfurt am Main, tesis de doctorado inédita.
- Cosimini, Amy (2016): "Broadcasting Memories. Argentina's Montecristo as Cultural Memory Merchandise". En: *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, 13, 13, pp. 222-245.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Erl, Astrid (2011): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- (2012): *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes-Facultad de Ciencias Sociales/CESO.
- Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008): "Einleitung. Phänomenologie Methodologie des 'Erinnerungsfilms'". En: Erl, Astrid/Wodianka, Stephanie (eds.): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: De Gruyter, pp. 1-21.
- Hanich, Julian/Menninghaus, Winfried (2014): "Im Wechselbad der Gefühle: Zur Emotionsvielfalt im filmischen Melodram – Eine Mikroanalyse". En: Gebauer, Gunter/Edler, Markus (eds.): *Sprachen der Emotion. Kultur, Kunst, Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Campus, pp. 101-133.
- Jahn-Sudmann, Andreas/Kelleter, Frank (2012): "Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV". En: Kelleter, Frank (ed.): *Populäre Serialität. Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Springer, pp. 205-224.
- Jelin, Elizabeth (2010): "Militantes y combatientes en la historia de las memorias. Silencios, denuncias y reivindicaciones". En: *Lucha Armada en la Argentina*, 5, pp. 70-83.
- (2011): "Subjetividad y esfera pública. El género y los sentidos de familia en las memorias de la represión". En: *Política y sociedad*, 48, 3, pp. 555-569.
- (2012): *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Jonas Aharoni, Gabriela (2015): *Argentinian Telenovelas. Southern Sagas and Political Reality*. Brighton/Chicago: Sussex Academic Press.
- Kühner, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- LaCapra, Dominick (2001): *Writing History. Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Landsberg, Alison (2004): *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Longoni, Ana (2010): "Fotos y siluetas. Dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos". En: Crenzel, Emilio (ed.): *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, pp. 24-63.
- Martín-Barbero, Jesús (1987): *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ciudad de México: Gili.
- Mazziotti, Nora (1996): *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006): "Las siete venganzas y un deseo". En: *Página12*, 15.05.2006, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/2550-931-2006-05-15.html>> (24.10.2016).

- Montero, Ana Soledad (2012): *¡Y al final un día volvimos! Los usos de la memoria en el discurso kirchnerista (2003-2007)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Mühlleitner, Elke (2013): “Repräsentationen, Definition, Narrationen. Eine medizinisch-psychologische Perspektive”. En: Bee, Julia/Görling, Reinhold/Kruse, Johannes/Mühlleitner, Elke (eds.): *Folterbilder und -narrationen. Verhältnisse zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Göttingen: V & R Unipress, pp. 15-22.
- Sciacca, Emilie (2012): *La reconstruction de l'identité argentine dans la telenovela Montecristo; (Argentine, Telefé, 2006)*. Rennes: TEL.
- Sueldo, Martín (2012): “Montecristo: Telenovela y derechos humanos”. En: *Studies in Latin American Popular Culture*, 30, pp. 180-193.
- Vidal, Hernán (2000): *Chile. Poética de la tortura política en Chile*. Santiago de Chile: Mosquito.
- Williams, Linda (2001): *Playing the Race Card. Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton: Princeton University Press.

Fecha de recepción: 22.11.2016

Versión reelaborada: 18.01.2017

Fecha de aceptación: 24.02.2017

l Dra. Karen Genschow es docente de Latinoamericanística en la Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sus áreas de trabajo son los estudios de género, estudios de cine y la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi, así como la cultura popular latinoamericana, específicamente el cómic y la telenovela. Sus temas de investigación son la autoría femenina en el Cono Sur, cómic argentino, chileno y cómics franceses sobre Latinoamérica, y el cine cubano. Ha publicado “Deseo estar”. *Weibliche Subjekte und Begehren in Romanen von Schriftstellerinnen im Cono Sur (1933-1957)* (2012) y “La autora y su expresión. Una lectura de la autoría femenina en Carmen de Alonso” (en: *Escribir como mujer, ¿hacia una reescritura de la autoría*, Katarzyna Moczyńska y Karolina Kumor [eds.], 2017).