

LA TELENOVELA HISTÓRICA MENOS PENSADA: CASI ÁNGELES, LA RESISTENCIA Y SUS POLÍTICAS DE LA MEMORIA SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA

THE LEAST EXPECTED HISTORICAL TELENOVELA: CASI ÁNGELES, LA RESISTENCIA AND ITS POLITICS OF MEMORY ABOUT THE LAST ARGENTINE DICTATORSHIP

Pablo Méndez Shiff
Universidad de Tel Aviv

Resumen: En 2010, el año en que Argentina celebró el Bicentenario de su independencia, la historia fue el insumo de diversas manifestaciones artísticas y culturales: películas, instalaciones, recitales. Ese año se celebró, además, el Mundial de Fútbol en Sudáfrica. Y todo esto se dio en el marco del conflicto de Cristina Fernández de Kirchner con las empresas periodísticas del Grupo Clarín. Todos estos elementos se combinaron, de manera ficcional, en la cuarta y última temporada de la telenovela juvenil *Casi Ángeles*, producida por Cris Morena Group desde 2007 para el canal Telefe. Este trabajo analiza la manera en que este programa de televisión abordó de manera alegórica temas como el robo de bebés durante la última dictadura, el Mundial de 1978, el Juicio a las Juntas de 1985 y el conflicto de los Kirchner con los grupos mediáticos. Esta fue la primera oportunidad en la que una ficción para jóvenes se estructuró sobre conflictos vinculados al terrorismo de Estado del período 1976-83. Sin embargo, el tema no ha sido prácticamente estudiado. Las hipótesis son que eso se debe a la falta de prestigio con la que sigue cargando la televisión y a la lógica de la polarización que marcó a la Argentina de esos años.

Palabras clave: Cris Morena; televisión argentina; derechos humanos; telenovelas juveniles; Juicio a las Juntas.

Abstract: 2010 marked the 200th anniversary of Argentina's independence from Spain, bringing about a series of cultural and artistic expressions that put history at the center. 2010 was the year, as well, of the World Cup that took place in South Africa. And all these things happened with a background conflict between president Cristina Fernández de Kirchner and the media conglomerate Clarín. All these elements were combined, in a fictional way, in the fourth and final season of the teen drama *Casi Ángeles* (Almost Angels), produced by Cris Morena Group for Telefe channel since 2007. This study analyzes the way in which this TV show talked about the illegal adoption of children, the 1978 World Cup, the Trial of the Juntas of 1985 and the aforementioned conflict between Kirchner and the media. This was the first time that a teen-oriented show centered itself around topics related to the dictatorship of 1976-83. However, this case has barely been studied. The hypothesis are that this is due to the lack of prestige that TV still carries upon its shoulders and due to the polarization prevalent in Argentina back then between Kirchnerism and anti Kirchnerism.

Key words: Cris Morena; Argentine television; human rights; teen dramas; Trial to the Juntas.

Introducción

En 2010, la Argentina celebró sus doscientos años de independencia. A lo largo del año, se organizaron festejos y conmemoraciones por parte del Estado nacional, en distintos puntos del país y con distintas formas de celebrar la gesta patriótica. Uno de los actos públicos más importantes se dio el 25 de mayo, cuando el cantautor Fito Páez brindó un recital gratuito frente al Obelisco porteño. Otro se dio el 28 de noviembre con el estreno de la *biopic* sobre Manuel Belgrano en el Monumento a la Bandera de Rosario. Entre un acontecimiento cultural y el otro, hubo otro intento de representación histórica del pasado en clave artística que pasó desapercibido para la mayor parte de la prensa y la academia. Entre marzo y noviembre, el canal de aire Telefe, gestionado por una empresa privada, emitió la cuarta y última temporada de la telenovela juvenil *Casi Ángeles*. Esta temporada llevó el subtítulo de *La Resistencia* y estuvo estructurada en torno a una representación alegórica de la última dictadura militar argentina (1976-1983).

La inclusión de temas como la apropiación ilegal de bebés, el uso de la propaganda y la manipulación política en el marco de una celebración deportiva, la sistematización de crímenes de odio contra enemigos del régimen y la búsqueda de la verdad a través de un juicio, entre otros, se dio en el marco de una historia juvenil que abordaba otros temas y había empezado a contarse tres años atrás. *Casi Ángeles* fue una ficción híbrida, entre el musical, el drama y la comedia, protagonizada por adolescentes y dirigida al mismo grupo etario. Si bien lo social estuvo presente desde la primera temporada de 2007, fue en 2010 cuando este eje se volvió el ordenador de todos los demás. Se siguió hablando de desencuentros amorosos, de relaciones de amistad y de asuntos filiales; con la diferencia de que ahora estuvieron subsumidos dentro de un conflicto mayor como el de vivir bajo un gobierno autoritario.

En los años previos, la televisión argentina había ensayado algunos abordajes en torno a la memoria histórica del terrorismo de Estado, sobre todo a partir de telenovelas como *099 Central* y *Montecristo* (Jonas Aharoni, 2015). Sin embargo, este nunca había sido el eje central de una ficción destinada a los adolescentes. Y esta no fue cualquier ficción para adolescentes sino la más vista en la televisión argentina para ese segmento, emitida en el canal líder de la industria, y exportada a varios países. A pesar de lo significativo del fenómeno, todavía no ha sido estudiado en profundidad debido a la falta de legitimidad que sigue arrastrando la TV como espacio cultural y como objeto de

estudio (Martín-Barbero y Rey, 1999; Newman y Levine, 2011). En el caso de la televisión infantil y juvenil, esa falta de legitimidad es aún más marcada.

Las pocas lecturas que se hicieron de *Casi Ángeles*, *La Resistencia* estuvieron marcadas por la polarización que signó el período kirchnerista (Kitzberger y Lodola, 2017). Para algunos observadores, la telenovela se había posicionado en favor del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner y en contra del conglomerado mediático del Grupo Clarín; para otros presentaba, en cambio, una crítica velada al gobierno de Cristina en línea con los planteos de Clarín. Nuestra hipótesis es que ninguno de los dos polos está en lo correcto, sino que, más bien, lo que hizo esta telenovela fue plantear un diálogo entre la memoria histórica de la última dictadura, combinado con algunas referencias veladas al presente coyuntural que no constituían el eje narrativo-pedagógico que se quería instalar. A partir de significantes globales y locales, *Casi Ángeles* *La Resistencia* se propuso escribir una fábula política anti-autoritaria en el *mainstream* de la televisión argentina.

En la primera sección, vamos a presentar a Cris Morena, la productora general del ciclo, y a enmarcar su trayectoria dentro de las últimas décadas de la televisión argentina. En la segunda, vamos a presentar la trama de *Casi Ángeles* y explicar cómo se fue dando el viraje desde lo *teen* hacia lo eminentemente político, en un contexto de creciente polarización y politización en distintos estamentos de la sociedad. Aquí también haremos un repaso por la escasa bibliografía sobre el tema y nos preguntaremos acerca de las razones de este fenómeno. En la tercera, vamos a hacer un repaso por las telenovelas para adultos que incluyeron estos temas en los años inmediatamente previos a la producción de este programa de televisión y analizaremos el contenido de la cuarta temporada y, fundamentalmente, las referencias a tres hechos históricos: el Mundial 1978, el Juicio a las Juntas de 1985 y el conflicto de Fernández de Kirchner con los conglomerados mediáticos. En esa sección, también abordaremos las lecturas partidistas que se hicieron de estas representaciones ficcionales. En la conclusión, propondremos futuras líneas de investigación para este fenómeno social y cultural de aristas múltiples.

Cris Morena, la productora argentina que fue de lo local a lo global

La productora general de *Casi Ángeles* fue Cris Morena, una de las figuras más relevantes de la televisión argentina de fines del siglo XX y principios del siglo XXI

(Méndez Shiff, 2017). Tras haber trabajado como modelo, actriz y conductora, en 1995 se lanzó a la producción de telenovelas orientadas al público infantil y juvenil. Con *Chiquititas*, el programa que se emitió de manera seriada hasta 2001, inauguró la producción transmedia para este segmento de la audiencia (Mazziotti, 2006: 121). *Chiquititas*, además de una telenovela, fue una serie de casetes y CDs, obras de teatro, revistas quincenales, una película y hasta tiendas de merchandising propio. Este modelo, denominado por la industria como 360° porque abarca distintas vetas para construir una unidad cultural-comercial, traspasó las fronteras argentinas y hasta latinoamericanas. *Chiquititas* se adaptó en Brasil y en México y se vendió como *lata*, como producto terminado, a Europa del Este y a Israel. El éxito en este último caso fue marcado (Ginossar, 2011). Tan marcado que condicionó los siguientes pasos de la carrera de su productora.

En 2002, durante la mayor crisis económica de la historia argentina (Cortés Conde, 2003), Cris Morena dejó de trabajar como empleada de Telefe y decidió constituir su propia empresa, Cris Morena Group. La principal razón para hacerlo fue su sociedad transoceánica con el argentino-israelí Yair Dori, quien había importado *Chiquititas* a Israel, y le ofreció un acuerdo para co-producir una nueva telenovela destinada al público adolescente. Con parte de los mismos actores del programa anterior, Morena y Dori co-produjeron *Rebelde Way* en 2002 y 2003 y *Rincón de Luz* en 2003. Este programa profundizó lo que había empezado con *Chiquititas* en términos de producción transmedia y de exportación, como formato y como lata, a una serie de países.

Dos años después, Morena y Dori terminaron su sociedad, y Morena siguió produciendo proyectos con el mismo modelo transmedia y con la misma proyección internacional. En 2004 y 2005, estuvo al frente de *Floricienta*, una comedia de enredos con tintes melodramáticos; en 2006, produjo una remake de *Chiquititas* y una comedia para el público de jóvenes adultos, *Alma Pirata*. En 2007, llegó el turno de *Casi Ángeles*, una historia pensada en un principio como una continuidad de *Chiquititas* y que luego fue tomando ribetes más místicos y políticos, como veremos a continuación.

El desarrollo de la carrera profesional de Cris Morena como productora se enmarca dentro de los cambios suscitados en la industria televisiva argentina en las postrimerías del siglo XX. El cambio más significativo de la época fue que los canales de aire, sobre todo los cuatro gerenciados por empresas privadas, aunque también el único

canal público, dejaron de producir la mayor parte de su propia programación. Siguiendo una tendencia internacional, y para reducir costos, comenzaron a delegar parte de su programación en empresas privadas, denominadas productoras independientes porque no formaban parte de las empresas que manejaban las señales (Mazziotti, 2007: 159-60). Durante el rodaje de *Chiquititas*, Cris Morena trabajó como empleada de Telefe, pero luego, al asociarse con Dori, constituyó su propia compañía y se unió a la entonces emergente Cámara Argentina de Productoras Independientes de Televisión (CAPIT), un grupo de presión formado en 1999 para negociar con más fuerza ante los canales.

Casi Ángeles: una historia en cuatro actos

Casi Ángeles debutó en la pantalla de Telefe en el año 2007 en el horario de las 19, tradicionalmente reservado en esa pantalla al segmento infantil y juvenil de la audiencia.

En una tónica similar a la de *Chiquititas*, la historia estaba centrada en un grupo de huérfanos y huérfanas que vivían en un lugar llamado Hogar Mágico. Estos niños y adolescentes sufrían la discriminación de sus pares que vivían en mejores condiciones que ellos, y debían enfrentarse, en las primeras temporadas, al encargado del orfanato que los mandaba a robar y trabajar de manera ilegal en un taller. Al mismo tiempo, estos niños y adolescentes conocían a dos adultos enamorados entre sí, Nicolás y Cielo, que los guiarían a ellos en su crecimiento interpersonal y los alentarían a conformar su propia banda musical, los Teen Angels.

Las primeras dos temporadas abordaron conflictos vinculados a la convivencia de los niños en el orfanato y su relación de tensión con los adultos, mediado por la inserción de elementos de la ciencia ficción, como las dimensiones desconocidas y los saltos temporales. A partir de la tercera temporada, se dio un giro narrativo hacia elementos de corte histórico y político que se insertaron en la trama de forma alegórica.

Una disposición legal tuvo una incidencia directa en la producción y escritura de la trama.

En 2008, el Congreso nacional modificó las leyes que regulaban el trabajo infantil y adolescente en todas las ramas de la economía, incluida la del sector artístico (Honorable Congreso de la Nación Argentina, 2008). La sanción de la ley 26.390 cambió las reglas de juego de esta producción porque, entre otras disposiciones, prohibía la contratación de menores de 16 años. Eso hizo que los niños y niñas que formaban parte del elenco tuvieran que dejar la historia. Por el otro lado, también estableció límites en

los horarios y cantidad de horas en que los menores de entre 16 y 18 años podían trabajar, por lo que las jornadas de grabación se vieron reducidas. Con estos cambios legislativos sancionados durante el rodaje de la segunda temporada, los productores y el autor de la telenovela decidieron cambiar algunos engranajes de la historia.

La tercera y cuarta temporada de *Casi Ángeles*, emitidas en 2009 y 2010, plantearon una distopía futurista. Mostraron un planeta en ruinas, corrompido desde sus bases, al que los jóvenes debían cambiar. Los protagonistas adolescentes, ya sin los niños, situados en 2008, viajaron en el tiempo y fueron hasta 2030, con el objetivo de que pudieran evitar la catástrofe que estaban viendo con sus ojos de testigos privilegiados y de agentes históricos. En aquel 2030, había manifestaciones por la falta de agua, energía y alimento; el gobierno reprimía a su población con gases lacrimógenos y una violencia desenfrenada.

La tercera temporada se estructuró sobre la idea de una sociedad en llamas, en la que algunos sectores disidentes se plantean, para luego descartar, la posibilidad de incurrir en luchas de acción directa (boicots, apagones) y hasta de lucha armada.

La cuarta y última temporada, sobre la que centraremos este artículo, fue un paso más allá. *La Resistencia* planteó una distopía en la que había un mundo dividido en dos por un muro: de un lado los incluidos por el sistema, gobernados por un gobierno autoritario que había borrado sus memorias, y por el otro los excluidos, que luchaban por su subsistencia y planeaban acciones de oposición al régimen mientras eran deshumanizados y llamados “salvajes”. Como veremos, esta temporada combinó elementos de tinte universal (un muro de exclusión) con referencias concretas a la última dictadura de Argentina.

A pesar de los distintos elementos presentados en esta telenovela de 579 capítulos de una hora emitidos a lo largo de cuatro años, es poco lo que se ha escrito, y menos aun lo que se ha publicado, sobre *Casi Ángeles*. Sobre el contenido político de la trama, directamente no hemos encontrado otros trabajos.

Leonardo Murolo afirmó que tanto este programa como su competidor *Patito Feo* “propugnan una generación sin padres, presentan a un joven con las necesidades básicas satisfechas, vistiendo ropas nuevas y de marca en cada capítulo, para quienes los únicos problemas relevantes son relacionales con sus pares y quienes despuntan sus horas de ocio bailando y cantando” porque “la industria cultural necesita que los ídolos juveniles canten y bailen para traducirlos en discos, obras teatrales y posteriores DVDs” (Murolo,

2009: 4).

Si bien María Eugenia Nasser advirtió que los conflictos de *Casi Ángeles* fueron más allá de los amoríos adolescentes y se habló de tópicos como la ecología, el control de los medios de comunicación, la corrupción y la paz (Nasser, 2011: 40-43), no es un tema sobre el que se detuvo porque su trabajo está enfocado en analizar el modo en que se construyen las identidades adolescentes y las relaciones entre adultos y jóvenes en ese y en otros programas de Cris Morena (Ibid:3-13).

Hay tres tesinas de grado sobre *Casi Ángeles*. Ninguna de ellas, al momento de enviar este artículo, ha sido publicada en una revista académica, y ninguna de ellas se refiere al tema puntual de este trabajo. En su tesina para alcanzar el título de licenciada en Periodismo de la Universidad del Salvador, Irene Laura Rosalis analizó la tercera temporada para proponer que la telenovela tiene un “contenido axiológico positivo” (Rosalis, 2011); en su tesina para alcanzar el grado de Bachiller en Comunicación Audiovisual por la Pontificia Universidad Católica del Perú, Gabriela Tudela Ramos repasó los temas presentados para preguntarse por su universalidad y pregnancia en espectadores jóvenes (Ramos, 2017); y para su proyecto final de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Rosario, Renata D’Angelo hizo un estudio de recepción sobre personas que vieron *Rebelde Way* y *Casi Ángeles*, para intentar dilucidar si el paso del tiempo había cambiado sus percepciones sobre las telenovelas (D’Angelo, 2022).

La relación de los intelectuales con la televisión ha sido siempre compleja y ha estado atravesada por el prejuicio y la creencia de que nada bueno puede salir de ella (Martín-Barbero y Rey, 1999). Esto ha dado pie a que la TV tampoco goce de prestigio como objeto de estudio (Newman y Levine, 2011). Nuestra hipótesis es que esto explica, en parte, la escasez de material producido hasta el momento sobre Cris Morena en general y sobre *Casi Ángeles* en particular.

El muro, el soma y la lucha contra el mal absoluto: *La Resistencia*

La cuarta y última temporada de esta historia se llamó *Casi Ángeles, La Resistencia*, fue un thriller político. En clave futurista y conjugando elementos propios de la ciencia ficción con los de la telenovela, se centró en la lucha de un grupo de adolescentes rebelándose contra el poder que busca deshumanizarlos. A pesar de que no hubo menciones explícitas a nombres propios, la temporada estuvo plagada de guiños y

referencias a la última dictadura militar argentina, y en particular a dos acontecimientos: el Mundial de 1978 y el Juicio a las Juntas de 1985. También hubo un juego de paralelismos entre la villana, personificada en una Jefa de Ministros que tenía la suma del poder público, y la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner.

Antes de adentrarnos en los tres hechos mencionados, presentaremos brevemente los lineamientos de la cuarta temporada y la pondremos en diálogo con las representaciones ficcionales de la dictadura que hicieron antes algunas telenovelas para adultos.

En *La Resistencia*, los protagonistas eran los mismos que en las temporadas anteriores de *Casi Ángeles* pero habiendo atravesado un cambio significativo: ya no recordaban quiénes eran. Bajo el pretexto de que lanzaba un plan de vacunación nacional para prevenir enfermedades estacionarias, el gobierno había lanzado un virus sobre los cuerpos de los ciudadanos a través de una inyección que adormecía sus conciencias. Para llevar a cabo su plan, la Jefa de Ministros había detonado una bomba que dividió a la ciudad en dos. De un lado, había quedado el mundo de los incluidos y del otro el de los excluidos. Sobre lo que era el colegio de la temporada anterior, se erigió la urbe Nueva Era, con un grupo de personajes que no recordaban nada de sus vidas pasadas. Habían sido “reseteados”, esto es, manipulados genéticamente por el gobierno, quien les había provisto de una nueva identidad en ese mundo artificial. Del otro lado, sin acceso a los bienes básicos, habían quedado las personas que no servían a los intereses del poder y en consecuencia eran tratados como desechos. El lenguaje de esa dictadura los llamaba “salvajes” o “terroristas”; y la palabra que elegían para llamarse a sí mismos era otra, “resistentes”. No había ya un Estado nación sino una urbe que era gobernada por una *corporación*, la Corporación Nueva Era Virtual. La adopción de este término, tomado de la serie norteamericana *Lost*, provocaría, como veremos más adelante, un malentendido en la opinión pública.

Las ficciones televisivas son textos híbridos que toman elementos intertextuales de la realidad y de otras ficciones, televisivas o cinematográficas, para construir su propio universo narrativo. En el caso de *Casi Ángeles La Resistencia*, podemos señalar dos fuentes de inspiración. Por un lado, están las referencias a obras anglosajonas, y por el otro, el diálogo que establece con otras telenovelas argentinas. En el primer grupo, se encuentran *Lost*, la adaptación de *Oliver Twist* que dirigió Roman Polanski en 2005; a *Brazil*, de Terry Gilliam, que es a su vez una adaptación de 1984 de George Orwell; y a *Un*

mundo feliz, de Aldous Huxley. En el segundo grupo, podemos mencionar a *Montecristo y TV por la Identidad*, las primeras telenovelas argentinas en centrarse en la última dictadura.

1. ¿Una fiesta de todos?

La Corporación Nueva Era Virtual, el ente de gobierno, había decidido lanzar las *Olimpiadas Nuevo Mundo*, que tendrían lugar en la urbe de Buenos Aires comandada por la Jefa de Ministros, Luz. En ellas, competirían las delegaciones de las urbes de Chile, Brasil, Cuba, Reino Unido, Francia, Perú, Colombia, Uruguay, Estados Unidos, Italia, Rusia e Israel. La competencia internacional tenía el objetivo de alcanzar lo que Juan José Sebreli denomina “delirio de unanimidad” (Sebreli, 1998: 10), esto es, crear la idea de que no había nadie que se pudiera quedar afuera de la celebración. Las personas reseteadas de todas esas partes del mundo asistirían a un espectáculo fastuoso que les recordaría lo bien que estaban de ese lado del muro, con la protección del gobierno, sin los *salvajes*. Las referencias de la producción eran el Mundial de 1978, celebrado en Argentina durante los años de plomo, y las Olimpiadas de Berlín de 1936, instrumentalizadas por el nazismo con fines propagandísticos (Laura Fernández, entrevista personal).

El capítulo que mostró la ceremonia inaugural de las Olimpiadas se llamó *La Fiesta de Todos*. Ese es, justamente, el título de la película promovida por la dictadura y estrenada en 1979, cuando aún se respiraba un clima de euforia tras el triunfo de la selección argentina el año anterior. En esa pieza dirigida por Sergio Renán y escrita por Hugo Sofovich, se buscó presentar a una sociedad alegre y despreocupada que, unida por un sentimiento de pertenencia nacionalista, salía a las calles para celebrar y vitorear a la Junta Militar encabezada por Jorge Rafael Videla (Alabarces, 2014: 89-90).

La Fiesta de Todos se estrenó en un contexto de fuerte presión internacional para los dictadores: mientras ellos trataban de decir que la situación en el país era perfecta, los organismos de derechos humanos denunciaban internacionalmente los secuestros y detenciones ilegales del régimen, aprovechando la visibilidad que daba el hecho de que todos los medios del mundo estuvieran con un ojo puesto en el país que era sede del Mundial. Como respuesta, los integrantes del movimiento de DDHH eran acusados de integrar una “campaña antiargentina” que atentaba contra los intereses del país y la sana alegría del pueblo (Franco, 2002). Mientras las multitudes festejaban el

campeonato mundial en el estadio de River Plate, a pocas cuadras de allí, en la Escuela de Mecánica de la Armada, funcionaba uno de los centros clandestinos de detención más importantes que se habían montado. Pero, a través del fútbol, la dictadura había intentado legitimarse frente a sus ciudadanos y frente a la opinión pública internacional, que había accedido a numerosas denuncias sobre la situación del país.

En *Casi Ángeles La Resistencia*, se reprodujo lo sucedido en Argentina durante el Mundial 78 y particularmente con esa película propagandística. Mientras algunos personajes se lamentaban de la farsa (“Afuera están deteniendo gente y nosotros estamos acá”), otros se entregaban a la euforia popular. Hasta que un grupo de *resistentes* decidió hacer una *intervención creativa* de consecuencias mayúsculas. Imbuidos del vocabulario apologista que se usó en *La Fiesta de Todos*, interfirieron las señales de televisión para mostrar un episodio de una serie ficcional, llamado *La Familia Muro*. Los integrantes de la familia Muro, se podría decir, eran “derechos y humanos”: seres domesticados que le agradecían a la Corporación todo lo que hacía por ellos. Luego de declamar un apoyo al régimen a través de esos personajes de ficción, el guion se extendía hasta mostrar escenas explícitas de represión ilegal: detenciones arbitrarias de ciudadanos y robos de bebés y sesiones de tortura mientras, allá afuera, parecía que la urbe era una fiesta. Mientras el discurso hablaba de “un mundo feliz”, las imágenes mostraban aquello que no podía ser nombrado. El final del clip fue con las siguientes palabras:

“Nadie nos va a quitar esa alegría así que hermanos, disfrutemos sanamente de esta Fiesta de Todos, que no es la fiesta de uno ni de unos pocos. Nadie se va a quedar afuera de esta fiesta. Porque si uno solo quedara excluido, no sería la Fiesta de Todos, ¿no?”.

Esa última frase del clip emitido como una acción contra el régimen fue un guiño a la última frase de la película dirigida por Sergio Renán. En la última secuencia, se puede ver al historiador Félix Luna, como fuente de autoridad intelectual, decir:

“Estas multitudes delirantes, limpias, unánimes, es lo más parecido que he visto en mi vida a un pueblo maduro, realizado, vibrando con un sentimiento común, sin que nadie se sienta derrotado o marginado. Y tal vez por primera vez en este país, sin que la alegría de algunos signifique la pena de otros”.

A lo que el locutor oficial agregó: “Esta fue nuestra mejor fiesta. Porque fue La Fiesta de Todos”.

En tono de sátira, el spot de la *Familia Muro*, y por extensión el guion de *Casi Ángeles*, apeló a la intertextualidad con la película más celebratoria de la dictadura para denunciar que el deporte puede ser utilizado con fines espurios por gobiernos autoritarios. Estos capítulos fueron emitidos en 2010, el año en que se jugó el Mundial de Fútbol de Sudáfrica, y en que el deporte colonizó la agenda de los medios, las conversaciones de café y hasta la currícula de las escuelas.

Beatriz Sarlo apuntó que, durante el Mundial de 1998, las escuelas porteñas y bonaerenses autorizaron a sus alumnos a ver los partidos de la selección nacional durante el horario de clase “con la condición de que tal desvío del tiempo escolar se compense con la presentación de temas de historia, geografía y características de la población de los países enfrentados por la copa” (Sarlo, 2003: 126-128). En ese sentido, se mostró alarmada por lo que consideró “una obsecuente debilidad frente a las presiones estudiantiles” que evidenciaba la “amnesia manifiesta” al hablar de historia y propuso “que las escuelas aprovecharan la fiebre mundialista para presentar una historia reciente ante los pequeños hinchas” (Ibid). La inclusión de este tema en la trama de *La Resistencia* persiguió un fin pedagógico que no fue explicitado, pero sí sugerido.

2. El personaje de Luz, entre la sombra de Cristina y Ernestina

La villana de esta temporada, la cara visible de la corporación, era Luz, la Jefa de Ministros. Interpretada por la actriz Mercedes Funes, esta líder política tenía el pelo entre castaño y colorado, vestía trajes a medida y solía brindar discursos extensos frente a multitudes, frente a un atril y sosteniendo un micrófono en su mano. La construcción del personaje presentaba un juego de espejos con la entonces presidenta, Cristina Fernández de Kirchner. Esta similitud se vio reforzada por una decisión narrativa y por una irrupción de la realidad dentro de la historia. La decisión narrativa fue la de hacer que el personaje de Luz citara una de las frases más *virales* de Cristina, aquella en la que le solicitaba al manifestante que estaba con un bombo que hiciera silencio. Y la irrupción de la realidad fue que, en varias ocasiones, la transmisión de los capítulos de *Casi Ángeles* se vio interrumpida ese año por las cadenas nacionales con las que Fernández de Kirchner hacía anuncios oficiales que debían ser transmitidos por todos los canales de televisión abierta de manera obligatoria, puesto que las señales de TV son propiedad del Estado nacional (Rivero, 2019). Si, además, el personaje de Luz estaba enfrentado con los medios de comunicación, el juego de similitudes con la Presidenta de la

Argentina real era todavía más pronunciado.

Sin embargo, la Jefa de Ministros no era un mero reflejo de lo que podía leerse como una crítica a Cristina Kirchner. El personaje de Luz había estado desde la primera temporada de la historia, en 2007, cuando era interpretada por una niña y representaba a una menor de edad que había sido apropiada ilegalmente primero por el ama de llaves y luego por la Corporación. Aquella niña doblemente apropiada se transformó, de adulta, no solo en la cabeza del régimen del que había sido víctima, sino que además apropió ilegalmente a dos jóvenes, llamadas Nina y Alai. Si en toda telenovela hay un conflicto en torno a la identidad biológica de los personajes, en la Argentina pos-dictatorial eso adopta otro cariz (Martín-Barbero, 1987: 242-44; Absatz, 2015: 18).

A la complejidad de la trama, hay que sumarle el hecho de que, en ese año tan cargado de sentido, 2010, uno de los temas más álgidos de la discusión pública tenía que ver con la directora del Grupo Clarín, Ernestina Herrera de Noble, y la investigación acerca de si sus hijos adoptivos habían sido apropiados ilegalmente durante la última dictadura. Esta no era una simple investigación judicial, sino que estaba en el corazón de la discusión política argentina. Con el Grupo Clarín enfrentado al gobierno de Fernández de Kirchner, este caso se usó como un arma más de una guerra dialéctica (Mochkofsky, 2011; Byrstom y Werth, 2013).

En uno de los pocos casos de recepción pública que se registraron por fuera del ámbito del periodismo de espectáculos, hubo dos especulaciones acerca de la naturaleza del personaje de Luz.

En un contexto de fuerte polarización entre gobierno y medios (Kitzberger y Lodola, 2017; Blaustein, 2013), esta subtrama de *Casi Ángeles* fue tironeada por los dos polos en disputa. Desde la oposición al kirchnerismo, se dijo que el personaje de la Jefa de Ministros estaba inspirado en el de Cristina Fernández de Kirchner. y su pelea con las empresas de comunicación. Para sostener esa posición, que apareció durante largos meses en la entrada sobre *Casi Ángeles* de Wikipedia como si fuera un dato empírico y corroborable, se remarcaban las similitudes entre el personaje y la dirigente política de la realidad, y se omitían las variables que lo alejaban de ese estereotipo. Hubo lecturas suspicaces de un capítulo en particular, en el que los *resistentes* hacían una *intervención creativa* contra la Jefa de Ministros mientras ella hablaba de la pluralidad de la palabra, porque el día en que se emitió esa escena, se discutía en el Congreso la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que buscaba desconcentrar el mapa de los medios. Lo que

no se tuvo en cuenta fue que el capítulo había sido escrito y grabado con meses de anticipación, siguiendo su propio plan de producción y no el calendario legislativo. A diferencia de otras telenovelas argentinas que filman casi a medida que emiten, *Casi Ángeles* salía al aire con más de veinte capítulos grabados y editados (entrevista personal con Laura Fernández).

Desde el otro extremo de la *grieta*, se realizó un intento similar por capturar la esencia del personaje de Luz. El programa *678*, que defendía las principales banderas del kirchnerismo (Alabarces y Oliván, 2010), incluyó escenas de *La Resistencia* en las que dos personajes hablan de la apropiación de niños y la importancia de recuperar la identidad, en un informe dedicado al caso Herrera Noble. El equívoco surgió porque en esa escena se hacía referencia a la *Corporación*, que en la terminología del programa era la Corporación de Gobierno que ejercía un poder tiránico sobre la sociedad y que en el lenguaje de *678* aludía a Clarín, grupo empresario al que en sus informes bautizaron como “la corpo”. *Casi Ángeles* comenzó a emitirse en 2007 y *678* en 2009; ambos usaron la misma palabra con significados y contextos distintos, que, en este caso, se superpusieron para dar lugar a una lectura interesada y partidista.

Al ser consultado sobre estas lecturas cruzadas, el autor, Leandro Calderone, puso distancia de ambas: “La Jefa de Ministros que tenía una hija apropiada no era una metáfora de Ernestina Herrera de Noble ni de Cristina Fernández de Kirchner. Era esta historia de ficción. No había ninguna intencionalidad” (entrevista personal con Leandro Calderone). Si bien se podían ver pinceladas de ambas figuras públicas, lo cierto es que el eje central de Luz y su historia estaba enmarcado en la historia ficcional construida desde 2007 con una lógica y cohesión propias, que iban por caminos distintos a los de la coyuntura.

Se puede pensar a los intentos de captura del sentido de la Jefa de Ministros, también, como parte de la disputa por las preferencias políticas de los jóvenes. En el período de producción y emisión de esta telenovela, se produjo un fenómeno de politización de sectores de la juventud (Natanson, 2012; Cozachow, 2021), y *Casi Ángeles* era la telenovela con mayores índices de audiencia en este grupo etario. En momentos en los que la discusión pública atraviesa a importantes sectores de la sociedad y la opinión pública, ¿por qué una telenovela de esta magnitud y con esta carga política en su propia trama quedaría al margen de esos cruces?

3. El Juicio a las Juntas en clave melodramática

Otra de las acciones de resistencia contra el régimen autoritario se dio, también, en el marco de las Olimpiadas de la ficción, y nuevamente a través de un video. Esta vez, los resistentes no grabaron un corto, sino que recopilaron testimonios de diversas víctimas de la corporación. La declaración más dura provino de Alai y Nina, las chicas adoptadas ilegalmente por Luz que habían dado pie al equívoco del programa de televisión *678* al que nos referimos previamente:

Alai: Ustedes nos conocen como las hijas de la Jefa de Ministros. Todos sabemos que ella nos adoptó y nos crió con mucho amor.

Nina: Lo que nadie sabe es que nosotras no fuimos adoptadas sino apropiadas. Y nuestros padres fueron detenidos. Nosotras tenemos derecho a recuperar nuestra identidad y conocer a nuestros verdaderos padres. Por eso, exigimos que los liberen.

Alai: Queremos que nos devuelvan a la familia que nos robaron.

La elección de la palabra *apropiación*, y el ángulo de las dos jóvenes mirando a cámara, se asemejaba a los spots institucionales de Abuelas de Plaza de Mayo, que suelen hacer campañas de concientización para que las personas que nacieron en dictadura y tienen dudas acerca de su origen biológico se acerquen a hacerse un test de ADN (Diz, 2017).

Esos testimonios permitieron que se pudiera celebrar un juicio público contra Luz. La estructura narrativa de esas audiencias, en las que las víctimas relataban las vejaciones a las que habían sido sometidas, presentaba semejanzas visuales con las grabaciones del Juicio a las Juntas celebrado en Argentina en 1985 contra los jefes militares de la dictadura. Es importante destacar que, en 2010, todavía no se había hecho ninguna serie o película sobre este tema, y la multipremiada *Argentina 1985* llegaría recién en 2022 (Gil, 2022). Como dato de color, se puede mencionar que uno de los *resistentes* que brindaban testimonio en el juicio ficcional de *Casi Ángeles* fue el actor Peter Lanzani, protagonista de la telenovela, y quien años más tarde interpretara al fiscal Luis Moreno Ocampo en la película de Santiago Mitre.

Hacia el final de la historia, el personaje de Luz se redimió y pidió perdón por sus crímenes. El tribunal la condenó y, tras la lectura de la sentencia, todos fueron a derribar el muro que separaba a los incluidos de los excluidos y a la mentira de la verdad. En esta escena culminatoria, se mezclaron, una vez más, elementos globales y locales. Por un lado, la caída del muro remite inequívocamente a los acontecimientos de Berlín en 1989,

y por el otro, las canciones que sonaban de fondo estaban inscriptas en la memoria democrática argentina: “Puede el silencio”, compuesta por Fernando Barrientos e interpretada por Mercedes Sosa, es una canción que aparece en la película sobre el crimen político de la joven María Soledad Morales (Bergman y Szurmuk, 2016); y “En el país de la libertad”, de León Gieco, está asociada al movimiento de derechos humanos.

Conclusión

La cuarta y última temporada de *Casi Ángeles*, subtitulada *La Resistencia*, marcó una innovación al centrar el eje argumental de la historia en una alegoría de la última dictadura militar argentina. El guion estableció diálogos con el Mundial 1978 y la película filmada en la dictadura para celebrarlo, en un momento en que se estaba celebrando otro mundial de fútbol, el de Sudáfrica 2010. La historia también hizo referencia de forma clara, aunque no explícita, de la apropiación ilegal de bebés, la lucha de Abuelas de Plaza de Mayo por recuperar la identidad de aquellos menores separados forzosamente de sus familias biológicas, y del Juicio a las Juntas Militares celebrado en 1985, una vez restituida la democracia.

Al mismo tiempo, la telenovela estableció un juego de paralelismos entre la villana de la ficción, y dos de las mujeres más fuertes de la Argentina de 2010: la entonces presidenta Cristina Fernández de Kirchner y la directora del Grupo Clarín, Ernestina Herrera de Noble. Como intentamos demostrar en este artículo, si bien esas menciones existieron, las lecturas que se hicieron por fuera del contexto narrativo de la telenovela operaron dentro de la lógica de la polarización entre el kirchnerismo y sus adversarios, cuando el eje de la trama tenía su propia lógica argumental.

La combinación de la falta de prestigio de la televisión como objeto de estudio, pronunciada por tratarse de un programa juvenil, con la larga vida de la grieta K-anti K, hicieron que este fenómeno cultural no recibiera todavía la suficiente atención. Consideramos que futuros trabajos de recepción que aborden las lecturas que hicieron jóvenes de 2010 sobre esta historia pueden contribuir a expandir nuestro conocimiento acerca de la relación, siempre tensa, siempre indefinida, entre cultura audiovisual y memoria histórica.

Filmografía:

Montecristo. Colom, M; DE Ciancio, G; Sánchez, D; resquín, G. Buenos Aires, Telefe Contenidos, 2006.

Casi Ángeles. De maría, M; Scandolari, M; Rondelli, F. (directore) 2007-2010. Buenos Aires, Cris Morena Group y RGB Entertainment, 2007-2010.

Argentina 1985. Mitre, S (director). Buenos Aires, Amazon Studios, La Unión de los Ríos, Kenya Films e Infinity Hill, 2022.

La Historia Oficial. Puenzo, L. (director). Buenos Aires, Historias Cinematográfica y Progress Communications, 1985.

La Fiesta de Todos. Renán, S. (director). Buenos Aires, Aries Cinematográfica Argentina, 1979.

Fuentes primarias:

Entrevistas del autor con Laura Fernández, productora ejecutiva; y Leandro Calderone, autor del programa.

Bibliografía:

ABSATZ, C. 2015. **Las mil y una telenovelas.** Buenos Aires, Planeta.

ALABARCES, P. 2014. "Fútbol, disciplinamiento, culpa y olvido: nuevas andanzas del Mundial de 1978". En **Héroes, machos y patriotas. El fútbol entre la violencia y los medios.** Buenos Aires, Aguilar.

ALABARCES, P. y OLIVÁN, M.J. 2010. **678, la construcción de otra realidad.** Buenos Aires, Paidós.

BERGMAN, M, Y SZURMUK, M. 2006. "Memoria, cuerpo y silencio: el caso María Soledad y la demanda de ciudadanía en la Argentina de los noventa". **Acta Poética** 27 (2), otoño 2006.

BLAUSTEIN, E. 2013. **Años de rabia. El periodismo, los medios y las batallas del kirchnerismo.** Buenos Aires, Vergara.

BYSTROM, K y WERTH, B. 2013. "Stolen Children, Identity Rights, and Rhetoric (Argentina, 1983-2012)". *JAC*, Vol. 33, No. 3/4, **Rhetorics Regulating Childhood and Children's Rights.**

CORTÉS CONDE, R. 2003. La crisis argentina de 2001-2002. **Cuadernos de Economía**, volumen 40, número 121.

COZACHOW, A. 2021. Jóvenes y política. "Claves para pensar la participación juvenil en los partidos políticos y las relaciones de poder entre generaciones en la Argentina reciente". **Inclusive**, revista institucional del INADI, Número 7, Año 4.

D'ANGELO, R. 2022. Memorias de violencia televisiva en las telenovelas adolescentes. Proyecto final de la carrera de Comunicación Social, Universidad Nacional de Rosario.

DIZ, M.L. 2018. "Los spots para televisión de Abuelas de Plaza de Mayo: entre el nombre, la sangre y el testimonio". **Comunicación y Sociedad**, número 31, enero-abril 2018.

FRANCO, M. 2002. "La 'campaña antiargentina': la prensa, el discurso militar y la construcción de consenso". En CASALI DE BABOT, J; y GRILLO, M.V, **Fascismo y antifascismo en Europa y Argentina en el siglo XX.** Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.

GIL, C. 2022. "Cultura contra la impunidad: Argentina, 1985". **Revista Electrónica de Derecho Internacional Contemporáneo**, 5(5):037.

GINOSSAR, T, 2011. "Media Globalization and 'The Secondary Flow': Telenovelas in Israel". En RIOS, D; CASTAÑEDA, M (eds), **Soap Operas and Telenovelas in the Digital Age: Global Industries and New Audiences.** Suiza, Peter Lang.

HONORABLE CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. 2008. **Ley 26.390 de Prohibición del Trabajo Infantil y Protección del Trabajo Adolescente.** Publicada el 28 de junio de 2008 en el Boletín Oficial.

- JONAS AHARONI, G. 2015. **Argentinian Telenovelas. Southern Sagas Rewrite Social and Political Reality**. Brighton, Sussex Academic Press.
- KITZBERGER, P. y LODOLA, G. 2017. "Politización y confianza en los medios de comunicación: Argentina durante el kirchnerismo", **Revista de Ciencia Política** 37, número 3.
- MARTÍN-BARBERO, J. 1987. **De los medios a las mediaciones**. México, Ediciones Gustavo Gilli.
- MARTÍN-BARBERO, J; REY, G. 1999. **Los modos del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva**. Barcelona, Gedisa.
- MAZZIOTTI, N. 2006. **Telenovela: industria y prácticas sociales**. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- MAZZIOTTI, N. 2007. "A journey through televisión between Hyper-Inflation and Default". En HORTIGUERA, H; ROCHA, C, **Argentinean Cultural Production during the Neoliberal Years (1989-2001)**. Nueva York, the Edwin Mellen Press.
- MÉNDEZ SHIFF, P. 2017. **Cris Morena, la mujer que transformó la adolescencia argentina**. Buenos Aires, Milena Caserola.
- MOCHKOFSKY, G. 2011. **Pecado original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder**. Buenos Aires, Planeta.
- MUROLO, L. 2009. "La imagen lo es todo: la juventud como significante en la industria cultural". *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, Facultad de Periodismo y Comunicación, Universidad Nacional de La Plata, Volumen I, Número 24.
- NASSER, M.E. 2011. **Representaciones televisivas: la identidad adolescente según Cris Morena (1991-2010)**, Tesina de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires.
- NATANSON, J. 2012. **¿Por qué los jóvenes están volviendo a la política? De los indignados a La Cámpora**. Buenos Aires, Debate.
- NEWMAN, M; LEVINE, E. 2012. **Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status**. Londres, Routledge.
- RIVERO, E. 2021. Una batería de anuncios. Atributos de las cadenas nacionales de Cristina Kirchner en la cobertura online de Clarín, La Nación y Página/12 (2011-2015). **Intersecciones En Comunicación**, 1(12).
- ROUSALIS, I. L. 2011. **Televisión y valores: "Casi Ángeles", una telecomedia para adolescentes con contenido axiológico positivo**. Tesis de Licenciatura, Universidad del Salvador.
- SARLO, B. 2003. **Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura**. Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- SEBRELI, J. J. 1998. **La era del fútbol**. Buenos Aires, De Bolsillo.
- TUDELA RAMOS, G. 2017. **"Construyendo identidades globales adolescentes : la serie de televisión juvenil Casi Ángeles y su rol en la formación de la identidad y adopción de valores en los adolescentes"**. Tesis para optar por el título de Licenciada en Comunicación Audiovisual, Pontificia Universidad Católica de Perú.

Recibido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024