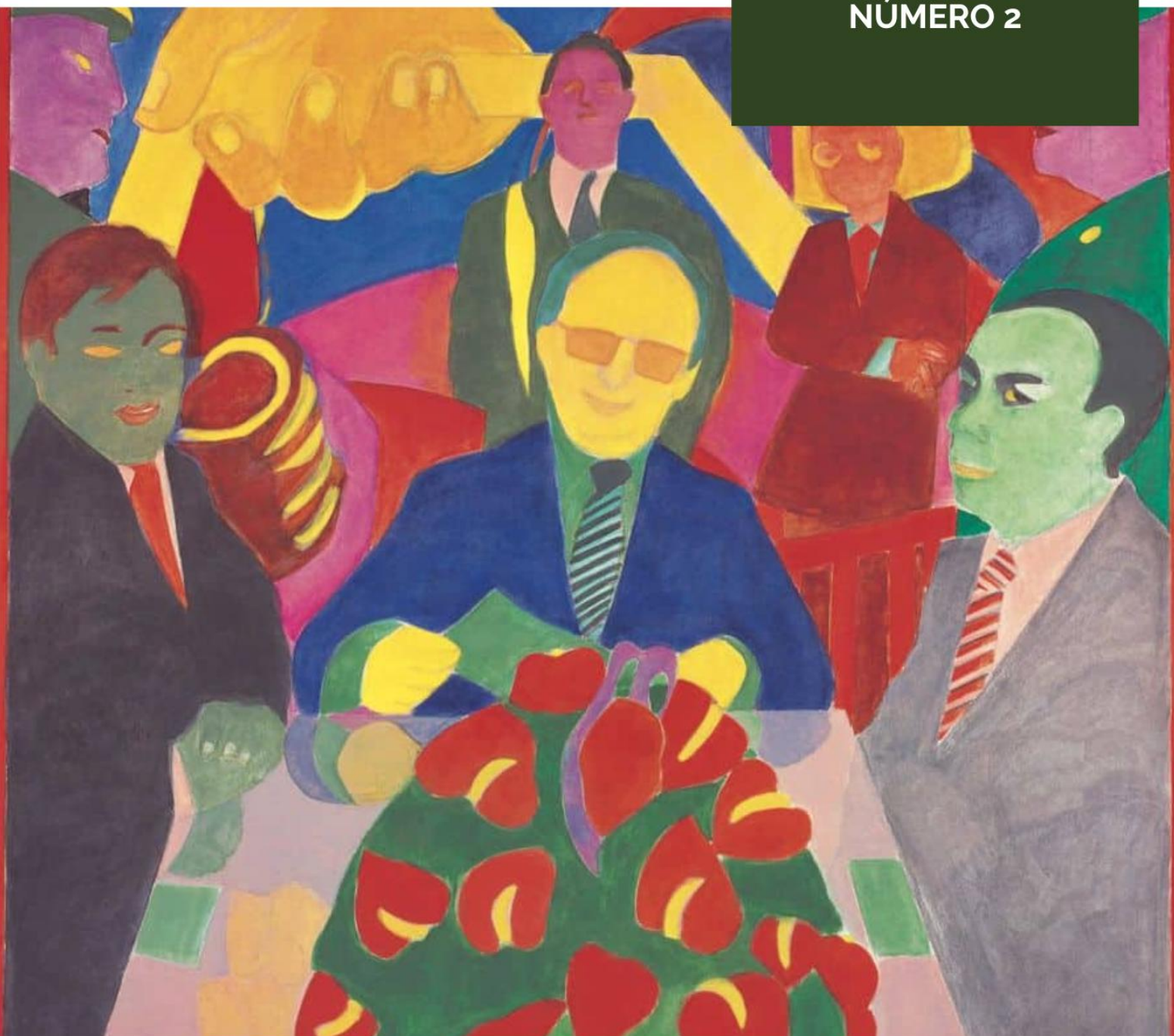


REVISTA DE HISTÓRIA COMPARADA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
COMPARADA - UFRJ

ANO 17
VOLUME 17
NÚMERO 2



Programa de Pós-graduação em História Comparada - UFRJ



REVISTA DE HISTÓRIA COMPARADA

2023

Ano 17

Volume 17

Número 2



Revista de História Comparada. Programa de Pós-graduação em
História Comparada/UFRJ.
Ano 17, v. 17, n. 2.
Rio de Janeiro: PPGHC, 2023.
Semestral
ISSN: 1981-383X
História Comparada. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Programa de Pós-graduação em História Comparada.

Programa de Pós-Graduação em História Comparada

Endereço: Largo de São Francisco de Paula, n. 1, sala 311 – Centro – Rio de Janeiro – RJ
BRASIL – CEP 20051-070

Tel.: (21) 3938-0333

E-mail: ppghc@historia.ufrj.br

Site: <https://revistas.ufrj.br/index.php/RevistaHistoriaComparada>

<http://www.ppghc.historia.ufrj.br/index.php/destaque/publicacoes/revista-de-historia-comparada>

Revisão:

Rafael Pinheiro de Araujo

Assistência Editorial:

Maria Luiza Pérola Dantas Barros

Maria Sarah do Nascimento Brito

Montagem e projeto gráfico:

Juliana Salgado Raffaeli

Imagem da capa:

Beatriz González (Colombia), Señor presidente, qué honor estar con usted en este momento histórico ('Mr President, What an Honour to Be with You in This Historic Moment'), 1987.

Disponível em: < <https://www.wikiart.org/en/beatriz-gonzalez/senor-presidente-que-honor-estar-con-usted-en-este-momento-historico-1987> >. Acesso em 08 jan 2025.

REVISTA DE HISTÓRIA COMPARADA
Ano 17 – Volume 17 – Número 2 – dezembro/2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Reitora: Denise Pires de Carvalho

INSTITUTO DE HISTÓRIA
Diretor: Antônio Carlos Jucá de Sampaio

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA
Coordenadora: Raissa Brescia dos Reis

EDITORES RESPONSÁVEIS
Rafael Pinheiro de Araujo (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Dilton Cândido dos Santos Maynard (Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, Brasil)
Paulo Duarte Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)

COMITÊ EDITORIAL
Andréia Cristina Lopes Frazão da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Débora El Jaick Andrade (Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil)
Flávio dos Santos Gomes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Leila Rodrigues da Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Paulo Duarte Silva (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Paulo Pachá (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Victor Andrade de Melo (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)

COMITÊ DE APOIO TÉCNICO
Juliana Salgado Raffaeli (Doutora- Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Maria Luiza Pérola Dantas Barros (Doutoranda-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Maria Sarah do Nascimento Brito (Doutoranda-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)

CONSELHO EDITORIAL NACIONAL
Anita Leocádia Prestes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Carlos Roberto Antunes dos Santos (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil)
Diva do Couto Muniz (Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil)
Dulce Oliveira Amarante dos Santos (Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil)
Gilson Rambelli (Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, Brasil)
Gilvan Ventura da Silva (Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil)
Jean Marcel Carvalho França (Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Joana Maria Pedro (Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil)
José Antônio Dabdab Trabuls (Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil)
José Rivair Macedo (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil)
Maria do Amparo Tavares Maleval (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Maria Gabriela Martin Ávila (Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil)
Maria Helena Rolim Capelato (Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Marina de Mello e Souza (Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)
Paulo Gilberto Fagundes Vizentini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil)
Renata Menezes (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil)
Renan Frighetto (Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil)
Terezinha Oliveira (Universidade Estadual de Maringá, Maringá, Paraná, Brasil)
Valdemir Donizette Zamparoni (Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil)

CONSELHO EDITORIAL INTERNACIONAL
Carlos Barros (Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, A Coruña, Espanha)
José Luis Fontes (Universidade do Minho, Braga, Portugal)
Maria de Fátima Souza e Silva (Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal)
Maria Cecília Colombani (Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina)
Maria Manuela Martins (Universidade do Minho, Braga, Portugal)
Mariana Benedetti (Università degli Studi di Milano, Milano, Itália)
Norberto Consani (Universidad Nacional de la Plata, La Plata, Buenos Aires, Argentina)
Nuno Simões Rodrigues (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Patrícia Grau-Dieckmann (Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina)
Pieter Lagrou (Institut d'Histoire du Temps Présent, Île-de-France, França)
Stefan Rinke (Universidade Livre de Berlim, Berlim, Alemanha)

Sumário

Dossiê “Cuéntame cómo pasó: historia y memoria en tiempos de la cultura globalizada”

CUÉNTAME CÓMO PASÓ: HISTORIA Y MEMORIA EN TIEMPOS DE LA CULTURA GLOBALIZADA

Stefan Rinke y Pablo Turnes

“COMO METER TU MANO EN UN BALDE DE AGUA”. MEMORIAS INVISIBILIZADAS, HUELLAS SOCIALES Y TAREAS DE “REPARACIÓN” SOBRE LA GUERRA DE MALVINAS DESDE LOS DISCURSOS EN LA HISTORIETA ARGENTINA. *TURBA, MEMORIAS DE MALVINAS* Y EL “GIRO TESTIMONIAL”. ...20
“LIKE HAVING YOUR HAND IN A BUCKET OF WATER”. INVISIBLE MEMORIES, SOCIAL MARKS, AND ATTEMPTS OF “REPARATION” OF THE MALVINAS WAR’S PAST FROM THE PERSPECTIVE OF ARGENTINEAN COMICS. *TURBA, MEMORIAS DE MALVINAS* AND THE “TESTIMONIAL TURN”

Laura Cristina Fernández

LA TELENVELA HISTÓRICA MENOS PENSADA: CASI ÁNGELES, LA RESISTENCIA Y SUS POLÍTICAS DE LA MEMORIA SOBRE LA ÚLTIMA DICTADURA ARGENTINA43
THE LEAST EXPECTED HISTORICAL TELENVELA: CASI ÁNGELES, LA RESISTENCIA AND ITS POLITICS OF MEMORY ABOUT THE LAST ARGENTINE DICTATORSHIP

Pablo Méndez Shiff

EL NOVÍSIMO CINE CHILENO Y LA ESTÉTICA DEL TRAUMA: REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO TRAUMÁTICO60
THE *NOVÍSIMO CINE CHILENO* AND THE AESTHETICS OF TRAUMA: REFLECTIONS UPON THE REPRESENTATION OF THE TRAUMATIC PAST

Eva-Rosa Ferrand Verdejo

ECOS POLÍTICOS: LA FICCIÓN HISTÓRICA EN TORNO A LA DICTADURA CHILENA EN LA ERA DIGITAL77
POLITICAL ECHOES: HISTORICAL FICTION SURROUNDING THE CHILEAN DICTATORSHIP IN THE DIGITAL AGE 77

Holle Meding

Juan Pablo Sánchez Sepúlveda

PASADOS TRAUMÁTICOS REPRESENTADOS EN TELENVELAS Y SERIES. UNA COMPARACIÓN DE LAS EXPERIENCIAS EN CHILE Y COLOMBIA 104
TRAUMATIC PASTS PORTRAYED IN TELENVELAS AND TV SERIES. A COMPARISON OF EXPERIENCES IN CHILE AND COLOMBIA

Mónika Contreras Saiz

Hannah Müssemann

MEMORIA, VIOLENCIA RACIAL Y PERVIVENCIA COLONIAL:	142
UN ANÁLISIS SOBRE LA PELÍCULA ECUATORIANA GUAÑUNA (2022)	

María Elena Bedoya Hidalgo

Karolina Romero

“VATICAN REFUGEES”: INTELLECTUALS, KNOWLEDGE, AND TECHNOLOGIES IN THE FLIGHT FROM NAZISM TO BRAZIL (1938-1953)	157
---	------------

“REFUGIADOS DO VATICANO”: INTELECTUAIS, SABERES E TECNOLOGIAS NA FUGA DO NAZISMO PARA O BRASIL (1938-1953)	
---	--

Cristiana Facchinetti

Pedro Felipe Muñoz

Marcus Vinicius Pereira Silva

Karl Schurster

Francisco Carlos Teixeira da Silva

Belinda Piltcher Haber Mandelbaum

CUÉNTAME CÓMO PASÓ: HISTORIA Y MEMORIA EN TIEMPOS DE LA CULTURA GLOBALIZADA

Stefan Rinke¹ y Pablo Turnes²

Este dossier explora la relación entre arte, memoria y trauma histórico en América Latina, sugiriendo que la historia comparada puede ofrecer una perspectiva valiosa al analizar las diversas formas en que las sociedades abordan sus pasados traumáticos. A través de un enfoque que conecta cine, literatura y televisión, se investigan los procesos de memoria, justicia y resistencia en contextos de violencia política y dictaduras. Al comparar diferentes narrativas y contextos, se pueden identificar patrones comunes y diferencias significativas que enriquecen la comprensión de cómo las sociedades confrontan sus heridas históricas, al mismo tiempo que permiten reflexionar sobre la persistencia de estructuras coloniales y autoritarias en el presente.

En su obra *Les Lieux de Mémoire*, Pierre Nora (2008, p. 19) afirmaba que “se habla tanto de memoria porque ya no hay memoria”.³ Semejante sentencia obliga a plantearse qué sería, en ese caso, la memoria, y cuál es su relación con la historia. Retomando el concepto *lugares de memoria*, podríamos preguntarnos qué significa ese concepto hoy y dónde se encuentran esos lugares.

Nora entendía que la manera en que el Estado-Nación francés – y, por extensión, todos aquellos Estados-Nación contruidos sobre la misma matriz decimonónica –, había construido una identidad nacional instalando mediante instituciones, espacios, objetos, símbolos y prácticas qué debía recordarse y cómo. En síntesis, la historia que justificaba, teleológicamente, el inevitable devenir de las naciones.

Sin embargo, en las postrimerías del siglo XX, aquellas coordenadas que habían mostrado un importante grado de efectividad a la hora de construir y

¹ rinke@zedat.fu-berlin.de, Lateinamerika Institut-Freie Universität Berlin. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9548-1756>

² pturnes@sociales.uba.ar, Instituto de Investigaciones Gino Germani-Universidad de Buenos Aires/Gerda Henkel Stiftung. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8163-1992>

³ “On ne parle tant de mémoire que parce qu'il n'y en a plus”.

naturalizar la existencia de los estados nacionales, mostraban signos de desgaste. Dicho de otro modo, para cuando Nora evidenciaba desde el trabajo historiográfico la consolidación de una forma de entender la relación entre historia y memoria “desde arriba”, esa manera ya estaba siendo disputada y reconfigurada por una cultura crecientemente globalizada, transnacional y transgeneracional. La forma de recordar iba desligándose de la pertenencia a una nación determinada o a un grupo social específico, y por lo tanto la manera en que se conjuraban las identidades inevitablemente cambiaba: “Cuanto menos se vive la memoria desde lo interno, más necesita soportes externos y referentes tangibles de una existencia que solo vive a través de ellos.” (Nora, 2008, P. 26)

Entra en escena otra referencia importante, Maurice Halbwachs, y su idea de “marcos sociales de la memoria” (*cadres sociaux de la mémoire*), entendidos como “[...] los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad.” (Halbwachs, 2004a, p. 10).

Hay en la teoría de Halbwachs una tensión constitutiva entre historia y memoria, cuya traducción concreta se revela en la correspondencia entre lo colectivo y lo individual respectivamente (Halbwachs, 2004b, pp. 53-54). Por un lado, la memoria colectiva da marcos de sentido a las memorias individuales, pero éstas, a su vez, son preexistentes y nunca del todo reductibles a las primeras: Stefan Rinke (2015, p. 29) reflexionaba sobre dicha tensión en estos términos:

Para el historiador es sumamente interesante analizar cómo funciona la memoria y cómo influye el archivo histórico potencialmente ilimitado. Sin embargo, las diferencias siguen vigentes. La memoria del individuo, o la memoria “apasionada”, no es idéntica a la memoria “fría” que es transformada en recuerdo colectivo. No obstante, ambas formas de memoria desempeñan una tarea social importante en un momento en el que las memorias son cada vez más fugaces.

Sin embargo, la forma en que la memoria comenzó a entenderse después del fin de la Segunda Guerra Mundial iría complejizando el esquema de Halbwachs, dado que el sociólogo francés pensaba en término de instituciones tradicionales, como la familia, la iglesia, la escuela, etc. Es decir, la memoria dependía de una estabilidad institucional sostenida en el tiempo, donde no se consideraba el trauma derivado de procesos de exterminio tan extremos que imposibilitaran la

transmisión de las memorias. Familias enteras habían sido destruidas físicamente, dejando vacíos que ya no podrían ser reemplazados, sino apenas y parcialmente reconstruidos. Que los sobrevivientes tuvieran que encarar esa tarea puso al concepto de trauma como hecho ineludible de la historia y la memoria.

Sobre este “giro traumático” en la relación historia/memoria, podemos referirnos a las reflexiones que ha llevado a cabo Frank LaCapra. En principio, LaCapra (2014, p. xx) retoma esa tensión constitutiva antes mencionada: “la historia y la memoria son modos de inscripción que no deben confundirse, pero tampoco oponerse sin más”⁴. Si bien lo traumático en la historia es una variable siempre presente (tengamos en cuenta que el genocidio perpetrado por el régimen nacionalsocialista alemán era deudor de experiencias de exterminio previas como el genocidio armenio, o las acciones de los imperios europeos en sus colonias); el riesgo de fundar identidades en base a los traumas históricos genera potencialmente problemas y contradicciones (Lacpra, 2005, p. 47). Pero ¿Qué deberíamos entender por trauma en estos casos? LaCapra (2005, p. 63) lo explica de la siguiente manera:

El trauma es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente. El estudio de acontecimientos traumáticos plantea problemas particularmente espinosos de representación y escritura [...] Acoger las vivencias traumáticas de otros, especialmente de las víctimas, no implica apropiarse de ellas sino lo que yo llamaría un desasosiego empático, que debería tener efectos estilísticos o, más en general, efectos sobre la escritura que no pueden reducirse a fórmulas o recetas.

El autor expone así dos cuestiones que son importantes para lo que nos interesa: la primera tiene que ver con la recuperación de los términos freudianos de “actuación” (*Agieren*, o *acting out*); y “elaboración” (*Durcharbeiten*, o *working through*). La segunda cuestión consiste en el señalamiento sobre la posibilidad y la necesidad de contar esas experiencias traumáticas de manera no esquemática sino empática, es decir, sin revictimizar ni reapropiarse de las memorias narradas.

⁴ “[...] history and memory are modes of inscription that certainly should not be conflated but neither should they simply be opposed”.

Respecto a lo primero, LaCapra (2005, pp. 156-157) entiende tanto la actuación como la elaboración como conceptos éticos y políticos antes que estrictamente psicoanalíticos. La actuación está relacionada con la repetición como síntoma del trauma no superado, donde no se puede ubicar al hecho traumático en el tiempo, devolviéndolo regularmente al presente. Por el contrario, la elaboración permite una superación del trauma en tanto hecho del pasado cuyos ecos son ineludibles, pero que no tienen por qué determinar el presente. Tanto una como la otra se conciben como procesos que interactúan antes que una dicotomía irresoluble (Lacapa, 2055, p. 158).

En cuanto a la segunda cuestión, el rol de la historiografía como reconstrucción de las memorias consiste en “el intento de devolver a las víctimas, en la medida de lo posible, la dignidad que le arrebataron sus opresores [...] tratar de compensar simbólicamente ciertas cosas que nunca pueden compensarse plenamente” (Lacapa, 2005, pp. 184-185). En este sentido, lo mismo puede decirse de aquellas narrativas proveídas por la cultura popular que funcionan en base a la empatía, lo que permite distanciarse de los esquemas genéricos que tienden – aun cuando fueran bienintencionados – a la simplificación y la sensiblería; y en el peor de los casos, a la revictimización. Es decir, la empatía permitiría superar la actuación para pasar a la elaboración.

Otra intervención importante respecto al trauma y la historia es la de Cathy Caruth. La autora comienza por recordarnos que la palabra “trauma” viene del griego *τραῦμα* (*traúma*), que significa herida o daño físico. En su deriva psicoanalítica, la herida se produce a nivel psíquico, y como tal, deja cicatrices (Caruth, 1996, p. 3). La cuestión estriba, para la autora, en “escuchar” esas heridas a través de narrativas que superen la barrera de la experiencia individual la cual es, hasta cierto punto, intransferible como tal. De esta manera, Caruth (1996, p. 58) define al trauma de la siguiente manera:

[...] el trauma no es simplemente un efecto de la destrucción, sino también, fundamentalmente, un enigma de la supervivencia. Sólo reconociendo la experiencia traumática como una relación paradójica entre destructividad y supervivencia podemos

reconocer también el legado de incomprensibilidad en el corazón de la experiencia catastrófica.⁵

Caruth advierte que lo radical de ciertas experiencias amenaza con separarlas de sus contextos históricos, presentando lo traumático como un sinsentido sin contexto. Las narrativas tienen entonces como uno de sus objetivos reponer a la historia allí donde la comprensión es puesta en jaque, historizando el trauma (Caruth, 1996, p. 11).

Es en este punto donde conviene ajustar nuestra aproximación a lo que nos interesa, en vistas de los artículos que componen este dossier: el rol de la cultura popular y los medios masivos en la construcción de relatos histórico-memorales. Alison Landsberg ha reflexionado e indagado sobre el desarrollo de una cultura global que se presenta como una “memoria prostética” (*prosthetic memory*):

[...] la modernidad hace posible y necesaria una nueva forma de memoria cultural pública. Esta nueva forma de memoria, que yo llamo memoria prostética, surge en la interfaz entre una persona y una narración histórica sobre el pasado, en un lugar experiencial como un cine o un museo.⁶ (Landsberg, 2004, p. 2)

Estas nuevas formas de adquisición de una memoria colectiva serían la alternativa a los métodos tradicionales (como los entendía Halbwachs) cuando estos se mostraron insuficientes para reconstruir los lazos rotos entre los individuos y la comunidad. De esta manera, frente a las perspectivas previas que se mostraban escépticas respecto a las capacidades positivas de los medios masivos – la “industria cultural” de Theodor Adorno y Max Horkheimer, o el “imperialismo cultural” de Ariel Dorfman y Armand Mattelart –; la autora propone tener en cuenta la potencia política de los medios y las posibles alianzas que pueden surgir de estas experiencias entre grupos diferentes (Landsberg, 2004, pp. 2-3).

Esa potencia de las nuevas formas que construyen los marcos colectivos de

⁵ “[...] trauma is not simply an effect of destruction but also, fundamentally, an enigma of survival. It is only by recognizing traumatic experience as a paradoxical relation between destructiveness and survival that we can also recognize the legacy of incomprehensibility at the heart of catastrophic experience.”

⁶ “[...] modernity makes possible and necessary a new form of public cultural memory. This new form of memory, which I call prosthetic memory, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum.”

la memoria estaría en su capacidad de “abrir” las memorias a grupos más vastos y con orígenes distintos entre sí, los cuales sin embargo pueden conectarse con las experiencias pasadas e incorporarlas a su presente (Landsberg, 2004, p. 122). La memoria prostética “sutura” a los espectadores a esas experiencias sin haberlas vivido (Landsberg, 2004, p. 14), los cuales en muchos casos ni siquiera tienen una relación directa (ya sea cultural o biológica) con los hechos del pasado (Landsberg, 2004, p. 18). En el espacio formado en la interacción entre la experiencia pública y la privada, se produce una especie de “memorias públicas experimentadas de manera privada” (*privately felt public memories*):

Las memorias prostéticas no se “construyen socialmente”, en el sentido de que no surgen como resultado de vivir y criarse en determinados marcos sociales. Al mismo tiempo, las memorias protésicas son transportables y, por tanto, no son susceptibles de reivindicaciones de propiedad biológicas o étnicas. Así pues, estos recuerdos no son ni esencialistas ni contruidos socialmente de forma directa: derivan de la experiencia de una persona mediada masivamente en relación con un acontecimiento traumático del pasado.⁷ (Landsberg, 2004, p. 19)

La adquisición de conocimiento en base a un “registro puramente cognitivo” (*purely cognitive register*) ya no sería la única forma de adquirir conocimiento, sino y crecientemente, los modos experienciales (*experiential*). Es decir, allí donde intervienen los afectos y las pasiones, *junto* a la información, los datos y las estadísticas (Landsberg, 2004, p. 33). La autora propone, entonces, a las memorias prostéticas como habilitadoras de horizontes colectivos de experiencias (2004, p. 143), y de “esferas públicas contrahegemónicas” (*counterhegemonic public spheres*) (2004, p. 34).

Sin embargo, podemos preguntarnos cómo producciones culturales generadas por la industria capitalista del entretenimiento pueden efectivamente escapar a la lógica del capital. Landsberg (2004, p. 113) tiene en cuenta que el compromiso (*engagement*) de los medios con la historia es a menudo superficial y

⁷ “Prosthetic memories are not ‘socially constructed’ in that they do not emerge as the result of living and being raised in particular social frameworks. At the same time, prosthetic memories are transportable and hence not susceptible to biological or ethnic claims of ownership. These memories are thus neither essentialist nor socially constructed in any straightforward way: they derive from a person’s mass-mediated experience of a traumatic event of the past.”

simplificador, incluso arriesgándose al revisionismo histórico en su sentido negativo. Por un lado, se trata de una estrategia para poder recuperar y reconstruir memorias que han sido arrasadas por procesos de exterminio, o perdidas por el paso del tiempo, disputando las “arenas de transferencia” (*transferential arenas*), de manera de hacer visible, pensable y verbalizable procesos sumamente complejos (Landsberg, 2004, p. 139).

Por otra parte, Landsberg (2004, p. 145) sostiene que el capitalismo provee opciones, algunas de las cuales poseen el potencial para subvertir el statu quo, y que, debido al nivel avanzado de evolución del sistema, la idea de un “afuera” no existe. Separar el mundo del consumo del mundo de la política de forma “higiénica” solo podría funcionar dentro de una fantasía reaccionaria. Landsberg (2004, p. 146), propone usar las memorias mercantilizadas para fines políticos progresistas. Partiendo de este punto, la autora ofrece una propuesta ético-política contenida en el concepto de memoria prostética:

Sostengo que las mercancías culturales de masas [...] desafían el concepto de propiedad privada [...] Como memorias que ninguna persona puede poseer, que la gente sólo puede compartir con otros y cuyos significados nunca pueden estabilizarse completamente, las memorias prostéticas se convierten ellas mismas en un desafío a la “posesión total” de la propiedad privada, al subvertir la lógica capitalista que las produjo. (2004, p. 147)⁸

El hecho de que las memorias mercantilizadas sean producidas por el capitalismo, nos dice la autora (Landsberg, 2004, p. 152), no implica necesariamente que esas memorias reproduzcan las prácticas explotadoras del capital, ni que por eso sean utilizadas para profundizar la lógica capitalista.

Marita Sturken (2007, p. 9) nos recuerda que el consumismo en torno a experiencias turísticas en sitios donde han ocurrido hechos traumáticos produce un consumo de objetos y lugares como souvenirs, museos, imágenes, productos de la cultura popular, etc., cuyo público es definido como “turistas de la historia”

⁸ “I argue that mass cultural commodities [...] challenge the concept of private property [...] As memories that no one person can own, that people can only share with others and whose meanings can never be completely stabilized, prosthetic memories themselves become a challenge to the “total possession” of private property, by subverting the capitalist logic that produced them.”

(*tourists of history*), convirtiendo a la historia en una experiencia catártica. Abrevando en la idea de *Kitschmensch* (el hombre-kitsch) de Hermann Broch; y en la idea de ese sujeto como turista, de Ludwig Giesz, Sturken (2007, p. 15) propone al ciudadano-consumidor como sujeto histórico que participa en una “cultura del confort” (*comfort culture*) que “simplifica y reduce, que borra la complejidad política” en la historia y en los hechos traumáticos de esa historia (Sturken, 2007, p. 94).⁹

Si bien las formas de confrontar el trauma están relacionadas con la construcción narrativas que nos permitan incorporarlas a nuestra vida (Sturken, p. 27), la autora parece un tanto más escéptica respecto a las posibilidades de superar la banalidad que el sistema ofrece en forma de mercancías, algo que, en última instancia, depende de la posición ética de cada sujeto: “El pasado permanece en el presente, está integrado en nuestras vidas, convivimos con él todos los días. La forma en que elegimos dar sentido a esa integración marca la diferencia.” (Sturken, 2007, p. 285)

Por su parte, Marianne Hirsch se ha interrogado respecto a dichas cuestiones éticas frente a esas memorias que no han sido experimentadas personalmente, y que nos presentan un dilema frente a cómo transmitirlos. Así, Hirsch (2012, p. 5) ha propuesto el concepto de “postmemoria”:

La “postmemoria” describe la relación que la “generación posterior” mantiene con los traumas personales, colectivos y culturales de las anteriores, experiencias que sólo “recuerdan” a través de las historias, imágenes y comportamientos en los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir recuerdos por derecho propio. Así, la conexión de la postmemoria con el pasado está en realidad mediada no por el recuerdo, sino por la inversión imaginativa, la proyección y la creación.¹⁰

La propuesta de Hirsch (2012, p. 6) se define como una “*estructura* inter y

⁹ “[...] simplifies and reduces, that effaces political complexity.”

¹⁰ “‘Postmemory’ describes the relationship that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before-to experiences they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation.”

transgeneracional de regreso del conocimiento traumático y de la experiencia corporizada”¹¹, y por lo tanto, produce un cambio de una memoria filial-familiar, a una afiliativa (Hirsch, 2012, p. 109). Coincide así con Landsberg al entender que nuevas formas culturales de transmisión de memoria permiten incluir a grupos y personas que no fueron directamente afectadas por los hechos, y cuya relación con esa memoria es afiliativa:

El trabajo postmemorial [...] se esfuerza por *reactivar* y *volver a dar cuerpo* a estructuras conmemorativas políticas y culturales más distantes reinvirtiéndolas con formas individuales y familiares resonantes de mediación y expresión estética. De este modo, los participantes menos directamente afectados pueden comprometerse en la generación de una postmemoria que puede persistir incluso después de que todos los participantes e incluso sus descendientes familiares se hayan ido [...] La memoria “política” y “cultural” no es [...] intergeneracional sino transgeneracional; ya no está mediada a través de la práctica corporizada sino únicamente a través de sistemas simbólicos.¹² (2012, p. 33)

Así, podemos entender que aquellos *lugares de memoria* están hoy no solamente en monumentos y sitios ligados a las historias oficiales de los estados, sino también en los lugares donde se dieron experiencias traumáticas, los cuales forman ahora parte de circuitos turísticos y de “peregrinaje” (Sturken, 2007, p. 11). Pero también, y preeminentemente, en la cultura popular a través de los productos de consumo masivos, en films, series, fotografías, cómics, que circulan de manera expandida y global. A su vez, la *postmemoria* ha sido elevada de una situación limitada a lazos filiales (las memorias intra-familiares), a una transgeneracional, transcultural y transnacional.

Finalmente, podemos agregar la propuesta de Michael Rothberg respecto a la “memoria multidireccional” (*multidirectional memory*). Rothberg parte de la

¹¹ “[...] a *structure* of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience.”

¹² “Postmemorial work [...] strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory that can persist even after all participants and even their familial descendants are gone [...] ‘Political’ and ‘cultural’ memory is [...] not inter- but transgenerational; it is no longer mediated through embodied practice but solely through symbolic systems.”

premisa que sostiene que a menudo las memorias compiten entre sí en un juego de suma cero, donde se busca imponer una “jerarquía del sufrimiento” (Rothberg, 2009, p. 10). La memoria multidireccional se presenta como “[...] sujeta a negociación permanente, a referencias cruzadas y a préstamos; como productiva y no privativa”¹³ (Rothberg, 2009, p. 3). Mientras que la competencia entre memorias obtura la posibilidad de pensar las relaciones entre historias diferentes (Rothberg, 2009, p. 10), la memoria multidireccional puede crear nuevas formas de solidaridad y justicia (Rothberg, 2008, p. 5).

Retomando a Halbwachs, Rothberg (2009, p. 14) afirma que “las verdades de la memoria suelen estar en tensión con las verdades de la historia”¹⁴. Desde esta perspectiva, Rothberg (2009, p. 15-16) tiene en cuenta los nuevos marcos sociales de la memoria en la era de la globalización acelerada:

Aunque las tecnologías de los medios de comunicación globales hacen posible un nuevo tipo de memoria común, a través de la creación de acontecimientos mediáticos globales que todos pueden presenciar simultáneamente, la falta de un punto de referencia arquimédico garantiza que incluso la memoria de tales acontecimientos [...] en última instancia se parecerá más a la memoria compartida con su división del trabajo y la calibración de diferentes perspectivas [...] desplazamientos y contingencias que marcan todo recuerdo. La memoria colectiva tiene varias capas, tanto porque está muy mediatizada como porque los individuos y los grupos desempeñan un papel activo en la rearticulación de la memoria, aunque nunca con plena conciencia ni sin trabas. De estas rearticulaciones inquietas pueden derivarse escenarios competitivos, pero también visiones que construyen la solidaridad a partir de las especificidades, los solapamientos y los ecos de diferentes experiencias históricas.¹⁵

Así, Rothberg coincide con Landsberg respecto a la dimensión productiva de

¹³ “[...] subject to ongoing negotiation, cross-referencing, and borrowing; as productive and not privative”.

¹⁴ “[...] the truths of memory are often in tension with the truths of history [...]”.

¹⁵ “While global media technologies make possible a new kind of common memory, via the creation of global media events that all might witness simultaneously, the lack of an Archimedean point of reference ensures that even memory of such events [...] will ultimately more closely resemble shared memory with its division of labor and calibration of different perspectives [...] displacements and contingencies that mark all remembrance. Collective memory is multilayered both because it is highly mediated and because individuals and groups play an active role in rearticulating memory, if never with complete consciousness or unimpeded agency. Competitive scenarios can derive from these restless rearticulations, but so can visions that construct solidarity out of the specificities, overlaps, and echoes of different historical experiences.”

las memorias comparadas (2009, p. 19), pero a su vez señala que las articulaciones entre las memorias están atravesadas por fuerzas sociales, políticas y psíquicas que hacen que esas memorias no estén automáticamente en una situación de igualdad (2009, p. 16). El modelo de Rothberg se presenta como una “una visión ética basada en el compromiso de desvelar la relación histórica y trabajar a través de las superposiciones parciales y las reivindicaciones conflictivas que constituyen los archivos de la memoria y el terreno de la política”¹⁶ (Rothberg, 2009, p. 29).

Retomando la pregunta del autor, sobre qué significa recordar desde las ruinas (Rothberg, 2009, p. 135), podríamos señalar que efectivamente, como lo presentaba Walter Benjamin a través de su “ángel de la historia” (*der Engel der Geschichte*), somos herederos de los fragmentos y esquirlas del pasado que se acumulan y amenazan con aplastarnos. En esa tensión entre historia y memoria se conjugan los posibles sentidos de las ruinas que hemos heredado, entendiendo que ninguna fórmula ni medio agota del todo las posibilidades de esos sentidos. En todo caso, se trata de indagar de qué manera se reconstruye la historia y la memoria en cada tiempo, cuáles son sus posibilidades y sus límites, sabiendo que “hay crímenes y daños que no pueden ser reparados y todo intento de resolución está condenado al fracaso”, pero justamente por eso la memoria es abierta y en constante y regular proceso de revisión (Jelin, 2012, p. 17). O como el mismo Rothberg (2000, p. 156) lo presentaba al hablar del “realismo traumático” (*traumatic realism*): éste produce conocimiento, pero no consolación.

Así y todo, es necesario profundizar sobre cómo *en* y *desde* América Latina los nuevos marcos sociales de la memoria en la era global de las comunicaciones son desarrollados y presentados a nuevas audiencias. Por un lado, es necesario entender cómo el capitalismo del entretenimiento funciona en contextos latinoamericanos: ¿tienen las obras gráficas y audiovisuales las mismas chances de ir más allá de sus fronteras que los productos del norte? ¿Qué posibilidad de recepción más allá de las fronteras nacionales tienen esas producciones? Las plataformas de *streaming* y las redes sociales que mayor posibilidad tienen de dar

¹⁶ “[...] an ethical vision based on commitment to uncovering historical relatedness and working through the partial overlaps and conflicting claims that constitute the archives of memory and the terrain of politics.”

alcance global a las memorias mercantilizadas difícilmente provienen de América Latina, ¿podría un uso “subversivo” de esas herramientas ser posible? ¿Y qué significaría eso exactamente? De otra forma, como nos recuerda Alessandra Merlo (2015, p. 118), nos arriesgamos a saber más sobre la guerra de Vietnam o sobre el atentado contra el World Trade Center que sobre lo que ha sucedido en nuestros propios países.

Por otra parte, el marco teórico y crítico que hemos recorrido en esta introducción proviene de Estados Unidos y Europa, lo cual no impide hacer un uso propio de los conceptos, pero, a su vez, debería impulsarnos a refinar y desarrollar esos conceptos y discutirlos en términos latinoamericanos, sin renunciar a los alcances globales. Creemos que este dossier es un paso en esa dirección, en diálogo con tradiciones, medios y estéticas heterogéneas; con un pie en el pasado y otro en un presente del cual, como el ángel de la historia de Benjamin, un huracán nos empuja hacia direcciones aún desconocidas.

Si la memoria es “el pasado presente” (Terdiman, 1993, p. 8), los artículos en este dossier proponen, cada uno a su manera y partiendo desde diferentes puntos, una reactivación de múltiples memorias con la esperanza de obtener conocimiento en esos cruces y diálogos muchas veces sorprendentes e inesperados. Recordar es, en este caso, un ejercicio ético y estético y, por lo tanto, inevitablemente político. Como lo ha propuesto Kaja Silverman (1996, p. 189): “[s]i recordar es proporcionar a la ‘herida’ incorpórea una residencia psíquica, entonces recordar los recuerdos de otras personas es ser herido por sus heridas. Más concretamente, es dejar que sus luchas, sus pasiones, sus pasados, resuenen en el propio pasado y presente, y los desestabilicen.”¹⁷

Referencias:

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience:** trauma, narrative and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.
HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria.** Caracas: Anthropos

¹⁷ “If to remember is to provide the disembodied ‘wound’ with a psychic residence, then to remember other people’s memories is to be wounded by their wounds. More precisely, it is to let their struggles, their passions, their pasts, resonate within one’s own past and present, and destabilize them.”

Editorial, 2004a.

HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004b.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Lima: IEP, 2012.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

LACAPRA, Dominick. **Writing history, writing trauma**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2014.

LANDSBERG, Alison. **Prosthetic Memory: the transformation of American remembrance in the age of mass culture**. Chichester: Columbia University Press, 2004.

MERLO, Alessandra. “**Recordar, narrar, filmar: Cómo se cuenta lo invisible en el documental ‘Falsos Positivos’**”. En CONTRERAS SAIZ, Mónica, LOUIS, Tatjana y RINKE, Stefan. **Memoria y Conflicto. Memorias en conflicto: Intercambios metódicos y teóricos de experiencias locales latinoamericanas**, pp. 103-126. Darmstadt: WBG Academic, 2015.

NORA, Pierre. **Los lugares de la memoria**. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

RINKE, Stefan. “Entre historia y memoria: Las humanidades y el paradigma del pasado”. En CONTRERAS SAIZ, Mónica, LOUIS, Tatjana y RINKE, Stefan. **Memoria y Conflicto. Memorias en conflicto: Intercambios metódicos y teóricos de experiencias locales latinoamericanas**, pp. 17-34. Darmstadt: WBG Academic, 2015.

ROTHBERG, Michael. **Traumatic Realism: the demands of Holocaust Representation**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000.

ROTHBERG, Michael. **Multidirectional Memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization**. Stanford: Stanford University Press, 2009.

SILVERMAN, Kaja. **The threshold of the visible world**. New York: Routledge, 1996.

STURKEN, Marita. **Tourists of History: memory, kitsch, and consumerism from Oklahoma City to Ground Zero**. Londres: Duke University Press, 2007.

TERDIMAN, Richard. **Present past: modernity and the memory crisis**. Ithaca: Cornell University Press, 1993.

“COMO METER TU MANO EN UN BALDE DE AGUA”. MEMORIAS INVISIBILIZADAS, HUELLAS SOCIALES Y TAREAS DE “REPARACIÓN” SOBRE LA GUERRA DE MALVINAS DESDE LOS DISCURSOS EN LA HISTORIETA ARGENTINA. *TURBA, MEMORIAS DE MALVINAS* Y EL “GIRO TESTIMONIAL”

“LIKE HAVING YOUR HAND IN A BUCKET OF WATER”. INVISIBLE MEMORIES, SOCIAL MARKS, AND ATTEMPTS OF “REPARATION” OF THE MALVINAS WAR’S PAST FROM THE PERSPECTIVE OF ARGENTINEAN COMICS. *TURBA, MEMORIAS DE MALVINAS* AND THE “TESTIMONIAL TURN”

Laura Cristina Fernández

Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional de Cuyo

Resumen: El presente trabajo indagará sobre la tradición discursiva construida alrededor de la guerra de Malvinas (1982) que se observa en las novelas gráficas argentinas y cómo ha conducido al trabajo de cruce entre investigación y producción artística que es *Turba, memorias de Malvinas* (2022, *Hotel de las Ideas*). Desde 1982, esta temática fue abordada, a grandes rasgos, desde dos grandes perspectivas con importantes diferencias ideológicas y estéticas: la “militarista” y la “crítica” (Fernández, 2020; Turnes y Fernández, 2019). No obstante, coincidieron en tratarse de trabajos de ficción, ya fuera levemente basados en historias reales, o bien, remitiendo a la guerra como marco de otras discusiones sociales o políticas. Es recién con el siglo XXI que comienzan a incorporarse las memorias como material para las historietas argentinas: ya sea memorias de militares (*Malvinas. El cielo es de los Halcones*, de Barrón y Taborda), de civiles (“Recuerdos de la guerra”, de Aguado, en *Malvinas, el sur, el mar, el frío*) o de conscriptos (*Tortas Fritas de Polenta*, de Bayúgar y Marinelli; *Cómo yo gané la guerra*, de Angonoa y Solar). Con distinto nivel de anclaje en la no-ficción, estas obras sirvieron de antecedente para el trabajo de investigación que llevó la realización de *Turba, memorias de Malvinas* que combina elementos de la investigación etnográfica y recursos del documentalismo, intentando incorporar voces diversas o invisibilizadas en la memoria oficial existente hasta el momento sobre la guerra de Malvinas y sus consecuencias.

Palabras - clave: Guerra de Malvinas - Historieta argentina - Memoria reciente - Autoetnografía - Historia oral.

Abstract: This paper explores the discursive tradition built around the Malvinas War (1982) that can be observed in Argentine graphic novels and how it has led to the crossover research and artistic production that is *Turba, memorias de Malvinas* (2022, *Hotel de las Ideas*). Since 1982, this topic has been approached, broadly speaking, from two main perspectives with important ideological and aesthetic differences: the “militarist” and the “critical” (Fernández, 2020; Turnes y Fernández, 2019). Nevertheless, they converged in the fact that they were works of fiction, either slightly based on real stories, or referring to the war as a framework for other social or political debates. It was not until the 21st century that memoirs began to be incorporated as material for Argentine comics: whether they were memoirs of the military (*Malvinas. El cielo es de los Halcones*, by Barrón and Taborda), of civilians (“Recuerdos de la guerra”, by Aguado, in *Malvinas, el sur, el mar, el frío*) or of conscripts (*Tortas Fritas de Polenta*, by Bayúgar and Marinelli; *Cómo yo gané la guerra*, by Angonoa and Solar). With mixed levels of attachment to non-fiction, these works served as a background for the research work that led to the making of *Turba, memorias de Malvinas*, which combines elements of ethnographic research and documentary resources, attempting to incorporate diverse voices about the Malvinas War and its consequences that were invisibilized in the existing official memory up to that moment.

Keywords: Malvinas war - Argentine comics - Recent Memory - Autoethnography - Oral history

1-Introducción

La Guerra de Malvinas representa uno de los traumas recientes menos indagados en las narrativas gráficas argentinas. Es posible que ciertas características de dicho conflicto (la contraposición entre los relatos de la dictadura militar, sostenido por lo que hoy conocemos como *fake news*, y los relatos silenciados de ex combatientes y familiares; la cristalización mítica fundada en ese silenciamiento; la imposibilidad de acceder a los archivos clasificados que incluye material visual hasta hace pocos años, por ejemplo); como también aspectos formales como las marcas propias del lenguaje de la historieta y sus tradiciones narrativas locales (el realismo vinculado tradicionalmente al género bélico; la representación gráfica de los horrores y sus fronteras con el morbo o el *gore*; la división de temáticas de interés entre los públicos contracultural o *indie*, según las épocas, y el clásico o “columbero”¹⁸, entre otras cuestiones), hayan afectado a una producción más estrecha sobre el tema dentro de la historieta; a diferencia de lo que sucede en otras narrativas culturales, como la literatura o el cine¹⁹. Mucho más si comparamos lo que sucede a nivel mundial (Mc Guirk, 2007), donde encontramos esta guerra como tema dentro de trabajos de ficción y no ficción en distintos formatos.

Pueden distinguirse dos grandes líneas discursivas sobre las que se construyó el imaginario sobre esta guerra y sus consecuencias durante gran parte de los cuarenta años que han transcurrido desde entonces: por un lado, una corriente que, a grandes

¹⁸ De esta manera se autodenominan los fanáticos y coleccionistas de las historietas publicadas en editorial Columba, que mantienen un importante archivo digital abierto.

¹⁹ Recordemos solo algunos de los títulos argentinos más relevantes desde 1982 hasta el presente. En literatura encontramos numerosos trabajos, entre los que podemos mencionar *Los Pichiciegos* (1983), de Rodolfo Fogwill; *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro; *Iluminados por el fuego: confesiones de un soldado que combatió en Malvinas* (1993), de Edgardo Esteban y Gustavo Romero Borri; *Montoneros o la ballena blanca* (2012), de Federico Lorenz; *El agua electrizada* (1992), de C. E. Feiling; *1982* (2017), de Sergio Olguín; *Ciencias morales* (2007), de Martín Kohan; *La otra guerra* (2021), de Lelia Guerriero; u *Ovejas* (2021), de Sebastián Ávila. En cine, *Los chicos de la guerra* (dir. Bebe Kamin, 1984); *La deuda interna* (dir. Miguel Pereira, 1988); *El visitante* (dir. Javier Olivera, 1999); *Fuckland* (dir. José Luis Marqués, 2000); y la adaptación cinematográfica de Tristán Bauer (2005) de la novela de Esteban antes mencionada son solo algunos trabajos de ficción; destacándose algunos documentales como *Hundan al Belgrano* (dir. Federico Urioste, 1996); *No tan nuestras* (dir. Ramiro Longo, 2005); *Locos de la bandera* (dir. Júlio Cardozo, 2005); *Huellas en el viento* (dir. Sandra Di Luca, 2008), *1982* (dir. Lucas Gallo, 2019); y *Nosotras también estuvimos* (dir. Federico Strifezzo, 2021). También encontramos numerosas obras de teatro, como *Campo minado* (dir. Lola Arias, 2016), *Piedras dentro de la piedra* (dir. Mariana Mazover, 2014, basada en *Los Pichiciegos*); *Malvinas en tu corazón* (dir. Sergio Ballerini, 2021), *Los hombres vuelven al monte* (dir. Fabián Díaz, 2015). Otra larga lista implicaría mencionar las obras de música popular que refieren a este hecho bélico: aquí me remitiré a mencionar solo algunas de las más conocidas como *No bombardeen Buenos Aires* (Charly García, 1982), *La isla de la buena memoria* (Alejandro Lerner, 1983) o *Reina Madre* (Raúl Porchetto, 1983).

rasgos, podemos denominar “militarista” y, por otra parte, una línea discursiva que podríamos llamar “crítica” (Fernández, 2020; Turnes y Fernández, 2019). Cada una de estas grandes narrativas incluye variantes y transformaciones, llegando a generarse un subgrupo más reciente de trabajos testimoniales o de no-ficción.

Más allá de las diferencias ideológicas y estéticas entre ellas, hasta avanzada la primera década del 2000 todas las historietas sobre Malvinas se enmarcaban en la ficción, aunque hicieran alguna referencia a historias reales o utilizaran el tema de la guerra como marco de otras discusiones sociales o políticas. En la línea militarista encontramos algunos trabajos publicados en revistas de gran tirada, como las de Editorial Columba, como también en revistas de menor difusión o de grupos de veteranos, subvencionadas por el Ejército. Entre los trabajos “críticos”, también hay antecedentes desde los años ochenta sobre los que me detendré luego, como *La batalla de Malvinas*, (Barreiro, Pedrazzini, Macagno y otros) no obstante son producciones aún más dispersas en el tiempo, logrando crecer modestamente desde 2012. Esto, por un lado, se debe al 30º aniversario de la guerra y, por otra parte, considero que tiene relación directa con la consolidación en políticas de DDHH en general, lo que supuso una revisión sobre el discurso de Malvinas enmarcado en el proceso dictatorial y el comienzo de la visibilización de los abusos dentro de las FFAA durante la guerra que llevaron a denuncias y juicios a algunos oficiales responsables.

Recién en el siglo XXI comienzan a incorporarse las memorias o testimonios como material para las historietas argentinas: ya sea de militares (*Malvinas. El cielo es de los Halcones*, de Barrón y Taborda), de civiles (como un par de casos de la antología *Malvinas, el sur, el mar, el frío*), o de conscriptos (*Tortas Fritas de Polenta*, de Bayúgar y Marinelli; *Cómo yo gané la guerra*, de Angonoa y Solar). Sobre estos trabajos haré referencia a lo largo de este artículo, ya que combinan tradiciones de la representación de la guerra con marcas de época relacionadas a las políticas de la memoria; y también, más allá de presentar distintos niveles de anclaje en la no-ficción, estas obras han servido de antecedente para la investigación que condujo a producir *Turba, memorias de Malvinas*, la novela gráfica en la cual trabajé varios años y que se publicó en 2022, para el 40º aniversario de la guerra.

2-Imaginarios sociales y problemas de la representación en torno a Malvinas en la historieta argentina.

Sin dudas, la tradición representativa sobre Malvinas en la historieta de Argentina tiene vínculos con el imaginario más amplio de las narrativas culturales que incluyen el cine y la literatura, no obstante, la producción en el lenguaje de la narrativa gráfica ha sido mucho menos prolífica que en otras artes. No hay razones concretas sobre este fenómeno, pero a lo largo de los años que investigo sobre este tema, deduzco que tuvo que ver, primero, en la apropiación simbólica temprana de Malvinas dentro del discurso militarista del campo de la historieta y la mayor continuidad que sostuvo a través de publicaciones como la revista *Soldados*; luego, como respuesta a lo anterior, cierta resistencia por parte del sector progresista o contracultural posdictatorial en abordar un tema (problemático, “sucio”) necesariamente vinculado al mundo militar; y, finalmente, por una disyuntiva propia de la representación de la guerra y, más específicamente, de los horrores de la guerra, que tiene que ver con las muchas veces inciertas fronteras entre fidelidad descriptiva y morbo.

Entre los trabajos que podrían categorizarse como narrativas militaristas, es decir, discursos que destacan el rol de la Fuerzas Armadas como protectoras de los “valores patrióticos”, los ejemplos, aunque escasos, comienzan ya en 1982. “Esta copla va por Manuela” (*D’artagnan*, julio de 1982) es uno de estos trabajos que apela a las luchas independentistas como origen de un patriotismo bélico anti-inglés, estableciendo paralelismos entre las realidades del pasado y del presente que resultan forzados, incluso maniqueos²⁰.

Con el fin de la guerra, se observan cambios en los modos no solo de (no) tratar Malvinas (la invisibilización de la derrota), sino también en el intento de borramiento de la mística militarista en los medios de comunicación. Un caso interesante es el de la revista infantil *HUMI*. Aunque de corte progresista (era publicada por Ediciones de la Urraca, la misma de revistas satíricas que abordaron el tema ampliamente, como *Humor Registrado*), durante la dictadura no hubo referencias explícitas a la guerra de Malvinas como sí sucedió en otras revistas para niños como *Billiken* (Guitelman, 2006). Recién

²⁰ Dicha historieta puede leerse online en el sitio <http://columberos.blogspot.com/2019/04/2-de-abril-malvinas.html>

con la vuelta a la democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), encontramos en *HUMI* una página completa recordando el 2º aniversario de la guerra, que elige desplazarse del modelo heroico: es una fotografía de aquellos jóvenes conscriptos que habían luchado en las islas (Fig. 1). Esta imagen es un ejemplo de una narrativa posdictatorial que, a largo plazo, resultaría limitante y revictimizante para los ex-combatientes. Si bien la intención en aquella primera posdictadura era visibilizar las injusticias de esta guerra y establecer un vínculo empático entre los lectores con aquellos jóvenes que experimentaban frío y miedo en una trinchera - para romper tanto con la glorificación militar como con la justificación de la derrota -, la replicación de la imagen del soldado-víctima resultaría problemática para muchos de ellos.

También la cuestión de la derrota va a ser central como punto de inflexión en las representaciones sobre la guerra. Primero, por lo que implicaba en términos militares visibilizar una derrota, mucho más en el marco de un gobierno dictatorial militar que construía una épica apoteósica de todo hecho que pudiera capitalizar a su imagen, como sucedió en otro momento clave, durante el Mundial de fútbol de 1978. Luego, porque esa misma derrota supuso la pérdida de un consenso civil que, como ha señalado, entre otros, Canelo (2016), suponía también la caída de un plan político a largo plazo del Proceso de Reorganización Nacional. En el mundo civil, con el fin de la dictadura y la exposición de la situación de los ex-combatientes (si bien parcial, muchas veces simplificada al melodrama, y a “caso ejemplar”, como adelanté) la representación heroica militarista resultaba más bien una ironía oscura, parte de todo un constructor del horror que empezaba a revelarse. Por supuesto que, en algunos espacios vinculados a sectores militares y conservadores, dicha construcción marmórea perdura hasta el presente, como también, desde otra vereda ideológica, sucede con la imagen revictimizada del soldado. Detrás de quienes fueron a la guerra, las motivaciones y contextos fueron muy variados: en esta diversidad se encuentran los casos de los que fueron convencidos, los que fueron obligados, los que sufrieron abusos por parte de sus superiores, los que la consideraron una extensión del servicio militar, los que establecieron vínculos de amistad y recuerdan con añoranza a que sus años y, también, los que no han querido ni quieren volver a hablar de ello.

En la posdictadura, entonces, hay una emergencia del relato de la derrota militar, pero también de la resistencia simbólica, del reclamo de la soberanía como parte del acervo nacional y popular: “Las Malvinas fueron, son y serán argentinas”. Si bien grupo

discursivo más impactante dentro del campo de la historieta relativo a este tema fue el número 2 de la revista *Fierro* (octubre de 1984)²¹, existe una referencia previa de esta línea “crítica” en “Soldadito” de José Massaroli, una historia de solo dos páginas publicada originalmente en la revista *Caras y Caretas* (nº 2197) en abril de 1983, pero no tuvo demasiada llegada o impacto en el público en aquél momento²². La trama general de “Soldadito” la veremos replicada en varias historietas sobre Malvinas: un soldado resiste heroicamente hasta el final, mientras piensa en sus seres queridos y recuerda una felicidad pasada. En las dos últimas viñetas, encontramos un giro crítico tanto hacia los medios de comunicación como a la banalidad de la sociedad por la que el soldado ha muerto. Por su parte, el nº2 de *Fierro* tiene que observarse como un grupo discursivo, desde la tapa dibujada por Chichoni hasta la serie “La batalla de Malvinas” (Barreiro, junto a los dibujantes Pedrazzini, Pérez, Macagno y Medrano). La tapa cobró un peso simbólico muy importante en la memoria visual de la narrativa gráfica argentina: un soldado joven, un conscripto que emerge desde una costa de sangre que no solo es la guerra, sino el horror dictatorial y los “años de plomo” en la alegoría de la gran mole de metal. “La batalla de Malvinas” por su parte, inaugura (desde un cruce de ficción con algunas irrupciones de datos documentales, tomados de los medios gráficos o recabados por el mismo Ricardo Barreiro) la línea “crítica” posdictatorial mediante la incorporación de temas como el neocolonialismo, el pasado represor de varios oficiales “héroes” de la guerra, y una marca del estilo *Fierro* en su primera etapa: el homenaje a Héctor Germán Oesterheld²³ (con la inclusión del personaje Ernie Pike). Como señala Sasturain en 2012:

Así, cuando se concibió La Batalla de Malvinas - nótese que no es “guerra” sino “batalla”, parte de un todo mayor e inconcluso- se la pensó teniendo como referencia ese modelo: un relato bélico “con historietas” pero multiforme, basado en hechos reales, mucho más cerca de la

²¹ Dicho ejemplar puede leerse completo online en <https://ahira.com.ar/ejemplares/fierro-no-2/>

²² De hecho, este trabajo se conoce gracias a su “rescate” por la editorial La Duendes en su *Especial homenaje a Malvinas* de abril de 2013.

²³ Héctor Germán Oesterheld (1919 – 1978?) fue uno de los más importantes y prolíficos guionistas de historietas del siglo XX. Fue fundador de la editorial Frontera a fines de los años ‘50, que implicó una transformación en los modos de narrar historietas y en el público lector. En los setenta, comenzó a militar en la agrupación Montoneros, junto con sus cuatro hijas, que fueron asesinadas y secuestradas durante la Dictadura Militar. Con el mismo destino, Héctor fue secuestrado en 1977 por un grupo de tareas. Por testimonios de sobrevivientes de los centros clandestinos de detención, se presume que fue asesinado en 1978. Sigue desaparecido.

crónica que de la ficción. (En *Fierro*, 2012, parr.5).

Dentro de la línea conservadora, entonces, encontramos mayor cantidad de trabajos que los “críticos” en los años ochenta y noventa: además de las historietas ya mencionadas en Columba, hay casos como el “Malvinera”²⁴ (Arroyo y Soria), publicada en la revista tucumana *Pucará. La Historieta Nacional*, (1985 - 1991), que comenzó como un proyecto de izquierda latinoamericanista en 1985, para virar luego a un discurso de “derecha militarista, católica e hispanista” (Turnes, 2021: parr. 4). Otros trabajos que se pueden enmarcar en una postura militarista son los numerosos guiones que realizó, ya fuera como encargo de las FFAA o simple convicción ideológica, Armando Fernández: los libros de historietas *La Armada en Malvinas* (2014), *A quince años de Malvinas* (S/ref editorial, 1997), *La Historia en Historietas - Malvinas un grito de Soberanía* (Ediciones Argentinidad, 2015); *Malvinas, historias ilustradas* (Taeda libros, 2012), entre otros trabajos publicados en la revista *Soldados* con dibujos de Néstor Olivera.

Durante los años noventa la temática va perdiendo aún más presencia a favor de otras preocupaciones generacionales, como la crisis de la industria nacional, el avance neoliberal y su impacto en la vida de los trabajadores, la precarización laboral, la corrupción política. Como anticipé, es alrededor de 2012 cuando la historieta retoma el tema Malvinas, ya con la influencia de algunos trabajos vinculados a las políticas de la memoria reciente y procesos propios de una nueva historieta de Argentina que introdujo la autobiografía, la autoficción, el *slice of life*, el foco en la “pequeña historia”, lo que podríamos entender como *giro testimonial*. Es entonces cuando se observan algunos cambios importantes en el modo de pensar el vínculo guerra - sociedad.

Un ejemplo es el número especial de *Fierro* (segunda época) para el 30º aniversario de la guerra, que dialoga con el antes mencionado de 1984. La portada del dibujante Scuzzo es un remake de la de Cichoni que, además de evidenciar el anclaje a la tradición “crítica”, también pone de manifiesto los cambios sociales políticos y

²⁴ Trata sobre una joven isleña inglesa que, a partir de la amistad con un piloto argentino, reniega de su condición de “kelper” para identificarse como una “malvinera” argentina. Más allá de tratarse de una ficción con un guión limitado, que evade cualquier tipo de contexto social y político de lo acontecido en la guerra, reproduce estereotipos (militares argentinos “buenos”; militares ingleses “malos”) y falsedades sobre los soldados ingleses (como dar a entender que abusaban sexualmente de las isleñas).

culturales que se dieron en esas casi tres décadas de distancia. A diferencia de la tapa del '84, en la de 2012, el soldado ya no está hundido hasta las rodillas en un mar de sangre: ahora pisa sobre “el presente” y deja en un último plano a la máquina de matar del pasado. Al respecto, el ilustrador refiere a esa intervención sobre la obra de un ícono de la primera etapa de *Fierro*, como Chichoni:

En esta portada en particular (la de Malvinas) no sé si descubrí algo que no haya visto en otras ilustraciones suyas. Aunque sí hay algo exclusivo que posee esa ilustración: la manera en que el soldado, a pesar de ocupar un tamaño bastante reducido, logra atrapar al lector; el peso está dado por la expresión que lleva: el miedo. Cuando me metí con él (a pesar de no haber envejecido), traté de darle un poco más de “seguridad” en el gesto. Antes estaba temeroso, ahora tiene un poco más de valor. Será porque tener memoria lo fortalece (Scuzzo en Ortiz, 2012, parr. 8).

Corren nuevos vientos, y esto también se pone de manifiesto en el interior de la revista. Entre las series regulares, desde la página 23 a la 48, encontramos diez historietas cortas de autores de “la Nueva Historieta Argentina” que, en su mayoría, giran sobre memorias personales, la infancia y la escolaridad durante Malvinas, pero también algunos optan por desplazarse de la autorreferencia y arriesgan con el humor, la parodia (F. Calvi, D. Parés, Tati) que, sin embargo, tienen una lectura reflexiva sobre el presente.

Un año después, la revista *Fierro* (nº78) publica *Tortas fritas de polenta*, como un especial. Luego, en 2014, la publica en formato libro la editorial La Duendes (que también publicó *Malvinera*, de Armando Fernández), una editorial independiente y autogestiva cita en la Patagonia y, en 2016, hay una nueva edición de esta historieta por la editorial Hotel de las Ideas. Todo esto da muestra de la buena recepción que tuvo *Tortas fritas...* en el campo de la historieta. Es un interesante caso de cruce entre periodismo y memoria oral, proceso que, como el mismo autor ha relatado en varias entrevistas (Bayugar en *Panorama Federal*, 2017), fue influencia directa de la lectura de *Maus*, de Spiegelman. También se observa las marcas de *Maus* en la elección del estilo gráfico sencillo, cercano al *indie*, lo cual también rompe con cierto canon estético realista preexistente en la tradición bélica basado principalmente en cierto “efecto de verdad”, en el detalle, en la referencia documental de armas, uniformes, etc.

A partir de 2016, editorial Eduvim, de la Universidad de Villa María, Córdoba, llevó adelante una clara política editorial orientada a cubrir el tema Malvinas desde

diferentes perspectivas y formatos. Fue así como en esos años publicó no solamente trabajos académicos (*Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional*, editado por Semilla Durán, 2016), sino también dos historietas. La primera, *Malvinas. El sur, el mar, el frío* (2016) es una antología de varios autores que, en la mayoría de los casos, apela al relato de ficción inspirado en hechos reales o en historias familiares. Hay dos relatos en este libro que logran transgredir en parte ese esquema. En “Jugar a la guerra”, Fernando Calvi ilustra dos testimonios en paralelo (recopilados por Francisco de Zárate, aunque nunca se revelan nombres o seudónimos de los entrevistados): el de un ex- combatiente y el de alguien que fue niño durante la guerra. Hay un contraste con el mundo lúdico, el soldado de juguete que va intercalándose con algunas imágenes basadas en fotos de archivo mientras se reproducen fragmentos de supuestas entrevistas. El segundo caso es “Recuerdos de la guerra”, escrito y dibujado por Alejandro Aguado, en el que el autor narra algunas escenas de su infancia vivida en Chubut durante la guerra, siendo distintiva la decisión de evitar la “referencia documental”. Hay también, tanto en el caso de Aguado como de Calvi, una voluntad formal que escapa al realismo optando por variantes del *naïve* en posible referencia a ese mundo infantil al cual apelan ambas historias, un criterio parecido al que se observa en el especial de *Fierro* de 2012.

El segundo libro publicado por Eduvim, es una propuesta más arriesgada. Arriesgada no sólo por abordar el tema de Malvinas desde el testimonio directo de un guionista que fue conscripto en la guerra, sino también porque se utiliza como género el humor y, puntualmente, el humor negro. *Cómo yo gané la guerra* (2017), del ex-combatiente y guionista Pepe Angonoa junto al dibujante Javier Solar, aporta elementos renovadores ante lo que ya estaba dicho sobre Malvinas. La resolución gráfica también es transgresora respecto de las tradiciones previas, ya que elige la caricaturización propia del humor gráfico, con un trazo modulado y suelto que podemos ver en la escuela francesa (Franquin), o española (Ibáñez), y que dota al trabajo de una expresividad muy lejana a la solemnidad y al dramatismo del contexto de la historia.

3-El Héroe, la Víctima, el Otro y la reconstrucción del Yo.

A continuación de este recorrido contextual, quisiera avanzar hacia algunos tópicos que estructuran el marco teórico y la perspectiva metodológica de este cruce entre investigación académica y producción artística que me propuse en *Turba*,

memorias de Malvinas.

El primer problema tiene relación con el entramado entre **la narrativa bélica, su anclaje en la figura del héroe y sus mandatos y la construcción de la Otredad.** Sabemos que la narrativa bélica es indisociable a la idea de heroicidad. Las heroicidades que sirven a la noción de una identidad comunitaria, o imperial, hasta llegar al Estado moderno, a la construcción de un espíritu patriótico que ha sido fundamental en naciones jóvenes como las americanas, heroicidades que se adaptan a las transformaciones sociales y los contextos de época. Malvinas construyó sus relatos heroicos, de uno y del otro lado del charco, a partir de dos contextos sociopolíticos, aunque distintos, pivotes en cada uno de sus países. Por un lado, una dictadura que necesitaba validarse a nivel mundial y también en el orden interno, que buscaba consolidar un consenso social basado en una economía inflada por préstamos con el Fondo Monetario Internacional, mientras crecían las denuncias en el exterior por los abusos a los DDHH. Por otra parte, una gestión impopular de Margaret Thatcher (entre los principales, el fuerte ataque al sector obrero, demonizando la acción colectiva de los sindicatos, sumado al uno de los momentos más álgidos en el conflicto norirlandés), para el cual la contienda con Argentina presentó la posibilidad de resucitar o reactivar la idea de enemigo externo y construirse o fortalecer aquella mística guerrera que reside profundamente en el imaginario inglés.

También en el caso argentino, las heroicidades de bronce han servido como relatos unificadores de una idea de país armado no solo a partir del romanticismo de las luchas revolucionarias, sino también del genocidio de pueblos originarios y la necesidad de un proceso inmigratorio que resultó profundamente diverso. Para los relatos heroicos en contextos bélicos, las imágenes han sido un vehículo ideológico ideal, profundamente propagandístico (Ginzburg, 2014; Grusinski, 1994; Sigal y Verón, 2003).

Varela (2017), por ejemplo, analiza el rol fundamental que tuvo la propaganda durante la última dictadura militar mediante una estrategia comunicacional dirigida por agencias publicitarias (p. 159) para construir un imaginario de guerra interna, de

“guerra antissubversiva” contra un enemigo que se presentaba como un “cáncer”²⁵, como un mal absoluto con el cual no se concebía la idea de negociación (2017: 160-165): “hemos prometido a la Nación ganar la paz, que no es negociar la paz” (Jorge Rafael Videla, citado en Varela, 2017: 169)²⁶. Existía, entonces, un imaginario bélico que categorizaba a la juventud como un grupo social plausible de engañar, como inocente y permeable a ideas dogmáticas y extrañas. Los militantes, los guerrilleros o todo aquel sujeto comprometido con el pensamiento de izquierdas, señala Varela, no era enmarcado en la idea de juventud, sino en la de ese Otro que había que exterminar. En el discurso sobre la juventud de aquellos años de la última dictadura:

sanos quiere decir que no son subversivos, que no son militantes políticos, que no son revolucionarios, aunque esto no se dice casi nunca en las publicidades. Hay un discurso casi reverencial sobre los jóvenes, tanto que adquiere una dimensión política: los jóvenes son, básicamente, posibles objetos de engaño. Es decir, tienen una inocencia matriz que puede ser corrompida. Esa matriz son los símbolos nacionales, la familia, la Iglesia. (2017: 163).

Esta narrativa de “guerra anti subversiva”, inevitablemente conforma un *continuum* con la narrativa mediática en torno a Malvinas. Si la normalidad era “Dios, Patria y Hogar”, entonces había que corregir o “sanar” lo que no entrara en dicho esquema²⁷. Los testimonios sobre maltratos y abusos a los soldados²⁸, sobre el lado sucio del relato heroico, por ejemplo, entiendo que son muestras de los alcances que tuvieron estas nociones de Otredad instauradas en la propaganda dictatorial desde sus comienzos. El trato que se les dio a los soldados, en particular a aquellos que no pertenecían a la carrera militar, implica este intento de “normalización”: mantener en

²⁵ Tema aparte para destacar es la problemática teoría orgánica de la sociedad en la que se basa la recurrente comparación de los “subversivos” con la parte enferma de un cuerpo que sería “la sociedad”, recurso habitual en los discursos del dictador Jorge Rafael Videla.

²⁶ En base a lo tajante de esta y muchas otras declaraciones de Videla, resulta sorprendente que se lo considerara dentro de la línea de los “moderados” de la última dictadura, según lo que revela la investigación de Canelo (2016).

²⁷ Señala Varela: “Cáncer y desaparecido fueron conceptos relativos uno al otro : el inicio y el final de la dictadura militar, la cabeza de la serpiente y su cola, el cuerpo con cáncer y la ausencia del cuerpo” (2017: 165).

²⁸ El caso del ex combatiente Silvio Katz revela la virulencia de las torturas: “A mi compañero, porque era ‘rebelde’, le puso una granada en la boca que si llegaba a escupirla volábamos los dos. Y a mí, por ser judío, me hizo orinar por mis compañeros.” (Katz en Ginzberg, 2012). “Yo no peleé contra los ingleses, peleé contra mis superiores” (Katz, 2014). El testimonio completo está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-RC5HQjeQWA>

pacto de silencio sobre todo aquello que pueda perturbar la idea de lucha digna, de honor y patriotismo de las FF. AA. Ese silencio, como veremos, tuvo implicancias sociales y personales, en la salud mental y el rol social de los veteranos.

El mandato sobre la heroicidad, para quienes volvieron de Malvinas, implicó la imposición de tabúes. No se podía hablar de las fallas estratégicas del Ejército, como tampoco se podía hablar de los miedos personales, porque ambas cuestiones suponían una debilidad inconcebible tanto en la idea de Estado que pretendía la dictadura, como en la idea de soldado heroico que el régimen y los medios imponían transmitir. No se podía hablar de los abusos y maltratos de los superiores, porque eso implicaba ya fuera un “algo habrás hecho” (esa naturalización de la domesticación social mediante el castigo ejemplificador) como una vulnerabilidad que obliteraba la imagen de héroe.

Como comenté en la primera parte de este artículo, la gran mayoría de las historietas sobre Malvinas giran alrededor del protagonismo del soldado como modelo heroico, ya sea bajo el modelo de heroicidad que busca recuperar o restaurar la cotidianeidad perdida (Propp, 2009), o bien el rebelde, el que busca subvertirla (Roig, 1984), casi siempre derivando en el sacrificio como “consagración”. En otras ocasiones he referido a la importancia que el modelo de héroe sacrificial ha tenido en el imaginario dictatorial y posdictatorial de las narrativas populares (Fernández, 2012, 2015). En el caso Malvinas hay una combinación de elementos: por un lado el mandato patriarcal del soldado (el coraje sin fisuras, el abandono de la individualidad, la convicción en la causa, la efectividad en su misión, la heteronormatividad) sumado, en el caso argentino, a las tradiciones dictatoriales, a los imaginarios sobre los héroes caídos contra la dictadura, imaginario en los que varias veces se inscribió, por extensión y quizá de forma simplificada, a los soldados de Malvinas, pertenecieran o no ideológicamente a ese mismo espacio. Esta complejidad, este entrecruzamiento de lo sacrificial con un doble proceso traumático (la guerra, pero también el trauma colectivo de la dictadura, como marco más amplio) lleva a preguntarnos qué sucede con el modelo de héroe cuando hay una imposibilidad de restaurar lo perdido y, por otra parte, cuando tampoco existe una voluntad de rebeldía por parte de los (supuestos, impuestos, a su propio pesar) héroes. En *Turba, memorias de Malvinas* hay algunas respuestas parciales en las historias de los tres ex- combatientes, N., Lou y Dave, quienes (aún con las grandes diferencias de contextos, experiencias de vida y encarnamiento del trauma) escapan a la etiqueta de la heroicidad y prefieren

repensarse como ciudadanos “útiles” a la sociedad (docente, terapeuta o militante, según cada caso). El después de la guerra, el impacto en las vidas y en la posibilidad o no de ser funcionales en la sociedad para la que lucharon también es una discusión que sobrevuela todas las entrevistas, tanto de Reino Unido como de Argentina: desde los veteranos en situación de calle, las luchas por la pensión de guerra, amalgamados por el gran problema de la salud mental.

Un segundo problema, claramente vinculado a lo anterior, tiene que ver con **la correspondencia entre traumas individuales y traumas colectivos**. Si bien ha existido y aún existe (aunque en paulatina retirada) una tradición narrativa militarista que reproduce una imagen de héroe ideal, sin fisuras, como señalé anteriormente en las historietas del siglo XXI hay una transformación orientada a humanizar, de tender a un realismo, ya sea desde la ficción o la no ficción, sobre Malvinas. Me centro en este último grupo porque, además, cuestiona o complejiza la heroicidad revelando aristas, debilidades y contradicciones que serían inimaginables en un concepto mítico heroico sobre el cual hablé antes y que tuvo impacto en el imaginario social sobre los mismos soldados.

En vínculo con lo planteado en el tópico anterior, el paradigma del héroe se contrapone a la de víctima en las construcciones heroicas tradicionales y se expresa como profundamente problemático para quienes han atravesado una situación que los conduce a ser enmarcados socialmente como una cosa o la otra. Como señala David Jackson en *Turba...* (Fig. 2): “Esta guerra, como todas las guerras, está enmarcada en narrativas muy estrechas. Parte de ellas se basan en el arquetipo del héroe y el de la víctima, que son muy cuestionables... porque en el medio de esas polaridades, hay un espacio enorme” (En Fernández, 2022: 85).

También Lou Armour señala esa contradicción que supone la identificación con un modelo de heroicidad clásica (Fig. 3):

En Reino Unido, al principio, cuando volvimos, fuimos tratados como héroes, con el “Victory Parade” y demás. Pero si vos hablás con cualquier veterano, te va a decir que no se siente un héroe (...) En los escritos clásicos, el héroe es el que recibe la Gloria y el Honor, pero también es un tipo de héroe que generalmente actuaba de un modo muy brutal. (En Fernández, 2022: 75).

Finalmente, N. también se resiste a esa imposición social de enmarcar a los veteranos ya sea en la narrativa del héroe como en la de la víctima: “Por decirte: yo

estuve tres veces a punto de morir allá. Pero uno no se las puede dar de héroe, porque muchas veces sobreviví de pura suerte, por el destino” (2022: 22).

Además de los testimonios presentes en *Turba...*, encontramos referencias a esta disyuntiva en *Tortas fritas de Polenta* y en *Cómo yo gané la guerra*. En *Tortas Fritas...*, el personaje de Ariel, luego de ser dado de baja del servicio militar, es llamado nuevamente para servir en las islas. El joven recibe la noticia con entusiasmo, basado en la buena experiencia que había vivido durante la “colimba”, en la que había hecho amistades²⁹. “Hubieron muchas bromas y, dentro de ese clima y de esa inconsciencia, no reaccionábamos cuando nos decían: “nos vamos a la guerra” (2016: 20). Esa “burbuja” frente a la situación crítica continúa hasta la llegada a las islas, en donde Ariel, ahora como narrador, relata:

La gente (isleños) nos puteaba, no solo porque habíamos invadido sus casas, su tierra, un lugar que hasta hacía unos días era un lugar de paz donde vivían principalmente campesinos, sino también por la altanería que transmitían nuestros militares a esa gente (2016: 28).

También allí cuenta cómo los jóvenes reclutas crean un pequeño mercado negro de trueque con las revistas pornográficas que encuentran en los cuarteles de los ingleses, cigarrillos, chocolates o cargadores con balas. Esa “fiesta” (p.32) termina abruptamente con el primer bombardeo que sufre la compañía de Ariel. El golpe con la realidad implica contrastar su situación con la de otros colimbas menos afortunados que han sido designados a los pozos desde el comienzo de la ocupación.

En el caso de *Cómo yo gané...* hay una clara referencia en la película *How I won the war* (Richard Lester, 1967), una comedia sobre un grupo de torpes soldados que recibe una orden absurda (construir un campo de cricket en África) durante la Segunda Guerra Mundial. El absurdo es el elemento que Angonoa enfatiza para describir su experiencia en Malvinas, y es a través del humor que vehiculiza su crítica: “ADVERTENCIA. Este libro no contiene batallas épicas (...) **La guerra** es una terrible estupidez, da vuelta la página... y enterate por qué” (Angonoa y Solar, 2017: 7). En la segunda página del prólogo, el narrador va de lleno a deconstruir sarcásticamente la

²⁹ “Colimba” es el acrónimo de corre, limpia y barre con el se conocía comúnmente al servicio militar obligatorio en Argentina.

imagen heroica ideal que se reproduce habitualmente en las grandes películas comerciales de Hollywood:

Es posible que la imagen de un soldado se parezca a la de este dibujo. Heroico, con ropas perfectas, armas de última generación, y un gran símbolo patrio de fondo. Pero te pedimos, querido lector, que revises bien la historia. A este soldado le faltan detalles **acordes a Malvinas**. Para empezar, los codos estaban rotos... Las rodillas también. Los guantes, gastados y usados como el resto de la ropa... Y los borceguíes del talle de un payaso de circo. Por último, el aguanieve constante y el barro del lugar untaban al resto del soldado. Ah, ¡y cómo olvidarlo! ¡El frío! Listo, ahora sí tenemos al soldado de Malvinas, no se parece a la primera imagen, y es que la realidad no era tan decorativa” (p.8, destacado en el original).

Esta historieta, a través del humor, logra romper con la solemnidad sobre la heroicidad, pero también sobre la muerte, poniendo el foco en las fantasías y temores casi infantiles de aquel soldado adolescente en un contexto de guerra. Un ejemplo es la escena en la que debe atravesar un campo donde reposan los cuerpos de otros soldados caídos y su temor principal es encontrarse con una aparición. Tal vez por estas transgresiones es que *Cómo yo gané...* no ha tenido mayor alcance en el pequeño mercado de la historieta argentina, además de haber sido publicada por una editorial universitaria del interior del país que no se especializa en este lenguaje. Estas condiciones de existencia no son casuales, y tienen que ver, entiendo, con esa disrupción humorística con la que elige poner el trauma en primer plano.

En el caso de Malvinas, el trauma personal y el trauma colectivo están vinculados y se retroalimentan. Esto se observa, por ejemplo, en lo que respecta a la representación del trauma y de quienes lo atravesaron. Apenas terminó la guerra, la dictadura se encargó de ocultar las imágenes de la derrota en los medios argentinos: se prohibió la circulación de fotos o filmaciones de ese retorno vencido de los soldados y, por supuesto, también de su lamentable estado físico. El Ejército incautó el material de los cronistas que viajaron a las Islas, material que en algunos casos fue vendido por militares a medios extranjeros o directamente, destruido (Gamarnik, Guembe, Agostini y Flores, 2019). Esta operación de ocultamiento de los soldados incluyó su aislamiento durante días, incluso semanas en algunos casos, evitando el contacto de sus familias. Esta experiencia es relatada por muchos soldados, como por ejemplo N., en *Turba...*:

Cuando volvimos, nos tuvieron un par de días en Campo de Mayo, engordándonos un poco... Al final, nos hicieron firmar un papel en el

que nos comprometíamos a no contar nada de lo vivido en Malvinas. No nos dieron apoyo psicológico ni nada. Lo único que siguió para nosotros fue la lucha por lo laboral y contra lo que decían los medios. Nos abandonaron (En 2022: 20).

Con “la lucha por lo laboral”, N. se refiere a dos cuestiones: por un lado, al largo proceso de reconocimiento de los ex-combatientes que no pertenecían a la carrera militar para acceder a una pensión de guerra; y, por otra parte, la imposibilidad para muchos de ser contratados por privados a raíz de la imagen social negativa. A esto último remite N. cuando dice que también debieron luchar “contra lo que decían los medios”: luego del ocultamiento de la dictadura, la imagen pública de los veteranos no-militares durante los ochentas y noventas, fue la de *outsiders*. “Cuando las personas sabían que era ex-combatiente, se alejaban, huían de mí. Estaba solo. Casi fuera de la ley”; “[El jefe] pensó que yo era un loco, que era lo que los medios decían de nosotros” (2022, 14). Marginados en el no-lugar de no poder encuadrarse como héroes, por ser vinculados a la idea de derrota y por no tener la “contención discursiva” de la institución militar; en paralelo a ser encasillados como víctimas sin un armado que les permitiera reconstruirse como ciudadanos, construir un proyecto de vida después del horror.

En particular para aquellos que no venían de la vida militar la figura de víctima (fuera como derrotado, como soldado “incapaz”, o como “loco”) tuvo un impacto en las vidas personales, en sus vínculos sociales, en sus proyectos a futuro. El trauma no solamente implica la experiencia de la guerra, sino también la continuidad de la vida después de la guerra. “Cuando volvés, la sociedad te felicita y te dice “*well done, well done*”, porque supone que los veteranos NECESITAN eso. Pero lo que deberían preguntar a los veteranos es qué es lo que QUIEREN, en qué desean convertirse dentro de esa sociedad para la que han servido” (Jackson, citado en Fernández, 2022: 87). En otro extracto, el mismo entrevistado explica cómo este conflicto en la vida postbélica tiene una particularidad para quienes cuentan con una carrera militar que los diferencia, y a la vez los aísla, de la vida civil:

El veterano de guerra es culturalmente distinto a un civil. Para explicarlo de una forma simple, ser militar es como si metieras tu mano en un balde de agua: mientras estás adentro, ocupás un espacio, tenés un rol dentro de la vida militar. Pero, cuando sacás la mano del balde, el espacio que dejás se llena inmediatamente. El lugar que ocupabas es invisible... Sin embargo, cuando pasás a la vida civil, seguís cargando con la impronta del ejército. (20XX: 86).

Esto se vincula a un tercer tópico o tema en el cual centré mi trabajo, que gira sobre **los intentos de “reparación” del trauma colectivo y del trauma individual**. En *Turba...* me preocupó incorporar este aspecto menos visibilizado en las narrativas más mediatizadas sobre el tema, que son los hilos que sostienen las políticas de recuperación de la memoria sobre Malvinas: el trabajo concreto de los antropólogos forenses, pero también el trabajo de historiadores, terapeutas, investigadores de diferentes áreas o simplemente ciudadanos que realizan tarea social, ya sea para “reparar” o mitigar las consecuencias de la guerra o para que reconstruir partes de esa memoria. Las experiencias que relatan tanto los investigadores del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), como Geoffrey Cardozo intentan mostrar esta posguerra oculta en el imaginario argentino, que supone la recuperación de los cuerpos de los caídos. Y esa tarea, en el caso particular de Malvinas, supuso acciones que, voluntariamente, por casualidades o destinos de la burocracia, terminaron articulándose a lo largo de décadas. Comienza en 1982, cuando Cardozo es destinado a tareas de exhumación de los cuerpos hasta realizar las tareas para la donación del terreno que sería el cementerio de Darwin; hasta llegar al trabajo del EAAF con el proceso de toma de muestras de ADN hasta el comienzo del trabajo sobre los soldados no identificados en 2017. Este trabajo arduo es relatado desde sus testimonios en la historieta, pero también se reflejan contradicciones, posturas críticas y éticas sobre el proceso de restituir identidades (Fig. 4): “No debés referirte a ellos como “cuerpos”, ni ante sus familias ni ante nadie... Porque son individuos, personas que tienen derecho a recuperar su identidad. A ser reconocidos como las personas que eran antes de la guerra.” (Cardozo, en Fernández, 2022: 104); o bien , en la voz de uno de los investigadores del EAAF:

Como no tuvieron respuestas del Estado durante 30 años, (las familias) fueron reconstruyendo cómo murieron sus familiares a partir de lo que les contaron los compañeros que volvieron. Entonces, muchas veces, esos mismos veteranos se hicieron cargo de esa madre, de ese padre o de ese hijo del caído (Rojas, en Fernández, 2022: 117).

Sobre las familias de Malvinas, la diversidad de sus realidades y la ausencia del Estado se habla bastante en *Turba...*, pero no solamente se centra en esos aspectos. El testimonio de Paula, hija del piloto José Vázquez, muestra otras disyuntivas que encuentran puntos en común con casos de Lesa Humanidad como la dificultad del duelo ante la ausencia de un cuerpo; la incompreensión del padre de la elección sacrificial /

heroica por sobre la familia; o el peso del mito heroico en la reconstrucción del familiar.

Otro de los problemas de este trabajo ha tenido que ver con asumir, en paralelo a las entrevistas centradas en un intento de **rescatar una memoria oral diversa, el incorporar algunas herramientas autoetnográficas**. Si bien el foco de la investigación siempre ha sido la historia de quienes participaron de la guerra, sus familiares y quienes ayudaron a la restitución de partes de esa memoria, llegó un punto en el que resultó importante incorporar mi perspectiva de investigadora como observadora y participante, en vínculo de diálogo y cercanía con sus entrevistados. En esta línea, Bochner (en Bénard Calva, 2019) propone el uso de la autoetnografía como metodología de investigación, cruzada con estrategias literarias vinculadas al relato personal o relato de vida:

Utilizo un relato personal para mostrar cómo funcionan los trabajos de storytelling que construyen continuos de vida y experiencia, enlazando el pasado al futuro desde el presente; para problematizar el proceso y asignar significado a las memorias por la vía del lenguaje; llevar la atención a la significativa depresión institucional de las universidades; y desdibujar la línea entre teoría y relato (2019: 95 - 96).

Además de la crítica que desliza sobre cierto acartonamiento de algunas instituciones académicas, es interesante pensar cuál es el lugar de los investigadores dentro del relato que construyen. Problematizar el proceso de investigación, enlazar el pasado al futuro desde el presente, son algunas de las búsquedas o intereses que se ponen en juego al asumir una voz honesta, situada ante el fenómeno o problema. Se trata de poner en diálogo las fronteras muchas veces porosas que se presentan en quien investiga como observador, como participante, a veces incluso como parte activa de la experiencia que se registra, algo que con frecuencia sucede cuando trabajamos con memorias de individuos o de comunidades.

Aunque queda implícito, no sobra aclarar incluir la propia experiencia como perspectiva para intentar comprender ciertos fenómenos, no evade ciertos debates éticos respecto de contar la vida de otros. Si bien *Turba...* pretendió enfocarse casi exclusivamente en sus memorias, mi propia subjetividad hacia los hechos relatados o las experiencias alrededor de cada entrevista sin duda influyeron y fue para mí importante explicitarlos dentro del mismo trabajo. A diferencia de una investigación académica tradicional en donde pueden presentarse las transcripciones completas de las entrevistas, en una novela gráfica necesariamente hay que seleccionar extractos de

dichos testimonios y, además, representar gráficamente a la persona entrevistada. Ambas tareas pueden suscitar conflicto con el código de ética de investigación, en especial el punto que subraya la “prohibición de defraudar” a quienes participan (Tullis en Bénard Calva, 2019: 158). Para ello intenté, primero, informar claramente cuál era la intención del trabajo previo a la entrevista, mantener contacto permanente con las personas entrevistadas y enviarles tanto la transcripción como la versión final del trabajo para que pudieran revisarlo y solicitar algún ajuste al texto. De esta manera, se reafirmó en varias ocasiones la aprobación, lo cual no evitó que, en uno de los casos, el entrevistado solicitara la protección de su identidad por cierto temor a críticas desde su círculo cercano (lo cual era una posibilidad muy presente en mi horizonte desde el comienzo de la investigación). Esto supuso una selección de la información expuesta que pudiera identificarlo, a fin de preservar su testimonio en la historia. Algunos investigadores sostienen que, una vez dado el consentimiento, no hay obligación de mostrar a les entrevistades el trabajo terminado antes de su publicación. En mi caso, dado lo delicado del tema, pero también por respecto a la confianza mutua que es base de un testimonio, consideré pertinente que cada persona entrevistada pudiera dar una lectura o revisión a la parte del libro que abordaba su caso.

Existe un interesante debate entre quienes utilizan la autoetnografía como método de investigación y posturas más tradicionales que ponen en duda esta posibilidad. Efectivamente es difícil, si no imposible, enmarcar la información proveniente del recuerdo como un dato duro, mensurable en los términos que plantean, por ejemplo, el Belmont Report o el Código de ética de investigación de Estados Unidos antes mencionado. Éste, por ejemplo, plantea cuatro pautas principales muy concretas para trabajar con sujetos: 1) el consentimiento informado, 2) la prohibición de defraudar, 3) la privacidad y confidencialidad, y 4) la exactitud (Christians, 2005, citado en Benard Calva, 2019: 158). La primera y la tercera premisa no son complejas de cumplir para quien investiga si se maneja con transparencia en la información a les participantes, cuestión sobre la que me referí antes. Son, creo, los puntos 2 y 4 los más complejos de controlar cuando entramos testimonios de otros con experiencias propias / autoetnográficas. En cuanto a la prohibición de defraudar, considero que siempre es un riesgo, en especial cuando les entrevistades sobredimensionan sus expectativas con el resultado o el alcance del trabajo o, en particular, cuando hay una transferencia artística (como es el caso de *Turba*) pueden llegar a fantasear un

protagonismo que no es tal en el marco de un relato coral. Entiendo que una herramienta para evitarlo es, nuevamente, manejar transparencia en la información de forma sostenida. Por otra parte, la cuestión de la exactitud resulta conflictiva cuando hablamos de memorias, de experiencias vividas y de la propia transformación del recuerdo, tanto para terceros como cuando trabajamos en primera persona. Como señala Tullis, esta percepción de que las fuentes y procesos para estas investigaciones no se ajustan a parámetros mensurables de exactitud ha llevado a muchos autoetnógrafos a describir sus propias experiencias o memorias como “datos previamente recolectados”.

4 - Comentarios y reflexiones a modo de cierre.

Más que conclusiones, en estas páginas que funcionan como un post scriptum extendido, intento plantear algunas discusiones pendientes, mostrar la deriva o el alcance de *Turba...*, pero, por sobre todo, exponer algunos aspectos que usualmente quedan en el revés de la trama. Las trastiendas son importantes en este tipo de trabajo en el que el proyecto se construye a partir de los que vamos encontrando, de los caminos que el mismo trabajo de campo nos traza, pero también de sus obstáculos o imposibilidades.

Turba, memorias de Malvinas surgió como un pequeño experimento de cruzar el testimonio de un soldado argentino con el de un Royal Marine. No pretendía más que un par de entrevistas que, visto a la distancia, probablemente iban a reproducir el mismo modelo de relato centrado en la figura del soldado-héroe. Sin embargo, a raíz de un par de estancias de investigación en la universidad de Newcastle, y particularmente a partir del destacable trabajo acerca de las narrativas sobre esta guerra que ha llevado adelante Bernard Mc Guirk (2007), comencé a pensar en ese contraste entre los relatos de la cultura británica y de la argentina sobre el mismo conflicto, en cómo cada una de esas sociedades presentan una variedad de imaginarios dentro de sus “grandes relatos”, imaginarios que están atravesados no solamente por su oficiosidad, por su inserción en el marco de políticas institucionales estatales, sino también esos otros imaginarios “al margen”: los de las clases populares, de los derrotados en el campo de guerra o en la sociedad, de los que fueron abandonados por el sistema, de los que lucharon contra los fantasmas de la enfermedad mental, de los que perdieron a un padre, a un hermano, a una pareja y a los que el Estado no dio respuesta. Pensé entonces, en cómo por fuera del

gran discurso oficial de cada una de estas naciones, como por fuera del bronce de la Historia, los imaginarios desplazados de uno y del otro lado del océano presentaban muchas veces reclamos, angustias y necesidades comunes. Esto se hizo mucho más claro cuando, entre medio de las residencias en Inglaterra, vi la obra de teatro *Campo minado* (dir. Lola Arias) en el teatro San Martín en el año 2018. En aquel momento no podía imaginar que dos de los *performers* de esa obra serían centrales para mi trabajo de investigación.

Otro de los hechos pivotaes para mi investigación fue el comienzo de la identificación de los soldados enterrados en Darwin en el año 2017. Esta tarea, que parecía imposible años antes, suponía no sólo una respuesta para más de cien familias, sino también un avance en las acciones diplomáticas y la instalación nuevamente en agenda del reclamo sobre la soberanía. Me pareció vital, entonces, contactar a algunos de los partícipes de tal tarea humanitaria. Afortunadamente, encontré generosidad por parte de varias personas que facilitaron los contactos y de aquellos que confiaron en prestar su testimonio para un proyecto pequeño, autogestivo, sobre el cual no existía ninguna certeza de ser publicado.

Pero, también, había otra urgencia, una vacancia largamente postergada sobre Malvinas: incluir la perspectiva de los familiares. Era necesario visibilizar sus voces, en particular aquellas que salían del “lugar común” que mostraban los medios, o bien, de las historias más conocidas de familias de soldados conscriptos que murieron en la guerra. Aquí entró en juego una decisión muy personal: conocía la historia de Paula parcialmente, a pesar de haber sido compañeras en la universidad. Sabía de su viaje a Malvinas, pero no mucho más respecto de su padre, un piloto condecorado con la medalla de máximo valor en combate. Quizás como marca generacional, nunca me atreví a indagar en su historia, principalmente por temor a sonar intrusiva o descortés, sin olvidar los recaudos que supone aún hoy hacer preguntas sobre un militar de carrera durante la dictadura desde la perspectiva de alguien criado en posdictadura, con toda la carga simbólica que esto implica. Pese a esta cautela inicial, me encontré con que Paula no solo accedió a la entrevista, sino que se mantuvo pendiente de los avances del proyecto hasta su publicación.

También quisiera comentar brevemente algo que creo tan importante como todo lo anterior: lo pendiente, lo que queda por completar, si es que es posible o deseable integrar una memoria coral y fragmentaria de un fenómeno como fue la guerra y sus

consecuencias. En este sentido, son memorias parciales, en construcción, que están abiertas a nuevos aportes. Eso no implica que no se sienta la falta de ciertas voces como aquellas que podrían ofrecer la perspectiva de los isleños o la experiencia de las enfermeras argentinas. Por diferentes motivos, no fue posible conseguir estos testimonios de primera mano, lo cual era una exigencia metodológica que me impuse en el trabajo. Es decir, siempre hacer la entrevista en primera persona y en forma presencial, para registrar no sólo lo dicho, sino también los *modos* en los que era narrado; hacer un seguimiento de varios meses (a veces, años) de la persona a entrevistar, historizarla, conocer sus valores, su cotidianidad, entender desde dónde surge su testimonio. Si bien no me considero excesivamente ortodoxa ni obediente de los libros, me preocupo por cumplir algunos principios éticos de la etnografía que implican un ajuste del Código de Ética a los métodos cualitativos que involucran el trabajo con memorias y que entiendo ayudan no sólo a concretar los objetivos del trabajo, sino también a poder dar cuenta de los modos y de los procesos que implicó la investigación.

Por último, los alcances: *Turba...* tuvo muy buena recepción de la crítica local pero, por sobre todo, ha salido del nicho del lector de historieta. Me encuentro en espacios de intercambio con jóvenes de distintas edades, pero también adultos que nunca antes habían leído historietas y se acercaron a la obra por el tema. Creo que la decisión del lenguaje adoptado y el formato libro, la propuesta híbrida entre investigación y producción artística, es una vía muy rica que tiene grandes exponentes mundiales, pero no ha sido lo suficientemente indagada en Argentina. En ese sentido, desde la producción, la difusión y la docencia, considero que es importante para quiénes nos preocupa este arte el asumir una modesta militancia para que este tipo de propuestas crezca desde nuestro rincón del mundo. Sin dudas, tenemos álgidas problemáticas en nuestras realidades, pero también la capacidad para debatirlas y reflexionar sobre ellas desde las narrativas gráficas.

Referencias.

- ANGONOA, P. y SOLAR, J. 2017. **Cómo yo gané la guerra**. 1 Ed., Villa María, Eduvim, 53 p.
- BAYÚGAR, A. y MARINELLI, A. 2016. **Tortas Fritas de Polenta**. 1 Ed., Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 96 p.
- BÉNARD CALVA, S. 2019. **Autoetnografía. Una metodología cualitativa**. 1 Ed., México, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 212 p.

- CANELO, P. 2016. **La política secreta de la última dictadura argentina (1976-1983)**. 1 Ed., Buenos Aires, Edhasa, 262 p.
- CAPRISTO, O. (et. al). 2016. **Malvinas: el sur, el mar, el frío**. 1 Ed., Villa María, Eduvim, 96 p.
- FERNÁNDEZ, L. 2020. “¡Hasta el último gringo!”. Malvinas como trinchera del discurso nacionalista en la historieta argentina”. Dibujos que Hablan. **Sexto Encuentro Internacional de crítica, historia y estética de las narrativas dibujadas**. Santiago de Chile, Biblioteca Nacional de Santiago, 11 p.
- FERNÁNDEZ, L. 2022. **Turba, memorias de Malvinas**. 1 Ed., Buenos Aires, Hotel de las Ideas, 144p.
- GAMARNIK, C., GUEMBE, G., AGOSTINI, V. y FLORES, M.C. 2019. **El regreso de los soldados de Malvinas: la historia de un ocultamiento**. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Images, mémoires et sons. Disponible en: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/76901#tocto1n1>. Acceso en 31/10/2023.
- SEMILLA DURÁN, M. 2016. **Relatos de Malvinas. Paradojas en la representación e imaginario nacional**. 1 Ed., Villa María, Eduvim, 332p.
- GUIELMAN, P. 2006. **La infancia en dictadura. Modernidad y conservadurismo en Billiken**. 1 Ed., Buenos Aires, Prometeo, 126 p.
- GINZBURG, C. 2014. **Miedo, reverencia, terror. Cinco ensayos de iconografía política**. 1 Ed., México, Contrahistorias, 190 p.
- GRUZINSKI, S. 1994. **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492 - 2019)**. 1 Ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica, 224 p.
- ORTIZ, L. 2012. Una imagen fortalecida por la memoria. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/18-24885-2012-04-13.html>. Acceso en 30/10 /2023.
- PANORAMA FEDERAL. 2017. **Tortas Fritas de Polenta - entrevista con Fuchi Bayúgar**. Disponible en : <https://www.facebook.com/PanoramaFederal2017/videos/tortas-fritas-de-polenta/991168267652611/>. Acceso en 21/10/2023.
- SASTURAIN, J. 2012. De memoria. Sobre La Batalla de las Malvinas. *Fierro. La historieta argentina*, n° 66: 24 - 25.
- SIGAL, S. y VERÓN, E. 2003. **Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista**. 3ª Ed., Buenos Aires, Eudeba, 256 p.
- TURNES, P. 2021. **Pucará** (2ª época). Presentación. Disponible en <https://ahira.com.ar/revistas/pucara/>. Acceso el 30 / 10 /2023.
- TURNES, P. , y FERNANDEZ, L. 2019. “Los desastres de la guerra: El relato de Malvinas en dos obras de historieta argentina contemporánea”. Nuevo Mundo, Mundos Nuevos [En lí-ne-a], Images, mémoires et sons. Acceso el 21/ 09 /2023.
- VARELA, G. 2017. **La guerra de las imágenes. Una historia visual de la Argentina**. 1º Ed, Buenos Aires, Ariel., 232 p.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024

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

THE LEAST EXPECTED HISTORICAL TELENVELA: 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; Byrstrom 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 jerarcas 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*, titulada *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.
- MOCHKOFKY, G. 2011. **Pecado original. Clarín, los Kirchner y la lucha por el poder**. Buenos Aires, Planeta.
- MUROLLO, 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
Aprobado: 06/12/2024

EL NOVÍSIMO CINE CHILENO Y LA ESTÉTICA DEL TRAUMA: REFLEXIONES EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN DEL PASADO TRAUMÁTICO

THE *NOVÍSIMO CINE CHILENO* AND THE AESTHETICS OF TRAUMA:
REFLECTIONS UPON THE REPRESENTATION OF THE TRAUMATIC PAST

Eva-Rosa Ferrand Verdejo
Universidades de CY Cergy Paris (Francia) e Warwick (Reino Unido)

Resumen: Este artículo analiza la estética adoptada y desarrollada por los cineastas novísimos – aquellos nacidos durante la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, y cuya producción artística comienza en democracia – en su relación con el pasado traumático del país. Teniendo en cuenta la posición particular de esta generación – hijos de la dictadura, cineastas de la democracia – estudiaremos sobre todo el carácter ambiguo y transicional de su obra. Los novísimos participan a la reflexión iniciada por Hannah Arendt sobre la banalidad del mal, y por Primo Levi sobre la existencia de una zona gris. Además de la reflexión filosófica y/o política que esto sugiere, el uso de personajes ambiguos y aparentemente desvinculados del contexto histórico en el que evolucionan, permite situar la experiencia individual y afectiva por encima de la ideología, los novísimos coincidiendo así con los numerosos intelectuales que señalaron la imposibilidad de entender psíquicamente el trauma. Este trabajo pretende demostrar cómo, lejos de ser una generación individualista y cómplice del pacto de silencio como muchos lo han sugerido, los novísimos redefinen el cine político con la adopción de lo que llamamos la estética del trauma, la cual es productora en el espectador de una reflexión ética.

Palabras clave: Novísimo cine chileno; Representaciones éticas; Trauma

Abstract: This paper explores the aesthetics developed by the so-called *novísimos* (“the very new”) filmmakers – those born during Augusto Pinochet’s dictatorship in Chile, whose artistic production starts in democracy – in their relation with the traumatic past of their country. Keeping in mind the particular position of this generation – children of the dictatorship, filmmakers of the democracy – we will study above all the ambiguous and transitional aspect of their work. The *novísimos* engage in a debate started by Hannah Arendt on the banality of evil and by Primo Levi about the existence of a grey zone. In addition of the philosophical and/or political reflection this entails, the use of ambiguous characters who are apparently disconnected from the historical context in which they evolve allows the sensorial experience to overtake ideology. In that sense, the *novísimos* agree with the many researchers who have demonstrated that trauma is, by definition, not understandable psychically.

This paper aims to show how, far away from being an individualistic generation who participates in the pact of silence that has ruled over Chile since the return of democracy, the *novísimos* redefine political filmmaking by adopting what we call the aesthetics of trauma, which produces in the spectator an ethical reflection.

Keywords: *Novísimo cine chileno*; Ethical representations; Trauma.

Introducción

La generación de cineastas chilenos nacidos durante la dictadura ha generado, en los últimos quince años, un debate importante en el mundo académico. Los estudiosos del cine chileno no han coincidido ni siquiera en su forma de nombrar esta nueva generación: “Generación del 2005”, “Generación 2000”, “Joven cine chileno”, “Nuevo cine chileno”, o “Novísimo cine chileno”. El problema en nombrar a los jóvenes cineastas chilenos traduce la dificultad en definirlos como generación (Kemp, 2010, 3; Parada Poblete, 2011, 44; Estévez Baeza, 2010, 47; López Barraza, 2011, 23; Cavallo and Maza, 2010, 14). Para muchos, es complicado proponer una definición adecuada ya que, según ellos, estos cineastas no comparten ninguna característica política – salvo cierto desinterés por la política – o estética – salvo cierta indiferencia por lo tradicionalmente bello (Montero y Valdebenito, 2012, 75; Vidaurre, 2009, *online*; Trejo, 2009, 125). Esto pone en evidencia dos cosas: por una parte, el hecho de que estos cineastas no se consideran partícipes de una generación en el sentido artístico de la palabra y, por otra parte, que, para muchos estudiosos, el nuevo cine de los años 1960 sigue siendo la base de la definición del concepto de cine político. Como el cine de esta nueva generación no concuerda con las características del cine político de la generación anterior, muchos consideran que es una generación apolítica e, incluso, defensora del *statu quo* (Trejo, 2009, 125; Trejo, 2011, 97; Montero y Valdebenito, 2012; Póo, Salinas y Stange, 2012).

En este artículo, proponemos una nueva definición del cine correspondiente a esta generación, basada en una reconceptualización del cine político. Pretendemos reflexionar en torno a una estética propia a los novísimos, basada en la representación de síntomas del trauma. Esta representación – del trauma más que del evento traumático – explora las consecuencias individuales y colectivas de un trauma colectivo no resuelto y, sobre todo, desemboca en una nueva lectura política de la historia reciente del país en la que neoliberalismo y violación de los derechos humanos están íntimamente asociados. Finalmente, esto se convierte en una reflexión más amplia en torno a la atrocidad, su representación en el cine, y la forma en la que los espectadores nos relacionamos con ella.

Las películas que estudiaremos en este artículo se alejan de la idea según la cual lo colectivo es fuente de identidad, para dar lugar a un cine centrado en experiencias personales, íntimas, individuales y afectivas. Veremos que, aunque las películas

mencionadas sean muy diferentes entre sí, están unidas por un hilo conductor compuesto por preocupaciones estéticas, éticas y políticas, las cuales son a la vez un síntoma del trauma y una forma de enfrentarse a él.

Así, este trabajo se inscribe en la línea de otras investigaciones que han visto en la obra de los novísimos un cuestionamiento del límite entre lo público y lo privado, y entre lo colectivo y lo íntimo (Urrutia, 2010, 47; Urrutia, 2013, 37; Barraza, 2018, 39) y/o una reflexión en torno al vínculo entre dictadura y democracia cuyo efecto es una sensación de malestar colectivo (Barraza, 2018, 25; Urrutia, 2013, 21; Donoso Pinto, 2007, 26; Estévez Baeza, 2010, 47). Este malestar, como lo sugieren respectivamente Carolina Urrutia y Vania Barraza, es el núcleo del cine que pretendemos definir hoy (Urrutia, 2013, 37; Barraza, 2018, 19-20).

Con ejemplos sacados de varias películas novísimas que se interesan a la dictadura de Augusto Pinochet y que expresan este profundo malestar político y social, estudiaremos la construcción del sentimiento de lo absurdo en el novísimo cine chileno, entendiendo que éste es la base de un discurso político y ético propio a esta nueva generación de cineastas. Analizaremos así las técnicas empleadas en las películas para la creación de una impresión de sin sentido: primero, la descontextualización ideológica de la historia; segundo, la reflexión en torno a la irrepresentabilidad del trauma con el uso del fuera de campo y del desenfoque; y, por último, la adopción de cronologías no lineales como base de un acercamiento ético a la representación del trauma en el cine.

1. La descontextualización de la dictadura

Uno de los puntos en común entre las películas de los novísimos que se interesan por el pasado traumático del país es la representación de la sensación de sinsentido que, por definición, acompaña al trauma. Esta sensación de absurdo es creada a través de un ejercicio de descontextualización en la que el individuo protagonista es filmado desde tan cerca que el contexto histórico parece desvanecerse. Dicho de otra forma, la dictadura y los hechos históricos que la componen quedan relegados al segundo plano para dar lugar a historias íntimas y personales que, a primera vista, parecen opacar el contexto colectivo y social. La cámara está siempre muy cerca de los personajes filmados, impidiéndole así que espectador tenga una perspectiva más amplia.

Al dar protagonismo a personajes aparentemente apolíticos y al opacar el contexto político y social, las películas parecen despojar a la dictadura de su ideología.

Esta ideología, la cual legitima algunas formas de sufrimiento a la vez que condena a otras, ha sido la base de una serie de películas desde 1973 (ejemplos de esto son las películas de Patricio Guzmán o, saliendo de Chile, *Santiago, Italia*, de Nanni Moretti). En otras palabras, antes de que apareciera esta nueva generación, se insistía en las razones que llevaron al golpe y a la dictadura. Aunque los cineastas estaban radicalmente opuestos a las razones dadas por los militares, era innegable que estos habían actuado de forma lógica: su propia violencia se legitimaba por la existencia de lo que ellos percibían como una violencia aún peor, que era la de los comunistas (Rodríguez, 2010, *online*; Valenzuela, 2011, *online*). En este sentido, el trabajo cinematográfico de la generación anterior a los novísimos se empeñó en darle sentido a lo ocurrido: la dictadura fue atroz, pero, por lo menos, no fue un acto de maldad sin sentido.

Los novísimos, en cambio, no están guiados por la misma militancia política que la generación anterior, la cual brindaba una forma de entender el mundo y las atrocidades que en él ocurren. Al perder esta guía, los novísimos se alejan de una visión lógica y coherente del pasado. Esto se manifiesta, entre otras cosas, a través del rechazo de figuras claramente reconocibles como héroes o villanos (dependiendo este reconocimiento, claro está, de la ideología de uno), empezando por los más obvios: Augusto Pinochet y Salvador Allende. En vez de estos “grandes personajes” históricos, encontramos personajes apolíticos, moralmente ambiguos, que viven la historia sin querer, como si fuera un accidente (Urrutia, 2019, 98-108). Allende ya no es más que un cadáver tendido en la mesa de autopsia (como es el caso en *Post Mortem* – Pablo Larraín, 2010), y Pinochet no es más que un anciano cuyo rostro en la televisión no llama la atención de los personajes (como es el caso en *Tony Manero* – Pablo Larraín, 2008). Al abandonar estos personajes, símbolos de luchas colectivas, a favor de personajes anónimos y ambiguos, los novísimos están invitando al espectador a mirar el pasado traumático sin el filtro de la ideología (ya sea de izquierda o de derecha). En consecuencia, el espectador y los personajes terminan experimentando lo mismo: una erradicación de su sistema de representación del mundo.

Todo lo mencionado anteriormente no solamente constituye una forma de representación del trauma y su falta de sentido, sino que también permite al espectador liberarse de la visión moralizadora del pasado, la cual va cambiando en función de la ideología. Cuando desaparece el “bien” y el “mal” o, mejor dicho, cuando el “bien” y el “mal” están tan profundamente interconectados, como lo están en estas películas, el

espectador se siente completamente perdido, pero, a la vez, libre de pensar por sí mismo. Despojado de cualquier pauta que le permitiría entender el pasado, el espectador puede reflexionar en torno a lo que las categorías de “bien” y de “mal” significan en un contexto dictatorial, pero también en torno a lo que estas categorías significan para él, en su contexto actual. Este puente que se crea entre el pasado y el presente constituye el núcleo de un cine ético.

La desaparición de la frontera entre el bien y el mal (y por ende entre “ellos” y “nosotros”) se manifiesta, sobre todo, a través de una nueva perspectiva sobre el personaje del perpetrador, un personaje que también ha atraído a muchos cineastas documentales de la misma generación (buenos ejemplos de esto son *El Pacto de Adriana*, de Lissette Orozco, 2017, *El Color del Camaleón*, de Andrés Lübbert, 2017 y *El Mocito*, de Marcela Said, 2011). *Los Perros* (Marcela Said, 2017) y *Carne de Perro* (Fernando Guzzoni, 2012) abordan la cuestión de la representación del perpetrador a través del personaje de Juan en la película de Said y de Alejandro en la de Guzzoni. Ambos personajes participaron activamente en el aparato represivo del régimen de Augusto Pinochet ya que eran miembros oficiales de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Otros personajes, como Lucho Guzmán en *No* (Pablo Larraín, 2012), o el padre de Mariana y sus amigos en *Los Perros*, remiten a civiles que, de una forma o de otra, colaboraron con el régimen. El malestar que producen todas estas películas en el espectador proviene del hecho de que todos estos personajes no muestran ningún tipo de remordimiento, pero no son representados como monstruos (Jara, 2019, 177-178). Ni buenos, ni malos, estos personajes son escalofriantes precisamente porque son extremadamente “normales”, de la misma forma que Adolf Eichmann era, para Hannah Arendt, “normal” (2006, 26-27). Efectivamente, la “banalidad del mal” de la cual habla Arendt supone que uno puede colaborar con un régimen asesino sin tener ningún tipo de motivación ideológica (2006, 252).

Aunque la “banalidad del mal” tiene muchas resonancias en las películas analizadas aquí, existe una diferencia importante. Para Arendt, Eichmann no estaba motivado ideológicamente (no era especialmente antisemita), pero sí estaba motivado por una posible ascensión social (2006, 252). En cambio, en las películas estudiadas desaparece por completo esta respuesta alternativa a la pregunta “¿por qué cometieron estos actos atroces?”. No hay ninguna justificación de la atrocidad, ni siquiera una respuesta no-ideológica como aquella propuesta por Arendt. Efectivamente, *Los Perros* y

Carne de Perro, que son las dos películas más pertinentes para este análisis, representan a los perpetradores después de la atrocidad: ya no son agentes de la DINA, sino civiles que evolucionan en un contexto democrático en el que la tortura y la desaparición forzada son reconocidas como crímenes. No se menciona algún remordimiento por parte de los personajes, y esto no forma parte de una estrategia para presentarlos como monstruos sin consciencia, sino más bien de una puesta en escena que impide la conexión emocional entre el espectador y el personaje a la vez que la cámara nos obliga a compartir una intimidad física con el personaje. Esto se manifiesta, en parte, por un silencio agobiante que, por un lado, representa el pacto de silencio instalado desde hace más de treinta años en Chile y que, por otro lado, permite omitir un posible discurso ideológico que permitiría justificar sus acciones.

La descontextualización ideológica de la dictadura que toma lugar en estas películas ha preocupado a varios académicos y críticos de cine, que señalan el peligro de transformar a perpetradores en víctimas al intentar humanizarlos como personajes (Lazzara, 2016, 59; Chaudhuri, 2014, 6). Si bien el afán por humanizar a los personajes es innegable, también es innegable que gran parte de la población que vive en momentos históricos en los que la atrocidad se vuelve banal no es fácilmente clasificable en la categoría de “perpetrador” o de “víctima”, como lo ha demostrado Hannah Arendt en el informe sobre *Eichmann en Jerusalén* (2006). Las películas ponen en escena la difuminación de los límites entre el bien y el mal y entre el perpetrador y la víctima, ofreciendo así una reflexión en torno a la rigidez de estas categorías. Al rechazar un visión simplista y maniquea del pasado traumático del país, los novísimos participan a la discusión sobre lo que Primo Levi llamó la “zona gris” (1988, 22). Levi añade que la existencia de esta zona gris es incompatible con la historia oficial, y en particular aquella enseñada en los colegios, ya que vuelve imposible la división entre “nosotros” “los buenos” y “ellos” “los malos” (1988, 22). Al negarse a representar a los perpetradores como monstruos, y al recordarnos que eran gente común y corriente (tal y como lo es el espectador, lo cual también genera una sensación de malestar), es precisamente la distinción entre “ellos” y “nosotros” la que se desvanece (Chaudhuri, 2014, 51).

En este sentido, las películas le niegan al espectador cualquier guía de comprensión de las historias relatadas en la pantalla, ya sea una guía ideológica o moral. A nivel estético, esto desemboca en una representación de uno de los síntomas centrales del trauma, que es la sensación de lo absurdo – aquí experimentada a la vez por los

personajes y por los espectadores. Este absurdo, acompañado de la sensación de malestar mencionada anteriormente, perturba al espectador: frente a una película que se niega rotundamente a juzgar a sus personajes, el espectador no solamente tiene que hacerse su propia opinión con respecto a lo que está viendo, sino que tiene que reflexionar en torno a la forma en que se construyen las categorías del bien y del mal en su presente. Al fin y al cabo, esto no es más que una invitación a deconstruir estas dos categorías y a entender que la noción de moralidad (la cual se suele presentar como inmutable pero que cambia en el tiempo y en el espacio) es una construcción mediada (Chaudhuri, 2014, 14-15; Todorov, 2004, 30).

2. Desenfoque, segundo plano y fuera de campo

Quizás lo más representativo del novísimo cine chileno en cuanto a la representación del trauma colectivo sea, irónicamente, su obstinación por no representar visualmente el evento traumático y la violencia física que el espectador espera encontrar en una película que trata de la dictadura. Esto forma parte de un juego sobre lo que es visible y lo que no: rara vez se muestran actos de violencia en las películas mencionadas, sino más bien se alude a ellos de forma indirecta y usando todos los sentidos. Sin embargo, esto no significa que la violencia no esté presente en las películas. Al contrario, está omnipresente, aunque de forma sutil: en segundo plano, en imágenes borrosas, o incluso fuera de campo (Arrué, 2013). Esta estrategia (no propia a los novísimos) tiene un doble propósito: por un lado, el espectador tiene que adoptar una posición activa para poder acceder a la información clave de la película y, por otro, al esconder el contenido político se pone de realce la sensación de lo absurdo de la que ya hemos hablado (Žižek, 2007). Como lo argumenta Slavoj Žižek en relación con *Children of Men* (Alfonso Cuarón, 2006), se opera una separación drástica entre la “experiencia histórica” (el contexto social) y la experiencia íntima, afectiva y personal del protagonista (Žižek, 2007). Esto, tanto en la obra de Cuarón como en las películas aquí mencionadas, permite abordar de forma indirecta problemáticas profundamente políticas, pero también señalar la forma en que “nosotros”, como individuos, estamos acostumbrados a observar situaciones violentas sin darnos por aludidos. Es precisamente esta desconexión entre el individuo y su entorno (incluyendo, sobre todo, el sufrimiento de los demás), la que impide cualquier tipo de posición crítica y responsable ante los horrores del pasado.

El mejor ejemplo de cómo se puede usar el fuera de campo, el desenfoque y el segundo plano para invitar al espectador a adoptar una posición crítica ante la película y el pasado que pretende comentar es, sin duda, *Tony Manero*, de Pablo Larraín. En una escena, el protagonista, Raúl, mira desde su ventana como Goyo, un joven que vive con él, se junta con dos hombres en la calle. Estos hombres le entregan al joven algo difícil de discernir. Esto es filmado por una cámara que adopta el punto de vista del protagonista, pero, curiosamente, la imagen que se nos presenta en la pantalla está desenfocada. En la toma siguiente, la cámara se sitúa detrás de Raúl, quien decidió seguir a uno de los hombres que aparecían en la toma anterior. La cámara enfoca en el pelo de Raúl, mientras que el hombre perseguido se mueve en un segundo plano borroso. El uso del desenfoque aquí permite evocar la desconexión de Raúl con su entorno: no entiende lo que está viendo, así como el espectador no entiende lo que le están enseñando. Sin embargo, y aunque parezca ilógico, las emociones del hombre en segundo plano son más comprensibles para el espectador que las de Raúl, convertido en una pantalla inexpresiva.

Un corte brusco da lugar a una nueva toma, en la que la cámara se sitúa en frente de Raúl, quien deja de correr abruptamente. En lo que sigue, la cámara se transforma en un personaje más: un personaje incapaz de verlo todo y, quizás más notablemente, un personaje que no ve lo más importante. En un rechazo del tradicional corte de mirada y del plano contra plano, la cámara nos enseña lo que está viendo Raúl usando una panorámica excesivamente rápida que provoca un desenfoque en la imagen: ha llegado una camioneta, de la cual se están bajando unos hombres. Los movimientos de cámara abruptos (panorámicas muy rápidas y una gran inestabilidad) así como el uso abundante del desenfoque y el constante paso de los personajes del campo al fuera de campo, le dan cierta materialidad a una cámara que, como nosotros, es incapaz de verlo todo al mismo tiempo. Para empezar, esto invita al espectador a participar en la película: si bien el espectador no se identifica con el protagonista, sí se identifica con una cámara que denota incompreensión y agobio ante lo que está sucediendo. Esta identificación con la cámara también parece llamar la atención sobre el acto de mirar: la película nos recuerda que no es más que eso, una película, es decir una construcción basada sobre un punto de vista que da visibilidad a algunas cosas mientras invisibiliza a otras. En este sentido, hay cierto rechazo de la supuesta neutralidad a la que aspira el cine histórico clásico, la cual también permite al espectador mantenerse alejado ética y críticamente de

lo que está sucediendo. Aquí, se asume plenamente el carácter poco fiable de la cámara: el espectador es llamado a dudar de ella, a cuestionar las imágenes que produce y a entender la película como un texto mediado que es incapaz de producir cualquier tipo de verdad histórica.

Suena una sirena, y el espectador entiende que los hombres son agentes de la DINA, la policía secreta de Pinochet. Esta información se encuentra esencialmente en la banda de sonido, ya que la camioneta y los agentes no llevan ningún signo físico que indique su función. Estos hombres empiezan a perseguir al hombre que, al inicio de la escena, el propio Raúl estaba persiguiendo. En la toma siguiente, la cámara se posiciona detrás de Raúl, quien se ha escondido y observa desde lejos cómo los agentes detienen al hombre. Rápidamente, la cámara se desvía para seguir a Raúl mientras éste trata de escapar: los agentes y el hombre detenido se quedan fuera de campo. Aun así, un análisis de la banda de sonido deja entender que lo realmente importante es lo que se oye, y no lo que se ve: oímos un interrogatorio, seguidos por ruidos de violencia física y, por fin, un disparo camuflado por el ruido de un tren que pasa en el momento oportuno. Mientras se oye todo esto, la cámara se queda cerca de Raúl, obsesionada por él, mientras éste observa todo lo que el espectador no puede ver. La toma siguiente adopta el punto de vista de Raúl y representa a los agentes abandonando el lugar. El hombre que detuvieron, sin embargo, queda fuera de campo, y ya no se oye. En la toma siguiente, Raúl encuentra su cadáver tendido cerca de un río. La cámara se detiene poco en el cadáver porque lo que realmente le interesa a Raúl es lo que potencialmente podría robar: un reloj y una cadena de plata. También encuentra, en el bolso de la víctima, unos folletos de propaganda antidictadura: Raúl los tira al río sin prácticamente mirarlos antes de irse. Los folletos son tratados como un detalle inútil por el protagonista, pero, para el espectador, se convierte en un símbolo elocuente. Efectivamente, se trata de una de las pocas referencias directas a la violación de los derechos humanos, y desaparece literalmente en el segundo plano, la cámara negándose a enfocarse en los folletos: los derechos humanos salieron a la luz por un instante, antes de regresar al ámbito de lo invisible (o, mejor dicho, de lo invisibilizado).

3. Cronologías no lineares

Tanto la sensación de sinsentido como el juego sobre lo visible y lo invisible mencionados en los apartados anteriores se fundamenta en un trabajo riguroso a nivel

del montaje de las películas. En un artículo en el que analiza el montaje de *Post Mortem*, de Pablo Larraín, Eduardo Ledesma sugiere que se perturba el montaje continuo clásico con el fin de crear una sensación de extrañamiento en el espectador (2020, 98). Ledesma le pone nombre a esta estrategia: “contra sutura” (*counter-suture*), basándose en la idea de que, en vez de camuflar el montaje, se insiste en él, dándole visibilidad (2020, 98). Esta estrategia permite, primero, crear una sensación de sinsentido al darle protagonismo a la incoherencia temporal; segundo, construir puentes entre el pasado y el presente; tercero, reproducir la relación compleja entre el recuerdo traumático y su construcción temporal; y, por último, invitar al espectador a mirar las películas que representan el pasado histórico desde un punto de vista nuevo, más ético y crítico. Todos los instrumentos de montaje que permiten crear expectativas en el espectador, como “la regla de los 180 grados, los ejes de mirada, los *cutting on action*, los *match cuts*, el plano contra plano”, son rechazados de tal forma que las expectativas del espectador nunca son satisfechas (Ledesma, 2020, 90, nuestra traducción). Ahí donde la finalidad de estos instrumentos es, precisamente, camuflar la existencia del montaje, Larraín decide sacudir al espectador volviendo visibles los cortes (Ledesma, 2020, 90). La violencia, de la cual la cámara parece huir en un intento por no representarla directamente, está omnipresente en el montaje. Se trata pues, de una violencia en la forma de la película, la cual crea una distancia entre la película y el espectador: despojado de todos los códigos de comprensión clásicos del cine, el espectador reflexiona en torno a cómo se construye una película y, en torno a la dimensión política y ética que subyace en todos los aspectos del cine, incluso aquellos que normalmente son invisibles. Dicho de otra forma, *Post Mortem* rechaza la forma en que el montaje, tal y como es usado en el cine histórico clásico, manipula al espectador dándole la sensación de que lo que está viendo es real y verdadero. Aquí, en cambio, se insiste en el carácter artificial, construido de la película. El uso de cronologías no lineares es una de las estrategias adoptadas por Larraín para generar una sensación de extrañamiento e invitar al espectador a reflexionar en torno a la forma en la que se construye un relato cinematográfico, y en particular un relato sobre un evento traumático.

Así pues, el uso de cronologías no lineares y de técnicas de montaje no tradicionales provoca una sensación de malestar en el espectador: no solamente se reproduce uno de los síntomas del trauma (su anacronismo), sino que también se rompe drásticamente con los códigos del cine histórico tal y como se entienden en su forma

clásica. Efectivamente, el cine histórico clásico privilegia historias con un principio y un final bien definidos, con una cronología coherente y de preferencia lineal (Chaudhuri, 2014, 54). En caso de que se operen *flashbacks* o *flashforwards*, estos siempre son anunciados como tal mediante una serie de estrategias: al fin y al cabo, el espectador siempre sabe dónde se sitúa en la línea del tiempo en la que se desarrolla la película (Hirsch, 2004, 93). *Post Mortem*, de Pablo Larraín, es un buen ejemplo de cómo se rompe con la cronología tradicional del cine histórico para inquietar al espectador y empujarlo hacia una nueva forma de ver cine. La cronología es voluntaria y violentamente (para el espectador) no lineal, y el espectador se pregunta constantemente cuándo han sucedido los hechos que está viendo y por qué aparecen en este momento. El pasado aparece de forma intrusiva, sin previo aviso (como ocurre en el caso de las personas que sufren de algún tipo de trauma) y los *flashbacks* (muchas veces no identificados inmediatamente como tales por el espectador) suelen aportar información que no hará sentido hasta mucho más tarde en la narración. Dicho de otra forma, y como lo dice Joshua Hirsch de forma más general en relación con lo que él llama películas postraumáticas, en vez de usar el *flashback* para explicitar elementos narrativos que suceden en el presente de la narración, *Post Mortem* lo usa para opacar aún más el sentido de la película (Hirsch, 2004, 97). Al rechazar las cronologías tradicionales del cine histórico, Larraín adopta una estética en la que el carácter intrusivo y caótico de la memoria traumática tiene un rol fundamental en lo que consideramos ser un discurso profundamente político y que construye puentes entre la actual democracia chilena y el pasado traumático del país.

Dos ejemplos permiten ilustrar la forma en que la cronología explota en la película. Estos dos ejemplos corresponden, además, a dos eventos clave que ocurren en la película, tanto a nivel colectivo como a nivel del protagonista, Mario: el golpe de Estado, y la muerte y autopsia de Nancy, la vecina de Mario con la cual está obsesionado. La película se abre con un primer plano sobre las calles de Santiago, vacías y destrozadas. La cámara se encuentra debajo de un tanque militar en movimiento, amarrada a él y por ende moviéndose al mismo tiempo en un travelling hacia adelante. El espectador entiende que la acción ocurre el día del golpe y, habituado a la construcción tradicional de la cronología en el cine, piensa lógicamente que lo que sigue será la consecuencia del golpe. La toma que sigue inmediatamente esta escena de apertura representa al protagonista, Mario, mirando por la ventana. Siguiendo la lógica del eje de mirada, esto señalaría que Mario está viendo el tanque pasar. Sin embargo, la

escena siguiente rompe con el ambiente angustiante y pesado creado en la escena de apertura e indica que, en realidad, Mario y el tanque no se encuentran en el mismo lugar (y, entenderemos más adelante, tampoco se encuentran en el mismo momento): Mario está en su casa, y riega sus plantas tranquilamente mientras vigila la casa de su vecina. La calle está limpia, ordenada, hay vecinos en la calle. El contraste con la calle de la primera escena, completamente vacía y destrozada, extraña al espectador, quien tarda en entender que lo que ha ocurrido realmente es un *flashback* o, mejor dicho, que la escena de apertura constituía un *flashforward*.

Unos quince minutos más tarde, el espectador asiste a la autopsia de Nancy, un personaje al que había visto en vida en la escena anterior y que, sorprendentemente, también estará viva en el resto de la película. Su muerte, en realidad, ocurre en la última escena de la película, cuando Mario la encierra en un cobertizo, asegurándose de que no podrá salir, y condenándola así a morir de hambre. El hecho de que su autopsia tenga lugar tan pronto en la película altera el orden cronológico de los eventos para introducir un sentimiento trágico: Nancy está condenada a una muerte horrible. Es más, Nancy ya ha muerto en el minuto quince: como el resto de los personajes de la película, Nancy se convierte alegóricamente en un muerto viviente que deambula sin rumbo por una ciudad que la rechaza. La autopsia de Nancy, ya de por sí extraña porque parece surgir de la nada, es seguida por una escena aún más extraña para el espectador: un niño lee el informe de autopsia de Nancy a Mario, quien lo transcribe en una máquina de escribir. La escena es extraña porque no parece aportar ninguna información narrativa: el niño simplemente repite lo que ya hemos oído en la escena anterior, en la que el médico dictaba ese mismo informe. La máquina de escribir, sin embargo, tendrá un rol importante más tarde en la película en otra escena de autopsia igualmente importante: la de Salvador Allende. La máquina de escribir eléctrica es problemática para Mario porque, como se muestra en esta segunda autopsia, no sabe usarla: Mario es incapaz de adaptarse a la modernización que pretenden imponer los militares. Aunque la autopsia de Allende, a nivel cronológico, ocurre antes que la de Nancy, en la película se desarrolla varios minutos más tarde: el interés que se le da a la máquina de escribir después de la autopsia de Nancy, en este sentido, crea una sensación de extrañamiento en el espectador porque todavía no dispone de toda la información necesaria para entender esta escena y su valor simbólico.

Ambos ejemplos demuestran la forma en que la película introduce repetidas

veces elementos cuyo significado no va a ser revelado hasta mucho más tarde en la película. Esto, asociado a las cronologías no lineares que introducen un sentimiento trágico (y por ende absurdo: el final se anuncia desde el principio), crea una sensación de extrañamiento en el espectador, que se pregunta por qué le están enseñando esta escena precisamente ahora. Con una cronología que adopta el carácter intrusivo y agobiante del recuerdo traumático, *Post Mortem* ofrece una alternativa a la representación no problematizada del pasado traumático.

La incompreensión generada por el uso de cronologías no lineares invita al espectador a distanciarse de la película, este paso hacia atrás siendo el fundamento de una forma crítica y ética de ver cine (Brecht, 2019, 33-42; Chaudhuri, 2014, 14; Hirsch, 2004, 21). Tal y como lo afirma Shohini Chadhuri, este tipo de cronologías se niega a presentar el evento traumático como concluido, terminado, separado del presente del espectador (2014, 54). En este sentido, se crea una conexión profunda entre el presente del espectador y el pasado traumático, lo cual resulta ser profundamente inquietante e incluso angustiante y agobiante: los horrores del pasado amenazan el presente del espectador y este último es invitado a considerar los lazos estrechos entre pasado y presente no solo durante la hora y media que dure la película, sino también fuera del cine. Esta conexión entre el espectador y un pasado que posiblemente le parezca ajeno (por haber precedido su nacimiento, o por haber ocurrido en un lugar lejano) está al centro de la teoría de la “lectura ejemplar del pasado” propuesta por Tzvetan Todorov (2004, 28-33). Efectivamente, la lectura ejemplar del pasado deja entender que el evento concreto que se está desarrollando en la pantalla no es más que un ejemplo de una categoría mucho más amplia del horror y de la atrocidad. Al entender esto, el espectador puede mirar el pasado desde una perspectiva distinta (lo cual es necesario para sanar heridas) y, sobre todo, puede construir puentes de sentido entre situaciones que se están o se han desarrollado en otros tiempos y lugares, considerando tal vez su responsabilidad y/o complicidad con nuevas manifestaciones del mismo horror experimentado durante la dictadura chilena (Todorov, 2004, 28-33). Al facilitar la construcción de estos puentes, la cronología no-linear e inquietante adoptada por Larraín en *Post Mortem* es uno de los elementos centrales de una posición ética ante un pasado traumático colectivo que sigue afectando el presente.

Conclusiones

Lo que hemos intentado mostrar en este trabajo no es más que una parte de lo que llamamos la estética del trauma, la cual corresponde a la reproducción en lenguaje cinematográfico de síntomas del trauma como el núcleo de una reflexión ética y política. Como lo hemos visto, se trata de representar la manifestación del trauma en el presente (es decir, los síntomas del trauma) y no del evento traumático ocurrido en el pasado, lo cual constituye una ruptura consecuente con lo propuesto en el cine histórico tradicional. Los tres elementos analizados aquí – la descontextualización, el trabajo sobre lo visible, lo invisible y lo ininteligible, y la adopción de cronologías no lineares – son pilares de un cine meta-reflexivo que se interroga sobre las responsabilidades éticas del cine al momento de representar (o no) el pasado traumático. A esta meta-reflexión se suma una reflexión más amplia en torno a la posición del individuo-espectador frente a los horrores del pasado colectivo y a su relación con otras modalidades de lo atroz en otros tiempos y/o lugares.

Los elementos analizados en este trabajo participan en la creación de una sensación de malestar y de extrañamiento en el espectador, quien es invitado a participar activamente en la película, rellenando con su imaginación/recuerdos (personales y culturales) los vacíos dejados a propósito por la película. Al ejercer este trabajo, el espectador no solamente se vuelve parte de la película, sino que también participa en su creación: sin la mirada crítica del espectador que lo lleva a buscar elementos de sentido fuera de la película, esta carece de sentido alguno. A través de este ejercicio de intertextualidad, el espectador es invitado a reflexionar en torno a su relación con el sufrimiento ajeno y a su responsabilidad con eventos que *a priori* le parecen lejanos y desconectados de él. En otras palabras, la sensación de malestar creada en parte por las estrategias analizadas en ese trabajo genera una reflexión sobre la responsabilidad de cada uno en cuanto al sufrimiento de otros y, por ende, también en cuanto a la forma de representar el sufrimiento ajeno y la atrocidad de forma general.

Los elementos estudiados en este artículo muestran que la voluntad de descontextualizar la dictadura, de dar protagonismo al cuerpo del protagonista y no al contexto histórico, constituye a la vez un intento por reproducir un síntoma esencial del trauma y una decisión política considerable: cuando la sensación de lo absurdo inunda la narración, lo que desaparece es cualquier intento por legitimar la violación de los derechos humanos. Cuando se desvanecen los típicos argumentos de los propinochetistas – el miedo a los comunistas, el desastre económico que representa para

ellos el gobierno de Allende – lo que queda no es más que una atrocidad sin nombre, literalmente irrepresentable y, parecen decir los cineastas, injustificable. Este discurso, eminentemente político, cobra un sentido particular en el momento de la producción de las películas: en 2010, la inauguración por la entonces presidenta Michelle Bachelet del Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos en Santiago daría luz a un debate político en el que las teorías negacionistas cobrarían cada vez más fuerza, incluso entre miembros del gobierno. La misma denominación de Augusto Pinochet – dictador o presidente – no se decidiría oficialmente hasta julio del 2023, cuando la Cámara de Diputados decretó que el General no podrá más ser mencionado como presidente en las reseñas de la Biblioteca del Congreso. Este decreto fue aprobado con 67 votos a favor y 47 en contra, demostrando este resultado que la posición política frente al dictador no es unánime en el país.

En este sentido, nos parece que lo que proponen los novísimos es un cine político, aunque sí corresponda a una reconceptualización del cine político con respecto a la propuesta de los años 1960. En esta nueva conceptualización, el espectador juega un rol central: se le propone adoptar una posición de *spectatorship* nueva, crítica y ética. Del trabajo colectivo, que resulta ser la colaboración entre el cineasta (y todo su equipo) y el espectador, nace una reflexión en torno a la forma en la que gestionamos el trauma en el presente, tanto a nivel social como a nivel artístico/cinematográfico. En el fondo, la descontextualización de la dictadura que, como lo hemos visto, ha sido interpretada por muchos como una prueba del carácter apolítico o incluso cómplice de los novísimos, en realidad permite crear puentes entre el pasado y el presente, invitando así al espectador a reflexionar sobre las realidades del país en el que vive ahora, sobre las ramificaciones del trauma en el presente, y sobre la responsabilidad de cada cual con respecto a los horrores del pasado.

Bibliografía

- ARENDT, H. 2006. **Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil**. New York, N.Y: Penguin Books.
- ARRUÉ, M. 2013. Filmer la barbarie de la dictature au Chili. Tony Manero et Santiago 1973 Post Mortem, de Pablo Larraín, Carne de Perro de Fernando Guzzoni en **De l'Unité Populaire à la transition démocratique: représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013, actes des journées d'études**, editado por V. Brabat y C. Roudé. Paris: Panthéon Sorbonne.
- BARRAZA, V. 2018. **El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo**. 1a edición. Ñuñoa, Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- BRECHT, B. 2003. **Brecht on Art and Politics**. editado por L. Bradley y S. Giles. Londres: Methuen.
- CAVALLO, A. y G. MAZA, eds. 2010. **El novísimo cine chileno**. Santiago de Chile: Uqbar Editores.
- CHAUDHURI, S. 2014. **Cinema of the dark side**: atrocity and the ethics of film spectatorship. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- ESTÉVEZ BAEZA, A. 2010. **Dolores políticos**: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Aisthesis* (47):15-32. doi: [10.4067/S0718-71812010000100002](https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100002).
- HIRSCH, J. 2004. **Afterimage**: film, trauma, and the Holocaust. Philadelphia: Temple University Press.
- JARA, D. 2019. Rompiendo el silencio: representaciones culturales intergeneracionales en torno a perpetradores en la postdictadura chilena. en **El infierno de los perpetradores**: imágenes, relatos y conceptos, editado por V. Sánchez Biosca y A. Ferrer. Barcelona: Editions Bellaterra; Valencia : Institució Alfons el Magnànim.
- KEMP, L. 2010. **Citizenship in Chilean Post-Dictatorship Film: 1990-2005**. Ph.D., University of California, Los Angeles, California.
- LAZZARA, M. 2016. Complicity and Responsibility in the Aftermath of the Pinochet Regime: The Case of 'El Mocito'. **Rubrica Contemporanea** 5(9):59. doi: [10.5565/rev/rubrica.104](https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.104).
- LEDESMA, E. 2020. When Violence Meets Experimentalism: Unraveling Cinematic Suture in Raúl Ruiz's *Tres Tristes Tigres* and Pablo Larraín's *Post Mortem*. en **ReFocus: The Films of Pablo Larraín**, editado por L. Hatry. Edinburgo: Edinburgh University Press.
- LEVI, P. 1988. **The Drowned and the Saved**. Londres: Michael Joseph.
- LÓPEZ BARRAZA, A. 2011. **Nuevo cine chileno: 2005-2010**. Tesina de máster, Universidad de Chile.
- MONTERO MUÑOZ, L. y F VALDEBENITO FICA. 2012. **La última década del cine chileno**: inevitable independiente. Santiago: Universidad de Chile.
- PARADA POBLETE, M. 2011. El estado de los estudios sobre cine en Chile: una visión panorámica 1960-2009. **Razón y Palabra** 77:44.
- PÓO, X. C. SALINAS, y H. STANGE. 2012. "Políticas de la subjetividad en el 'novísimo' cine chileno". **Comunicación y Medios** (26):5-11.
- RODRÍGUEZ, I. 2010. Giro subjetivo en el documental político latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán. **Imagofagia** (02).
- TODOROV, T. 2004. **Les abus de la mémoire**. París: Arléa.
- TREJO OJEDA, R. 2009. **Cine, neoliberalismo y cultura**: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo. Santiago: Editorial Arcis.
- URRUTIA, C. 2010. Hacia una política en tránsito: ficción en el cine chileno (2008-2010). **Aisthesis** 47:33-44.
- URRUTIA, C. 2013. **Un cine centrífugo**: ficciones chilenas 2005 - 2010. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- URRUTIA, C. 2019. Variaciones del realismo en el cine chileno contemporáneo. Las películas de Alejandro Fernández Almendras. **Comunicación y Medios** (39):98-108.
- VALENZUELA, V. 2011. Giro subjetivo en el documental latinoamericano: De la cámara-puño al sujeto-cámara. **laFuga**. Recuperado 10 de julio de 2023 (<http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439/>).
- VIDAURRE, M-A. 2009. "Nómades y Caníbales, el cine chileno actual". **Cinechile**. Recuperado 10 de julio de 2023 (<https://cinechile.cl/nomades-y-canibales-el-cine-chileno-actual/>).

ŽIŽEK, S. 'The Possibility of Hope'. DVD Bonus Feature. **Children of Men**. Dir. Alfonso Cuarón. DVD. Universal, 2007.

Películas:

Carne de Perro, Dir. Fernando Guzzoni. Chile, Francia, Alemania: Céneca producciones, JBA production, Hanfgarn & Ufer, 2013.

El Color del Camaleón. Dir. Andrés Lübbert. Chile, Bélgica: ANVAS, RTBF, Mollywood, Blume Producciones, 2017.

El Mocito. Dir. Marcela Said. Chile: Icalma films, 2011.

El Pacto de Adriana. Dir. Lissette Orozco. Chile, Colombia: Salmon Productions, Storyboard Media, 2017.

Los Perros. Dir. Marcela Said. Chile, Francia: Jirafa Films, Cinéma DeFacto, 2017.

No. Dir. Pablo Larraín. Chile, Francia, Mexico, Estados Unidos: Fábula, Participant Media, Funny Balloons, 2012.

Post Mortem. Dir. Pablo Larraín. Chile, México: Fábula, Canana Films, 2010.

Santiago, Italia. Dir. Nanni Moretti. Italia, Francia, Chile: Sacher Film, Le Pacte, Rai Cinema, Storyboard Media, 2018.

Tony Manero. Dir. Pablo Larraín. Chile, Brasil: Fábula, Prodigital, 2008.

Recebido: 06/05/2024

Aprovado: 06/12/2024

ECOS POLÍTICOS: LA FICCIÓN HISTÓRICA EN TORNO A LA DICTADURA CHILENA EN LA ERA DIGITAL

POLITICAL ECHOES: HISTORICAL FICTION SURROUNDING THE CHILEAN
DICTATORSHIP IN THE DIGITAL AGE

Holle Meding
Freie Universität Berlin/Fundación Gerda Henkel

Juan Pablo Sánchez Sepúlveda
Universidad de Santiago de Chile

Resumen: Este artículo aborda el papel de la ficción histórica en la construcción y negociación de la memoria colectiva, centrándose en la audiencia chilena y su interacción en redes sociales. Se analizaron tres producciones sobre la dictadura militar chilena (*Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *Colonia*) mediante métodos digitales, incluyendo la evaluación de más de 70,000 comentarios en Twitter, Instagram y YouTube en el periodo entre 2008 y 2021, junto con estadísticas de consultas de búsqueda en *Google Trends*. Se identificaron las potencialidades de uso de series de televisión y películas (*affordances*) en un contexto sociopolítico, destacando tres tipos: formal, afectivo-simbólico y estructural-institucional. Este estudio pone de relieve la capacidad de la ficción histórica para forjar conexiones entre la comprensión y el compromiso político e ideológico de los espectadores, subrayando su papel como *motor* que genera nuevos impulsos, yendo más allá del entretenimiento al influir en el discurso sobre la memoria de la historia reciente de Chile.

Palabras clave: Métodos digitales, *affordances*, memoria, ficción histórica, television

Abstract: This article addresses the role of historical fiction in the construction and negotiation of collective memory, focusing on Chilean audiences and their interaction in social networks. Three productions set against the backdrop of the Chilean military dictatorship (*Los 80*, *Los archivos del Cardenal* and *Colonia*) were analyzed using digital methods, including the evaluation of more than 70,000 comments Twitter, Instagram and YouTube in the period between 2008 and 2021, alongside search query statistics from Google Trends. The potential for the utilization of television series and movies (*affordances*) in a socio-political context were identified, highlighting three types of uses: formal, affective-symbolic and structural-institutional. This study highlights the capacity of historical fiction to forge connections between the political and ideological understanding and engagement of the viewership, underlining its role as an engine that generates new impulses, reaching beyond entertainment by shaping the discourse on memory of Chile's recent history.

Key words: Digital methods, *affordances*, memory, historical fiction, television

Introducción

La ficción histórica vive actualmente un nuevo auge a nivel mundial. Ejemplos populares de este fenómeno son *Narcos* (2015-2017), *Roots* (2016), *Chernobyl* (2019) y *The Crown* (2016-2023), por nombrar sólo algunos.

En comparación con los demás países de Latinoamérica, Chile destaca como uno de los principales productores de series de ficción histórica. Desde el año 2008 la televisión abierta en Chile ha comenzado a estrenar producciones que abordan, desde distintas perspectivas, la dictadura militar dirigida por Pinochet (1973-1990)¹.

Este artículo se dedica a analizar la recepción y los impactos de la ficción histórica, centrándose en dos series y una película específicas: *Los 80* (2008-2014), *Los archivos del Cardenal* (2011; 2014) y *Colonia* (2015). Por un lado, estas tres producciones fueron seleccionadas para el siguiente análisis en función de su popularidad, por lo que se tuvo en consideración tanto los datos de audiencia como la cobertura mediática; por otro, devolvieron al discurso público temas y conflictos centrales de la dictadura militar y su legado, que después de su estreno fueron muy discutidos tanto en la prensa como en las redes sociales. En consecuencia, los criterios decisivos para la selección no fueron tanto las características de la producción en sí, es decir, género, duración, medio de difusión, sino su relación con la audiencia.

Los 80 (2008-2014) fue la primera serie sobre la dictadura militar que contribuyó a romper el silencio pragmático de la transición llevando a las pantallas de televisión la vida cotidiana de una familia de clase media en Santiago de Chile. La serie se convirtió en culto y desplazó de sus pedestales a los populares *reality show* y telenovelas, obteniendo un rating promedio que superaba los veinte puntos (Unda y Crisóstomo, 2020). La popularidad de *Los 80* demostró que las series sobre la dictadura sí encontraban

¹ Para el caso del cine chileno, desde la aparición de *Machuca* (Wood, 2004), película que cuenta la historia de dos niños de clases sociales distintas que se hacen amigos en medio del golpe militar, se pueden identificar numerosas cintas que se encargan de poner en pantalla todo el miedo y el terror provocado por el régimen de terror instaurado el 11 de septiembre de 1973. Entre las numerosas cintas que aparecieron después de *Machuca*, podemos nombrar la trilogía dirigida por Pablo Larraín (*Tony Manero*, 2008; *Post Mortem*, 2010, y *No*, 2012), que aborda tres momentos de esas décadas, junto a *Dawson*, *Isla 10* (Miguel Littín, 2009) hasta llegar, en la actualidad, a filmes como *Araña* (Wood, 2018), *Pacto de fuga* (Alvala, 2020) o *Matar a Pinochet* (Sabatini, 2020), que se concentran en tópicos específicos, como el grupo de extrema derecha Patria y Libertad, el escape de los presos políticos de la cárcel pública de Santiago a fines de los ochenta o el intento por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez de asesinar en una emboscada al general Augusto Pinochet, respectivamente.

público, y no tardaron en seguirle otros estudios de producción y cadenas de televisión. En 2011 y 2014 se estrenó la primera y segunda temporada de *Los archivos del Cardenal*, respectivamente. Esta serie se centró en la labor de la Vicaría de la solidaridad, un organismo de la Iglesia católica que prestó ayuda a los perseguidos políticos y sus familiares. *Los archivos del Cardenal* provocó intensos debates, que abarcaban desde el elogio por su representación directa de los crímenes contra los derechos humanos, hasta críticas por las explícitas escenas de violencia y la carga política de la serie. Un año después del estreno de esta segunda temporada, se exhibió a nivel mundial la cinta *Colonia* (2015), que se centró a su vez en la represión interna de la Colonia Dignidad, un asentamiento sectario de alemanes en el sur de Chile donde se cometieron graves delitos contra los derechos humanos entre 1961 y 2005. La película volvió a destacar el caso de Colonia Dignidad, atrayendo la atención de los medios de comunicación y generando debates en torno a la responsabilidad de diplomáticos alemanes y políticos chilenos.

En cuanto a la interacción de la audiencia con estas ficciones, las redes sociales como Instagram, YouTube y Twitter se han convertido en plataformas vitales. La audiencia comenta, debate y comparte sus opiniones, elevando estas producciones a la categoría de *trending topics* o convirtiéndolas en los vídeos más vistos. Esto demuestra que, en la actualidad, la historia se negocia, discute y comenta activamente en el espacio digital, permitiendo que dichas aplicaciones puedan ser utilizadas de distintas maneras, según sus características y las intenciones de los usuarios (*affordances*).

En este sentido, podemos ver los *posts* y comentarios como documentos histórico-culturales (Rüsen, 1994; Burkhardt, 2021) y las redes sociales como un lugar de memoria (Nora, 1989); como un espacio en donde los usuarios expresan sus experiencias personales (lo que vivieron o conocieron), aportando en el proceso de reconstrucción de la identidad (Chamorro, 2016); o como un material educativo que relaciona la ficción con los hechos reales, en busca de la verosimilitud de estos últimos (Chamorro, 2018). En consecuencia, podemos decir que las redes sociales se han convertido en medios de memoria y recuerdo, estableciendo nuevas formas de memoria colectiva (Assmann, 2006; Leggewie, 2009; Burkhardt, 2021).

Recurriremos a métodos digitales y se recopilarán, filtrarán y categorizarán datos masivos procedentes de las redes sociales mediante procesos automatizados (Natural Language Processing, NLP) para poder someterlos después a análisis cuantitativos y cualitativos. Esto incluye el estudio de hashtags populares, palabras clave y comentarios

para capturar las interacciones relacionadas con las producciones seleccionadas². Se revisarán más de 70.000 comentarios realizados en Twitter (ahora X), Instagram y YouTube, de 2009 hasta 2021 sobre *Los 80*, *Los archivos del cardenal* y *Colonia*³.

A diferencia de los trabajos de archivo, de las entrevistas y encuestas, es posible por este medio recopilar y evaluar grandes cantidades de información mediante el uso de datos masivos y de herramientas informáticas de análisis, permitiendo examinar patrones de opinión y orientaciones políticas de los usuarios de las redes sociales⁴.

En una época en la que el mundo digital ejerce una influencia significativa en el debate político y la formación de opiniones, esta investigación proporciona una primera mirada sobre cómo afectan los medios audiovisuales a la formación de relatos históricos y memorias colectivas.

De esta manera, este trabajo es un aporte a los estudios sobre memoria e historia por su lógica transdisciplinaria, desde donde convergen disciplinas como la historia pública, la comunicación, las humanidades digitales, para dar luces sobre la interacción entre la representación histórica en los medios audiovisuales, la formación de opiniones públicas y la memoria colectiva.

Marco teórico

Los medios de comunicación pueden ser caracterizados como actores que forman parte del sistema que utilizan las personas para informarse sobre su entorno (Noelle-Neumann, 1974), que acortan la brecha que existe entre las personas y los acontecimientos del mundo en el que participan (Lippmann, 2003), y que han

² Los datos de análisis de Twitter y YouTube para *Los 80* y *Los archivos del Cardenal* se recopilaron y filtraron en el proyecto GUMELAB. En este trabajo participó un equipo interdisciplinario de informáticos e historiadores integrado por: Heisman Arcila, Gicela A. Aguirre-García, Andrés F. Gutiérrez, Renato Llénenes Gac, Alesson Rota, Holle Meding, Brayan Alexander Muñoz Barrera, Hannah Müssemann, Mónica Contreras Saiz, Leonardo A. Pachón, Joseph Fabricio Vergel Becerra (en orden alfabético). Los comentarios sobre *Colonia* (2015) y en general sobre las tres producciones, recopilados de Instagram, fueron recolectados para este estudio por Holle Meding y Juan Pablo Sánchez Sepúlveda.

³ Cabe señalar que la minería de datos, especialmente en Twitter, presentó algunos retos y no se pudieron recopilar todos los comentarios y *posts* relacionados con las producciones. El nombre de la serie *Los 80*, en particular, resultó ser un desafío, ya que los datos tuvieron que ser ampliamente filtrados y limpiados para excluir los comentarios que se referían a la década de los 80, en general, y no a la serie, en particular.

⁴ Una condición limitante es que sólo se incluyen datos de usuarios de redes sociales. Sin embargo, Chile tiene el mayor porcentaje de usuarios activos de redes sociales en América Latina y más del ochenta por ciento de la población es activa en redes sociales (Bianchi, 2021; 2023).

participado en el cambio que ha experimentado el espacio público. En este sentido, hoy en día ya no es necesario estar cara a cara con otra persona para formar parte del intercambio de información y de materialidades simbólicas que se requieren para la conformación y discusión de lo común al interior de una sociedad (Thompson, 1998; 2003; Habermas, 2023)⁵.

Así, consideramos que los *media* son

vehículos a través de los cuales se construyen cogniciones socialmente compartidas y formas de interpretar la realidad. Transmiten y crean imágenes, ideas, información y acontecimientos que forman parte de los sistemas políticos, sociales y culturales. Alimentan el flujo de la opinión pública, crean tendencias en ella, la proveen cotidianamente de objetos de atención y pensamiento, así como de relaciones y explicaciones relativas a ellos (D'Adamos, García y Freidenberg, 2007, p. xi).

Esta característica vehicular de los medios de comunicación, entre otras cosas, ha llamado la atención de investigadores e investigadoras de la historiografía, quienes se han interesado en incluir al cine y la televisión como fuentes de sus investigaciones debido a su conexión con la sociedad, a su manera de producir y difundir la información, y a sus formas de análisis que consideran a las personas inmersas en un contexto social particular (Aljuri, 2006; Bösch 2007; Lagny y Sorlin 1986). De esta forma, la historiografía se ha servido de la “revolución tele-tecno-mediática de la sociedad contemporánea”⁶ (Taccetta, 2015, p. 11) para llevar a cabo la difusión y la publicidad de la Historia, ya que esta no sólo se configura por los hechos concretos que han ocurrido a lo largo de la historia, sino que también lo hace a través de las representaciones de estos en palabras e imágenes (Urrutia, 2010).

Así, la ficción, entendida como “un conjunto de opciones, alternativas y decisiones que posibilitan un modo de representación o de que algo sea representado” (Urrutia Neno y Sánchez Sepúlveda, 2023, p. 49), se transforma en el lugar donde las sociedades pueden hablar de sí mismas, construyendo un discurso significativo sobre

⁵ Lo que antes se producía por una co-presencia, ahora se lleva a cabo por medio de una cuasi interacción mediática, es decir, un desfase espacio-temporal propuesto por los *media*, desde donde las personas pueden no compartir el mismo marco espacial y temporal para formar parte de los intercambios simbólicos (Thompson, 1998; 2003).

⁶ Taccetta (2015) se refiere a las transformaciones o cambios que han surgido sobre la manera de registrar, consignar, figurar, leer e interpretar diversos acontecimientos de la Historia.

aquellas problemáticas que son consideradas como importantes, y que les permite, al mismo tiempo, reconocer interrogantes y explorar soluciones (Trujillo, 2019).

Estas problemáticas (de la historia reciente o presente) sobre las que hablan y piensan las sociedades a través de las ficciones audiovisuales, nos remiten a la actualización y transformación que sufre la memoria de un país (Frei, 2015), entendiendo esta como la manera en que una sociedad construye ciertos sentidos sobre acontecimientos del pasado que denotan una correspondencia entre el ámbito individual y el ámbito colectivo (Confino, 1997). Podemos indicar, entonces, que, a través de los medios de comunicación, las ficciones cinematográficas y televisivas, las personas pueden procesar sus experiencias sociopolíticas, principalmente las relacionadas al pasado dictatorial del país, permitiendo que este vuelva en forma de imágenes (Feld y Stites Mor, 2009).

La relación entre ficción (televisiva y cinematográfica) y memoria la podemos enmarcar dentro de los estudios sobre el giro sociomaterial (Yeow y Faraj, 2014; Raglianti, 2018), en donde los análisis se plantean desde la lógica de que lo social y lo material no transitan por caminos ajenos, sino que se influyen mutuamente (Fayard y Weeks, 2014). Es así como la ficción, expuesta a través de las tecnologías de la comunicación y la información (TICS), y el uso que se le da a esta por parte de la audiencia, puede influir en el proceso de construcción de sentidos individuales y colectivos en torno a la memoria histórica de un país.

En este sentido, entendemos esas ficciones históricas como *motores histórico-memorales* (lat. motor, que mueve o produce movimiento), es decir, como activadores de relaciones dinámicas que tienden puentes hacia el pasado y abren caminos (opciones) para que los espectadores puedan conectarse con narrativas, estéticas, experiencias, recuerdos y contextos históricos, entre otras cosas. Estas vinculaciones pueden influir de forma individual en el proceso de construcción de la conciencia histórica, así como también tener un impacto histórico-cultural en el discurso social y servir de ocasión para que los espectadores reflexionen sobre el pasado (en este caso la dictadura militar), y deriven acciones para el presente y el futuro.

Ante esto último es que el concepto de *affordances* cobra relevancia en nuestro trabajo. Este se refiere a la acción potencial y a las limitaciones de un objeto, producto de la interacción entre los deseos e intenciones de las personas, y las características propias del objeto en cuestión (Majchrzak, Faraj, Kane y Azad, 2013). Este concepto es relevante

por tener siempre en consideración el contexto y los aspectos culturales en torno a dicha relación (Fayard y Weeks, 2014). De esta manera, las *affordances* pueden ser pensadas desde su lógica disposicional, es decir, las características del objeto (en este caso, tanto la estructura narrativa, como la estética, la cultural y la mediática de las ficciones), y la relacional, o la manera en que las personas lo usan y se vinculan con él.

Los 80 (2008-2014): la carta de Juan Herrera a Gabriel Boric

La serie *Los 80* retrata la vida de una familia de clase media en Santiago de Chile, desde donde podemos conocer el desarrollo de sus experiencias personales y familiares (problemas económicos -desempleos y emprendimientos-, frustraciones profesionales e identitarias, discusiones políticas) bajo el contexto de la dictadura militar de Augusto Pinochet. La trama abarca una variedad de hechos históricos que van desde la crisis económica de 1982, el terremoto de 1985, el exilio y retorno de distintas familias durante los años de la dictadura, hasta el plebiscito de 1988 ofreciendo así una panorámica del contexto sociopolítico de la época⁷.

Identificamos dos factores que juegan un papel clave con respecto a las *affordances* por parte de la audiencia, y que provienen desde la inmersión, es decir, la profunda conexión y participación del espectador en la obra audiovisual⁸. Por un lado, está la nostalgia, la cual se da a partir del trabajo de los realizadores que reconstruyeron los años 80 con todo lujo de detalles: compraron muebles, vajilla, ropa y libros en ferias; emitieron anuncios históricos con productos durante las pausas de la serie; e incorporaron imágenes de archivo y música de dicha década en la ficción. Además, la serie ofrece a los espectadores un gran potencial de identificación por medio del reparto coral que muestra el desarrollo de los distintos miembros de la familia y sus diversos problemas (económicos, existenciales,

⁷ Con la cuarta temporada, la serie se hizo tan popular en la plataforma de redes sociales Twitter que se convirtió en *trending topic* mundial (Flores, 2011). El éxito se repitió a nivel nacional en 2013 (Araujo, 2013; Ulloa, 2013) y cuando se retransmitió la serie en 2020 (Publímometro, 2020).

⁸ La inmersión se refiere a la capacidad de una obra para sumergir al espectador en su narrativa, permitiéndole experimentar una conexión emocional y cognitiva intensa con los personajes y la trama. Desde la reemisión de la serie en 2020 y 2023, también se ha observado una creciente politización de los comentarios, desde donde las y los telespectadores establecieron crecientes paralelismos entre la represión de la dictadura y la situación actual en Chile, particularmente sobre la violencia policial y la persistente desigualdad económica y social.

identitarios, políticos), en donde el espectador puede así sumergirse en la serie a través de cada uno de los personajes. Por otro lado, estos efectos de inmersión también son evidentes en las redes sociales⁹ y, en muchos casos, se dirigen directamente a los personajes de ficción de la serie, expresando sentimientos como “inevitable sentirse parte de la familia herrera”¹⁰ y “[f]uimos todos familia”¹¹.

Es así como la ficción tiene una agencia sobre la propia audiencia, pues se produce una *affordance* afectiva en donde la serie promueve una inmersión psicológica que difumina las fronteras entre ficción y realidad para el espectador (Braddock, 2020). Las personas conectan aquello que se ve en pantalla con sus propios recuerdos y experiencias de vida, por lo que la relación entre la ficción y la experiencia de vida de las y los espectadores permite establecer un vínculo con los personajes, con su entorno ficcionado, y con sus problemas y deseos a lo largo de las tramas principales y secundarias.

Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar que hay una vinculación afectiva con los personajes de la ficción, reafirmando la idea de que las series no son neutras, pues si cometen acciones. Como ejemplo de esto reconocemos comentarios tales como: “#Los80 ha sido "la serie" que logró reunirnos como familia otra vez a ver y disfrutar de la Tv” (LD, Twitter, 28 de octubre de 2015).

Continuando con el argumento, cuando, durante las elecciones presidenciales de 2021, el candidato del Partido Republicano, José Antonio Kast, se presentó contra el candidato de la centroizquierda Gabriel Boric, y el guionista de *Los 80*, Rodrigo Cuevas, escribió una carta de apoyo a este último. Sin embargo, no la escribió desde su perspectiva, sino que desde el punto de vista del protagonista de la serie, Juan Herrera (interpretado por Daniel Muñoz). En la ficción, Juan Herrera representa al

⁹ Desde la reemisión de la serie en 2020 y 2023, también se ha observado una creciente politización de los comentarios, desde donde las y los telespectadores establecieron crecientes paralelismos entre la represión de la dictadura y la situación actual en Chile, particularmente sobre la violencia policial y la persistente desigualdad económica y social.

¹⁰ CW, YouTube, 06 de febrero de 2021.

¹¹ VA, YouTube, 28. de junio, 2021. Un ejemplo que refuerza todo esto es lo que dice Alberto Gesswein, productor ejecutivo de la serie: “Así que la historia y el público han aceptado a estos personajes o a esta familia [...]. Es su familia. También hubo espectadores que pensaron que era una biografía o una especie de reality show histórico, que estos personajes existieron de verdad. Recibimos muchos comentarios y preguntas sobre dónde vivía la familia. Porque los espectadores pensaban que era una familia real y que habíamos tomado una historia real y la habíamos llevado a la televisión. Así de real era esta familia para los espectadores” (Gesswein, entrevista, 31.01.22).

típico padre de familia de clase media que tiene que luchar contra las adversidades de la dictadura militar para ayudar y proteger a su familia, y la carta comienza justamente con esta tonalidad, esbozando el calvario de Juan Herrera durante el régimen liderado por Pinochet: la crisis económica de 1982, su desempleo, la creación y pérdida de su propio negocio y finalmente su situación como pensionado, (lo cual deja entrever la desigualdad social y la precariedad en la que viven muchas personas actualmente).

La carta se hizo viral en Twitter, Instagram y Facebook, recibiendo más de 80.000 miles de *likes* y más de 17.000 *shares*, así como la atención de los medios de comunicación¹². El tono de la carta se vuelve gradualmente más político, lo cual se conecta con la realidad del país en ese entonces, pues las elecciones presidenciales de 2021 se presentaron como las más importantes desde el regreso a la democracia. Al final, la carta cierra con la exclamación: “Así que, por el bien de Chile, con mi señora comprometemos nuestro voto por usted [Boric] y le deseamos el mejor de los éxitos” (p. 4).

Actores y actrices de la serie, así como las cuentas de Twitter e Instagram que dan presencia en las redes sociales a los personajes de la serie, compartieron la carta tres días antes de las elecciones presidenciales, estrechando el vínculo entre ficción, audiencia y acción política. Este fenómeno subraya el efecto inmersivo que tienen las cuentas de Twitter de personajes ficticios de una serie de televisión sobre la dictadura militar. Al proporcionar a los usuarios una plataforma para interactuar con los personajes fuera del contexto televisivo, se crea una experiencia que trasciende los límites tradicionales entre la realidad y la ficción. Los comentarios y reacciones de los usuarios revelan cómo la presencia activa de estos personajes en las redes sociales puede influir de manera significativa en la percepción y participación política de la audiencia, fusionando la narrativa ficticia con el entorno político real. Este entrelazamiento de la ficción y la realidad destaca el potencial impacto que las representaciones mediáticas pueden tener en la conciencia social y la participación ciudadana. Numerosos usuarios la comentaron el mismo día de las elecciones, o bien,

¹² Véase, por ejemplo: Loreto Aravena (@loretoaravena - interpretando a Claudia Herrera en *Los 80*), “Ya leyerón la Carta de Juan Herrera a Gabriel Boric?”, Instagram, 18 de diciembre 2021, https://www.instagram.com/p/CXoBc_CLjS2/.

escribieron que acababan de leer la carta de camino a las urnas:

Voy en la micro para ir al colegio donde me corresponde votar en San Bernardo, leí la carta y se me apretó la garganta con cada palabra (NK, Instagram, 19 de diciembre, 2021).

Loretoaravena ❤️ ahora es hoy hay que ser consecuente con sus cosas y para mí es la mejor carta que e leído vota CLCLCL #Gabriel Boric presidente por el cambio. 🙌🙌🌻 (MO, Instagram, 19 de diciembre, 2021).

Las reacciones a la carta fueron predominantemente positivas¹³. Los comentarios transmiten vívidamente el alcance de la identificación con el personaje de Juan Herrera¹⁴ y cómo esta identificación puede influir (en mayor o menor medida) en las convicciones y acciones políticas, mostrando así que la *affordance* afectiva puede dar paso a una *affordance* política¹⁵.

En los comentarios de la carta, a su vez, los espectadores no sólo hacen referencia a Juan Herrera, sino que un tercio de los usuarios escribe sobre su comportamiento de voto: el 32% expresa una opinión positiva sobre el candidato presidencial republicano Kast y el 58% sobre el candidato de centro-izquierda Boric¹⁶. La mayoría de los comentarios también indican directamente a quién van a votar, por ejemplo, usando los populares hashtags #boricpresidente, #vota1, #kastpresidente2022.

De esta manera, vemos la carta como un instrumento de movilización y refuerzo de la afinidad política (identificación con la izquierda), el enfado por la injusticia social y un cambio político deseado, el rechazo de la carta y un llamamiento

¹³ Hay comentarios que advierten el uso de personajes ficticios de una serie de televisión para publicidad política, pero estos son minoritarios. La mayoría de los usuarios celebran la carta.

¹⁴En general, podemos observar que Juan Herrera en particular goza de un alto nivel de popularidad en las redes sociales y no sólo es la persona más mencionada en relación con la serie, sino también en comparación con otros *topics*, como eventos históricos o temas socioeconómicos es una de las diez combinaciones de palabras más utilizadas. Las entrevistas cualitativas que se realizaron en Santiago, Concepción y Valdivia en 2021 apoyan las tendencias que se observan en las redes sociales de que Juan Herrera es el personaje más popular de la serie y tiene un gran potencial de identificación. En dichas entrevistas, los televidentes se refieren reiteradamente a Juan Herrera, comparándose a sí mismos o a sus padres o amigos.

¹⁵ Esto no quiere decir que la primera desaparezca, sino que ambas pueden cohabitar simultáneamente.

¹⁶ Boric ganó las elecciones con un 55,87% (4.621.231) del total de los votos, mientras que Kast obtuvo el 44,13% (3.650.662) de estos (Servicio Electoral de Chile).

a votar por Kast, o incluso la decisión de acudir a las urnas¹⁷. Con estos ejemplos vemos que la carta, proveniente de un personaje ficcional, puede tener distintos usos o alcances políticos relacionados con las votaciones. Así, la *affordance* política que aquí se identifica permite el establecimiento de un vínculo entre la realidad (acontecimientos), la dimensión afectiva (reacciones de las personas) y la ficción. Es decir, la *affordance* identificada potencia una de las características principales que se desprenden de la reflexión teórica sobre la ficción: establecer una relación entre el mundo ficticio que acaba de ser creado y el mundo real (Rancière, 2014).

Lo anterior se refuerza cuando se observa que los comentarios se dirigen principalmente a los personajes de ficción o a los actores, pero raramente al verdadero autor de la carta: el guionista.

Si don Juan Herrera lo dice, yo voto boric 🌿🌿 (PV, Instagram, 19 de diciembre).

Me emocionó demaciado... Incluso la e leído mas de 5 veces ya creo!! Me identifica como familia hasta en lo más profundo... (GF, Instagram, 19 de diciembre).

La leí hace un par de días y me emocioné, también ahora al leerla de nuevo, por todo lo que dice Juan Herrera, que representa a muchos de los chilenos, voto 1 y espero igual que don Juan no equivocarme. Ojalá que Gabriel lea esta carta y la guarde debajo de su almohada cada noche y no se olvide de todo lo que nos ha prometido 🙏🙏 (AQ, Instagram, 19 de diciembre).

En este sentido, *Los 80* y la carta de Juan Herrera a Boric actuaron como *motores histórico-memorales* al retrotraer a los espectadores y lectores al pasado y poner de relieve las penurias políticas y sociales, y vincularlas con el presente, permitiendo que las acciones que se desarrollen mediante la ficción sean distintas al mero visionado. La carta construyó un puente entre la serie histórica y el presente y mostró las consecuencias de si el candidato "equivocado" ganaba las elecciones: una vuelta a los años ochenta.

Esta integración de la serie en el discurso político contemporáneo demuestra el poder de la cultura pop para transmitir mensajes políticos y vincularse con la

¹⁷ Sin embargo, consideramos relevante tomar en cuenta que si bien el guionista Rodrigo Cuevas escribió la carta como si fuera Juan Herrera suplicando el voto para Boric, el uso que hicieron las personas, más allá de ir o no a votar, no estaba predeterminado.

dimensión afectiva de la audiencia. La carta de Juan Herrera funcionó así como una modulación creativa que vincula el legado histórico y la intención de voto de cara al futuro. En este contexto, la serie no sólo sirve como una lectura de las realidades sociales, sino que también se relaciona activamente en la percepción y el debate de los acontecimientos políticos actuales.

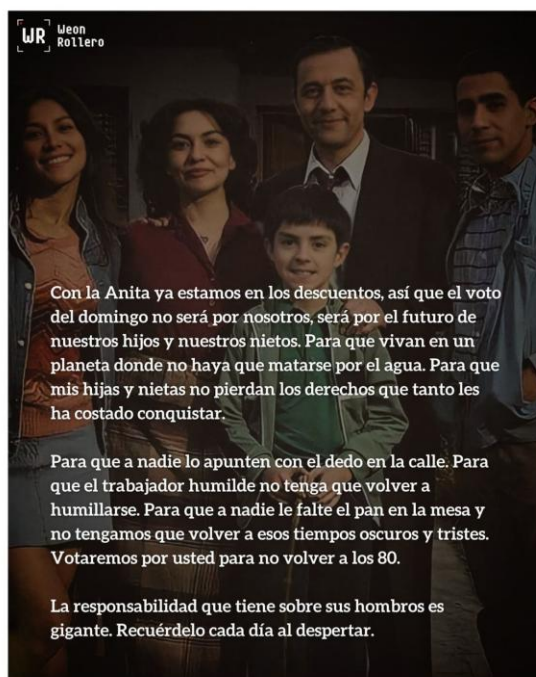


Fig. 1: Carta de Juan Herrera (el padre en la serie *Los 80*, interpretado por Daniel Muñoz) dirigida al candidato presidencial Gabriel Boric.

Muñoz) addressed to presidential candidate Gabriel Boric¹⁸.

***Los archivos del Cardenal* (2011-2014): vinculación afectiva y participación pública**

Los archivos del Cardenal fue una serie basada en hechos reales que se emitió entre 2011 y 2014. Su trama giró en torno a la labor que realizaba la Vicaría de la Solidaridad, un organismo de la Iglesia católica en Chile, creada a petición del cardenal Raúl Silva Henríquez, que tenía como objetivo prestar asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a las víctimas de la dictadura militar. Esta serie llamó la atención por mostrar escenas explícitas de violencia en televisión abierta y por contraponer narrativa y estéticamente la vía institucional y la vía armada que se proponían como medios para acabar con el régimen de Pinochet.

A través del análisis de los datos recopilados, identificamos cuatro categorías principales que representan las palabras y *topics* más frecuentemente utilizados en los comentarios. Estas categorías incluyen: Verdad (2,38%), Memoria (2,26%), Derecha, (2,26%) y Central Nacional de Informaciones, (CNI) 1,76 %¹⁹. Estos porcentajes indican la frecuencia relativa de cada categoría en los comentarios, proporcionando así una visión cuantitativa de los temas más recurrentes en las conversaciones en Twitter relacionadas con la serie *Los archivos del Cardenal*.

Cada una de estas categorías contiene en ella algunos tropos que son transversales. Por ejemplo, tanto en "CNI", "Derecha", "Verdad" y "Memoria", tenemos que se comparan las ficciones audiovisuales producidas sobre la dictadura militar (principalmente *Los 80* con *Los archivos del Cardenal*). La comparación se da predominantemente porque los usuarios señalan que la primera es más neutra y objetiva, mientras que la segunda es más "izquierdista", cargándola así, inmediatamente, de una valencia o connotación negativa. Esta connotación negativa por los usuarios se

¹⁸ Fuente: WR, Instagram, 19 de diciembre de 2021.

¹⁹ Para las frecuencias de palabras y la modelización de *topics*, los comentarios se procesaron mediante *Natural Language Processing* y se filtraron las stopwords, es decir, palabras que no tienen relevancia para el enunciado central de una frase, por ejemplo, artículos como "el", "la", "lo" o conjunciones como "y"; "por", "con". En un segundo paso, se filtraron las palabras que no eran relevantes para nuestro análisis. Por ejemplo, entre las palabras más mencionadas en *Los archivos del Cardenal* figura "serie", que no aportaba más información para el análisis temático.

debe a que la serie está centrada en las víctimas de violaciones de derechos humanos, además de que los victimarios son mostrados de forma sanguinaria. A su vez, esto se debe a que los comentarios cuestionan que se trate la violencia y la mano dura del régimen de forma tan explícita (a diferencia de lo que ocurre con *Los 80*).

Por otra parte, se observa que en los comentarios realizados en Twitter se hace referencia frecuentemente a personas o agrupaciones, tanto del pasado reciente, como de la actualidad del mundo político, tales como Sebastián Acevedo, un padre cuyos hijos habían sido secuestrados por la policía secreta de la dictadura y que se prendió fuego a sí mismo públicamente el día 11 de noviembre de 1983, en señal de desesperación. Su nombre se reitera en varias ocasiones durante el estreno del décimo episodio, lo cual generó impacto por lo fuerte y explícito de las imágenes, lo valiente que fue Acevedo para hacer lo que hizo por sus hijos, y la culpa y responsabilidad que se le atribuye a la CNI de llevar a que Acevedo tomara esta desesperada decisión.

También se hace referencia a políticos de la Derecha de la actualidad que han cuestionado la importancia de la serie. Por ejemplo, en las categorías de “Verdad” y Memoria” se repite en varias ocasiones el nombre de Carlos Larraín y el de Alberto Cardemil, y se apelan a sus dichos con respecto al estreno de la serie²⁰. A su vez, usuarios de las redes sociales manifestaron su militancia o relación con la derecha, pero reconociendo y agradeciendo que *Los archivos del Cardenal* hable y se haga cargo de las cosas que ocurrieron durante la dictadura militar²¹.

Finalmente, otros hallazgos transversales se relacionan con los nombres de cada una de las categorías, es decir, se habla directamente sobre la “Verdad”, la “Memoria, la “Derecha” (partidos o afiliados con la derecha), o los agentes de la “CNI”. Aquí encontramos, por ejemplo, que en la categoría “Verdad” hay comentarios que dicen que la verdad se muestra en forma de ficción, relevando el rol de esta última y enfatizando su

²⁰ Carlos Larraín (senador de la República entre 2011 y 2014 y político de la derecha chilena) señaló que la serie tenía personajes muy previsibles y que no aportaba a la memoria nacional, pues era una propuesta sesgada (Cooperativa.cl, 2011). En cuanto a Alberto Cardemil (se desempeñó como diputado entre 1994 y 2014), este indicó que realizar una serie como esta era abusar del dinero público, además de que era un ataque directo hacia el presidente Sebastián Piñera y todas las personas que trabajan en su gobierno. Sin embargo, también hubo políticos que salieron en defensa de la serie, como Marcela Sabat (senadora de Renovación Nacional entre los años 2010 y 2018), afirmando que es una ficción que aborda acontecimientos innegables.

²¹ En varios de los comentarios analizados se agradece que una serie como *Los archivos del Cardenal* se transmita mientras un “gobierno de derecha” está al poder.

capacidad de relacionarse con algo que ocurrió “realmente” en el pasado. Siguiendo en esta categoría, por primera vez aparece una cuenta de Twitter tratando de cuestionar abiertamente lo que aparece en la serie y el rol que estas tienen a nivel sociopolítico. La cuenta @famliadeverdad postea que “#LosARchivosDelCardenal es una serie de ficción absoluta. No se dejen engatusar por sus blasfemias #TVN” (@famliadeverdad, Twitter, 16 de septiembre de 2011). Además, la misma cuenta cuestiona lo verosímil de la serie, pues, haciendo alusión al octavo episodio de la primera temporada, dice que no hubo ninguna persona que se llamara Lautaro Marín (líder sindical opositor al régimen)²²; sin embargo, desde la misma discusión le indican que la serie cambió los nombres reales y que ese personaje está inspirado en el líder sindical asesinado, Tucapel Jiménez²³.

De esta manera, se valora la existencia de la serie debido a su relación con la memoria histórica de un país, en donde los usuarios de la red social mencionan en reiteradas ocasiones la frase “un pueblo sin memoria es un pueblo sin historia”, así como los hashtags “#PorUnPaisConMemoria” “#ParaQueNuncaMasEnChile”. Junto con esto, y a partir de la noción de *affordances*, podemos observar que la ficción, a nivel narrativo y estético, se entiende, por una parte, como un *medio de responsabilidad social*, es decir, como una lectura de la historia que se destaca por la cercanía con lo vivido y que promueve la discusión y el cuestionamiento del pasado, pues apela a no desatenderlo, ni a mirar hacia otro lado. Lo social de esta responsabilidad es debido a que las ficciones permean al interior de las casas, difundiendo y conectándose con ideas, emociones, sentimientos, recuerdos, experiencias. Todo empieza a diseminarse en los hogares a partir de la emisión y el visionado, convirtiendo la relación entre las imágenes (aspectos narrativos, estéticos y su relación con los hechos ocurridos en dictadura) y las personas (sus propios recuerdos, sensaciones, experiencias actuales, etc.) en una imagen-constelación (Antezana, Sánchez & Silva, 2020).

Una de las consecuencias que encontramos con las posibilidades de *affordance*, es que con la serie *Los archivos del cardenal* pudimos reconocer la formación de una

²² @famliadeverdad, Twitter, 16 de septiembre de 2011. La misma cuenta de Twitter comenta que la muerte de Tucapel Jiménez es mentira y que fue un montaje, ya que hay un diputado que se llama así. Esta cuenta omite completamente que uno de sus hijos lleva su mismo nombre (@famliadeverdad, Twitter, 16 de septiembre de 2011).

²³ BP, Twitter, 21. de septiembre de 2011.

burbuja de filtro político en Twitter. La serie denuncia abiertamente la dictadura militar²⁴ y en los comentarios reconocemos que son principalmente profesores, abogados y periodistas los que comentan la serie. Las descripciones de cuenta más comunes elegidas por los propios usuarios incluyen "izquierda" y "contra la derecha". El tono en Twitter es predominantemente positivo, la serie es muy elogiada y los usuarios escriben "por fin estoy aprendiendo la historia de Chile que no enseñaban en los colegios" (CT, Twitter, 17 de octubre de 2011) y "cada vez que veo #losarchivosdelcardenal..., reafirmo cada vez más mis principios de izquierda !!" (CR, Twitter, 2 de septiembre 2011).

La existencia de esta burbuja de filtro se alinea con la descripción de Han (2014), quien señala que en la era digital las personas tienden a congregarse a través de sus dispositivos, distanciándose de los espacios públicos físicos. Aunque podemos observar claramente este fenómeno en las redes sociales en relación con la serie *Los archivos del Cardenal*, es fundamental destacar en nuestra investigación la conexión evidente entre los espacios públicos físicos y el ámbito digital. Un ejemplo de ello es la invitación en las redes sociales para la emisión del episodio final de *Los archivos del Cardenal* ante más de dos mil espectadores en la explanada del Museo de la Memoria²⁵. En este sentido, la *affordance* que identificamos es que la ficción no sólo genera algo a nivel discursivo (no sólo moviliza a la gente a opinar en Twitter), sino que las invita a salir de sus hogares y asistir a un lugar de memoria para poder ver simultáneamente el último capítulo con otras personas que sienten y piensan similar. Ahí radica la *affordance* afectiva de la ficción y su relación con lo público y lo privado, pues si bien la explanada es un espacio físico público (siguiendo la idea de Habermas -1997-), el vínculo que se crea durante el visionado con un "otro" se da desde lo privado, pues radica en las emociones y los sentimientos que genera esta temática pública (la dictadura y la sistemática violación de los Derechos Humanos).

²⁴ Debido a esto es que esta serie se considera más política que *Los 80*, ya que se muestran escenas de violencia de forma explícita, recordando la crítica que le hace Carlos Larraín sobre el "sesgo" y odiosidad que esta serie promueve entre la sociedad chilena.

²⁵ @MuseoMemoriaCL, Twitter, 13 de octubre de 2011, <https://twitter.com/MuseoMemoriaCL/status/124622432224034816>. El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos fue inaugurado en 2010 y tiene por objetivo conmemorar a todas las personas que fueron víctimas de la violación sistemática de los Derechos Humanos durante la dictadura militar.

Dicho de otra forma, nos saca *del* espacio privado (lugar físico de nuestro hogar), para compartir *lo* privado (emociones, ideas, reflexiones y sentimientos) sobre *lo* público (la memoria histórica del país) *en* lo público (tanto la relación humana -Arendt, 2009-, como el espacio físico del museo). Así, se genera una relación afectivo-política sobre la memoria del país a partir de una ficción, por lo tanto, podríamos denominar esta posibilidad de uso y acción (*affordance*) como un *ensamblaje de esferas* (la pública y la privada).

Este fenómeno, que también se observa en el análisis de *Los 80*, sugiere que la serie funciona como un *motor histórico-memorial* al visibilizar problemáticas y fomentar la exposición de ideas, considerando que la serie, al ser una ficción, ofrece una interpretación de los hechos relacionados con la historia del país. Sin embargo, la *affordance* afectiva no opera desde la identificación con los personajes, tal como ocurre en *Los 80* con Juan Herrera, sino que se da por medio de la empatía por el sufrimiento de los personajes y de los hechos reales en los que está inspirada la serie.



Fig. 2: Publicidad para el estreno público de *Los archivos del Cardenal* en el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, 13 de octubre 2011.

Advertisement for the Public Premiere of "Los archivos del Cardenal" at the Museum of Memory and Human Rights, October 13, 2011²⁶.

***Colonia* (2015) y la política de reparación en torno a Colonia Dignidad**

²⁶ Fuente: El *dinamo*, 12 de octubre de 2011, <https://www.eldinamo.cl/entretencion/2011/10/12/despediran-los-archivos-del-cardenal-con-acto-en-museo-de-la-memoria/>

El largometraje *Colonia* (2015) se sitúa en el contexto del golpe militar chileno del 11 de septiembre de 1973 y se enfoca en la represión interna del asentamiento sectario Colonia Dignidad (1961-2005), el aislamiento y la explotación de los miembros, los abusos sexuales a menores por parte del líder, Paul Schäfer, así como la cooperación con el servicio secreto chileno y los contactos con la embajada alemana. Daniel (interpretado por Daniel Brühl) fotógrafo y partidario de Allende, es detenido y llevado a un asentamiento alemán en el sur central de Chile: Colonia Dignidad. A partir de este momento, se desencadena una búsqueda desesperada de su novia Lena (interpretada por Emma Watson), que finalmente termina con ella misma en la secta. A lo largo de la película, logran escapar y llegan a la embajada alemana. Sin embargo, en lugar de recibir ayuda, son traicionados y su situación se complica cuando informan a Schäfer. Esto desencadena un enfrentamiento tenso que concluye con la fuga de los dos protagonistas hacia el extranjero.

Al igual que *Los 80* y *Los archivos del Cardenal*, desde 2020 podemos observar una politización de los comentarios en las redes sociales sobre *Colonia*, con muchos usuarios relacionando la película con las actuales protestas y la violencia policial en Chile²⁷. La audiencia se ve transportada al interior de la historia y empatizan con los protagonistas, su sufrimiento y su huida del asentamiento. A partir de la película exigen cambios en la política, siendo los temas predominantes que los hechos no se repitan (“#NuncaMás”) o el despido del entonces Ministro de Justicia y Derechos Humanos, Hernán Larraín²⁸.

y'all heard of the movie colonia dignidad???? coz i think thats what's gonna happen AGAIN (HP, Twitter, 20 de octubre de 2019).

²⁷ El país actualmente se encuentra en un conflictivo proceso político, en el cual la discusión sobre el pasado reciente está en el centro del debate general, debido a la intención de generar una nueva constitución, ya que la actual, de 1980, data del apogeo de la dictadura militar. El último plebiscito se llevó a cabo el día domingo 17 de diciembre de 2023 y dio como ganadora a la opción “en contra” con un 55,76% (equivalente a 6.893.583 votos). Esto significó el segundo rechazo a un proyecto de nueva constitución en quince meses).

²⁸ En la década de 1990, Larraín participó en manifestaciones solidarias con Colonia Dignidad. En 1995, como senador por la región del Maule (1994–2018), junto a otros parlamentarios, hizo campaña por la reapertura del hospital y criticó el allanamiento forzoso de Colonia Dignidad (Stehle, 369-370). Senador Hernán Larraín. El documental de Netflix muestra a Larraín visitando Colonia Dignidad, lo que provocó duras críticas y exigencias de renuncia en redes sociales. En respuesta, Larraín declaró públicamente que él mismo había sido engañado y que, después de que las acusaciones se hicieran más concretas, no tuvo contacto con la colonia desde 1997 (Larraín, 2021).

RETWEET: THIS IS CHILE RIGHT NOW. The government set the military on the streets just because people were demanding rights. Salaries aren't enough. WE ARE A DISARMED COUNTRY. They fight us with guns and we have bare hands. (KF, Twitter, 20 de octubre de 2019).

Ayer vi la película "Colonia Dignidad". Cuesta recordar la forma en que Paul Schaefer abusó de niños y adultos pasando a llevar lo más fundamentales derechos humanos. Cuesta entender que sus cómplices en dictadura aún ocupan cargos públicos e incluso postulan a la constituyente. (LN, Twitter, 26 de enero de 2021).

Aunque se produjeron animadas discusiones sobre *Colonia* en las redes sociales, el interés generado por la película se puede observar, en particular, en la multiplicación de los artículos periodísticos²⁹ y las consultas de búsqueda con *Google Trends*. El servicio *Google Trends* proporciona información sobre qué términos de búsqueda, con qué frecuencia y en qué periodo de tiempo introdujeron los usuarios en el buscador de Google. Esto permite analizar la popularidad de términos individuales a lo largo del tiempo, lo que permite sacar conclusiones sobre las tendencias emergentes en el discurso público y la sociedad³⁰.

Tanto en Alemania como en Chile el largometraje *Colonia* ha provocado un aumento de búsquedas. Por un lado, esto demuestra el interés por la película, mientras que, por otro lado, las consultas de búsqueda relacionadas como "Paul Schäfer", "Augusto Pinochet" y "Parral" muestran que los espectadores están recopilando información sobre Colonia Dignidad y la dictadura militar chilena al mismo tiempo que el lanzamiento de la película y el estreno en televisión y Netflix. En este sentido, la recepción de la película ha llevado a que no solo se interesen por profundizar sobre la vida en Colonia Dignidad y el rol de Paul Schäfer, sino que quieren interiorizarse más en la relación entre él y la dictadura. Ahí yace el impulso de la cinta, en incentivar la búsqueda de conexiones, de lazos.

Por otra parte, la *affordance* que se identifica acá se debe a la posibilidad de llevar

²⁹ El tema de Colonia Dignidad se percibió inicialmente de forma esporádica desde los años sesenta, pero posteriormente experimentó una creciente presencia mediática (Rinke y Kandler, 2023). En este contexto, las producciones audiovisuales, especialmente el primer largometraje internacional *Colonia* (2015), provocaron una nueva atención mediática y una oleada de reportajes, donde se realizaron buenos comentarios en relación con el contenido, pero varias críticas sobre la historia de amor, la cual fue calificada como cliché y poco verosímil (Meding, 2022).

³⁰ Por ejemplo, *Google Trends* se utilizó para predecir la propagación de la gripe en la población correlacionando la frecuencia relativa de los términos de búsqueda con las visitas al médico relacionadas con la gripe (Ginsberg et. al, 2009).

a cabo acciones que cambien el contexto actual en el que vive la audiencia, ya que están relacionando los problemas mostrados en la película con sus complicaciones actuales. Por consiguiente, esta *affordance* se establece como una posibilidad temporal de pensamiento crítico, al cuestionar las condiciones materiales del presente, en función de no querer repetir lo que la película muestra del pasado (y eso es lo que se quiere dejar claro mediante los comentarios en redes sociales); mientras que, por otra, estaríamos hablando de una *affordance* educativa, pues se establece como una posibilidad de conocer, aprender y generar conciencia. También hay que tener en cuenta los aspectos de la dramatización y comercialización de un caso histórico a través del medio cinematográfico, pero el aumento de las consultas de búsqueda demuestra que los espectadores buscan más información sobre Colonia Dignidad en relación con el visionado de la película.

La dinámica de las búsquedas en Google del término "Colonia Dignidad"³¹ en Alemania muestra que hay tres *peaks* que se correlacionan con el lanzamiento de las producciones audiovisuales (ver fig. 3)³². El primero muestra que la consulta por el término "Colonia Dignidad" alcanzó una gran popularidad en los días cercanos al estreno de la película el 18 de febrero de 2016 en Alemania. El estreno en televisión abierta de la película fue el 13 de diciembre de 2017 en el canal alemán *ProSieben*, convirtiéndose en el segundo punto álgido. El tercer *peak* se produjo durante la velada temática sobre Colonia Dignidad en el canal franco-alemán *Arte* y la primera emisión del documental en cuatro partes *Colonia Dignidad - Aus dem Innern einer deutschen Sekte* (esp. *Colonia Dignidad. Desde el interior de una secta alemana*) el 10 de marzo de 2020³³.

³¹ Los usuarios que consultaron "Colonia Dignidad" también buscaron "película colonia", "Emma Watson" y "paul schäfer", lo que enfatiza la conexión con la película.

³² En Chile, existen correlaciones similares entre las producciones audiovisuales y las consultas de búsqueda en Google, destacando *Colonia* (2015) y el documental de Netflix *Colonia Dignidad. Una secta alemana en Chile* (2021). Véase para una un panorama de las producciones audiovisuales sobre Colonia Dignidad: Meding, 2022.

³³ En Chile también se registran picos en las consultas de búsqueda en relación con producciones audiovisuales, aunque el documental de Netflix *Colonia Dignidad: Una secta alemana en Chile* (2021) es más significativo en este caso que la película *Colonia*, ya que las principales cadenas de cine de Chile se negaron a emitirla y solo se proyectó en pequeñas salas independientes en 2016. Sin embargo, desde que Netflix LAT la incorporó a su oferta en enero de 2019, también en este caso se ha producido un aumento significativo de las solicitudes (Meding, 2018). Gallenberger, Florian. Dirección *Colonia* (2015). Entrevista 26.10.2018. Véase también: Mardones Rosa, Isabel. "Florian Gallenberger cerró el círculo con su película 'Colonia'". *Goethe-Institut Chile*, julio de 2016, <https://www.goethe.de/ins/mx/es/kul/fil/blg/20828701.html>. Accedido el 07 de julio de 2023.

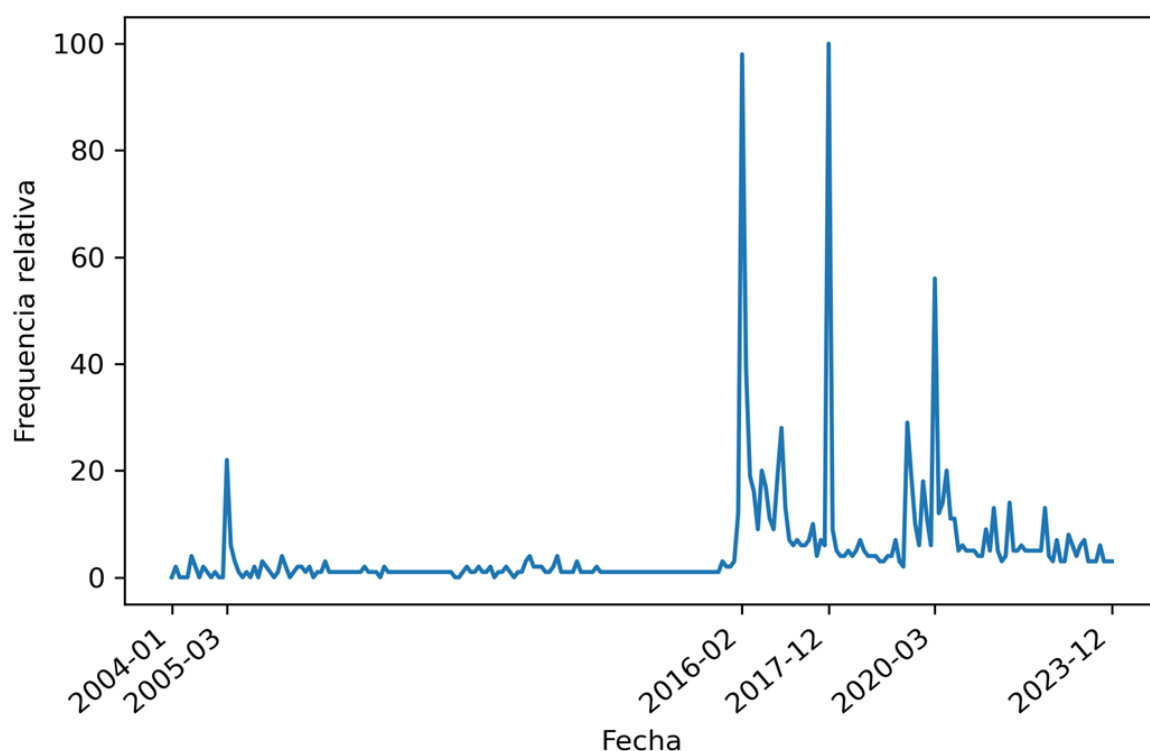


Fig 3: Frecuencia de búsqueda del término "Colonia Dignidad" en el periodo 1 de enero de 2004 - 17 de diciembre de 2023 en Alemania (Google). 03/2005: Captura de Paul Schäfer; 02/2016: Estreno cinematográfico de *Colonia* (2015), 12/2017: Estreno de *Colonia* (2015) en televisión abierta, 03/2020: Estreno del documental *Colonia Dignidad. Desde el interior de una secta alemana* (2020) en televisión abierta

Search frequency for the term "Colonia Dignidad" in the period January 1, 2004 - December 17, 2023 in Germany (Google). 03/2005: Arrest of Paul Schäfer; 02/2016: Movie premiere of *Colonia* (2015), 12/2017: Premiere of *Colonia* (2015) on Free-TV, 03/2020: Premiere of the documentary *Colonia Dignidad. From the inside of a German sect* (2020) on Free-TV

Sumado a lo anterior, la película generó una *affordance* afectiva que activistas de derechos humanos, políticos, representantes de asociaciones de víctimas y ex colonos supieron aprovechar para visibilizar sus preocupaciones. Las emociones y los recuerdos que volvieron al presente producto del visionado de la serie se utilizaron con un medio para buscar reparación y justicia. En febrero de 2016, paralelo al estreno en cines, se proyectó la película en un seminario en el sitio conmemorativo y educativo Casa de la Conferencia de Wannsee. A la proyección asistieron el director Florian Gallenberger, representantes del Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania (Min. RR.EE.), el embajador de Chile y representantes de asociaciones de víctimas. Especialmente las conexiones entre la embajada alemana y Schäfer, retratadas en la película, dieron lugar a profundos debates sobre el papel de la diplomacia alemana respecto a Colonia

Dignidad³⁴. Así, la ficción operó como un primer chispazo, en donde no sólo se valora su exhibición en salas de cine, sino que también todo lo que permitió hacer posterior a su estreno. La película, entonces, funciona más como un *motor histórico-memorial* en el lenguaje ficcional, que como una representación literal y pasiva de los hechos. Invita a que se realice un cuestionamiento sobre lo ocurrido en el sur de Chile, reconociendo la responsabilidad y la negligencia de los Estado de Alemania Occidental y Chile que ocurrió durante los años en que Colonia Dignidad estuvo al mando de Paul Schäfer (1961-2005).

El parlamento alemán siguió las instrucciones del ministro de Relaciones Exteriores, Frank-Walter Steinmeier, quien posterior a la proyección de la película en el Ministerio de RR.EE., admitió en un discurso que los diplomáticos alemanes ignoraron el caso por muchos años e hicieron muy poco para proteger a sus compatriotas en dicha colonia. Además, recalcó la importancia de la película como el impulso necesario para retomar lo referido con Colonia Dignidad (Steinmeier, 2016). El resultado fue la creación de un fondo de ayuda para las víctimas de Colonia Dignidad, la reducción del periodo de confidencialidad de los documentos del Ministerio de RR.EE. de Alemania relacionados con Colonia Dignidad, un proyecto de historia oral realizado en el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín y la elaboración de un concepto para un memorial en Villa Baviera (ex Colonia Dignidad).

Colonia (2015) hizo retroceder a los espectadores en el tiempo, recordando a los diplomáticos alemanes los pasos en falso en asuntos exteriores, a través del debate sobre la corresponsabilidad del ministro de Asuntos Exteriores, Frank-Walter Steinmeier. Nuevamente, podemos señalar que acá está operando una *affordance* temporal desde la ficción, desde donde el presente se repliega al pasado para poder mirarlo con detención y tensionar sus hechos y consecuencias. Es desde el presente que se hace la lectura sobre el tiempo ya acontecido, provocando que la posibilidad de uso de la ficción recaiga en la acción del cuestionamiento y la reflexión para la reparación y

³⁴ Es posible que también fuese aquí donde se originó la idea del posterior acto en el Ministerio de Relaciones Exteriores de Alemania (Stehle, 563). Otro ejemplo son las entrevistas a testigos y el trabajo de reevaluación de la comunidad eclesiástica protestante de Troisdorf, que se inició con la película. La archivera de la parroquia, Heike Groß, y el párroco, Ingo Zöllich, investigaron a fondo las actividades de Schäfer y, junto con Günter Schmitt, jefe del grupo juvenil, entrevistaron a testigos de la época (Groß y Zöllich, 2018).

justicia.

Conclusión

En este trabajo hemos abordado las posibilidades de uso y acción de las ficciones históricas, a partir del análisis de las redes sociales, la máquina de búsqueda de Google, y la interacción en ella por parte de la audiencia. A base de estos datos hemos examinado más de cerca cómo los espectadores se vuelven activos en las redes sociales después de consumir películas y series de ficción histórica; ya sea a través de comentarios, debates o incluso organizando acciones políticas, como por ejemplo el llamamiento a votar. Abordamos estas formas de *affordances* tomando como ejemplo el caso de Chile y tres producciones audiovisuales sobre la dictadura militar (*Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *Colonia*).

La abundancia de *posts* y comentarios en las plataformas Twitter, Instagram y YouTube demuestra en qué medida las tres producciones invitan a la interactividad y al intercambio, que van más allá de las conversaciones privadas con amigos y familiares para adentrarse en el espacio público y digital. En este contexto, las plataformas se han convertido en arenas activas para el discurso y la divulgación de opiniones.

El análisis cuantitativo y cualitativo de los datos reveló tendencias y debates relacionados con estas producciones, incluido su uso por parte de actores políticos, activistas o los propios realizadores para difundir mensajes políticos. Pudimos identificar tres *affordances* a través del análisis de las redes sociales, a saber: 1) el uso político formal (*Los 80* y las elecciones presidenciales de 2021), 2) el uso afectivo-simbólico (*Los archivos del Cardenal* y la invitación a través de redes sociales para reunirse en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, así como la polarización de los usuarios en burbujas políticas) el uso político estructural-institucional (*Colonia* y la creación y desarrollo de políticas públicas por parte del Estado alemán).

En este sentido, vemos las películas y series históricas como *motores histórico-memorales* que no sólo proporcionan entretenimiento, sino que también crean un ímpetu para la reflexión del pasado. La capacidad de estas producciones para crear experiencias inmersivas, es decir, sumergirse en el mundo histórico de la película y la serie, combinadas con la naturaleza social de estas plataformas, tienen el potencial de desencadenar resonancias emocionales y, en consecuencia, influir en actitudes políticas, ideológicas e históricas.

De este modo no consideramos las producciones audiovisuales como motores causales de memoria, sino como relacionales. La movilización no va exclusivamente en el sentido que tiene el autor, sino que en el uso o sentido que le apropia la persona, dependiendo del contexto y de las características del objeto (en este caso la ficción histórica). Así, más que acercarse a la teoría de los medios como actores todopoderosos, está más relacionada con los usos y gratificaciones de las personas.

Si entendemos el concepto de *motor histórico-memorial* desde una perspectiva relacional, eso implica que su impulso de relaciones dinámicas no sea predecible ni uniforme, y que su significado y su poder emerjan a través de las interacciones con las personas que la consumen y el contexto que le da sentido a dichas interacciones. Estas relaciones se pueden transformar en una multiplicidad de usos e interpretaciones, por lo que la ficción se convierte en una herramienta que las personas pueden utilizar e interpretar de diferentes maneras, en función de sus propias necesidades, experiencias y perspectivas.

Este enfoque relacional también exige reconocer la diversidad de usos e interpretaciones subjetivas, pues mientras que para algunos espectadores la ficción histórica puede ser una forma de reforzar creencias políticas, para otros puede suponer una oportunidad para cuestionar su visión del pasado. La ficción ofrece un objeto a través del cual diferentes voces y perspectivas pueden dialogar entre sí.

En conjunto, la consideración de la ficción como *motor histórico-memorial* abre una visión más amplia del papel de los medios de comunicación y su relación con la sociedad, a nivel individual y colectivo. Este concepto permite visualizar tanto las características activas como pasivas de esta ficción y, al mismo tiempo, llamar la atención sobre la agencia (afectiva y racional) de los usuarios, ya sean particulares o personajes públicos. Como se ha demostrado, las tres ficciones históricas sobre la dictadura militar chilena se utilizan de diversas maneras, pero todas tienen algo en común: traen el pasado al presente y en última instancia, influyen en las posibles praxis políticas que se pueden llevar a cabo en favor de la actualidad y el futuro del país.

Fuentes

BIANCHI, T. (30 de agosto de 2023). **Percentage of population using social media in Latin America and Caribbean as of January 2023, by country**, statista, págs. <https://www.statista.com/statistics/454805/latam-social-media-reach-country/>

_____. T. (27 de julio de 2022). **Chile**: Twitter audience distribution 2021, by gender, statista, págs. <https://www.statista.com/statistics/976589/twitter-chile-gender-distribution/>

GESSWEIN, A. (27 de enero de 2022). **Productor ejecutivo de los 80** (2008-2014). Entrevista.

GALLENBERGER, Florian (26. de octubre de 2018). Director de **Colonia** (2015). Entrevista.

LARRAÍN, H. (5 de octubre de 2021). “No hay nada nuevo, que no se aprovechen políticamente algunos para otros fines”. Hernán Larraín reacciona ante serie sobre Colonia Dignidad. **La Tercera**, págs. <https://www.latercera.com/culto/2021/10/05/no-hay-nada-nuevo-que-no-se-aprovechen-politicamente-algunos-para-otros-fines-hernan-larrain-reacciona-ante-serie-sobre-colonia-dignidad/>

STEINMEIER, F. (26 de abril de 2016). “Rede von Außenminister Frank-Walter Steinmeier anlässlich der Veranstaltung ‘Colonia Dignidad’ im Auswärtigen Amt”. **Auswärtiges Amt**, págs. <https://www.auswaertiges-amt.de/de/newsroom/160426-colonia-dignidad/280124>.

Bibliografía

- ALJURI, J. **Una analogía sobre el tiempo**: entre historiografía e historiofotía, Octubre y Koyaanisqatsi. *Historia Crítica*, 31, 173-185, 2006.
- ANTEZANA, L., Sánchez, J. P., & Silva, R. **Imágenes para recordar. Memorias generacionales sobre el pasado reciente en Chile**. *IC – Revista Científica de Información y Comunicación*, 17, 247-271, 2020.
- ARAUJO, A. (04 de noviembre de 2013). **Los 80**: Juan Herrera se gana el odio de los tuiteros. *Publimetro*, págs. <https://www.publimetro.cl/cl/showbiz/2013/11/04/80-juan-herrera-se-gana-odio-tuiteros.html>.
- ARENDT, H. **La condición humana**. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- ASSMANN, A. **Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik**. München: C. H. Beck, 2009.
- BÖSCH, F. Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. **Von Holocaust zu Der Untergang**. Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte 55 (1), 1-32, 2007.
- BURKHARDT, H. **Geschichte in den Social Media**: Nationalsozialismus und Holocaust in Erinnerungskulturen auf Facebook, Twitter, Pinterest und Instagram. Göttingen: V&R Unipress, 2021.
- BRADDOCK, K. Narrative Persuasion and Violent Extremism: Foundations and Implications. En J. B. Schmitt et al., **Propaganda und Prävention**: Forschungsergebnisse, didaktische Ansätze, interdisziplinäre Perspektiven zur pädagogischen Arbeit zu extremistischer Internetpropaganda. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 527–538, 2020.
- CHAMORRO, M. Tratamiento del recuerdo en las plataformas digitales como efecto del visionado de series de ficción histórica. El caso de España y Chile en la pantalla visual y digital. En C. Mateos, & J. Herrero (Coord.), **La pantalla insomne** (págs. 3035-3057). Tenerife: Sociedad Latina de Comunicación Social – La Laguna, 2016.
- _____. **Semiótica del discurso de la memoria histórica en internet. Las huellas del recuerdo en las series de ficción de Chile y España y su convergencia con las redes sociales**. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), 213-230, 2018.
- CONFINO, A. (1997). **Collective memory and cultural history**: problems of method. *The American Historical Review*, 102(5), 1386-1403. DOI:

<https://doi.org/10.2307/2171069>.

D'ADAMO, O., Freidenberg, F., & García, V. La opinión pública. En O. D'Adamo, F. Freidenberg, & V. García, **Medios de Comunicación y Opinión pública** (págs. 1-28). Madrid: McGraw-Hill, 2007.

FAYARD, A.-L., & Weeks, J. **Affordances for practice**. *Information and Organization*, 24, 236-249, 2014.

FELD, C., & Stites Mor (Comp.), J. Introducción. Imagen y memoria: apuntes para una exploración. En C. Feld, & J. Stites Mor, **El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente** (págs. 25-42). Buenos Aires: Paidós, 2009.

FLORES, J. (20 de diciembre de 2011). **Locura por #Los80 en Twitter: Claudia es liberada por Pedro en infartante final de 4ta temporada**. Biobiochile, págs. <https://www.biobiochile.cl/noticias/2011/12/20/los-80-lidera-temas-mundiales-de-twitter-y-alcanza-37-puntos-de-rating-en-esperado-final.shtml>.

FREI, R. **The living bond of generations. The narrative construction of post-dictatorial memories in Argentina and Chile**. Berlín, Alemania: Tesis doctoral, Universidd de Berlín, 2015.

GINSBERG, J. et al. **Detecting influenza epidemics using search engine query data**. *Natur*, 457, 1012-1014, 2009.

GROß, H., & ZÖLLICH, I. "Es gibt kein Zurück". **Paul Schäfer als Jugendgruppenleiter in Troisdor**. *Kompass*, 677, 8-11, 2018.

HABERMAS, J. Überlegungen und Hypothesen zu einem erneuten Strukturwandel der politischen Öffentlichkeit. Seeliger, M., & Seignani, S., **Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit? Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG**, 2021.

____ J. (1997). **Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública**. Ciudad de México: Ediciones Gustavo Gili.

LAGNY, M., & SORLIN, P. **Zwei Historiker nach einem Film: perplex**. G. Schmidt, *Die Zeichen der Historie*, Wien/Köln, Böhlau Verlag, 279-296.

LEGGEWIE, C. Zur Einleitung. Von der Visualisierung zur Virtualisierung des Erinnerns. Meyer, E. **Erinnerungskultur 2.0. Kommorative Kommunikation in digitalen Medien**. Frankfurt am Main/New York, Campus Verlag, 9-28, 2009.

LIPPMANN, W. **La opinión pública**. s.l.: Cuadernos de Langre, 2003.

MAJCHRZAK, A., FARAJ, S., KANE, G., & AZAD, B. (2013). **The contradictory influence of social media affordances on online communal knowledge sharing**. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 19, 38-55.

MEDING, H. **Colonia Dignidad entre historia pública y entretenimiento: desde la guerra fría hasta la era del streaming**. *Anales De Literatura Chilena*, 40, 229-258, 2023.

NOELLE-NEUMANN, E. **The spiral of silence. A theory of public opinion**. *Journal of Communication*, 24(2), 43-51, 1975.

NORA, P. **Between memory and history: les lieux de mémoire**. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520> 1989.

OROZCO, G., & VASSALLO DE LOPES, M. I. Síntesis comparativa de los países Obitel en el 2012. En G. OROZCO, & M. I. VASSALLO DE LOPES, **Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: anuario Obitel 2013** (págs. 23-96). Porto Alegre: Editora Meridional 2013.

PUBLIMETRO. (26 de octubre de 2020). **"Los 80" regresaron a Canal 13 en horario vespertino**. *Publíméto*, págs. <https://www.publíméto.cl/cl/entretenimiento/2020/10/26/los-80-regresaron-canal-13.html>.

RAGLIANTI, F. **Actores, objetos, figuras: el giro sociomaterial en la teoría de la acción**.

Cinta moebio, 63, 343-356. doi: 10.4067/S0717-554X2018000300343, 2018.

RINKE, S., & KANDLER, P. **Zwischen Skandalisierung und Aufarbeitung. Die Colonia Dignidad in der deutschen Öffentlichkeit.** Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 71 (4), 314-315, 2023.

RÜSEN, J. Was ist Geschichtskultur? In: K. FÜSSMANN, H. T. GRÜTTER y J. RÜSEN, **Historische Faszination. Geschichtskultur heute.** Köln: Böhlau Verlag, 14-29. Geschichte lernen, 21, 14-29, 1991.

STEHLE, J. **Der Fall Colonia Dignidad. Zum Umgang bundesdeutscher Außenpolitik und Justiz mit Menschenrechtsverletzungen 1961-2020.** Bielefeld: Transcript Verlag, 2021.

TACCETTA, N. **Historiofotía y cine posmoderno. Aproximaciones al modernismo de Berlín Alexanderplatz.** Escritura e imagen, 11, 9-31, 2015.

THOMPSON, J. **Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

_____. **La transformación de la visibilidad.** Estudios Públicos, 90, 273-296, 2003.

TRUJILLO, J. Desasosiegos de la memoria. **Tecnología y recuerdo amplificado en la serie Black Mirror.** Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad, 9(16), 1-17, 2019.

ULLOA, G. (04 de noviembre de 2013). **Maltrato de 'Juan Herrera' a 'Anita' causa rechazo en seguidores de "Los 80".** Biobiochile, págs. <https://www.biobiochile.cl/noticias/2013/11/04/episodio-de-violencia-de-juan-herrera-a-anita-causa-repudio-en-seguidores-de-los-80.shtml>.

UNDA, P., & CRISÓSTOMO, P. **Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie Los 80.** Comunicación y Medios, 41, 95-105. doi: 10.5354/0719-1529.2020.56678, 2020.

URRUTIA NENO, C., & SÁNCHEZ SEPÚLVEDA, J. P. **Figuraciones de lo contemporáneo en la ficción audiovisual chilena: apuestas para una historiografía del futuro.** Revista De Historia Social Y De Las Mentalidades, 27(1), 40-67. doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5888>, 2023.

URRUTIA, C. **Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010).** Aisthesis, (47), 33-44, 2010.

YEOW, A., & FARAJ, S. Technology and sociomaterial performance. En B. DOOLIN, E. LAMPROU, N. MITEV, & L. MCLEOD (Eds.), **Information Systems and Global Assemblages. (Re)Configuring Actors, Artefacts, Organizations** (págs. 48-65). Berlin, Heidelberg: Springer Verlag, 2014.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024

PASADOS TRAUMÁTICOS REPRESENTADOS EN TELENÓVELAS Y SERIES. UNA COMPARACIÓN DE LAS EXPERIENCIAS EN CHILE Y COLOMBIA

TRAUMATIC PASTS PORTRAYED IN TELENÓVELAS AND TV SERIES. A
COMPARISON OF EXPERIENCES IN CHILE AND COLOMBIA*

Mónika Contreras Saiz
Freie Universität Berlin

Hannah Müsseman
Universidad Libre de Berlín

Resumen: Desde una perspectiva comparativa, este artículo presenta una sistematización de la producción de telenovelas y series que abordan los pasados recientes traumáticos de Chile y Colombia, centrados en la dictadura pinochetista y los conflictos colombianos. Se basa en un análisis exhaustivo de la programación de ficción en plataformas digitales y prensa, bibliografía especializada, revistas de televisión y entrevistas a personal de la producción y televidentes. Estructurado en seis secciones, abarca la construcción de memoria a través de estos programas, la síntesis de los procesos históricos traumáticos tratados, destacando los hitos de los procesos memoriales estatales en ambos países, y presenta un conjunto de producciones analizando las narrativas predominantes en ambos países y su relación con los procesos memoriales y la naturaleza de los procesos históricos.

Palabras Clave: Telenovelas; Series; Chile; Colombia; Procesos memoriales

Abstract: From a comparative perspective, this article presents a systematization of the production of telenovelas and TV series that address the recent traumatic pasts of Chile and Colombia, focusing on the Pinochet dictatorship and Colombian conflicts. It is based on exhaustive analysis of fiction programming on digital platforms and in the press, specialized bibliography, television magazines, and interviews with production personnel and viewers. Structured into six sections, it covers the construction of memory through these programs, synthesizes the traumatic historical processes addressed, highlighting milestones of state memory processes in both countries, and presents a set of productions analyzing the predominant narratives in both countries and their relationship with memory processes and the nature of historical processes.

Keywords: Telenovela; TV Series; Chile, Colombia, Memory processes

Introducción

El tema central de este dossier está dedicado a las narrativas presentes en los medios de comunicación acerca de la memoria de las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. ¿Por qué, entonces, proponemos incluir a Colombia junto con la experiencia de la dictadura chilena en este artículo? Aunque Colombia no se asocia comúnmente con la experiencia de una dictadura,¹ la razón radica en que, al igual que en otros países en América Latina, sectores de la sociedad colombiana han experimentado similares atrocidades, aunque en un contexto democrático y en medio de otros procesos históricos, como un conflicto armado y la proliferación del narcotráfico en el país, así como los esfuerzos del Estado por combatir esta economía ilegal. En este contexto, de manera análoga a las dictaduras, se han perpetrado masivas violaciones de derechos humanos que han dejado una huella traumática en segmentos de la sociedad.

Esta huella traumática ha servido como telón de fondo de las tramas de telenovelas y series que abordan la historia reciente no solo de Colombia y Chile, sino de varios países latinoamericanos, y cuya producción ha experimentado un marcado aumento en las últimas dos décadas (Contreras, 2023: 203). Las telenovelas y series, dos productos del mundo del entretenimiento, han representado un pasado que aún cuenta con numerosos testigos, incluyendo a miembros de los equipos de producción y a parte de su audiencia. Este pasado es objeto de significativas batallas en términos de memoria histórica (Allier y Crenzel, 2016).

Las luchas por la memoria en América Latina están relacionadas con hechos y procesos históricos que han representado un trauma colectivo para ciertos segmentos de la sociedad. Lo traumático está directamente conectado con el dolor extremo, ya sea físico y/o moral, que padeció o padece un colectivo determinado, así como con la falta de reconocimiento y justicia en relación con la violación de derechos humanos perpetrada por la fuerza pública del Estado y/o grupos armados. Este trauma es concebido como una herida psíquica que puede evocar sentimientos de pérdida y problemas de identidad (Orecchia y Giraldi, 2020). En ese sentido, las luchas por la memoria son conflictivas y controvertidas porque forman parte de una disputa sobre el significado y sentido que se

¹ Aunque el país tuvo una dictadura entre 1953 y 1957. Más adelante en este artículo se explicará en detalle.

le otorga a un pasado específico. Las preguntas fundamentales en torno a estas luchas giran alrededor de determinar cómo y qué hechos deben ser recordados, qué actores y qué personas involucradas pueden jugar un rol en estos procesos memoriales, y quiénes poseen la legitimidad y el derecho para expresar sus perspectivas sobre pasado en disputa. Estos interrogantes no sólo interpelan, en algunos casos, a los equipos de producción de las obras de ficción televisiva que representan la historia reciente de América Latina, sino que también interpelan a sus audiencias. En este artículo, deseamos explorar cómo se desenvuelve el ámbito del entretenimiento en cuanto a la producción de telenovelas y series, ya sea con la intención explícita o implícita de construir una memoria histórica en relación con diversos momentos de los procesos memoriales en ambos países.

En líneas generales, consideramos que el pasado no se presenta como una entidad unívoca, sino más como una amalgama de diversas narrativas que, debido las disputas, debates y ajustes a los discursos y políticas estatales sobre la memoria, se transforman y cambian durante el tiempo, ejerciendo así su influencia en las memorias colectivas. En este proceso, las telenovelas y series basadas en acontecimientos reales que construyen tramas ficticias para ofrecer una narrativa y comprensión de lo sucedido desempeñan un papel crucial. Más allá de presentar acontecimientos de la historia en formatos atractivos, estas producciones alcanzan a audiencias masivas, ejerciendo un impacto significativo en la memoria colectiva. Sus narrativas pueden alinearse con los discursos memoriales predominantes, desafiarlos, contradecirlos o complementarlos.

Gracias a la recreación de vestuarios, escenarios y la reproducción de la cultura material de cada época, estas producciones logran transportar a la audiencia a distintos momentos del pasado. La combinación de elementos de diversos géneros audiovisuales como el melodrama, la acción, el thriller, el policial, entre otros, junto con la conexión emocional e identificación que las y los espectadores establecen con los personajes, son cruciales para mantener la fidelidad de la audiencia a lo largo de múltiples episodios y temporadas, contribuyendo así a la difusión de narrativas históricas.

En las siguientes líneas nos concentraremos en la experiencia chilena y colombiana, analizando la relación que existe entre la naturaleza de los procesos históricos que se ficcionalizan, los procesos memoriales de sus contextos de creación y las temáticas que seleccionan para sus tramas. Para esto, primero se hace hincapié en los pasados diferentes de ambos países, empleando para el análisis la idea de procesos

históricos “cerrados” y “abiertos”. Seguidamente se resumirá brevemente la producción de telenovelas y series sobre el pasado traumático, considerando especialmente cuáles son las temáticas en las que se enfatizan, desde que punto de vista se narran y qué temas quedan marginalizados.

Nos interesa comparar las producciones de ficción del pasado histórico y traumático de Chile y Colombia por tres razones. En primer lugar, ambos países se destacan en la región por la notable cantidad de producciones televisivas de ficción que abordan su pasado traumático. En segundo lugar, tanto Chile como Colombia se encuentran actualmente inmersos en procesos memoriales sumamente activos relacionados con sus experiencias traumáticas. Finalmente, las vivencias traumáticas en estos dos países poseen una naturaleza política e histórica muy distinta, lo que suscita nuestro interés en comparar y analizar cómo se representan en la ficción televisiva.

Pasados traumáticos bajo procesos históricos “cerrados” y “abiertos”

A pesar de las diferencias en la naturaleza de los eventos y procesos históricos que han tenido lugar en Chile y Colombia en las últimas seis décadas, ambos países comparten una característica común en sus pasados recientes: han sido marcados por episodios de violencia política que han dejado una profunda huella traumática en diversos colectivos de sus sociedades. En el caso de Chile, el país experimentó una dictadura militar entre 1973 y 1990, seguida de una transición a la democracia con algunos intentos recientes, aunque fallidos, de deshacerse del legado de esa época y de la constitución neoliberal que la caracterizó. Por otro lado, la historia de Colombia al menos durante las últimas seis décadas, el país ha sido escenario de un conflicto caracterizado por violaciones constantes a los derechos humanos y un nivel persistente de violencia que ha afectado a numerosos sectores de la población de manera cotidiana. Este conflicto, además, se ha entrelazado en distintos momentos con la violencia y terrorismo asociados a pugnas políticas partidistas, al despojo de la tierra y las economías ilegales, que van desde la producción de estupefacientes hasta la explotación ilegal de metales preciosos y minerales.

La huella traumática dejada por estos episodios de la historia de Chile y Colombia

se entiende en este artículo a través del concepto de traumatismo extremo acuñado por la psicotraumatología.² El traumatismo extremo se vincula con crímenes de lesa humanidad perpetrados por el Estado o entidades organizadas contra la población civil, incluyendo tortura, desapariciones forzadas, violaciones, detenciones arbitrarias, esclavitud y secuestro. Este enfoque resalta que el trauma es un proceso sociopolíticamente generado y ligado a la historia (Becker y Calderón, 1992: 76 – 77). Siguiendo la misma línea de investigación sobre el trauma y al observar los procesos memoriales en curso en América Latina, resulta evidente que un pasado traumático difícilmente puede cerrarse por completo por haber afectado diferentes individuos y una sociedad en diferentes niveles. Sin embargo, proponemos analizar la representación de este pasado traumático a través de las telenovelas y series, considerando el caso chileno como un pasado traumático inscrito en un proceso histórico “cerrado” y el colombiano inscrito en un proceso histórico “abierto”. Esta distinción nos invita a reflexionar sobre cómo están siendo representadas en las producciones las luchas por la memoria.

Mientras que un proceso dictatorial se puede delimitar temporalmente mediante hechos concretos que marcan un inicio y un fin, y el dictador representa un actor social visible que proporciona una estructura al proceso dictatorial que abarca todo el país, permitiendo una identificación más sencilla de todos los actores sociales implicados en la dictadura; en un contexto de conflicto armado como el colombiano, la delimitación temporal no puede ser tan precisa. Además, la identificación de todos los actores sociales involucrados es mucho más compleja, sobre todo en conflictos de larga duración con múltiples bandos en guerra.

En el caso chileno, el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 que interrumpió abrupta y violentamente el gobierno del presidente de la Unidad Popular (UP), Salvador Allende, y los resultados del plebiscito del 5 de octubre de 1988, que convocó a elecciones libres y restauró del gobierno civil democrático el 11 de marzo de 1990, son hechos claramente identificables que marcan – al menos factualmente- el inicio y el final de los 17 años de gobierno dictatorial de Augusto Pinochet en Chile.

² El término es citado por el psicólogo alemán David Becker y el sociólogo chileno Hugo Calderón, pero ellos lo toman de psicólogo austriaco Bruno Bettelheim (Becker / Calderón 1992: 76)

En el caso colombiano, el conflicto armado se ha marcado desde mediados de la década de 1940 hasta finales de la de 1950 por La Violencia,³ un periodo de violencia partidista que llevó a la dictadura pacífica de Gustavo Rojas Pinilla.⁴ Tras su renuncia en 1957, los partidos tradicionales se alternaron en el poder durante el Frente Nacional hasta 1974, limitando la participación política y exacerbando tensiones sociales. Desde los años 60, surgieron guerrillas en las regiones periféricas,⁵ dando lugar a un conflicto armado interno con la participación de guerrillas, ejército y paramilitares, junto con violencia relacionada con el crimen organizado, persistiendo a pesar de los esfuerzos de paz en las últimas décadas (Comisión de la Verdad - Colombia, 2022a: 17).

Es en este contexto que proponemos considerar el pasado dictatorial de Chile como un proceso histórico “cerrado”, mientras que la yuxtaposición de conflictos y su entrelazamiento en Colombia se asemeja más a un proceso histórico “abierto”, que dura hasta hoy en día. Los hechos históricos con fechas específicas no marcan un inicio ni un final definitivo; más bien, son manifestaciones de procesos históricos en curso.⁶ En un proceso “abierto”, como el de la yuxtaposición de conflictos en Colombia, resulta mucho más debatible y desafiante establecer tales divisiones, pero también porque se entrelaza con la violencia desmedida que ha ocasionado el tráfico ilegal de drogas y la lucha para combatirlo. Estas circunstancias históricas diferentes, influyen de manera significativa

³ La Violencia, con mayúscula, es un periodo de la historia colombiana aproximadamente que refiere a un conflicto armado y político bipartidista que ocurrió principalmente entre 1946 hasta aproximadamente 1958 en Colombia. Hubo masacres, desplazamientos y cientos de miles de muertos, dejando una marca indeleble en la sociedad colombiana y sentando las bases para el surgimiento de guerrillas y movimientos insurgentes.

⁴ Los estragos de la violencia extrema en Colombia en la década de 1950 generaron una situación de ingobernabilidad que condujo, entre 1953 y 1957, a que Gustavo Rojas Pinilla, comandante de las fuerzas militares de Colombia, asumiera el poder de manera pacífica, respaldado por prominentes líderes políticos y el apoyo popular. Estas circunstancias hacen que esta dictadura sea vista como una experiencia singular en comparación con otras en el contexto latinoamericano.

⁵ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) que crece en regiones de colonización y ganaderas, Ejército de Liberación Nacional (ELN) crece en zonas de auge minero y petrolero; Ejército Popular de Liberación (EPL) que crece en enclaves de la agroindustria, en regiones ganaderas. A mediados de la década del 70 nacería la guerrilla urbana M19 que crece en las ciudades y en el sur del país (CNMH, 2018).

⁶ En un contexto histórico “cerrado”, es más fácil distinguir claramente entre el período “antes de la dictadura” y “después de la dictadura”. Sin embargo, dado que un sistema de gobierno que duró casi dos décadas no puede desaparecer de la noche a la mañana, y considerando que Pinochet mantuvo su cargo como comandante en jefe del ejército hasta 1998 y luego asumió como senador vitalicio, es evidente que su influencia perduró. El estallido social en Chile en octubre de 2019 estuvo directamente relacionado con la protesta contra las reformas económicas implementadas durante la dictadura, las cuales aún afectan la vida cotidiana del pueblo chileno.

en los procesos memoriales, así como en la producción de telenovelas y series, como se analizará a continuación.

Procesos memoriales y la producción de series y telenovelas sobre el pasado traumático

Entendemos los procesos memoriales como el conjunto de prácticas mediante las cuales una sociedad recuerda y procesa eventos del pasado, especialmente aquellos que han sido significativos, traumáticos o relevantes para la identidad colectiva. Estas prácticas tienen lugar tanto a un nivel estatal como a nivel no estatal y buscan la construcción y preservación de la memoria histórica de los eventos seleccionados, otorgándoles una interpretación específica. Este intento de posicionar la interpretación en la esfera pública puede manifestarse a través de diversos medios. A nivel estatal estamos hablando de políticas públicas de la memoria que se implementan en el marco de la ley y que generalmente están respaldadas por importantes procesos de la organización civil. A nivel no estatal nos referimos a todas aquellas prácticas que se basan en diversas formas del arte y del entretenimiento, así como en las acciones de los movimientos sociales y grupos de la sociedad civil organizada. Las telenovelas y series que nos interesan se ubican en un nivel no estatal, pero como veremos en algunos casos guardan cierta relación con las políticas de la memoria estatales.

En Chile, a diferencia de Colombia, todas las series de televisión relacionadas con la dictadura surgieron más vinculadas a una política de memoria estatal relacionada con la conmemoración del Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno en 2010, que a las políticas de la memoria iniciadas en la década del 90. Un hito crucial en la política estatal de memoria sobre el periodo de la dictadura fue la creación de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación en 1990. Esta comisión tenía como objetivo investigar los antecedentes y circunstancias de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura y sistematizar dicha información. Posteriormente, en el año 2003 y con miras al Bicentenario, se estableció una nueva comisión, conocida coloquialmente como la Comisión Valech, con el propósito de abordar deudas pendientes en materia de derechos humanos (Barrientos, 2016: 118). A diferencia de su predecesora, conocida popularmente como la Comisión Rettig, la Comisión Valech reconoció explícitamente la prisión política y la tortura como una violación a los derechos humanos y fundamentales y publicó informes en 2005 y 2011 (INDH, 2023).

En el contexto de los preparativos para el Bicentenario de la Primera Junta de Gobierno en 2010 y con una sociedad que desde 1991 había tenido acceso a tres informes oficiales sobre diversas violaciones a los derechos humanos perpetradas en dictadura, el Canal 13 de televisión abierta en Chile, cuyos slogans para celebrar el Bicentenario eran “El Canal del Bicentenario” y “Chilenos tal cuál somos” produjo la serie *Los 80, más que una moda*⁷ emitiendo la primera temporada en el 2008. Era una serie entre varias producciones que retrataban momentos decisivos y personajes claves en la historia de Chile. Durante siete temporadas anuales (2008-2014), la serie *Los 80* reflejó la vida de los chilenos a través de la familia Herrera, compuesta por Juan y Ana, padres trabajadores, y sus cuatro hijos: Claudia, una estudiante de medicina activista; Martín, cuyo sueño de ser piloto se truncó por un accidente, convirtiéndose en camarógrafo; Félix, un niño de 10 años que observa los conflictos familiares y externos; y la hija menor, Anita, nacida al final de la segunda temporada.

Los 80 marcó un hito significativo en la historia de la televisión chilena al abordar de manera pionera el tema de la dictadura pinochetista a lo largo de sus siete temporadas. Aunque la trama principal se centra en la vida de una familia común de clase media urbana santiaguina durante la década de los 80; desde el primer episodio hay referencias a la dictadura y las temáticas y tramas relacionadas con la misma irán aumentando conforme avance la serie. También se incorpora diferente material de archivo en la trama ficcional representando la época de los ochenta.

La audiencia de *Los 80* se componía, por un lado, de aquellos que vivieron los hechos en carne propia y que posiblemente recordaban el miedo a la persecución por expresar opiniones públicamente, mientras que, por otro lado, abarcaba a generaciones más jóvenes que experimentaron la dictadura durante su infancia, teniendo recuerdos dispersos, o incluso aquellos que no habían nacido en esa época y carecían de recuerdos personales. De este modo, la serie generó diálogos e incentivó discusiones entre distintas generaciones para las cuales el tema de la dictadura no era parte de las conversaciones cotidianas. La serie abrió el camino para que otras producciones representaran y exploraran diferentes aspectos de la dictadura militar. Es relevante señalar que el Consejo Nacional de Televisión en Chile (CNTV), ha tenido un papel

⁷ En adelante se le mencionará como *Los 80*.

importante en la financiación de las producciones chilenas, y ha respaldado la producción de varias series que abordan temáticas de la historia reciente (Antezana Barrios y Santa Cruz 2023: 231), evidenciando así un interés estatal en narrar más historias sobre el pasado. Tras el éxito y la aceptación de *Los 80*, la posibilidad de conmemorar los 40 y 50 años del golpe a través de nuevas series se volvió más viable. La reciente serie *La sangre del Camaleón* (2023) que muestra la doble vida del militante comunista Mariano Jara Leopold quien se infiltró en la derecha chilena y se convirtió en amigo cercano del director de la agencia de inteligencia, Central Nacional de Informaciones (CNI), abrió un bloque de dos miniseries de los 50 años del golpe en TVN obteniendo el fondo más alto por parte de CNTV en los últimos cinco años (The Clinic, 2023). Estas producciones del año 2023 están muy en sintonía con una nueva fase de los procesos memoriales en Chile liderado por el gobierno de Gabriel Boric. En su gobierno se lanzó en agosto de 2023 el Plan Nacional de Búsqueda, para “buscar verdad, reconstruir memoria, hacer justicia”, en el plan se propone “saber dónde están las personas desaparecidas, para contar quiénes fueron a 50 años del Golpe de Estado. Democracia es memoria y futuro” (Subsecretaría de Derechos Humanos, 2023). El Plan Nacional de Búsqueda constituye una medida más desde el Estado para esclarecer las circunstancias de la desaparición, garantizar el acceso a la información e implementar medidas de reparación y garantías de no repetición de la comisión del crimen de desaparición forzada.

En Colombia, a diferencia de Chile, existe un importante conjunto de telenovelas y series que representan diversas manifestaciones y periodos de la violencia colombiana, y de cierta manera, preceden las iniciativas memoriales emprendidas por el Estado.

En este punto, resulta crucial considerar en la comparación que los procesos memoriales liderados por el Estado que hemos descrito para Chile están exclusivamente vinculados al periodo dictatorial, insertándose en un contexto global donde las Comisiones de la Verdad y los procesos de Justicia Transicional se erigieron como mandatos estatales ineludibles tras episodios de violencia estatal extrema en distintas partes del mundo, principalmente a partir de la década del 90. En contraste, en Colombia, los procesos memoriales estatales están ligados a las diversas

manifestaciones de sus violencias y se iniciaron mucho antes de esta era global de las Comisiones de la Verdad y los procesos de justicia transicional.⁸

La primera iniciativa de un proceso memorial desde el estado para tratar el pasado de La Violencia en Colombia tuvo lugar en 1958. Este año se creó una Comisión Nacional Investigadora de las Causas y Situaciones Presentes de la Violencia en el Territorio Nacional, pero más allá de hacer un esfuerzo de memoria pública, lo que buscó esta comisión fue proporcionar información para implementar procesos de pacificación, rehabilitación y asistencia social en las zonas más afectadas por la violencia. Después, a finales de la década del 80, se instalaría una nueva comisión, “La Comisión del 87” que se propuso explicar aquellas nuevas violencias que sucedieron a La Violencia (Jaramillo, 2016: 251, 255 - 263).

Un giro importante, sintonizado con el contexto global de Comisiones de la Verdad y la Justicia Transicional fue la creación en 2007 del Grupo Nacional de Memoria Histórica, que daría origen al Centro Nacional de Memoria Histórica en 2011, cuyo propósito no sólo es la investigación sobre el conflicto armado interno colombiano y la recuperación y preservación de todo el material documental relativo a las violaciones de derechos humanos, sino además contribuir a la construcción de paz (CNMH, 2018). Seis años después, en el marco del acuerdo suscrito entre el estado colombiano y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC - EP) se creó la Comisión para el Esclarecimiento, la Convivencia y la No Repetición (CEV) con el propósito de conocer la verdad de lo que ocurrió en el marco del conflicto armado colombiano. La CEV entregó su informe final en junio de 2022. De todos estos procesos, el Centro Nacional de Memoria Histórica ha tenido el alcance más amplio en la esfera pública, hasta tal punto que instaló en la semántica pública términos importantes que por lo menos hasta inicios del siglo XXI no tenían un lugar relevante, como “memoria”, “conflicto armado colombiano” y “víctimas” entre otros. Es en este contexto memorial que surgen varias telenovelas y series que se han realizado sobre el pasado traumático en Colombia en las últimas dos décadas.

En Colombia, a pesar del intento en 1958 de construir una memoria histórica

⁸ Para tener una visión global de las distintas comisiones de la verdad consultar: <https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/comisiones-verdad-paso-reconciliacion/repaso-comisiones-verdad-mundo.html>.

sobre La Violencia desde el Estado, prevaleció más bien la opción del olvido, aunque hubo numerosos esfuerzos interesantes desde el cine y el teatro para contrarrestar este silencio (Cagua, 2022). Sin embargo, sería a través de la televisión, específicamente con la miniserie *La mala hora*, emitida en 1977 en la televisión abierta, donde se lograría popularizar la memoria de La Violencia. Con una duración de 20 capítulos, *La mala hora* se transmitió semanalmente cada miércoles a las 10 de la noche y se estableció como la producción más costosa de la televisión colombiana hasta esa fecha.

La mala hora, se basa en la novela homónima de Gabriel García Márquez, publicada en 1962. Aunque la trama se desarrolla en los años 50 “en un pueblo cualquiera de un país cualquiera” (Restrepo, 2021:170), en los estudios de grabación se tomó como modelo el pueblo colombiano llamado Purificación en el departamento del Tolima. En *La mala hora* la guerrilla del pueblo ha sido derrotada por los miembros del partido conservador, pero la violencia sigue latente y el pueblo está bajo la autoridad de un alcalde militar corrupto que busca enriquecerse. Al ver la novela⁹ los altos mandos militares solicitaron su suspensión porque la consideraron subversiva y como una amenaza al orden público nacional. El presidente de Colombia del momento tuvo que intervenir en la solicitud y no autorizó la suspensión. Únicamente se exigió que al inicio de cada emisión se presentara el aviso: “Este programa está basado en personajes y situaciones imaginarias”. Lo cual no impidió que la audiencia reconociera una realidad histórica del país. Fue tal la polémica que desencadenó *La mala hora*, que la serie de televisión se convirtió en tema de discusión en los medios de la época. En una emisora famosa de radio invitaron a Gabriel García Márquez y le preguntaron por las discusiones que desató la novela, a lo que él respondió: “Esto era perfectamente previsible, porque ya se sabe que la clase dirigente colombiana tiene miedo a la verdad histórica” (citado en Restrepo, 2021:170-171). Es decir, en esta costosa producción de televisión se estaba haciendo un intento no sólo de revivir la memoria de una violencia pasada sino

⁹ Coloquialmente, los y las colombianos utilizan de manera intercambiable los términos “novela” y “telenovela” al referirse a este tipo de contenido. En la televisión colombiana, la distinción entre telenovelas y series, en algunas ocasiones, se relaciona con la trama, pero la principal diferencia radica en el número de capítulos y la frecuencia de la emisión. Las telenovelas suelen contar con un mayor número de capítulos y se transmiten de lunes y viernes, mientras las series o miniseries tienen considerablemente menos capítulos y se emiten una vez por semana. En la actualidad, especialmente desde la proliferación de la televisión a través de plataformas, existe una tendencia a utilizar el término “serie” de manera indiscriminada para referirse tanto a telenovelas como a series.

identificar a sus responsables. Esta no sería la única ocasión en Colombia en la que una telenovela o serie que representara el pasado violento del país no pasara desapercibida. Al fin y al cabo, se abordan en un formato masivo de entretenimiento temas que, pese a haber estado presentes en las políticas de memoria del estado, habían sido tratados de forma sumamente restringida.

En resumen, para comprender mejor la relación entre los procesos memoriales y la producción de ficciones televisivas sobre la dictadura en Chile y los conflictos en Colombia, podemos observar que en Chile, los procesos memoriales sobre la dictadura comenzaron inmediatamente después de su fin, en el contexto de la era global de las comisiones de la verdad y los procesos de justicia transicional. No obstante, el impulso más importante para la producción de series de televisión, no viene de este primer momento, sino que surgió durante los procesos memoriales del Bicentenario y posteriormente, en la conmemoración de los 40 y 50 años del Golpe.

En contraste, en Colombia, aunque existieron procesos memoriales estatales desde la década de 1950, estos no tuvieron la intención de recordar, sino más bien de olvidar. Los procesos de la década de 1980 aunque tuvieron más alcance, circularon principalmente entre ambientes académicos. No fue hasta principios del siglo XXI que se inició una nueva fase, en consonancia con lo que mencionamos anteriormente como la era global de las comisiones de la verdad y los procesos de justicia transicional. En cierto sentido, la producción de telenovelas y series colombianas ha precedido e incluso reemplazado en cierta medida los procesos memoriales estatales, al menos durante el siglo pasado. En los próximos apartados, examinaremos qué telenovelas y series se han producido y en qué momentos de estos procesos de memoria.

La dictadura pinochetista en el *prime time* de la televisión y las plataformas de streaming

Durante los últimos 20 años y tras 14 años desde el fin de la dictadura pinochetista, se han representado diversos aspectos y acontecimientos históricos vinculados a este período en 18 producciones de televisión chilenas en diferentes

formatos, abordando distintas temporalidades y perspectivas.¹⁰

Aunque la mayor parte de las series vinculadas con la dictadura sitúan sus tramas temporalmente durante el periodo de la misma, hay cuatro producciones que representan hechos históricos que ocurrieron antes y después de la dictadura de Pinochet. Entre ellas, curiosamente, se encuentran la producción más antigua y la más reciente.

La producción más antigua, de 2004, es un episodio del programa *Mea Culpa* de TVN (Televisión Nacional de Chile), que dramatiza casos criminales en formato docudrama y unitario.¹¹ Por primera vez en la televisión, este programa presenta a la policía de inteligencia del régimen de Pinochet, la CNI (Central Nacional de Informaciones), sin abordar el contexto completo de la dictadura. Basado en la historia real del militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), Claudio Cerda Bravo, acusado de colaborar en el asesinato del médico del Ejército Carlos Pérez Castro y su esposa en 1991, médico que estuvo involucrado en torturas bajo la CNI (Memoriaviva.com 2021). Este episodio también reflexiona sobre la falta de garantías en los procesos penales durante el inicio de la democracia en los años 90.

Apenas hasta el año 2023 se emitió una miniserie dedicada al gobierno de la Unión Popular (UP) y al golpe contra Salvador Allende en 1973. Se trata de *Los mil días de Allende*, una de las dos series con las que se conmemoró los 50 años del golpe. Es importante destacar que fue la primera vez que en una serie de ficción televisiva aparece Augusto Pinochet representado por un actor.¹² Esta miniserie narra, desde la perspectiva de un asesor español de Salvador Allende, cómo fue el gobierno previo a la

¹⁰ *Mea Culpa* (formato unitario, capítulo 103, novena temporada, TVN, 2004), *Los 80, más que una moda* (Canal 13, 2008 – 2014), *Los archivos del cardenal* (TVN, 2011), *12 días que estremecieron a Chile* (unitario, capítulo 5, 7, 9 y 10 de la primera temporada de 2011 y capítulos 6, 9 y 11 de la segunda temporada de 2017, Chilevisión). *Amar y morir en Chile* (Chilevisión, 2012), *Ecos del desierto* (Chilevisión, 2013), *No, la serie* (TVN, 2014), *Sudamerican Rockers* (Chilevisión, 2014), *Una historia necesaria* (Canal 13 Cable, 2017), *Mary and Mike* (Chilevisión, 2018), *Berko el arte de callar* (Cadena Fox 2019, TVN 2020), *Dignity / Dignidad* (Joyn Plus +2019, Mega, 2020), *Invisible Heroes / Héroes invisibles* (Yle TV1 2019, Chilevisión 2020), *Isabel* (Mega, Amazon Prime Video, 2021) *El presidente* (segunda temporada, Amazon Prime Video, 2022), *Prisioneros* (Movistar TV, 2022), *La sangre del camaleón* (TVN, 2023), *Los mil días de Allende* (TVN, Riivi, 2023).

¹¹ Un unitario es una serie de televisión, ficciones de entre 11 y 40 capítulos por temporada emitidos una vez por semana, generalmente sin una línea de continuidad. Se trata del décimo capítulo, de la novena temporada, titulado “El diagnóstico”.

¹² En el ámbito cinematográfico, se observó un fenómeno similar; solo en la película “El Conde”, estrenada en agosto de 2023, se representa a Augusto Pinochet mediante la interpretación de un actor.

dictadura y “enfatisando que Allende fue un demócrata que intentó hasta el final cuidar la democracia sobre todas las cosas” como lo declaró el director de la producción Nicolás Acuña (Fajardo, 2023). De este modo, la producción televisiva de ficción va abriendo este periodo “cerrado” de la dictadura e integra más personajes y situaciones al debate público.

Los mil días de Allende marca un hito en todo el conjunto de producciones que estamos analizando, pues en todas las anteriores se evitó mostrar a Pinochet y a Allende, precisamente para no generar conflictos entre las diferentes opiniones políticas dentro de la audiencia, especialmente considerando que en Chile parte de la población se refiere a la dictadura como un “gobierno militar” y elogia a Augusto Pinochet como un símbolo de progreso. Posición que en las últimas elecciones presidenciales de 2021, estuvo muy presente (Slattery, 2021) y que los resultados del Barómetro de la Política CERC – MORI 1987 – 2023 constatan. Esta encuesta arrojó que el 36% de las personas consultadas consideran que las Fuerzas Armadas tenían razón para dar un golpe de Estado (Lagos – MORI 2023:9). Ante este contexto, se comprende la intensión del director quien tiene la esperanza de que ojalá la serie “sirva para tomar conciencia de lo que significa quebrar un gobierno” (Fajardo, 2023) y el valor de la democracia.

Es importante destacar que el poder concentrado en una sola persona, que en el caso de la última dictadura en Chile sería Augusto Pinochet, no se había representado explícitamente en ningún personaje dentro de las tramas ficcionales hasta la aparición de la miniserie *Los mil días de Allende*. Antes de esta producción, su figura funcionó en un contexto superordinado y su personalidad se mostró incorporándose a través de imágenes de archivo de las noticias reales de la época o mediante personajes que no son directamente visibles. Su poder sobre el pueblo chileno como dictador se evidenciaba principalmente a través de la fuerza ejercida por agentes de la policía secreta, quienes violaban los derechos humanos de personajes específicos en la trama. De hecho, en *Los mil días de Allende*, según explica Daniel Alcaíno, el actor que interpretó a Pinochet, se aborda una faceta del militar antes de convertirse en dictador, presentándolo como un Pinochet leal a Allende y edecán de Fidel Castro. Se trata de “un Pinochet entre comillas más humano” (Zarate, 2023).

Por su parte en *Berko, el arte de callar*, aborda especialmente el tema de la transición de la dictadura a la democracia en Chile. Basada en el libro de Roberto Brodsky “El arte de callar” (2004), la miniserie explora el tráfico de armas al alero de la

dictadura y cuestiona críticamente las condiciones bajo las cuales se llevó a cabo la transición democrática. Una afirmación de uno de los personajes resume esta perspectiva de manera contundente: “Aquí llegó la democracia, y se callan más que en la dictadura. Tienen el miedo adentro”.¹³ A través de esta reflexión, *Berko, el arte de callar* no solo narra una historia situada en un contexto político complejo, sino que también desafía al espectador a cuestionar los silencios que persisten en las democracias construidas sobre heridas abiertas del pasado.

El unitario *12 días que estremecieron Chile* dedicó en su segunda temporada de 2017 tres capítulos a sucesos significativos relacionados con la dictadura, aunque ocurridos ya en tiempo de transición. Estos capítulos abordan: el asesinato de Jaime Guzmán Errázuriz en 1991 a manos del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (Capítulo 6); La entrega del Informe Valech en 2004 (Capítulo 9); y la muerte de Augusto Pinochet en 2006 (capítulo 11). Todos estos episodios están disponibles en el canal de YouTube de Chilevisión, donde los comentarios de sus espectadores reflejan el impacto que generaron estas producciones. En particular, el capítulo dedicado al Informe de la Comisión de la Verdad (Valech) es ampliamente valorado, como se evidencia en comentarios como este: “un excelente ejercicio de nuestra memoria...gracias” se afirma en uno de los comentarios.¹⁴

El resto del conjunto de las series están situadas temporalmente “dentro de la dictadura” y ofrecen diversas perspectivas, desde el punto de vista de las víctimas, los victimarios, los militantes de la resistencia armada, los actores internacionales en determinados momentos específicos de la dictadura y la gente común. A continuación, las presentaremos según estas perspectivas y en orden cronológico de aparición.

El capítulo número 10 del unitario *12 días que estremecieron Chile* titulado el «Horror en Quilicura» (primera temporada, 2011), *Los archivos del cardenal* (2011-

¹³ Primer capítulo, minuto 38. La frase es pronunciada por Julianne, la ex esposa del protagonista Boris Berkowitz (Berko). *Berko, el arte de callar* se estrenó en el 2019 en la cadena de televisión estadounidense Cadena FOX y después se transmitió por TVN en 2020.

¹⁴ Comentario de @gabriela al capítulo señalado disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=k7dwGZNr_1Q

2014), *Ecos del desierto* (2013) y *Una historia necesaria* (2017)¹⁵ privilegian la perspectiva de las víctimas y de quienes lucharon por la búsqueda de verdad, justicia, y la defensa de los derechos humanos. En estas series se ponen en escena las prácticas del aparato coercitivo de la dictadura. En contraposición a esta perspectiva, pero igual retratando las arbitrariedades del aparato coercitivo, la serie *Mary and Mike* (2018) narra desde la perspectiva de dos agentes de élite vestidos de la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), Mariana Callejas y su esposo Michael Townley, un exagente estadounidense de la CIA, cómo este matrimonio cometió atentados en contra de figuras políticas importantes de la oposición. Mary y Mike no son personajes de ficción, existieron realmente y en la trama de ficción se mantuvieron sus nombres reales.

Desde la perspectiva de la resistencia armada en contra de la dictadura, en el 2011 se lanzó la miniserie *Amar y Morir en Chile*. La trama sigue a dos personajes ficticios que representan una pareja perteneciente a la organización guerrillera Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), implicados en el atentado fallido contra Augusto Pinochet en 1986. Por su parte, *La sangre del Camaleón* (2023), la primera serie transmitida en la televisión chilena con motivo de la conmemoración de los 50 años del golpe en 2023, narra desde la perspectiva de la oposición, representada a través de un empresario, distintos eventos históricos, como el atentado contra Pinochet y el plebiscito de 1988. La narrativa se desarrolla en el contexto de las protestas sociales, las violaciones a los derechos humanos, la corrupción, el narcotráfico y el espionaje. Es relevante destacar que este empresario, quien existió en la vida real, se presentaba públicamente como simpatizante del régimen pinochetista, pero en secreto era militante del partido comunista. La miniserie se basó en el libro “Camaleón: doble vida de un agente comunista” del periodista Javier Rebolledo. Otro punto de vista desde la oposición, pero sobre todo contado desde un acontecimiento decisivo para derrocar a la dictadura lo constituye *No, la serie* (2014), que se concentró en mostrar la campaña del *No* y los resultados del plebiscito de 1988 que terminaron con el gobierno de Augusto Pinochet convocando elecciones democráticas en 1989.

¹⁵ *Una historia necesaria* tuvo un formato innovador al relatar 16 historias reales de personas desaparecidas durante la dictadura en capítulos de tan solo cinco minutos de duración. Sin embargo, su transmisión en televisión fue posible únicamente a través de un canal de televisión por cable, y solo después de alcanzar éxito a nivel internacional. Al respecto ver: (Contreras, 2024: 18-19).

Dos producciones binacionales, *Héroes Invisibles* (chileno-finlandesa, 2019) y *Dignity* (germano-chilena, 2019), destacan significativamente dentro del conjunto de producciones, al construir una memoria compartida entre Finlandia y Chile, así como entre Alemania y Chile, en torno a la dictadura. Estas propuestas ofrecen una perspectiva única sobre el papel desempeñado por ciertos actores sociales internacionales en distintos momentos y ámbitos durante dicho periodo. En particular, *Héroes invisibles* se enfoca en los primeros meses de la dictadura, narrando cómo diplomáticos finlandeses brindaron apoyo a chilenos y chilenas facilitando su salida al exilio. Por otro lado, *Dignity*, aunque su trama principal se enfoca en la secta religiosa Colonia Dignidad, aborda de manera destacada un par de subtramas relacionadas con la colaboración de esta secta con la dictadura. Por un lado, vendiendo armas a la fuerza pública chilena y, por otro lado, facilitando sus instalaciones para la detención y tortura de detenidos políticos.

Para todos los puntos de vista mencionados anteriormente, la serie *Los 80* (2008 – 2014), como hemos señalado anteriormente, allanó el camino. Aunque a través de sus personajes y subtramas, introdujo muchas de las perspectivas mencionadas, podemos afirmar que la perspectiva principal es la de la gente común, representada por la familia Herrera. Esta producción marcó un hito fundacional en la narración fictiva televisiva sobre la dictadura pinochetista en Chile. Por primera vez, después de 18 años del fin la dictadura, logró incorporar el tema en la misma cotidianidad de muchos de los hogares chilenos a través de las historias de cotidianidad de la familia Herrera. La serie ha alcanzado un estatus de culto en la televisión chilena, encontrándose disponible en diversas plataformas y siendo transmitida en televisión abierta en tres ocasiones.

Los 80 irrumpió en la sociedad chilena, colmando el vacío existente respecto a la reticencia de hablar sobre el pasado dictatorial y desencadenando conversaciones tanto intergeneracionales como intrageneracionales. Las emociones transmitidas a través de todos los miembros de la familia Herrera lograron conectar a personas de diferentes espectros políticos, permitiéndoles identificarse con las discusiones internas de la familia Herrera en torno a la dictadura. Más allá de la esfera familiar, la trama también presenta un conjunto de personajes con variadas posturas políticas frente a la dictadura. Desde el dueño del almacén del barrio, Don Genaro, ferviente pinochetista cuya representación caricaturesca causó gracia, hasta el militante del FPMR que se enamora de la hija mayor de los Herrera, pasando por el agente de la CNI que se hace pasar por

hermano de Juan Herrera.

Dentro del conjunto de las 18 producciones, cuatro de ellas abordan ciertos aspectos de la dictadura, aunque en un plano secundario. Esto es especialmente evidente en series de enfoque biográfico como *Sudamerican Rockers* (2014), *Isabel* (2021), *Los Prisioneros* (2022), y la segunda temporada de *El presidente* (2022), dado que los protagonistas son contemporáneos a la dictadura y, por ende, sus tramas se desenvuelven en ese marco temporal. No obstante, en estas producciones se recrean, así sea de manera “accesoria” y secundaria, aspectos que contribuyen a enriquecer con imágenes y situaciones los marcos de interpretación de la dictadura entre sus audiencias.

Por ejemplo, en *Sudamerican Rockers*, que retrata la historia del grupo de rock chileno “Los Prisioneros”, el primer capítulo de la primera temporada muestra imágenes relacionadas con las largas filas para obtener alimentos justo antes del golpe, mientras que en la segunda temporada aborda la censura que sufrió la banda durante la dictadura. La serie *Los Prisioneros*, que también retrata la historia del este grupo de rock, aunque se centra más en las vidas y conflictos personales de los artistas, de manera superficial presenta agentes de la CNI en el cuarto capítulo, ofreciendo una imagen del temor que imponían. En *Isabel*, basada en la vida de la escritora chilena Isabel Allende, se utilizan imágenes reales del golpe, y a través de la experiencia personal de la escritora en el exilio, se aborda el tema del exilio y su conexión con la persecución política durante la dictadura. En la segunda temporada de *El presidente*, que trata la historia del brasileño João Havelange, presidente de la FIFA, se presentan impactantes escenas, como la visita de una delegación de la FIFA al Estadio Nacional de Chile en 1973, en los días siguientes al golpe, y además, se aborda la problemática de las dictaduras militares en el Brasil, Argentina y Chile, explorando su relación con la celebración de eventos deportivos de fútbol.

La represión del régimen dictatorial es sin duda el aspecto más destacado en este conjunto de producciones chilenas sobre el periodo. Por un lado, se ve la fuerza y violencia ejercida por el Estado en contra de la oposición, así como la injusticia imperante. En el ámbito de la violencia, se abordan crudas realidades como la violación de los derechos humanos, incluyendo la tortura, la desaparición forzada, los asesinatos y la represión de la libertad de pensamiento y el desmantelamiento violento de protestas por partes de la policía y el ejército en contra del sistema existente. En cuanto a la justicia,

las tramas ponen de manifiesto historias que buscan la verdad y, como consecuencia, reclaman el derecho a la justicia.

En general en el conjunto de todas estas series, la perspectiva que predomina - con la excepción de *Mary & Mike*- es la de las personas afectadas por la dictadura. En ese sentido, las producciones no están narrando una historia cualquiera, sino que están poniendo la ficción televisiva al servicio de la construcción de una memoria histórica que reivindica en el espacio público el trauma y el dolor de las víctimas que sobrevivieron y de los familiares de las personas desaparecidas. Sin embargo, las series no representan la otra parte de la sociedad, los que también vivieron los hechos, pero que no fueron afectados directamente.

En algunas de las entrevistas que hemos realizado para estudiar parte de la audiencia de estas producciones, hemos escuchado críticas que argumentan que estas series están “[...] muy sesgadas por una visión de extrema izquierda. [...]” y que “[...] no son representativas de la realidad [...]”.¹⁶ Esta crítica tiende a tener un trasfondo ideológico, ya que generalmente proviene de personas que simpatizan con Pinochet y prefieren referirse a su gobierno como militar en lugar de dictatorial. Además, consideran que todas las producciones sobre este tema son realizadas por individuos con inclinaciones políticas de izquierda.

Estas percepciones, han actuado como barreras que impiden a posibles televidentes abrirse a la experiencia de ver series que aborden la temática de la dictadura. Cabe destacar que este tipo de producciones, no siempre logran llegar a todos los sectores de la población, ya que su aceptación suele depender de la posición política individual de cada espectador y espectadora. No obstante, *Los 80*, logró desafiar hasta cierto punto, esta polarización. Consideramos que esto se debe, en primer lugar, al profundo sentimiento de nostalgia que la serie evocó al recrear la década de los 80 a través del uso de vestuario, música, marcas y símbolos culturales emblemáticos de esa época, lo que resonó en muchos espectadores y espectadoras al recordar su infancia. En segundo lugar, la audiencia chilena se pudo identificar con la familia Herrera, permitiendo que personas con diversas posiciones políticas respecto a la dictadura se vieran reflejadas en la trama. De hecho, según coinciden varias personas entrevistadas,

¹⁶ S., televidente, entrevista realizada por Hannah Müsseman, 25 de septiembre de 2023, Chicago – EEUU.
Rev. hist. comp., Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 104-141, 2023. 122

cuando la serie se emitió por primera vez en la televisión abierta, se convirtió en un motivo para reunirse en familia y verla juntos. En consecuencia, fue una serie que logró unir a personas con diferentes posturas, como nos compartió una espectadora en nuestras entrevistas:

Era una serie [...] que yo podía ver con mis papás. Mis papás son de derecha. [...] Yo soy la única como, [...] que se considera de izquierda en la familia. Y [...] había cosas que claro, eran un poco incómodas o yo sabía que [...] eran [...] como temas que quizás ellos no querían ver o reconocer de forma tan explícita [...] Es una serie [...] como que muestra todos los lados de alguna manera, de forma [...] histórica [...]. [E]ra una buena instancia como de estar juntos viendo algo que sabemos que es parte de nuestra historia y que cada uno, cada quien tiene su opinión, verdad?¹⁷

Sin embargo, en *Los 80*, lo emocional y la identificación con los personajes eclipsan hasta cierto punto los aspectos históricos, razón por la cual aquellos que han sido directamente afectados por la dictadura critican la ligereza de la serie. Un chileno, que se vio obligado a exiliarse en Estados Unidos, señala la falta de realismo al abordar lo que realmente significaba vivir bajo la dictadura: “Yo creo que hicieron [la serie] sanitizada, el “made for TV” e incluso la represión, eso no es nada. Un par de patadas [...]”.¹⁸ Aunque la serie logró exponer por primera vez la cotidianidad de la dictadura y el trauma de este tiempo es importante destacar que existen diferentes niveles de traumas, los cuales una producción de ficción difícilmente puede abordar en su totalidad. Esta problemática es resumida por una espectadora que compara su percepción de la serie con la comunidad chilena exiliada en Estados Unidos, expresando que la serie muestra:

[...] todas las repercusiones [...] que son infinitas, verdad? Del trauma que genera la dictadura, o sea, para una familia como la de “Los 80”, obviamente está llena de trauma, pero es un trauma muy distinto. Es un trauma del estar, tratar de estar bajo perfil, tratar de sobrevivir, tratar de [...] que no te escuchen [...] Es [...] un trauma de minimizarse para sobrevivir. Mientras que la comunidad de exiliados es una comunidad que [...] ya fue detenida, que ya fue pillada en el fondo, que ya fue

¹⁷ C.T.H., televidente, entrevista realizada por Hannah Müssemann, 13 de diciembre de 2023, Berkeley-EUUU.

¹⁸ Grabación del evento *De Los 80 al presente: Un espacio de conversación sobre la historia reciente de Chile*, organizado por el proyecto de investigación GUMELAB en colaboración con La Peña, **24 de febrero de 2022, Berkeley, EEUU.**

torturada. [...] Y es el llamado a [...] no estar ahí, a no estar en esa lucha, a no [...] ser parte de esa [...] historia. [...] Entonces sí, [...] los dos son traumáticos, pero de forma muy diferente.¹⁹

Las múltiples aristas de estos traumas se manifiestan en otras ficciones televisivas chilenas que, a primera vista, parecen no tener relación alguna con la dictadura. No obstante, en los personajes ficticios de estas series, se dejan entrever rastros de este pasado dictatorial. Dos ejemplos destacados son las series *Prófugos* (2011) y *Bala loca* (2016). En *Prófugos*, dos de sus protagonistas tienen una conexión con la dictadura: uno de ellos es un exmilitante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), mientras que el otro es un exagente de la CNI. Tras el advenimiento de la democracia, ambos quedan sin empleo y son marginados del sistema político. Resulta interesante destacar que el actor que interpreta al exmilitante del MIR realizó entrevistas a varios exmilitantes que, después de la llegada de la democracia, quedaron en el limbo político y económico, presentándose el narcotráfico como una alternativa para sus vidas (Vásquez, 2017:10). Este ejercicio denota un valioso ejercicio de memoria, puesto que las vivencias y perspectivas de los exmilitantes ofrecen al actor pautas cruciales para la interpretación de su personaje. En la serie *Bala loca* (2016), el personaje protagonista de la trama tiene un hermano que fue desaparecido en dictadura y lucha por obtener pruebas para condenar a su torturador lográndolo finalmente. Ambas producciones problematizan el poder de las élites, casos de corrupción y narcotráfico del presente y al mismo tiempo, evidencian cómo ese pasado dictatorial sigue presente; en ese sentido, no es un pasado “cerrado”, sino que estas series lo van “abriendo” y problematizando al conectarlo con otros temas más allá de la represión, como el papel del narcotráfico durante la dictadura y los nexos de los militares con este tráfico ilegal.

Las 18 producciones relacionadas con la dictadura presentadas en los últimos 20 años (2004 – 2024) indican una necesidad latente de contar historias de este pasado, respaldada por un público dispuesto a consumirlas. El estado chileno ha asignado recursos para este propósito, y los equipos de las productoras han participado sin tener garantizado un éxito comercial. A pesar de que muchas de estas series han llegado a un

¹⁹ C.T.H., televidente, entrevista realizada por Hannah Müsseman, 13 de diciembre de 2023, Berkeley-EUUU.

amplio público chileno, pocas han alcanzado una alta popularidad entre el público en términos de índices de audiencias. No obstante, su impacto no se pudo reducir a la lógica comercial, ya que todas ellas constituyen un archivo histórico de las narraciones vigentes en los momentos de producción y todos los debates gatillados en los distintos niveles sin duda enriquecen los procesos memoriales. Con relación a la narrativa frente a la dictadura, todas las producciones definitivamente se inscriben desde la defensa de los Derechos Humanos y la democracia y en ese sentido están muy alineadas con la narrativa que se ha promovido desde los procesos memoriales estatales. A diferencia del caso colombiano, como exploraremos en el próximo apartado, en la representación de estas ficciones televisivas chilenas no hay controversias. Las discusiones surgen principalmente entre las audiencias que no se sienten representadas cuando se condena la dictadura y su dictador.

La ficcionalización de la historia reciente en Colombia

La Violencia, el narcotráfico y el conflicto armado colombiano han dejado huellas traumáticas en distintos sectores de la sociedad colombiana. Diferentes facetas de estos procesos históricos han sido ficcionalizados en 37 telenovelas y series y llevados a la pantalla en los últimos 47 años, 18 se han relacionado con La Violencia y el conflicto armado directamente y 19 con el narcotráfico.

Sobre La Violencia se han realizado cuatro producciones. La primera de ellas, *La mala hora* (1977), rompió el silencio sobre la violencia política a través de la ficción. Aquí es importante recordar, como lo mencionamos anteriormente, que durante las dos décadas anteriores a la transmisión de *La mala hora* las políticas de la memoria desde el Estado se esforzaron más bien por el olvido (Cagua, 2022). Después, en 1984 se transmitió una miniserie sobre el magnicidio del líder político Jorge Eliécer Gaitán llamada *El Bogotazo*. La miniserie narra en cinco capítulos el asesinato de Gaitán que ocurrió el 9 de abril de 1948. La serie se concentró en el periodo desde el 7 de abril hasta días después del magnicidio y presentó imágenes reales de los destrozos que sufrió la ciudad de Bogotá el 9 de abril y las decisiones políticas que tomó el gobierno de turno. Pasarían 20 años para que el tema de La Violencia se volviese a tratar en una telenovela. Esta vez ya no en un primer plano, sino como contexto y “accesorio” de la trama. Es decir, el contexto histórico más bien le sirve a la ficción para desarrollar las historias de sus personajes ficticios. Se trata de la telenovela *La saga, negocio de familia*

(2004) que retrata la historia de una familia que creó una organización delictiva. Lo que fue particular en esta telenovela es que las distintas tramas tienen lugar a lo largo de tres generaciones así que es ambientada en un largo periodo aproximadamente desde 1935 hasta 2005. La primera generación de la familia viene precisamente huyendo de La Violencia que sufren en su región de origen y se instalan en Bogotá. Es interesante acotar, que durante las dos décadas previas a la emisión de esta novela, se agudizó el conflicto armado colombiano cuyas causas históricas se relacionan justamente con el periodo de La Violencia.

La última producción, *Reportera X* (Canal Trece, 2019), aborda el magnicidio de Jorge Eliecer Gaitán desde una perspectiva contemporánea. Esta miniserie de seis capítulos es protagonizada por una reportera que, en el 2018, setenta años después del crimen, cree haber descubierto una nueva pista sobre el autor intelectual del asesinato del líder político. El principal mérito de la miniserie radica en incorporar a la trama las diversas versiones sobre este hecho histórico que se han construido, ofreciendo al público no sólo la información sino mostrando la complejidad de establecer una verdad histórica. Más que un ejemplo del uso de la historia en la ficción, *Reportera X* es un formato innovador que reflexiona políticamente sobre cómo la ficción interviene de manera constante en la vida real, especialmente en torno a eventos históricos para los cuales no hay evidencias contundentes.

Con respecto al conflicto armado, hemos identificado un conjunto de 14 telenovelas y series que se centran en diversos aspectos del conflicto.²⁰ Aunque, cabe señalar que incluso en algunas de estas producciones, eventos y personajes relacionados con el narcotráfico emergen en sus subtramas. La primera de ellas, lanzada en el año 1995 bajo el nombre de *Hombres de Honor* es muy singular porque es un producto audiovisual promocionado por el Ejército de Colombia que, según Carolina Galindo “buscaba que la gente del común conociera de manera diferente al ejército en el marco de la estrategia de Acción Psicológica del ejército destinada a «ganar la guerra sin hacer

²⁰ *Hombres de Honor* (Cadena Uno 1995 -1998 / Canal A 1998 - 1999), *Tiempos difíciles* (Canal A, 1997), *Perfume de agonía* (Canal A, 1997), *Corazones blindados* (RCN, 2013), *Tres Caínes* (RCN, 2013), *Comando elite* (RCN, 2013), *El sol sale para todas* (Canal Uno, 2016), *La Niña* (Caracol, 2016), *No olvidarás mi nombre* (RCN, 2017), *Garzón vive* (RCN, 2018), *Distrito Salvaje* (Netflix, 2018), *Arelys Henao: canto para no llorar* (Caracol, 2022), *Echo 3* (Appel TV+2023), *Rigo* (RCN, 2024) .

un solo disparo»" (Galindo, 2024). Se trata de una producción que surgió en un momento muy cruento del conflicto armado, y que durante cinco años de emisión, buscó posicionar a los soldados y los oficiales del ejército como "héroes de la patria" (Galindo, 2024). Dos años después, en 1997, fue lanzada la serie *Tiempos Difíciles* que, en contraposición a *Hombres de Honor*, ofreció una visión completamente distinta del conflicto armado. Basada en testimonios de jóvenes estudiantes universitarios que participaron en el programa de prácticas universitarias llamado "Opción Colombia", así como en testimonios de personas que trabajaron en zonas con problemas de orden público - como alcaldes, inspectores e incluso con miembros en retiro de las fuerzas armadas-, *Tiempos Difíciles* narró la experiencia de un grupo de estudiantes en un municipio en una región disputada por la insurgencia y el Ejército. Este dramatizado generó una gran discusión con altos oficiales del Ejército Nacional de Colombia que solicitaron a la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) tomar medidas para evitar que en la serie se perjudicara el buen nombre del Ejército. Para la productora y creadora de la serie, Juana Uribe, la serie ni atacaba ni defendía el Ejército, sencillamente estaba reflejando la realidad del país (El Tiempo, 1997). En efecto, la misma nota en el periódico El Tiempo anunciaba en su subtítulo "Las telenovelas en Colombia dejaron de ser color de rosa para asumir el tono de la realidad que solo aparecía reflejada en los noticieros de televisión". Una realidad que ya para ese momento tenía raíces históricas que no eran tema de las políticas de la memoria del estado. Con esta serie, el entretenimiento se adelanta a la construcción de memoria histórica del conflicto.

En ese mismo año de 1997, otra telenovela, *Perfume de agonía*, trató el tema del secuestro ejecutado por grupos armados al margen de la ley, una experiencia traumática que muchas familias colombianas padecían en ese momento. A pesar de ser una de las primeras producciones en construir la memoria de este flagelo, la telenovela recibió críticas negativas por parte de un grupo de analistas de la CNTV, quienes señalaron que "no se tomaron en consideración las repercusiones emocionales que un secuestro ocasiona en la víctima, en la familia incluso e en el grupo laboral o social que pertenece" (El Tiempo, 1997). Después de estas producciones de la década de 1990 en el mundo del entretenimiento no se volvió a abordar el conflicto en telenovelas y series sino hasta el 2013. Cabe destacar que a finales de la década de 1990 hay un recrudecimiento del conflicto armado colombiano, la estructura paramilitar alcanza su máximo poder y comete un gran número de masacres hasta que en el 2004 inician un proceso de

negociación con el gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

Entre el 2013 y 2023, las y los colombianos vieron la historia del conflicto armado contada desde diversas perspectivas: desde el punto de vista de los paramilitares en *Tres Caínes* (2013); desde el punto de vista de las mujeres víctimas del conflicto en *El sol sale para todas* (2016); desde la perspectiva de excombatientes de la guerrilla y grupos paramilitares en las telenovelas *La Niña* y *No olvidarás mi nombre*, así como en la serie de Netflix *Distrito Salvaje* (2018); y desde la perspectiva de la policía de Colombia en *Corazones blindados* (2013) y *Comando elite* (2014). Todas estas telenovelas y series se emitieron en un contexto crucial de la historia del conflicto armado colombiano, relacionado con la negociación de la paz con la guerrilla colombiana de las FARC-EP (2012 – 2016), la posterior celebración del acuerdo de paz (2016) y la subsecuente implementación de los acuerdos pactados.

Un ejemplo destacado que ilustra el papel que desempeñan las telenovelas y series en los procesos memoriales de Colombia, estrechamente vinculados con la construcción de paz y el conflicto armado colombiano, es el caso de las producciones *Comando elite* (2013) y *No olvidarás mi nombre* (2017) del canal colombiano RCN, uno de los canales privados de televisión más importantes del país. *Comando elite* narra la historia de los operativos de la policía de inteligencia respaldada por el Ejército Nacional para capturar jefes guerrilleros, paramilitares y narcotraficantes colombianos. Específicamente, los capítulos dedicados a los guerrilleros de las FARC-EP²¹ adoptaron una narrativa “antiguerrillera”, coincidiendo la emisión de la telenovela cronológicamente con parte del proceso de negociaciones que la guerrilla llevaba a cabo con el gobierno del presidente Juan Manuel Santos. En los capítulos dedicados a la captura de un comandante de las FARC-EP, el guerrillero alias Mono Jojoy, la telenovela representa de manera impactante un atentado perpetrado por las FARC-EP contra el prestigioso club social bogotano El Nogal, ocurrido 10 años antes (7 de febrero de 2003), en el cual perdieron la vida 33 personas, todas civiles, y 198 resultaron heridas

²¹ Se trataban de capítulos dedicados a la captura de: 1. Heli Mejía Mendoza, alias “Martín Sombra”, miembro del Estado mayor de Bloque Oriental de las FARC-EP, quien parte de la guerrilla entre 1966 y 2010; 2. Jorge Briceño Suarez, alias “El mono Jojoy” jefe militar y miembro desde 1993 hasta su muerte en 2010 del Secretariado de las FARC-EP; y 3. Aicardo de Jesús Agudelo Rodríguez, alias “El paisa” guerrillero responsable del asesinato de importantes políticos colombianos.

(Comisión de la Verdad - Colombia, 2022b).

Aunque se requiere una investigación más profunda sobre el contexto de producción de esta telenovela, considerando la orientación política de derecha del canal RCN, es plausible suponer que la línea editorial no sólo buscaba resaltar la labor heroica de la policía y recordar las víctimas de la guerrilla, sino también recordar al pueblo colombiano el carácter terrorista de muchos de los ataques de las FARC-EP contra la población civil. Esto resulta paradójico, ya que en ese momento las FARC-EP estaban negociando la paz en la Habana con el gobierno colombiano usando el entretenimiento para generar un ambiente adverso a la paz.

Sin embargo, diez años después de haber emitido *Comando elite*, el canal RCN le apostó a la producción y emisión de la telenovela *No olvidarás mi nombre* (2017), a pesar de algunas voces de oposición dentro del propio canal. Esta telenovela se convirtió en el proyecto insignia del programa de responsabilidad social empresarial de RCN y logró obtener cofinanciamiento de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) y la Organización Internacional para las Migraciones (OIM). El apoyo económico de estas dos organizaciones internacionales se fundamentó en la contribución de la telenovela a la reconciliación nacional tras la firma del acuerdo de paz con las FARC-EP (Englert, 2022: 248-251). Es notable que la periodista Marta Ruiz, quien participó en la escritura del guion, posteriormente formó parte de los 11 comisionados que integraron la Comisión de la Verdad de Colombia. A pesar de los esfuerzos por ofrecer una perspectiva matizada del conflicto armado colombiano en estas últimas telenovelas y series, las producciones televisivas aún no han incorporado a campesinos, comunidades negras o indígenas como protagonistas de sus tramas ni privilegiado su perspectiva, pese a que son las poblaciones más afectadas por un conflicto tan arraigado a lo rural como el colombiano.

De otra parte, llevando hechos inspirados en la vida real a las pantallas, el fenómeno del narcotráfico llegó tempranamente la pantalla chica. Un conjunto de 19

telenovelas y series²² abordan diversos aspectos de la historia del narcotráfico en Colombia, explorando sus conexiones con la historia política del país y el conflicto armado colombiano. Este grupo de producciones se distingue de un conjunto mucho más amplio conocido como “narconovelas” por emplear en sus tramas y producción algunas estrategias de autenticación de la realidad. Estas estrategias incluyen: 1. basarse en libros de periodismo investigativo, testimonial o novelas históricas, 2. utilizar nombres de personas reales, o muy similares, para sus personajes de ficción, para que las audiencias los puedan relacionar con los procesos históricos que retratan; 3. seleccionar el elenco de actores y actrices con la intención de lograr la mayor similitud posible con las personas reales que interpretarían; 4. incorporar material de archivo histórico, ya sea en formato audiovisual, sonoro o escrito; y 5. grabar en los lugares en donde ocurrieron los hechos reales o recrearlos con la mayor similitud al real.

La mala hierba (1982) es la primera producción de este conjunto, basada en la novela homónima del periodista colombiano Juan Gossain publicada en 1981. Según su prólogo, esta novela fue la primera que describió “la transformación ocasionada por el tráfico ilegal de estupefacientes que iría a definir la historia reciente de Colombia” (Gaviria, 2019). Justo dos meses después de su publicación se encargó su adaptación a la televisión (Yances, 1982). El protagonista de *La mala hierba* era un traficante de marihuana y, a través de su historia, se mostró “cómo se hacen los contactos, cómo se lava el dinero mal obtenido y cómo se producen las matanzas” en el tráfico ilegal de marihuana (Bernal, 1982:12). La violencia que mostró la telenovela generó tal estupor, que el mismo presidente de Colombia del momento, Belisario Bentancur, presionó para que en la trama de la telenovela los involucrados con el negocio de la marihuana no tuvieran un final feliz (Erlick, 2018: 180). Este tipo de intervenciones dan muestra en cierta medida de un proceso memorial, en tanto emergen en la esfera pública las

²² *La mala yerba* (Segunda Cadena de Inravisión, 1982), *Fuego verde* (Cadena Uno, 1996-1997 / Canal A, 1998) no tiene que ver con narcotráfico, sino con la economía ilegal de esmeraldas, *El Fiscal* (RCN, 1999), *Pandillas, guerra y paz* (Canal Uno, RCN, 1999), *El cartel de los sapos* (Caracol, 2008), *La Mariposa* (Mundo Fox, RCN, 2011), *Escobar, el patrón del mal* (Caracol, 2012), *Alias el Mexicano* (RCN, 2014), *La viuda negra* (Univisión, 2014), *En la boca del lobo* (UnMás, 2014 / RCN, 2015), *Narcos* (temporada I y II - Cartel de Medellín, Netflix, 2015, 2016), *Bloque de Búsqueda* (RCN, 2016), *Narcos* (Temporada III - Cartel de Cali, Netflix, 2017), *Sobreviviendo a Escobar, Alias J.J.* (Caracol, 2017), *El General Naranjo* (Fox Premium, 2019), *El cartel de los sapos: El origen* (Netflix, Caracol, 2021), *Noticia de un secuestro* (Amazon Prime Video, 2022), *Goles en contra* (Netflix, 2022) y *Griselda* (Netflix, 2024).

tensiones propias de ofrecer una interpretación pública sobre el lugar del narcotráfico en el pasado y en ese caso, también presente de Colombia. No en vano el autor de la novela, Juan Gossain declaró en la prensa ante la polémica que: “No hay que contarle al país la verdad a medias [...] porque entonces tocaría crear una academia clandestina de historia que cuente la verdad de los hechos” (Revista Semana, 1982). La telenovela aparece en un momento en que el narcotráfico no es pensado desde el Estado como una temática de construcción de memoria. Es el periodismo investigativo volcado en literatura y después transformado en telenovela quien instala el tema en la esfera pública.

La historia del narcotráfico en Colombia ha sido predominantemente narrada en estas telenovelas y series desde la perspectiva de reconocidos narcotraficantes masculinos (Andrés López López, Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha, Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela). En este contexto, destacan dos producciones que rompen con este enfoque al centrarse en la narcotraficante Griselda Blanco Restrepo, cuya historia es representada en la telenovela *La viuda negra* (2014) y la serie de Netflix *Griselda* (2024). En contrapeso al punto de vista de los narcotraficantes, *Bloque de Búsqueda* (2016) y *El General Naranjo* (2019) narran la historia del narcotráfico desde la perspectiva de la policía colombiana.²³ De hecho, hasta donde hemos podido comprobar, la Policía Nacional de Colombia tuvo cierta participación en la creación de *El General Naranjo*.²⁴ Una tercera perspectiva la proporciona las producciones narradas desde el punto de vista de agentes estadounidenses de narcóticos, como se observó en la conocida serie de Netflix *Narcos* (2015, 2016 y 2017).

Es notable que en *El cartel de los sapos* (2008) la redacción de los libretos cuenta con la participación del ex-narcotraficante Andrés López López. Esta interpretación de la historia del narcotráfico fue objeto de críticas en su momento por parte del director de la Policía Nacional, el general Oscar Naranjo, quien afirmó que la telenovela “confunde a

²³ Esta producción además presenta una interesante versión de los sucesos sobre los acontecimientos de la Toma y posterior Retoma del Palacio de Justicia en Bogotá, llevada a cabo en 1985. Durante este episodio histórico, el grupo guerrillero M-19 ocupó el edificio como una acción simbólica y política, lo que desencadenó una violenta contraofensiva por parte del ejército colombiano. Este hecho es considerado uno de los episodios más traumáticos en la historia reciente de Colombia. Al respecto ver (Müssemann, 2024).

²⁴ Entrevista a Julián Román, actor en *El General Naranjo*, realizada por Mónica Contreras Saiz, 25 de febrero de 2022, Bogotá, Colombia.

los televidentes con verdades a medias, ridiculiza al Estado y transforma a los villanos en héroes” (El Tiempo, 2008). Más relevante en función de este artículo, es que, recientemente, con motivo de los 30 años de la muerte de Pablo Escobar, persiste la disputa por lograr que la población colombiana recuerde más a las víctimas que causó el narcotráfico, que a sus criminales. En este contexto, el mismo oficial de la policía, ya retirado, expresó en la prensa española que, después de 30 años, la gente recuerda más a Escobar que a quienes fueron sus víctimas. Además, señala que, si bien en Colombia se está trabajando por la verdad y la justicia, refiriéndose al proceso de justicia transicional en curso, “de las víctimas del narcotráfico poco se ha dicho” (Lewin, 2023).

Las series y telenovelas también han narrado diversos aspectos de la historia del narcotráfico a través de personajes conectados con este mundo, o involucrados con su combate, así como desde la perspectiva de sus víctimas. Del lado del mundo del narcotráfico, a finales de la década de los 90, el seriado *Pandillas, guerra y paz* (1999) presentó la experiencia del microtráfico de drogas desde la perspectiva de jóvenes pandilleros de barrio. Luego, en *La Mariposa* (2011), la protagonista era una mujer encargada del lavado de dinero del narcotráfico entre Estados Unidos y Colombia. Posteriormente, en el seriado *En la boca del lobo* (2014) un jefe de seguridad del Cartel de Cali narra cómo cooperó con las autoridades para delatar a sus jefes y, en 2017 llegó a la pantalla la historia de un sicario de Pablo Escobar en *Sobreviviendo a Escobar, Alias J.J.*

Desde la perspectiva de quienes combaten el narcotráfico y sus víctimas, en 1999 el personaje de un fiscal en la telenovela *El Fiscal* narró lo que implicaba juzgar casos del narcotráfico en el sistema de justicia colombiano en los años 90. La telenovela tematizó la persecución que las y los jueces del estado colombiano padecieron ante las organizaciones de narcotraficantes. Para remediarlo, el estado colombiano, a partir de 1991 tuvo que crear la figura de los “jueces sin rostro” para que los jueces pudieran juzgar sin que se conociera su identidad y así proteger sus vidas (El Tiempo, 1991).²⁵ Más de 20 años después, en 2022, la plataforma Amazon Prime presentó *Noticia de un*

²⁵ La abogada y antigua directora de la Unidad de Búsqueda de Personas Desaparecidas Luz Marina Monzón Cifuentes asegura que en el marco de esta jurisdicción llamada oficialmente *Estatuto para la Defensa de la Justicia* se cometieron muchas arbitrariedades que llevaron a la falta de garantías procesales y del debido proceso, esenciales un Estado de Derecho”. https://www.casamerica.es/politica/la-justicia-sin-rostro-en-colombia-fue-inhumana-y-arbitraria_Min_1:57. Sobre esta producción existe una investigación importante. Ver: (Quiñones et al., 2018: 149-164).

secuestro (2022), que narra el flagelo del secuestro desde la perspectiva de las víctimas de los narcotraficantes. Finalmente, la historia del futbolista colombiano Andrés Escobar, plasmada en *Goles en contra* (2022), tuvo como trasfondo la relación del narcotráfico con el fútbol.

Más allá de las diversas perspectivas, todas estas producciones comparten una función moralista: aquel que se involucre en el narcotráfico, termina muerto o en prisión. Sin embargo, algunos ciudadanos y ciudadanas, así como algunas personas de su audiencia, no consideran que dicha función moralista tenga un efecto positivo. Por el contrario, muchas de estas series y telenovelas sobre el narcotráfico se perciben como una apología al crimen que afecta negativamente la imagen de Colombia. No obstante, los efectos de estas series son múltiples y operan en distintas escalas. Desde cambios en la forma como una persona ve el pasado, afectando a veces incluso su posición política, hasta intervenciones de mayor escala para solucionar algún problema. Es el caso del dramatizado *Pandillas, guerra y paz* (1999) que visibilizó el microtráfico en la ciudad de Bogotá y la guerra entre bandas (combos, pandillas). Fue tal el éxito de la serie que, a su libretista, Gustavo Bolívar, le llegaron cartas de todas partes del país para que él mediara en la guerra entre bandas, logrando desarmar nueve pandillas en distintas ciudades del país con el patrocinio de la Organización Internacional para las Migraciones (OIM) (Las Dos Orillas, 2023).

De estas 37 producciones, se debe distinguir que en seis de ellas, cinco vinculadas al narcotráfico y solo una al conflicto armado colombiano, participaron productoras internacionales provenientes de Estados Unidos, México y Chile. Estas telenovelas y series debutaron en plataformas como Netflix, Amazon Prime Video y Appel TV+ y no en la televisión abierta colombiana. Además, se transmitieron en importantes canales hispanos estadounidenses como Univisión y Telemundo. Esta circunstancia invita a reflexionar sobre cómo interpretar estos visionados internacionales a la luz de los procesos memoriales relacionados con el pasado traumático colombiano.

A través de entrevistas de recepción realizadas en Estados Unidos y Chile, hemos constatado que la historia reciente colombiana está dejando huellas en comunidades más allá de las fronteras colombianas. En cierto sentido, las telenovelas y series de producción internacional, así como aquellas de producción nacional que han tenido éxito fuera de Colombia, como *Escobar, el patrón del mal*, están consolidando imágenes y ofreciendo un marco interpretativo que organiza y da significado a la información

dispersa que muchos televidentes extranjeros tenían del país a través de las noticias. Por supuesto, sin escapar a la crítica de orden moral que muchos colombianos hacen, de que estas series le hacen daño a la imagen del país en el exterior. Crítica a los que otros responden que la narcocultura en Colombia no es un mito ni un hecho solamente del pasado sino una realidad del presente y que “estas producciones solo funcionan como un espejo de lo que ya está pasando en las calles” (Rincón, 2024). Aunque las críticas moralistas pueden simplificar el problema subyacente de que el pasado del narcotráfico en Colombia sigue presente, estas producciones terminan “vendiendo” una memoria simplificada del pasado traumático colombiano, el cual trasciende el narcotráfico. Si bien es cierto que una parte importante de la historia del conflicto armado resulta incompleta si no se consideran las dinámicas del narcotráfico en el territorio colombiano,²⁶ y muchas producciones relacionadas con el narcotráfico incluyen personajes y subtramas que representan actores sociales vinculados al conflicto armado colombiano, estas producciones ofrecen un marco bastante limitado, a menudo reduciendo la narrativa y, en consecuencia, construyendo una memoria histórica en términos de héroes y villanos.

Reflexiones finales

Las telenovelas y series que abordan pasados traumáticos están directa o indirectamente vinculadas con los procesos memoriales estatales. En el caso de Chile, las series relacionadas con la dictadura surgieron naturalmente después de su conclusión, pero fue solo durante la primera década del presente siglo que se lanzó la primera serie, 18 años después del fin de la dictadura y gracias a la coyuntura de la celebración del Bicentenario y no necesariamente en el marco de las comisiones de la verdad instaladas en 1990 y 2003. En cambio, en Colombia, frente al silencio del Estado colombiano respecto a La Violencia, al conflicto armado y al narcotráfico, y considerando las consecuencias traumáticas de estos procesos “abiertos” para sectores de la sociedad, así como su prolongación temporal, hace que los recuerdos del pasado comienzan a solidificarse con el tiempo transcurrido. Esto llevó a que los equipos creadores de las primeras telenovelas y series a finales de la década de 1970 e inicios de 1980

²⁶ Recientes investigaciones advierten la instrumentalización de “la narcotización” del conflicto armado colombiano. Ver Majbub, 2023.

recurrieran a estas temáticas y ofrecieran narrativas sobre este proceso, contribuyendo a la construcción de una memoria en medio de los procesos históricos.

Con base a la información hasta ahora recaudada y aventurándonos a una propuesta de periodización de la producción de series y telenovelas en función de los procesos memoriales, diríamos que en Chile observamos tres periodos: Las series en el marco del Bicentenario, las series en el marco de la conmemoración de los 40 años del golpe y las series en la conmemoración de los 50 años. Aunque es problemático porque no todas las series que hemos reseñado se dejan clasificar en estos tres periodos. En el caso chileno por ahora es más importante advertir que desde 2008 hasta el 2023, la producción de series relacionadas explícita o implícitamente con la dictadura se ha mantenido en el tiempo, cada año se ha presentado una serie.

En el caso colombiano, podemos identificar varios periodos significativos en la producción televisiva relacionada con la violencia, el conflicto y el narcotráfico, así como en las iniciativas de memoria estatales. Primeramente, entre 1977 y 1984, se originan las primeras producciones sobre estos temas, coincidiendo con la ausencia de iniciativas de memoria por parte del Estado. Luego, durante la década de 1985 a 1994, no hay producciones televisivas al respecto, lo cual es notable dado el contexto de violencia y terrorismo en el país. El tercer periodo abarca de 1995 a 2000, en el cual persiste el silencio estatal sobre los procesos memoriales, aunque el ejército colombiano produce la serie *Hombres de honor* (1995 – 2000) sobre el conflicto armado. Durante este lapso, aparecen otras cuatro producciones, destacando *Tiempos difíciles* (1997), que enfrenta abiertamente la perspectiva de *Hombres de honor*. Después, entre 2000 y 2011, hay otro periodo de ausencia de producciones, aunque en esta ocasión Colombia establece una política de memoria histórica que se mantiene hasta al presente. Posteriormente, de 2012 a 2024, se produce una explosión de producciones, con el 72%, es decir 26 producciones de las 37 reseñadas en este periodo, mostrando cómo las políticas estatales de memoria activaron el medio del entretenimiento y a sus equipos creadores para contribuir a la creación de una memoria histórica del pasado traumático colombiano de las últimas seis décadas.

En cuanto a la financiación, en Chile el Estado ha sido el principal colaborador financiero, mientras que en Colombia solo algunas producciones han recibido financiación estatal o de organizaciones internacionales. Esto se relaciona en parte con las temáticas abordadas, temas como la dictadura no garantizan necesariamente el éxito

comercial en Chile, pero sobre todo al carácter de “cerrado” y “abierto” de los procesos y su relación con los procesos memoriales. Pareciera que entre más “cerrado”, más claro el proceso memorial y hay más compromiso del Estado. Sin embargo, existe otra razón crucial y determinante: la trayectoria y condiciones de la industria de la televisión en ambos países. En términos generales, la industria televisiva colombiana cuenta con una tradición comercial y privada más establecida que la industria chilena, lo que fortalece su musculatura financiera y reduce su dependencia de las subvenciones estatales.

Con respecto a las narrativas predominantes, en Chile, todas las series, aunque relatadas desde diferentes perspectivas, comparten el enfoque de condenar la dictadura como sistema político. Estas producciones también rechazan enfáticamente la violación de los derechos humanos y la opresión ejercidas por el Estado, abogan por la justicia y defienden los principios democráticos, lo cual proponemos guarda una relación con la financiación que reciben del Estado. Sin embargo, diversas críticas han surgido por parte de algunos televidentes, quienes encuentran que estas series presentan un sesgo. Se echa de menos la narración de los acontecimientos que afectaron algunos sectores de la sociedad antes del golpe de estado, y se critica la imagen heroica que se atribuye a distintos actores sociales de la izquierda chilena. Este sesgo ha afectado la popularidad y el éxito comercial a muchas producciones chilenas, pero no ha impedido tener un impacto positivo en muchas personas.

Mientras que en Chile las series han estado narrando la historia de la dictadura en la televisión y plataformas de manera constante durante dos décadas, con un enfoque narrativo que apenas ha experimentado variaciones significativas, en Colombia las telenovelas y series han experimentado más cambios a lo largo de los seis periodos de producción que hemos propuesto. Las producciones, que se centran principalmente en el conflicto armado colombiano, han representado diferentes versiones del conflicto, compitiendo por la atención en el ámbito del entretenimiento. No es coincidencia que el ejército y la policía colombiana hayan producido sus propias series y telenovelas para contrarrestar las escasas narrativas que los han representado de manera negativa. Frente a las tramas donde los protagonistas eran paramilitares, guerrilleros y narcotraficantes, han surgido producciones donde los protagonistas son miembros de la fuerza pública. Un cambio significativo en la narrativa se ha hecho evidente en las telenovelas y series a partir de 2016, las cuales han abogado por la reconciliación y han proporcionado matices a todos los personajes del conflicto. Así, ya no se trata

simplemente de la dicotomía entre buenos y malos, sino de comprender las realidades de todos los actores involucrados en los conflictos.

Las telenovelas y series centradas principalmente en el narcotráfico han mantenido consistentemente una narrativa con un propósito moral de que el “crimen no paga”, una afirmación que paradójicamente contrasta con la realidad de que estas series gozan de una considerable popularidad y éxito comercial. Muchas de estas producciones han alcanzado éxito a nivel internacional, lo que ha llevado a que las narrativas colombianas sobre el narcotráfico sean más reconocidas internacionalmente que, por ejemplo, las narrativas del conflicto armado colombiano o las narrativas chilenas sobre la dictadura. De esta manera, el conflicto y la dictadura parecen quedarse confinados al ámbito local, mientras que el narcotráfico adquiere una dimensión internacional.

Lo interesante es que, en la última década, algunas de estas producciones sobre narcotráfico en Colombia han creado una narrativa que entrelaza de manera más explícita este tema con la historia política de Colombia y el conflicto armado. Pareciera que el éxito comercial de las ficciones sobre narcotráfico ha abierto un espacio para explorar las realidades históricas que subyacen a este fenómeno. Dicho fenómeno también ha tenido eco en el caso chileno, como lo evidencia la serie chilena *Prófugos*, producida para HBO Latin America, que adoptó el formato de una narcoserie para relatar y analizar aspectos del pasado traumático del país (Vásquez, 2017).

La internacionalización de los pasados traumáticos latinoamericanos a través de narrativas sobre la historia del narcotráfico, no sólo se fundamenta en la fascinación por la maldad y la violencia presentes en diversos formatos audiovisuales. Sin embargo, el narcotráfico no se limita únicamente a Colombia, ya que ha dejado una huella de muerte, dolor y corrupción en la historia y las instituciones de Latinoamérica y otras regiones del mundo. Por este motivo, no solo los chilenos han empezado a contar sus propias historias sobre el narcotráfico en el mundo.

Una reflexión general y comparativa sobre la respuesta de las audiencias a estas producciones en Chile y en Colombia permite observar diferencias significativas. En Chile, las víctimas de la dictadura, en términos generales, han valorado la realización de estas series. Pero muchas personas han objetado, y con razón, que estas narrativas suelen privilegiar la historia contra la dictadura, dejando de lado el universo de ese “otro Chile” que encontró razones importantes para apoyar al régimen militar de Pinochet.

En Colombia, por otro lado, las víctimas del conflicto armado y del narcotráfico han respaldado estas producciones, en contadas ocasiones, mientras que la mayoría las condena. Las telenovelas y series sobre narcotráfico han sido particularmente polémicas, ya que muchos colombianos consideran que estigmatizan al país en el ámbito internacional. Lo interesante es que la recepción internacional de estas producciones resulta mucho más variada. Como ha mostrado nuestra investigación, hay televidentes internacionales que experimentan sentimientos de compasión e interés por la historia de Colombia, e incluso en ocasiones se involucran en reflexiones más amplias sobre las complejidades no sólo del contexto colombiano sino de sus propios contextos nacionales.

Las telenovelas y series que exploran aspectos del pasado traumático pueden proporcionar voz a personas y actores históricos que a menudo quedan en el olvido, ya sea por tener historias poco conocidas desconocidas o por pertenecer a grupos marginados. Asimismo, tienen la capacidad, de manera rápida y con la licencia de la ficción, de rescatar problemáticas olvidadas de la historia. En ese sentido, pueden reforzar la dignidad de las víctimas y abogar por la justicia, así como denunciar y visibilizar fenómenos sociales que, en ocasiones, pasan desapercibidos. Estas obras ya existen y aguardan latentes, esperando ser descubiertas por nuevos públicos.

Referencias

- ALLIER, E.; CRENZEL, E., (Ed.) 2016. **Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política**. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 427 p.
- ANTEZANA, L., SANTA CRUZ, E. 2023. **La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020)**. Continuidades y rupturas. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades* 27(1): 209-41.
- ARENAS, I. 1991. **Arrancan jueces sin rostro**. *El Tiempo*, 13/01/1991. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-9172>. Accedido el: 24/11/2023.
- BARRIENTOS, C. 2016. Políticas de memoria en Chile, 1973 – 2010. En: E. ALLIER, E. CRENZEL, (Ed.) 2016. **Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política**. Madrid, México, D.F., Iberoamericana Vervuert, p. 95 – 122.
- BECKER, D., CALDERÓN, H. 1992. Extremtraumatisierungen – soziale Reparationsprozesse – politische Krise. En: H. RIQUELME, (Hg.). **Zeitlandschaft im Nebel: Menschenrechte, Staatsterrorismus und psychosoziale Gesundheit in Südamerika**. Frankfurt am Main, Vervuert Verlagsgesellschaft, p. 76 – 86.
- BERNAL, M. **La Mala Hierba**. *Tele Revista* (167):12-13, 1982.
- CAGUA, A. **Vestigios del olvido: Mediaciones de la memoria y silencios sobre la Violencia en publicaciones académicas, prensa y cine en Colombia (1957 – 1978)**. Tesis de doctorado, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt, 405 p. 2022.

- CNMH. **La memoria nos abre camino. Balance metodológico del CNMH para el esclarecimiento histórico.** Bogotá, CNMH, 180 p, 2018.
- COMISIÓN DE LA VERDAD – Colombia. 2022a. **La Colombia fuera de Colombia. Las verdades del exilio.** Bogotá, Comisión de la Verdad (Hay futuro si hay verdad, Tomo 10,1).
- COMISIÓN DE LA VERDAD – Colombia. 2022b. **La bomba del Nogal.** Disponible en: <https://www.comisiondelaverdad.co/la-bomba-de-el-nogal>. Accedido el: 24/11/2023.
- COMISIÓN DE LA VERDAD – Colombia. 2023. **Un repaso por las comisiones en el mundo.** Disponible en: <https://web.comisiondelaverdad.co/especiales/comisiones-verdad-paso-reconciliacion/repaso-comisiones-verdad-mundo.html>. Accedido el: 24/11/2023.
- CONTRERAS S., M.. “Any resemblance to reality is pure coincidence”: Broadcasting and Reception of Latin American Contested Pasts in Telenovelas and TV Series of Memory (1968–2023). En: M. CONTRERAS SAIZ, S. RINKE (Ed.) 2024. **Latin America’s Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment.** Berlín/ Boston, De Gruyter, p. 1 –56, 2024.
- CONTRERAS S., M. Telenovelas, series y formación política en Latinoamérica. En: M. PARDO, S. PETERS (Eds.). **Educación política Debates de una historia por construir.** Bogotá, Instituto Colombo-Alemán para la Paz - CAPAZ, p. 202–216, 2023.
- DURHAM, Duke University Press, 320 p.
- EL ESPECTADOR, 2008. El cartel de los sapos. **El Espectador**, 26/10/2008. Disponible en: <https://www.elespectador.com/opinion/editorial/articulo86231-el-cartel-de-los-sapos/>. Accedido el: 18/11/2023.
- EL TIEMPO, 1991. Arrancan jueces sin rostro. **El Tiempo**, 13/01/1991. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-9172>. Accedido el: 24/12/2023.
- EL TIEMPO, 1997. Los jueces sin rostro muestran sus cartas. **El Tiempo**, 01/12/1997. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-689351>. Accedido el: 24/12/2023.
- EL TIEMPO, Redacción. 2008. La serie “El cartel”, debate entre la ficción y la realidad. **El Tiempo**, 09/06/2008. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2967182>. Accedido el: 12/05/2023.
- ENGLERT, F. **The Transition will be Televised. Telenovelas, Reconciliation and Transitional justice in Colombia.** Baden-Baden, Nomos, 453 p, 2022.
- ERLICK, J. 2018. **Telenovelas en el mundo latino.** Lima, Universidad del Pacífico, 215.
- FAJARDO, M. 2023. Director de la serie “**Los mil días de Allende**”: “Lo que es muy claro es que estamos muy divididos”. **El Mostrador**, 02/09/2023. Disponible en: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2023/09/02/director-de-la-serie-los-mil-dias-de-allende-lo-que-es-muy-claro-es-que-estamos-muy-divididos/>. Accedido el: 30/11/2023.
- GALINDO, C. 2024. Dos décadas. Dos momentos de una institución: el Ejército Nacional de Colombia en Hombres de Honor y La Niña. En: M. CONTRERAS SAIZ, S. RINKE (Ed.) 2024. **Latin America’s Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment.** Berlín/ Boston, De Gruyter, p. 75 – 97.
- GAVIRIA, A. 2019. Prólogo al libro de J. Gossain. **La Mala hierba.** [1981 primera edición] Bogotá, Seix Barral, 13 -1 9.
- HOYOS, F.; GARCIA, M. 1997. Telenovelas, el Crudo espejo de un país. **El Tiempo**, 22/06/1997. Disponible en: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-598707>. Accedido el: 25.11.2023.
- INDH, 2023. Comisión Valech. Disponible en:

<https://www.indh.cl/destacados/comision-valech/>. Accedido el: 23/11/2023.

JARAMILLO, J. 2016. Las comisiones de estudio sobre la violencia en Colombia. Un examen a los dispositivos y narrativas oficiales sobre el pasado y el presente de la violencia. En: E. ALLIER, E. CRENZEL, (Ed.) 2016. **Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política**. Madrid, México, D.F., Iberoamericana Vervuert, 247- 272.

LAGOS, M. 2023. **Chile a la sombra de Pinochet. La opinión pública sobre la “Era de Pinochet” 1973 -2023**. Disponible en: <http://morichile.cl/barometro-de-la-politica-cerc-mori-1987-2023/>. Accedido el: 30/11/2023.

LAS DOS ORILLAS. 2023. **Pandillas, Guerra y Paz, la serie que le llenó los bolsillos y volvió famoso a Gustavo Bolívar**. Las2orillas, 10/10/2023. Disponible en: <https://www.las2orillas.co/una-de-las-novelas-de-gustavo-bolivar-que-le-lleno-los-bolsillos-y-lo-volvio-famoso/>. Accedido el: 24/12/2023.

LEWIN, J. 2023. Óscar Naranjo: “Pablo Escobar instaló la idea de que matar es legítimo si soluciona un problema”. **El País**, 02.12.2023. Disponible en: <https://elpais.com/america-colombia/2023-12-02/oscar-naranjo-pablo-escobar-instalo-la-idea-de-que-matar-es-legitimo-si-soluciona-un-problema.html>. Accedido el: 24/12/2023.

MAJBUB A., S.. 2023. **El conflicto en Colombia como guerra por el narcotráfico: la gran falacia**. Disponible en: <https://indepaz.org.co/el-conflicto-en-colombia-como-guerra-por-el-narcotrafico-la-gran-falacia-por-salomon-majbub-avendano/#ftn1>. Accedido el: 4/12/2023.

MEMORIAVIVA.COM 2021. **Perez Castro Carlos Hernan**. Disponible en: <https://memoriaviva.com/nuevaweb/criminales/criminales-p/perez-castro-luis-hernan/>. Accedido el: 13/11/2023.

MÜSSEMAN, H. 2024. “Aquel Palacio en Llamas” – Licencias narrativas para explicar lo inexplicable. La representación de la Toma y la Retoma del Palacio de Justicia en telenovelas y series sobre la historia colombiana. En: M. CONTRERAS SAIZ, S. RINKE (Ed.) 2024. **Latin America’s Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment**. Berlin / Boston, De Gruyter, p. 119 – 161.

ORECCHIA, T., GIRALDI, N. 2020. Exilio, migraciones y diáspora hispanoamericanos. En: R. SPILLER, K. MAHLKE, J. REINSTÄDLER y R. PÉREZ-HERNÁNDEZ (Eds.): **Trauma y memoria cultural. Hispanoamerica y España**. Berlín, Boston, de Gruyter, 511–528.

QUIÑONES C., B., PEÑA T., A., SOTOMAYOR, D., WILCHES, J. 2018. **Violencia y ficción televisiva. El acontecimiento de los noventa. Imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana: series de ficción televisiva de los noventa (1989-1999)**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 343 p.

PALACIOS, M. 2006. **Between Legitimacy and Violence: A History of Colombia, 1875-2002**.

RESTREPO S., F. 2021: **De la televisión y otras memorias. Un detrás de cámaras de la historia reciente del país**. Bogotá, Intermedio Editores, 300 p.

REVISTA SEMANA. 1982. **Mala hierba nunca muere**. Revista Semana, 11/10/1982. Disponible en: <https://www.semana.com/mala-hierba-nunca-muere/882-3/>. Accedido el: 23/11/2023.

RINCÓN, O. 2024. **La doble moral de Narcolombia**. Razón Pública, 28/01/2024. Disponible en: <https://razonpublica.com/la-doble-moral-narcolombia/>. Accedido el: 31.01.2024.

SLATTERY, G. 2021. Pinochet's Ghost Haunts Divisive Chilean Election. **Reuters Media**, 21.11.2021. Online verfügbar unter

<https://www.reuters.com/world/americas/pinochets-ghost-haunts-divisive-chilean-election-2021-11-21/>. Accedido el: 7/12/2023.

SUBSECRETARIA DE DERECHOS HUMANOS, Chile. 2023. **Plan de búsqueda. Verdad y Justicia**. Disponible en: <https://www.derechoshumanos.gob.cl/plan-nacional-de-busqueda/>. Accedida el: 24/11/2023.

THE CLINIC. 2023. “**La Sangre del Camaleón,**” la serie de TVN con Daniel Alcaíno que mostrará la “desenfrenada y peligrosa vida de un infiltrado” en dictadura.” Disponible en: <https://www.theclinic.cl/2023/07/31/la-sangre-del-camaleon-serie-tvn-daniel-alcaino-dictadura/>. Accedido el: 3/ 11/ 2023.

VÁSQUEZ, A. 2017. **Apropiación cultural de lo narco en Chile:** la narcoserie Prófugos. Revista Comunicación. Año 38, Volumen 26, N. 2: 4–15.

YANCES, G. 1982. Juan Gossain. **Una novela convertida en telenovela**. Tele Revista (153):16–18.

ZÁRATE, D. 2023. **Daniel Alcaíno y su papel interpretando a Augusto Pinochet:** “Para uno como actor es un desafío”. En: *Radio Pauta 100.5*, 31/08/2023. Disponible en: <https://www.pauta.cl/entretencion/2023/08/31/daniel-alcaino-y-su-papel-interpretando-a-augusto-pinochet-para-uno-como-actor-es-un-desafio.html>. Accedido el 7/11/2023.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024

MEMORIA, VIOLENCIA RACIAL Y PERVIVENCIA COLONIAL:

UN ANÁLISIS SOBRE LA PELÍCULA ECUATORIANA GUAÑUNA (2022)

María Elena Bedoya Hidalgo
University of Manchester

Karolina Romero
Universidad Andina Simón Bolívar/Cinemateca Nacional

Resumen: El artículo muestra una genealogía de la relación entre cine y memoria en Ecuador y se centra en el análisis de la película *Guañuna*, para examinar cómo la violencia estatal racista y las formas coloniales que persisten en las prácticas cotidianas vinculadas al ejercicio de la justicia y los derechos humanos. En este trabajo se destacan la importancia de la memoria en la articulación del recuerdo, la resistencia y la confrontación con la violencia. Se plantean cuestiones cruciales sobre el estatus probatorio de las imágenes, explorando lo que revelan y lo que permanece oculto. De manera crucial, los documentales no emplean las imágenes únicamente como prueba judicial, sino que también exponen su estatus y tratamiento a nivel judicial. El artículo se estructura en dos partes, abordando el cine de las últimas décadas del siglo XX y analizando producciones recientes para explorar cómo persisten las formas coloniales y cómo los cineastas contemporáneos ofrecen nuevas perspectivas sobre el pasado.

Palabras clave: cine ecuatoriano, racismo, derechos humanos

Abstract: The article shows a genealogy of the relationship between cinema and memory in Ecuador and focuses on the analysis of the film *Guañuna*, to examine how racist state violence and colonial forms persist in everyday practices linked to the exercise of justice and human rights. This paper highlights the importance of memory in articulating remembrance, resistance and confrontation with violence. Crucial questions are raised about the evidential status of images, exploring what they reveal and what remains hidden. Crucially, the documentaries do not only use the images as judicial evidence but also expose their status and treatment at the judicial level. The article is structured in two parts, addressing the cinema of the last decades of the twentieth century and analysing recent productions to explore how colonial forms persist and how contemporary filmmakers offer new perspectives on the past.

Keywords: Ecuadorian cinema, racism, human rights

Resumo: O artigo mostra uma genealogia da relação entre cinema e memória no Equador e se concentra na análise do filme *Guañuna*, para examinar como a violência racista do Estado e as formas coloniais persistem nas práticas cotidianas ligadas ao exercício da justiça e dos direitos humanos. Este artigo destaca a importância da memória na articulação da lembrança, da resistência e do enfrentamento da violência. São levantadas questões cruciais sobre o status probatório das imagens, explorando o que elas revelam e o que permanece oculto. Crucialmente, os documentários não apenas usam as imagens como prova judicial, mas também expõem seu status e tratamento em nível judicial. O artigo está estruturado em duas partes, abordando o cinema das últimas décadas do século XX e analisando produções recentes para explorar como as formas coloniais persistem e como os cineastas contemporâneos oferecem novas perspectivas sobre o passado.

Palavras-chave: cinema equatoriano, racismo, direitos humanos

Introducción

En el campo de los estudios de cine, en Ecuador, las investigaciones sobre la relación entre cine y memoria son relativamente nuevas (León 2022; De la Vega 2016). Esto tiene concordancia con el hecho de que, la aparición de cuestiones del pasado reciente en las producciones cinematográficas nacionales corresponde sobre todo a los últimos veinte años. Empero, el cine ecuatoriano de las últimas décadas del siglo XX se caracterizó por la preminencia de trabajos artísticos en dos vertientes. Por un lado, una producción de corte militante, alineado con las ideologías de izquierda y la discusión sobre las formas de discriminación y opresión de los pueblos frente a las políticas económicas y sociales. Por otro, con obras de fuerte contenido histórico sobre personajes importantes en la política ecuatoriana o momentos cruciales en la movilización social. Empero, el inicio del siglo XXI se ha caracterizado por la proliferación de trabajos que han realizado un uso reiterativo del del archivo y del testimonio sobre distintos temas vinculados a la memoria desde perspectivas más contemporáneas.

En este artículo reflexionaremos sobre una película, en particular, en donde podemos localizar cómo opera la violencia racial estatal y cómo las formas coloniales perviven en las prácticas cotidianas asociadas a la injusticia, el racismo y la violación de derechos humanos. Para ello analizaremos el documental *Guañuna* (David Lasso, 2022). En esta obra, la memoria aparece como un elemento fundamental en las maneras en las que se articula el recuerdo, la resistencia, la sanación, la violencia y/o el trauma. Para nosotras, se plantean cuestiones cruciales sobre el estatus probatorio de las imágenes, ¿qué revelan, qué consiguen mostrar y qué permanece oculto e indecible? Es importante señalar que el documental no se limita a utilizar las imágenes como mera prueba judicial, sino que, en la secuencia de la reconstrucción de los hechos, se expone claramente este estatus de la imagen y cómo se aborda a nivel judicial.

Este artículo lo hemos dividido en dos partes. En la primera haremos un breve repaso por el cine militante y de memoria histórica realizado durante las últimas décadas del siglo XX presentado obras fundamentales y los enfoques más relevantes de estos trabajos. En la segunda parte haremos un repaso por producciones relevantes de inicios del siglo XXI y analizaremos la película propuesta para retomar elementos sobre cómo estas formas coloniales perviven y cómo contemporáneamente los directores retoman nuevas formas de análisis y reflexión del pasado vinculados al análisis de la

justicia.

Cine militante y de memoria histórica hacia finales del siglo XX

En Ecuador, las últimas décadas del siglo XX se caracterizaron por una inestabilidad política y social fruto de las políticas neoliberales y la reducción del Estado a través de procesos de privatización, privilegiando a las élites y a la banca privada. A partir de la década de los setenta, en plena dictadura, se vivenció el llamado *boom petrolero* que representó un cambio económico y social en la población ecuatoriana. Los procesos de migración hacia las ciudades, así como la modernización de ciertos sectores y la expansión de los capitales financieros fueron canalizados mayoritariamente por la banca. Así, se inició un progresivo endeudamiento con los llamados “petrodólares” vinculado al enriquecimiento de las élites locales y al poco desarrollo de los estratos populares que resultó en el crecimiento excesivo de la pobreza tanto en el campo como en las ciudades. Aunque la memoria de la dictadura militar de los años setenta ha sido poco explorada a nivel cinematográfico, el cine de estos años, intentó no sólo denunciar las condiciones de miseria y desigualdad social - en sintonía con las tendencias regionales del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, la particularidad del caso ecuatoriano se sostiene en el predominio del cine indigenista- sino que hubo cineastas cuya propuesta cinematográfica giró, sobre todo, alrededor de la memoria de la lucha obrera y la movilización social.

Sobre el cine militante de los años setenta se pueden mencionar las producciones de Gustavo e Igor Guayasamín, en particular, el documental *Primero de Mayo* de 1973 sobre la historia mundial del movimiento obrero. Este documental contiene un registro importante de la marcha de los trabajadores del año 1972, en Quito, en contra de la dictadura militar, y fue considerado como material de formación política para ser proyectado en las organizaciones obreras y militantes revolucionarias ecuatorianas. Además, los filmes realizados por el grupo de estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Guayaquil, liderado por el profesor exiliado argentino Jorge Masuco, poco conocidos en la historia del cine militante latinoamericano, entre ellos se destaca el cortometraje *Derecho Qué Mr. Carter* de 1978.

En 1979 con regreso a la democracia a través del gobierno de Jaime Roldós se comenzó con el Plan Nacional del Desarrollo, que “planteaba un esquema de reformas a largo plazo hacia un desarrollo más justo, con mayor equilibrio sectorial y que

promueva la modernización de la economía, manteniendo la industrialización como puntal de la economía y el respecto a la empresa privada” (Samaniego, 1988). A inicios de la década del ochenta fuimos testigos de una de las crisis más agudas del periodo conocida como la *crisis de la deuda externa*. Este excesivo endeudamiento externo fue uno de los motores del desequilibrio económico, a lo que sumamos las medidas neoliberales tomadas por entes como el FMI a través de los programas conocidos como *Stand By* que sugerían la idea de estabilización como requisito indispensable exigido por la banca acreedora para renegociar las deudas con los países del “Tercer Mundo” como se denominaban entonces. (Samaniego, 1988). A esto se suman los efectos sociales y económicos que tuvo el fenómeno del Niño entre 1982-1983 particularmente en la Costa ecuatoriana. A partir de la década de los ochenta, y en particular desde la presidencia de León Febres Cordero (1984-1988), se enmarcaron ciertas acciones de gobierno bajo la idea de que “el mercado y la sociedad debían ser purificados de la intervención estatal” (Montúfar, 2000), encaminando al país a un desbaratamiento de las estructuras sociales y de beneficio público que desencadenarían la crisis neoliberal de los años noventa.

Para estos años se produce un *boom* de cortometrajes, gracias a los apoyos otorgados por instituciones como: la UNP, la Casa de la Cultura Ecuatoriana y el Banco Central del Ecuador. Aunque el cine político siguió vigente en esta década, al contrario del contexto regional donde entró en declive junto con las organizaciones militantes revolucionarias de izquierda, que fueron replegadas a causa de la represión de las dictaduras. Varios cineastas fueron militantes de izquierda y, continuaron en la línea del cine político, en los ochenta, como, por ejemplo, los ya mencionados hermanos Guayasamín, Camilo Luzuriaga, Alfredo Breilh y el grupo KINO (Pocho Álvarez, Alejandro Santillán, Gustavo Corral, Ramiro Bustamante). Precisamente, en estos años, se encuentra una incipiente exploración del tema de la memoria histórica. Por ejemplo, se producen varios cortos sobre personajes históricos y se trata de reivindicar la presencia de líderes indígenas. Sobre la Revolución Liberal de 1895 conducida por el General Eloy Alfaro, eminente personaje del liberalismo ecuatoriano, Gustavo Corral dirige *Montonera* (1982) y Camilo Luzuriaga el corto *Don Eloy* (1981). En 1980, Teodoro Gómez de la Torre realiza un cortometraje sobre el cacique indígena Quitumbe, que tuvo como editor al cineasta argentino Jorge Prelorán. Asimismo, sobre el levantamiento indígena liderado por Daquilema, ocurrido en 1871 en la provincia de Chimborazo, Edgar Cevallos produce *Daquilema* en 1981.

Con un tinte más militante, en esta década, se producen dos películas muy importantes para la memoria del movimiento obrero ecuatoriano: *Ferrocarril trasandino* de Alfredo Breilh de 1980, y *Nosotros, una historia de obreros* de Pocho Álvarez del año 1989. La primera narra la historia de la construcción, de inicios del siglo XX, del ferrocarril que atraviesa la cordillera de los Andes, desde la voz de los obreros. Mientras la película de Pocho Álvarez se enfoca en los testimonios de los sobrevivientes de la masacre a obreros, ocurrida en Guayaquil en 1922, producto de una huelga de trabajadores. Este hecho forma parte de la memoria obrera ecuatoriana desde hace 100 años.

Respecto al tema central de la memoria de la dictadura de los años setenta, en la década de los años ochenta, se realizan dos documentales producidos en formato de video que, probablemente, podrían ser considerados de los primeros en repasar los episodios de terror y represión propiciados por la violencia de Estado. Junto con la *Serie movimientos sociales* producida por CEDEP, en 1982, estos documentales registran la crisis social y económica producida por las políticas neoliberales que se implementaron luego de la muerte del presidente Jaime Roldós, en 1981. El documental *Segunda y Tercera Huelgas nacionales 1977 – 1981* (1982) dirigido por Alfredo Breilh y producido por Centro de Documentación e Información de los Movimientos Sociales del Ecuador (CEDIME) presenta una compilación de estas dos huelgas nacionales: la de 1977 y la de 1981. A través de material de archivo, la voz del narrador enfatiza en la dimensión histórica de la lucha obrera, haciendo un recuento de la organización de los trabajadores y sus reclamos en contra de la dictadura militar en 1977. Asimismo, da cuenta del fin de la dictadura y la elección del presidente Jaime Roldós, en 1979. El documental de Breilh propone una interpretación del pasado reciente a través de la voz de los movimientos sociales, guiada por una lectura centrada en la clase obrera. Además, uno de los aspectos más importantes, para la relación entre cine y memoria, es la evidencia del asesinato del estudiante Patricio Herman en manos de la policía, producto de la represión, durante la segunda huelga nacional, en Quito en 1981, ya en democracia.

Podríamos decir que la segunda película más relevante de esta década que se refiere, directamente, al pasado de violencia cometida por la dictadura militar es *Aztra, perdón y olvido de una masacre* producida en el año 1984 por el Centro de Educación Popular (CEDEP). Este documental recoge los testimonios de los trabajadores del ingenio azucarero Aztra, ubicado en la provincia del Cañar, que fueron víctimas de la

violencia policial en una huelga de trabajadores, en 1977. Este documental intenta recuperar los testimonios de los trabajadores que reclaman justicia, frente a estos hechos que quedaron silenciados por la policía y los altos mandos militares. Estos dos trabajos muestran una lucha por los sentidos del pasado reciente, a través del testimonio de las víctimas y de las organizaciones obreras y estudiantiles que tuvieron un importante papel en la lucha para el fin de la dictadura militar. En este sentido, cabe mencionar también el rol que tuvieron organizaciones como: CEDIS, CEDIME y CEDEP en la producción audiovisual independiente sobre los movimientos sociales de los años ochenta, promoviendo una visión de la memoria colectiva como un espacio de lucha.

El hecho de que no se hayan producido un mayor número de filmes sobre la memoria de la dictadura en la década de los años ochenta, en Ecuador, como sí sucedió en otros países del Cono Sur, donde la postdictadura propició la posibilidad de una variedad de narrativas que den cuenta del horror del pasado reciente, abre una interrogante necesaria para la historia del cine ecuatoriano y las escasas políticas de la memoria impulsadas desde el Estado. Sin embargo, una posible explicación es, justamente, el hecho de que, en los años del retorno a la democracia, en Ecuador, se vivió un contexto de fuerte represión y el asesinato del presidente Jaime Roldós, en 1981, puso en duda que el retorno a la democracia hubiera cambiado el sistema, cuando quedaba claro que el mando militar seguía teniendo el poder.

El continuo debilitamiento del Estado a través de política de privatización de los servicios públicos básicos llevó al país al colapso durante la década de los noventa. En este contexto, los movimientos sociales fueron determinantes en el cuestionamiento de este orden económico. Los levantamientos indígenas de 1990 y 1992 marcan un antes y después en las maneras en las que se empiezan a cuestionar los cánones narrativos visuales y sus implicaciones en las formas de representación y autorrepresentación de las memorias de estas poblaciones. Es importante señalar que en el ámbito de la cultura este levantamiento popular es un hecho histórico que marca una compleja discusión sobre las mismas agendas de los movimientos sociales, la cuestión étnica, lo político y la cultura (Bedoya 2021). En esta década, y frente a la crisis generalizada, la producción cinematográfica ecuatoriana decae debido al nulo financiamiento estatal. En este contexto, el cine vinculado a temáticas sociales pierde más espacio y se produce, escasamente, a través de las organizaciones sociales como las mencionadas anteriormente.

A pesar de este contexto, en el año 1990 se produce uno de los documentos audiovisuales más importantes para la memoria de la lucha social en Ecuador: *Levantamiento indígena de 1990* producido por la CONAIE y CEDIS. Esta producción audiovisual recoge el testimonio de la lucha del movimiento indígena, desde su propia voz, e inaugura una prolífica producción que tendrá el área de Comunicación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), a lo largo de toda la década. Para el cine ecuatoriano, este documental se puede asumir como un parteaguas, dada la relevancia que implicó en la arena política tanto, el levantamiento indígena de 1990, como la autorepresentación indígena en los medios masivos de comunicación. La importancia de este documental, junto con el documental *Alpamanta, causaymanta katarishun o Por la vida, por la tierra, Levantémonos* producido por el cineasta indígena Alberto Muenala, en el año 1992, permiten proponer una segunda tendencia, alrededor de la relación entre cine y memoria, en Ecuador.

Como lo señala Romero, esta producción cinematográfica de los pueblos y nacionalidades cuestionan las formas hegemónicas de representación de “lo indígena” y su vínculo con las nociones de etnicidad e identidad (Romero 2011). Esta postura devela una agencia social, política y poética con relación a las obras producidas que pone en cuestionamiento la hegemonía blanco mestiza de las representaciones producidas en el país. Además, esta tendencia está relacionada con el interés de los cineastas de trabajar la memoria de la violencia racial colonial que persiste en las estructuras del Estado nación y su construcción, históricamente, racista y excluyente presente en los distintos niveles de la sociedad ecuatoriana, crítica que se ha hecho visible en producciones artísticas contemporáneas (Alomoto, 2022).

Documental y memoria en las primeras décadas del siglo XXI

En el Ecuador existe un auge de documentales de memoria en los primeros años del siglo XXI. En este sentido, cabe referir el libro de Christian León (2022) *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria* que plantea un excelente análisis del uso del archivo y el testimonio en una cantidad importante de producciones audiovisuales ecuatorianas. Para León, la principal razón de este auge de documentales de memoria, a inicios de los años dos mil, se debe a que existe una tendencia por tratar la historia contemporánea, “Por los efectos de la crisis social y política que atraviesa Ecuador a finales de siglo, los ideales modernos se ven cuestionados y se abre un espacio

para la indagación del pasado” (León, 2022). Además, señala “que la persistencia de incertidumbres y problemas no resueltos en el pasado es el detonante para la creatividad de toda una generación de realizadores, que heredaron una historia inaprensible” (León, 2022).

Asimismo, dentro de los exhaustivos análisis que plantea el autor, cabe destacar el caso de un conjunto de 4 documentales que han tenido una repercusión importante a nivel nacional e internacional, tanto por su alto número de espectadores como por sus tratamientos del archivo y testimonio. Se trata de: *El lugar donde se juntan los polos* (Juan Martín Cueva, 2002); *Abuelos* (Carla Valencia, 2010); *Con mi corazón en Yambo* (María Fernanda Restrepo, 2011) y *La muerte de Jaime Roldós* (Lisandra Rivera y Manolo Sarmiento, 2013). Los documentales de Juan Martín Cueva y de Carla Valencia intentan, desde un punto de vista autobiográfico, una relectura de las historias políticas recientes de América Latina, sobre todo del golpe militar de 1973, en Chile. En el caso del documental de Cueva, el pasado militante de su suegro chileno y el suyo propio, se cuenta a través de una carta filmada a sus hijos. Carla Valencia narra la historia de su abuelo desaparecido por la dictadura militar chilena. Estos documentales autobiográficos o personales son, según León, representativos del giro subjetivo en el cine documental y, trabajan la memoria a través del uso de archivos familiares que se entretrejen con las historias políticas de América Latina.

Cabe mencionar también el caso del cineasta Pocho Álvarez, quien es uno de los documentalistas más prolíficos de las últimas décadas y cuyo trabajo enfocado, mayoritariamente, en las luchas por el medio ambiente tiene como línea constante la recuperación de la memoria de las comunidades afectadas por el extractivismo. Los documentales *Con mi corazón en Yambo* y *La muerte de Jaime Roldós* representan, sin duda, casos emblemáticos del documental de memoria en Ecuador. También desde un trabajo que se sostiene en la relación subjetividad y memoria, estos filmes plantean la reconstrucción del pasado a partir del uso del archivo y el testimonio para redefinir los sentidos del pasado, es decir, logran poner en discusión las versiones oficiales de los casos de la muerte del presidente Jaime Roldós (1981) y el de la desaparición y muerte de los hermanos Restrepo (1988), respectivamente. Así, estos documentales ocupan un lugar relevante por las consecuencias políticas que tienen estas representaciones del pasado en el espacio público, pues, proponen estos casos como asuntos no clausurados en la memoria colectiva de la sociedad ecuatoriana.

Finalmente, podemos constatar las afirmaciones de Christian León respecto al aumento, cada vez mayor, del interés por trabajar el pasado reciente en la producción de cine documental en Ecuador. Consolidándose, de este modo, una tendencia en el campo del cine ecuatoriano que explora estética y narrativamente la relación entre cine y memoria. Así, podemos mencionar los siguientes documentales estrenados en los últimos 3 años: *Brutal como el rasgar de un fósforo. La desaparición de Gustavo Garzón* (Elizabeth Ledesma y Mayra Caiza, 2021); *El día que me callé* (Víctor Arregui e Isabel Dávalos, 2022); *Quién mató a mi padre* (Lourdes Endara y Camila Larrea, 2022); *Cuentos para no dormir* (Lila Penagos, 2022); *Guañuna* (David Lasso, 2022) y *Nada sobre mi padre* (Susanna Lira, 2023). Así, vemos que el caso de violaciones a los derechos humanos y desapariciones en la década de los años ochenta, sigue presente, lo que da cuenta de una época marcada por mucha represión, como lo mencionamos anteriormente. El documental *Brutal como el rasgar de un fósforo. La desaparición de Gustavo Garzón*, producido por INREDH (Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos) trata el caso de la desaparición del escritor Gustavo Garzón en 1990, quien fue detenido un año antes, en 1989, y acusado de pertenecer al Movimiento Montoneras Patria Libre (MPL). En el documental *El día que me callé*, el director de la película, Víctor Arregui, a través de la exploración de diversas formas narrativas, entre la ficción y la no ficción, cuenta la historia de un acontecimiento traumático que vivió en su juventud, cuando era un militante político de izquierda en 1987.

En estos últimos años se observa un aumento de documentales sobre la memoria de las dictaduras militares, de los años sesenta y setenta, en Ecuador y los países del Cono Sur. Siguiendo la línea autobiográfica, los 3 documentales: *Quién mató a mi padre*; *Nada sobre mi padre* y *Cuentos para no dormir* cuentan las historias de 3 hijas, directoras de cada documental, que buscan a sus padres de distintas maneras. En el documental *Quién mató a mi padre*, la directora Lourdes Endara, hija de Ramiro Endara, muestra los resultados de las investigaciones que viene haciendo, desde hace más de 20 años, para esclarecer la muerte de su padre en 1962. Ramiro Endara fue militante de la Unión Revolucionaria de Juventudes Ecuatorianas, en la década de los años sesenta, cuando la fuerza que tomó el movimiento estudiantil fue duramente reprimida por la ofensiva de la derecha nacional, con el apoyo de Estados Unidos, para frenar la amenaza del comunismo en América Latina. Entre 1963 - 1966 se instauró, en Ecuador, un gobierno de facto conducido por la Junta Militar que tuvo entre sus principales acciones, la

política contrainsurgente.

El documental de Lourdes Endara es representativo de la producción audiovisual de los últimos años, en Ecuador, puesto que aborda el tema de la memoria del horror de la dictadura en diálogo con las tendencias de documentales autobiográficos de América Latina actuales, que proponen la reconstrucción del pasado reciente desde el punto de vista de los hijos y las hijas de las víctimas de las dictaduras militares. Asimismo, uno de los logros más interesantes de esta película, es la ficcionalización del crimen cometido contra su padre en un bar de Sangolquí (poblado cercano a la ciudad de Quito). En esta secuencia, la reconstrucción del pasado permite acercarse a interrogantes sobre cómo las imágenes son capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible.

Nada sobre mi padre es una coproducción entre Brasil y Ecuador. La directora, Sussana Lira viaja de Brasil a Quito para buscar la historia de su padre, a quien nunca conoció, un guerrillero ecuatoriano que vivió en Brasil, en la década de los años setenta, y que fue desaparecido por la dictadura militar de ese país. Por su parte, *Cuentos para no dormir*, a través del recuerdo de las historias que le contaba su padre cuando era niña, la directora trata la memoria familiar entrelazada con el pasado guerrillero de su padre, en Colombia en los años ochenta.

Por último, el documental *Guañuna* recoge la memoria del caso de la muerte de Paúl Guañuna, un joven estudiante de un colegio público residente de un barrio popular de Quito, quien fue asesinado en manos de la policía nacional, en el año 2007. El documental trata la memoria de este caso reciente de violencia policial, poniendo en evidencia las estructuras de racismo y discriminación que operan en la justicia ecuatoriana. A continuación, se profundizará en el análisis de este documental que permite acercarnos a esta violencia racista y a la agencia de las familias en la solicitud de justicia.

***Guañuna*: entre racismo estructural y violencia colonial en la justicia ecuatoriana**

El documental *Guañuna* (2022) de David Lasso se inserta en la corriente de obras documentales que abordan de manera incisiva la persistencia de la violencia colonial racista arraigada en las estructuras del Estado-nación mestizo, en este caso, el poder policial y la administración de la justicia. Precisamente, la película de David Lasso, permite aproximarse a la particularidad del cine ecuatoriano, pues, la memoria de la violencia colonial es un tema que ha estado presente, a lo largo de las últimas cuatro

décadas, en las prácticas cinematográficas en Ecuador y su relación con la memoria. Sobre el tema de la exclusión y racismo se ha trabajado en algunas de las producciones cinematográficas desde perspectivas diversas. Podemos mencionar, por ejemplo, los documentales de los años ochenta: *Los gobernantes* de Alfredo Breilh, de 1984, que trata la historia del poder político en el Ecuador a través de marionetas animadas y concebido como material para educación política popular, línea de trabajo en boga para la época. Y, *Boca de lobo. Simiatug* (Raúl Khalifé, 1982); su tratamiento del racismo, en un pueblo de la provincia de Bolívar, la vuelve una obra que confronta el pasado colonial con el presente, incluso cuarenta años después de su realización.

En esta misma línea, otra producción que comparte estas visiones, es el documental *Memoria de Quito* de Mauricio Velasco del año 2008. En este documental se muestra la manera cómo la historia de Quito se ha contado a partir del borramiento de la presencia indígena de la ciudad, sustentada en nociones racistas de blanqueamiento y civilización. Por último, se pueden mencionar también las producciones del cineasta indígena Eriberto Gualinga sobre la memoria del pueblo de Sarayacu. Por ejemplo, *Soy defensor de la selva* (2003) recoge los testimonios de líderes comunitarios sobre la defensa del territorio y su historia de lucha contra la violencia del Estado y sus intereses extractivistas.

En el documental *Guañuna*, al poner el foco en un desgarrador caso de violencia policial dirigida hacia un joven estudiante de un colegio público en Quito, su director profundiza en las violencias estructurales que atraviesan la compleja trama social ecuatoriana y la justicia. El filme se inicia con lo que sucedió que el sábado 6 de enero de 2007. En aquel entonces Paúl Guañuna pidió permiso a sus padres para salir con sus amigos a un concierto de hip hop. Los adolescentes estaban de regreso a casa luego de tomar ceveza y se detuvieron en una pared para escribir la palabra “mapas” que deviene de la denominación de una comida tradicional, el “mapahuirá” que es como se llama al “mote sucio”, en *kichwa*. Un vecino ve a los jóvenes por la ventana y los denuncia con la policía. Ellos detienen a los chicos y al día siguiente encuentran el cuerpo sin vida de Paúl en una quebraba de la ciudad.

La familia Guañuna, perteneciente a la comunidad indígena de Zámbriza, emerge como protagonista en la travesía de su demanda contra la policía por la trágica pérdida de su hijo. En este relato se entrelazan diversos factores, desde su condición de clase y raza hasta la vulnerabilidad inherente a la juventud del fallecido. A través de la

experiencia de la familia Guañuna, el documental arroja luz sobre las intersecciones complejas de la injusticia y desmonta la ideología postracial multiculturalista que ha buscado despolitizar la raza, el racismo y la diferencia. En el neoliberalismo racial contemporáneo, la raza atribuye privilegios y estigmas raciales a diferentes sujetos (Da Costa 2016) se traduce en prácticas concretas que se despliegan en los distintos cuerpos racializados al amparo de las propias instituciones del Estado.

Dentro de esta perspectiva, en varios detalles de la narrativa del documental nos encontramos como estas ideologías postraciales se articulan al sistema de justicia a través de silencios, largas esperas y negaciones reiterativas. Por ejemplo, llama la atención cómo en los usos del lenguaje se devela el racismo y la violencia estructural. La forma en la que el “juez” no pronuncia bien el apellido de Paúl, es una de las escenas más impactantes del documental. ¿Qué implicaciones y qué significa pronunciar un apellido indígena para una justicia claramente racista? No pronunciar bien el apellido indígena de la víctima y ser corregido varias veces por sus familiares da cuenta del ejercicio de cómo se visibiliza este racismo estructural en acciones que lucen como “insignificantes” o de “menor importancia” y que tienen impactos profundos en la administración de la justicia en las sociedades.

Otro ejemplo es la manera misma en que se articula la violencia a través de la denuncia realizada hacia estos jóvenes adolescentes. En este ejercicio mismo opera una suerte de pigmentocracia que delimita la cualidad y legitimidad de la sospecha y de un miedo normalizado sobre estos cuerpos racializados infantiles sobre la cual actúa la violencia policial. Pero estas sospechas y miedos actúan como lo señala Sarah Ahmed, como “constituyendo a otros como temibles en tanto amenazan con absorber al yo”, de esta manera, “dichas fantasías construyen al otro como un peligro no solo para el yo propio como yo sino para la propia vida, para la propia existencia de un ser separado con una vida independiente” (Ahmed 2017).

En consecuencia, unos cuerpos pueden expandirse mientras otros son relegados a la muerte, por ello, el entrecruce con el concepto de raza es necesario para identificar las maneras perversas en las que actúa el racismo en nuestras sociedades a manera de necropolítica. Además, los cuerpos racializados infantilizados son convertidos por la mirada de la sospecha en subhumanos. Como señala Rollo, para el caso de los jóvenes negros, siempre el cuerpo racializado estará relegado a la condición de niños, y por tanto “a su corolario de negación de estatus, reivindicaciones y derechos”. Según este autor, a

diferencia de los jóvenes blancos quienes se “salvan” siempre derivados de su color de piel y de los privilegios normalmente reservados a los adultos por la presunción jurídica de inocencia legal (Rollo 2018), las otras infancias quedan desprotegidas y relegadas solo por el determinante de la mirada racial. Cabe destacar que durante las últimas protestas organizadas por el movimiento indígena y otros sectores sociales en el 2019 y 2022 se ha podido visibilizar cómo la violencia de Estado se ha normalizado, siendo más presente este brutal ejercicio de opresión sobre los cuerpos racializados de las personas más jóvenes, sean niños y adolescentes, quienes son los más vulnerables pensando en términos jurídicos. En el documental del Lasso se puede mirar las escenas con los estudiantes adolescentes donde ellos reivindican su derecho de habitar la ciudad, las calles, los espacios públicos haciendo una crítica frontal sobre sus derechos y la situación en las calles.

Este filme no se limita a ser una mera crónica del proceso judicial relacionado con la muerte de Paul Guañuna, sino que desmonta meticulosamente el entramado del racismo estructural de profundas raíces coloniales. En este sentido, la película se adentra en el tema de la justicia transicional desde la perspectiva de la memoria, buscando revelar las capas más profundas de la problemática. Cuando hablamos de reparación, las comisiones de la verdad, las amnistías, las narrativas de los sobrevivientes necesitan ser oídas, no solo para efectos de duelo sino para fortalecer argumentos legales que pueden ayudar a avanzar los procesos sociales (Méndez citado por Bedoya y Perry 2023). Según Bedoya y Perry, esta activa participación de quienes perviven en el tiempo es crucial para la preservación de la memoria, donde se activa qué se debe recordar, por quién, para quién y cómo (Bedoya y Perry 2023). De esta forma, *Guañuna* del director David Lasso se coloca claramente como un documental que apela al antirracismo y a la justicia transicional, entendida esta como una vía de reparación y restitución en sociedades que emergen de periodos de conflicto y represión, abordando situaciones de larga escala o violaciones sistemáticas de derechos humanos que la justicia ordinaria no puede abordar adecuadamente o que simplemente se ha dejado cooptar por una violencia racial hacia estas poblaciones que ha sido naturalizada y normalizada por el propio Estado y sus actores.

Conclusiones

Este trabajo ha identificado tres tendencias en la relación entre cine y memoria

en el escenario fílmico ecuatoriano. La primera se centra en la conexión entre la memoria de las luchas sociales vinculadas a la ideología de izquierda y los problemas derivados de sus planteamientos. Dentro de esta categoría se incluyen películas de contenido histórico o de representación de personajes y momentos relevantes de épocas pasadas. En la época contemporánea, existe un creciente interés por desvelar las memorias vinculadas a la dictadura, así como por reconsiderar el archivo y el testimonio de las víctimas como elementos fundamentales de la narración. Estas obras exploran las complejidades de lo autobiográfico y del archivo, destacando la participación de la familia y de los hijos e hijas de las víctimas en la reconstrucción de estas experiencias.

Finalmente, *Guañuna* se alinea con los documentales que pretenden abordar la persistencia de la violencia racial en las estructuras del Estado-nación. La película se convierte en un medio esencial que sumerge al espectador en el proceso de lucha emprendido por la familia de Paul Guañuna para preservar la memoria, a través de una crítica directa al sistema judicial. En este contexto, la memoria se revela como un terreno intrínsecamente político, un espacio de confrontación, resistencia y lucha antirracista. La película analiza de cerca la construcción de la memoria colectiva en torno a la trágica muerte de Paul, explorando la tensión entre las imágenes y la búsqueda de la verdad.

Bibliografía

- AHMED, S. 2017. **La política cultural de las emociones**. México, UNAM, 366 p.
- ALOMOTO, A; BEDOYA, M. ESPEJO, E; MACAS, J.L; MUENALA, A. 2022. Yuyarinchik ninchik: Un diálogo colectivo sobre arte indígena e indigenismos. In **Latin American and Caribbean Ethnic Studies**, DOI:10.1080/17442222.2022.2065624
- BEDOYA, M. 2021. Museos, colecciones y arte contemporáneo en los noventa. En CEVALLOS P. y KINGMAN, M. 2021. **Campo artístico en disputa: instituciones, circuitos y discursos críticos sobre el arte ecuatoriano en los años noventa**, Quito, PUCE, 188 p.
- BEDOYA, M.; PERRY, J. 2023. **Restitutions, racisme i historia (histories) pública (públiques)**, *L'Espill*, No. 71, Valencia, Universitat de Valencia,
- DA COSTA, A. 2016. Thinking 'Post-Racial' Ideology Transnationally: The Contemporary Politics of Race and Indigeneity in the Americas. In **Critical Sociology**, 42(4-5), 475-490.
- DE LA VEGA, P. 2016. Gestión cinematográfica en el Ecuador 1977-2006. Quito, Gescultura, 253 p.
- LEÓN, C. 2022. **La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria**. Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, Editorial El Conejo, 310 p.
- MÉNDEZ, E. 2016. Victims as Protagonists in Transitional Justice. In **International Journal of Transitional Justice** Vol. 10, no. 1 (March 2016): 1-5.
- MONTÚFAR, C. 2000. **La reconstrucción neoliberal. Febres Cordero o la estatización**

del neoliberalismo en el Ecuador 1984-1988. Quito, Abya Yala, 169 p.

ROMERO, K. 2011. **El cine de los otros: la representación de “lo indígena” en el cine documental ecuatoriano.** Quito, ABYA YALA, 128 p.

ROLLO, T. 2018. The Color of Childhood: The Role of the Child/Human Binary in the Production of Anti-Black Racism. **In Journal of Black Studies.** 49. 307-329. 10.1177/0021934718760769.

THORP, R. 1991. **La crisis en el Ecuador. Los treinta y ochenta.** Quito, Corporación Editora Nacional, 305 p.

SANTOS ALVITE, E. y MORA, M. 1987, **Ecuador, la década de los ochenta. Crisis económica y ensayo neoliberal,** Quito, Corporación Editora Nacional, 122 p.

SAMANIEGO PONCE, J. 1988. **Crisis económica del Ecuador.** Quito, BCE, 243 p.

PAREDES, W. 2003. **Historia institucional del Banco Central del Ecuador Sucursal Mayor Guayaquil (1927 y 2002).** Guayaquil, BCE, Archivo Histórico del Guayas, 382 p.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024

“VATICAN REFUGEES”: INTELLECTUALS, KNOWLEDGE, AND TECHNOLOGIES IN THE FLIGHT FROM NAZISM TO BRAZIL (1938-1953)

“REFUGIADOS DO VATICANO”: INTELECTUAIS, SABERES E TECNOLOGIAS NA FUGA DO NAZISMO PARA O BRASIL (1938-1953)

Cristiana Facchinetti
Casa de Oswaldo Cruz – Fiocruz

Pedro Felipe Muñoz
Departamento de História -PUC-Rio

Marcus Vinicius Pereira Silva
Casa de Oswaldo – Fiocruz

Karl Schurster
Universidade de Pernambuco/ Universidad de Vigo

Francisco Carlos Teixeira da Silva
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Belinda Piltcher Haber Mandelbaum
Universidade de São Paulo

Abstract: This research note examines the exile of intellectuals and technicians who fled from Europe to Brazil during World War II due to the Nazi domination of the European continent. Our investigation in progress focuses on some refugees known in the historiography as members of the “Görgen” and “Vatican Jews” groups, which were composed of Jews and anti-fascist Catholics of different nationalities. The research hypothesis is that this is a single group, named in this paper as “Vatican Refugees”, since all individuals entered Brazil thanks to the international diplomacy that involved the Holy See. In addition, their names appear on two authorization lists for entry into Brazil, whose crossing led us to the history of INTEC, an electromedical factory founded by Hermann Mathias Görgen. We propose to investigate these refugees’ trajectories, crossing them with prosopography and social network analysis (SNA), in dialogue with transnational history, history of emotions, Jewish studies, and global studies of the Holocaust. We examine their experiences of leaving Europe (conditions to migrate/escape) and their arrival in Brazil, in the authoritarian context of the Estado Novo. Another objective is to constitute a collection of the INTEC documents. We also invest efforts in open science and data sharing as a means of multiplying investigations on the subject.

Keywords: Holocaust; Fascisms; intellectual transnational history; exile and refuge; Brazil-Europe relations.

Resumo: Esta nota de pesquisa traz como tema o exílio de intelectuais e técnicos que fugiram da Europa para o Brasil em virtude da dominação nazista do continente europeu durante a Segunda Guerra Mundial. A investigação em progresso tem como objeto os refugiados conhecidos na historiografia como membros dos grupos “Görgen” e “Judeus do Vaticano”, compostos por católicos antifascistas e judeus de diferentes nacionalidades. A hipótese da pesquisa é que se trata de um único grupo, nomeado nesta nota como “Refugiados do Vaticano”, pois todos os indivíduos entraram no Brasil graças à diplomacia internacional que envolveu a Santa Sé. Além

disso, seus nomes constam em duas listas de autorização de entrada no Brasil, cujo cruzamento nos levou à história da INTEC, uma fábrica de produtos eletromédicos fundada por Hermann Mathias Görgen. A proposta é investigar esses refugiados em suas trajetórias e por meio da prosopografia e da análise de redes sociais, em diálogo com a história transnacional, história das emoções, estudos judaicos e estudos globais do Holocausto. Nesse sentido, examinamos suas experiências de saída da Europa (condições para migrar/fugir) e as de chegada ao Brasil, no contexto autoritário do Estado Novo. Outro objetivo é o de constituir um acervo da INTEC. Investimos ainda esforços na ciência aberta e no compartilhamento de dados como modo de multiplicação de investigações sobre o tema.

Palavras-chave: Holocausto; Fascismos; história intelectual transnacional; refúgio e exílio; relações Brasil-Europa.

Introduction

The establishment of a factory named as *Empresa de Indústrias Técnicas Limitada (INTEC)* in the city of Juiz de Fora in the state of Minas Gerais in 1941, is mentioned by several historians who study the flee of Jews and Hitler's opponents to Brazil at the beginning of World War II (Carneiro, 1996; 2013; Kestler, 2003; Vitale, 2003). The history of this industry, however, is yet to be told. References to INTEC are often made just to connect it to a group of 48 refugees, also known in historiography as "Grupo Görgen. The historian and political scientist Hermann Mathias Görgen (1908-1944) – a prominent name connected to the Catholic German resistance to Nazism – was the key person for the group's organization (Carneiro, 1996; Görgen, 1999). According to him, 38 of those refugees were considered Jews by the Nazis¹. The other 10 individuals forfeited their German citizenship as they were deemed traitors to the Nazi cause.

INTEC, also known as the Juiz de Fora's factory, was focused on producing technical and technological instruments, mainly for medicine. It played a crucial role in the negotiation of permanent visas for refugees before the Brazilian government. During the Estado Novo (1937-1945) period, Brazil closed the borders to individuals of "Israeli races resident in the Reich" (Milgram, 1995a; Facchinetti, 2024). However, there was a loophole in Circular 1.127, from 1937, that allowed entry visas for *non-Aryans* qualified as group excursion with a certified guide, and permanent visas to people with distinguished cultural, political, and social prominence or, even, in the case of the *capitalist visa*, through which the refugee was granted a regular visa upon deposit of a

¹ Letter from Hermann M. Görgen to Maria Luiza Tucci Carneiro. Bonn, May 8th, 1990. Excerpt from Carneiro (2010, p. 156).

certain amount in Banco do Brasil, (Koifman, 2002). Probably, the last escape clause was used to allow these individuals entry. This point of view is shared by Milgram (1995a), as he states that since 1939 there had been widespread hostility towards all immigration not related to agriculture or industry in Latin America as a whole.

Getúlio Vargas (1882-1954) government considered INTEC an opportunity to obtain a new equipment to the Brazilian industrialization process, (Leopoldi, 2011). Despite this, the immigrants who worked there were several times reported to the political police, since many Germans, including Jews, were considered Nazis by the local population (Schindel, 1999).

The “capitalist” aspect, however, was not the only component competing for their entry in Brazil. Within the same period, thanks to an international agreement, there was an estimated entry of *3,000 Catholics of Semitic origin* in the country, according to the so-called “quota policy”. Those were the exceptions allowing for the migration of almost one thousand individuals landing in Brazil between 1940 and 1941, supported by the Vatican. This is why historiography has called this larger group the “Vatican Jews” (Milgram, 1994). Nevertheless, except for renowned names such as Otto Maria Carpeaux (1900-1978), born Otto Karpfen, there is little knowledge of the trajectories of these almost one thousand people.

The hypothesis put forward in the present investigation, which started in 2021, suggests that both groups, the “Vatican Jews” and the “Görgen Group”, were, in fact, one. They constituted a unified initiative aimed at resisting Nazism and offering refuge to displaced individuals, with the backing of the Vatican. Hence, we coined the term *Vatican Refugees*² to refer to and characterize the group supported by these intertwined entities. Beyond emphasizing their connection through the support of the Catholic Church in facilitating escapes, we intend to cross-reference the documentation of the *INTEC member list* with those of *São Rafael list*, as well as the archives of *Czechoslovak*

² Within the group, there is a diverse composition of members, including Catholics, exemplified by figures such as Görgen himself, and Jews. Notably, a segment of the Jewish members had undergone conversion to Catholicism prior to 1935, aligning with the Brazilian government's stipulation for entry into the country. Noteworthy documentation from the German National Library reveals that, post-1939, a network of solidarity enabled the acquisition of baptism and marriage documents by Jews. Father Franz Weber frequently played an important role in certifying the authenticity of these documents, a topic further explored in Santos (2022).

Government in Exile, and the one of *Itamaraty*³. Historiography has yet to conduct a thorough examination of the intricate connections between these individuals and support institutions, despite some works hinting at this approach (Milgram, 1994; Ickx, 2021; Santos, 2022). The comprehensive exploration of these interrelationships remains a promising avenue for future scholarly inquiry.

It is worth pointing out that the sources also allow us to investigate the *deutscher Widerstand* in the Third Reich (Mommssen, 2010; Benz, 2019) and outside Germany, since a high number of those intellectuals and politicians have engaged on both sides of the Atlantic (Mühlen, 2013). In the Brazilian context, it is important to question the resistance of the country's diplomats to the so-called Itamaraty's migration policies (Koifman 2002; Schpun, 201) and even some of the survivors, who over the years took part in anti-fascist movements. The migration control included several classified decrees especially aimed to prevent the entry of Jews into the country, leading historiography to address, in different ways, the issue of anti-Semitism during the first Vargas mandate (Eckl, 2013a; Carneiro, 2003; Milgram, 1995a)⁴.

Our timeframe begins in 1938 when the group started organizing the escape operation as a reaction to what would later be known as the Night of Broken Glass (*Kristallnacht*). The research tracks the breakups and the dispersals of the group until 1945 while investigating the return of some of these individuals to Europe. This return is examined between 1949 and 1953, in the context of two Germanies emerging (GDR and FRG) and INTEC's sale.

Our research is also aimed at giving more visibility to the support networks that made it possible for refugees to escape from the Holocaust. We are also willing to study

³ As per Santos (2022, p. 10), within the allocated quota of three thousand visas, a bilateral agreement transpired between Brazil and the Vatican. This agreement dictated that the Society of Saint Raphael (*Raphaelsverein*), headquartered in Hamburg, would provide the names for the visas. Presently, ongoing research reveals an extensive network of contributors involved in the initiative across Germany, Switzerland, and Italy. However, the extent to which every individual arriving in Brazil was part of the *Raphaelsverein* list remains uncertain. Moreover, it is imperative to acknowledge the pivotal role played by the Czechoslovak Government in exile in issuing passports to expatriates, a prerequisite for their travel. Documentation pertaining to this negotiation is accessible in the United Kingdom and Switzerland. Notably, financial support from Jewish institutions, as evidenced by documents found in Görden's archive, also played a significant role in facilitating these initiatives.

⁴ Unlike authors who generalize the incidence of government anti-Semitism during Vargas period (as Tucci Carneiro, 2003), our strategy is to examine the different facets of Estado Novo (New State).

the impact their migration had on the Brazilian intellectual and scientific fields. It is also committed to deepening the studies on Vargas State and its relationship with anti-Semitism, fascism, and the Catholic Church. The relevance of this analysis lies in the way it establishes new relations between individuals which so far had only been studied separately as two groups. The investigation of how these refugees organized themselves and made it through the war period will certainly bring new information on the strategies employed by Jews, Catholics, and communists, among other endangered groups, in their settling in the country during a period of great political radicalization.

Estado Novo (New State): anti-Semitism and the refuge of Jews and Catholics

During the 1930s and 1940s, the world witnessed an unparalleled global humanitarian crisis. Before World War II, Central Europe, affected by the Nazi occupation, had already produced around 500,000 Jewish refugees. Regarding Hitler's opponents, such as social democrats and communists, there are an estimated 25,000 to 30,000 German-speaking exiled people from Central Europe as well. By the beginning of World War II, between 1939 and 1943, the number of refugees escalated to 30 million; and by the end of the war, something around 50 to 60 million – almost 10% of the continent's population by that time – were refugees (Oltmer, 2016, p. 97-100).

In Brazil, scientific racism brings back the discussion on racial whitening policies from the 19th century, when intellectuals like Silvio Romero (1851-1914) believed that the nation could be made possible and modernized through the miscegenation between the Brazilian population and the European immigrant (Ramos; Maio, 2010). Thomas Skidmore (2012) highlights that the whitening policy was resumed in the 1920s, when Oliveira Vianna (1883-1951) used the 1872 and 1920 censuses as proof of the "country's Aryanization", thanks to the arrival of European immigrants and the miscegenation.

In the decade of 1930, the debate on this topic was once again intensified, when Vargas implemented a nationalization program in education, employment, and immigration which prohibited foreign language and press in the country. Such policies resulted in the Brazilian Nazi party becoming illegal and causing a diplomatic crisis with the Third Reich. The massive entry of immigrants, including Jews, was reported to Berlin by the Nazis in Brazil (pure Germans). The instructions, however, specified non-interference in the domestic policy of the hosting country and forbidding miscegenation

– which was not always respected (Dietrich, 2007).

In her studies on the *Vargas* period (1930-1945), Carneiro (2003) analyzed the immigration policy and the anti-Semitism in the country. Based on a collection of classified decrees from Itamaraty, she claimed that the Vargas state was essentially anti-Semitic. Later, in her book *Cidadãos do Mundo* (Citizens of the World), Carneiro (2010) addressed the importance of collaboration from several countries to the Holocaust. In this work, the historian divided the world between “rejecting” and “welcoming” societies, considering that, at the time, the USA played the “mediator nation” role, especially concerning Jews. Brazil, in its turn, would be one of the rejecting countries, that is, those regarding Jews as unwelcome and imposing strict migration rules. In Carneiro's work, the pivotal roles of Ambassador Souza Dantas and Hélio Lobo as representatives of the Brazilian government on the Intergovernmental Committee are underscored. Both individuals were actively involved in the efforts to save lives and promote the expansion of reception societies. Carneiro notes that Souza Dantas confronted various prohibitions in multiple situations during this undertaking. Moreover, “aid organizations aimed at helping Catholics and Jews” would uselessly look for Hélio Lobo since the Brazilian Foreign Minister did not change his dislike for the cause.

Regarding the changes in the migration policy, Milgram (1995a) provides a different interpretation:

The year 1937 was perceived by Brazilians as a turning point for Jewish immigration to Brazil. [...] It seems that if it weren't for the anti-Semite trends that urged Jews to leave Germany, Poland, and Romania, the Getúlio Vargas dictatorship would not have found it necessary to review the country's chaotic immigration system and send the Jews away (Milgram, 1995a, p. 100).

Although Carneiro brings up the Catholic Church as a mediation institution in the fleeing of Jews to Brazil, she relied on the book by journalist Cornwell (2000) – in which Pope Pius XII is associated with the Nazis, with no caveats whatsoever related to the role of the Church in the resistance against Nazism (Carneiro, 2010, p. 165-166). When addressing the Pacelli case, Strohm (2011) prefers to analyze the issue of the Pope's alleged omission and silencing through different angles, from the anti-communist stand to the diplomatic work towards the Italian fascists and the Vatican's sovereignty matter (neutral policy), or even the concern with the consequences to the Catholic Church on

German soil. A comparable analysis can be identified in the postscript to Friedländer's critical book on Pius XII (2009), initially published in 1964. This postscript was incorporated following Friedländer's access to Pius XI's archive, made available in 2003.

Milgram (1995b) was another author addressing the Vatican's matter in a more complex way when examining the Brazilian case. For this author:

The 1939-1940 period was therefore marked by the silence from most of the apostolic nuncios, the hostility from the La Paz and Santiago nuncios, the Vatican's diplomatic efforts on behalf of 3,000 baptized Jews, the growing opposition against non-Aryans in Brazil, and the objection, in most of the Latin-American countries, to any immigration not related to agriculture or industry (Milgram, 1995b, p. 103).

Unlike Carneiro (2003), Milgram does not understand the Estado Novo in a monolithic way. For him, the same applies to the anti-Semitism in the country. In his incisive critique to Carneiro, he points out that the historian establishes a relationship between Oswaldo Aranha's Catholic background and his anti-Semite worldview without attempting to "show how one led to the other" (Milgram, 1995a, p. 101). Regarding anti-Semitism during Era Vargas, Milgram shows us that even in Itamaraty the anti-Semitism was not monolithic.

Francisco Carlos Teixeira da Silva is another author diverging from Tucci Carneiro in the way of understanding Estado-Novo. For him, the Brazilian Integralism was a nationally anti-Semite fascist movement. The author supports the thesis that associating fascism and Estado-Novo is hasty. According to him, fascism (either as movements or regimes) should not be cloistered as historic fascism since the fascist languages have been expressing themselves also after the end of the Cold War. In addition, he contests the totalitarianism thesis (concept theory created by anti-fascists and operated by fascists during the interwar period) as, in his opinion, it encompasses strikingly different elements and disregards the role of the masses (Silva, 2000).

As far as the settling processes are concerned, a great part of the historiography on refugees and immigration during Estado-Novo highlights a preference for rural immigration of white European men, mainly of Portuguese origin (Debastiani, 2018; Koifman, 2012; Milgram, 1995a). Carneiro (1996) shows the opposite: those refugees would settle mainly in the cities. Our preliminary results substantiate that statement. When delving into the profiles of refugees, historiography does not explore so much the transfer of knowledge and practice aimed at the development of technologies. Much has

been researched on scientists and scholars living in exile in Brazil due to religion, race, and political issues during that period, special note to the case of Universidade de São Paulo (USP) as the most investigated one (Bastos; Mageste, 2018; Silva, 2013). There are too many gaps as far as other universities are concerned and, particularly, other non-university institutions. Eckl (2013b) brings up fine examples but fails to carry out a more detailed study on them. Concerning the Jewish diaspora and anti-Semitism, whenever the historiography addressed the brain gain to Brazil, it paid special attention to *Exilliteratur*, especially great names of literature (Eckl, 2013a; Kestler, 2003; Parada, 2015) like Stefan Zweig (1881-1942) or even female writers (Vitale, 2003).

The many refugee networks in Brazil have also allowed for continuing political activity. In addition to socialists and social democrats, they included left-wing Catholics and conservative Christians, like Hermann M. Göring. There were also members of the German far-right, that is, Hitler dissidents (Mühlen, 2013). *Widerstand* from the other side of the Atlantic still lacks historiography investments, mainly considering the different refugees involved.

Another aspect that warrants investigation is the examination of social support networks for refugees, including the roles played by Catholic associations and those within the Jewish community⁵. The German community in Brazil, including non-Jewish, also relied on several supporting institutions. According to Cytrynowicz (2005), the Jewish refugees were supported by a network of charity and social assistance institutions in Brazil. Some were created in the 1920s, while others have been established in the context of the humanitarian crises resulting from the Holocaust. Among the entities from the 1930s, the author highlights Lar da CIP (Congregação Israelita Paulista) and CARIA (Comissão de Assistência aos Refugiados Israelitas). Carneiro (1999) points out that CARIA would provide medical and psychological services in addition to providing social assistance to refugees. The refuge provided by foreign industrialists, as highlighted by Carneiro (1996), adds another noteworthy dimension to the discussion. This observation prompts the hypothesis that INTEC was

⁵ In our ongoing research phase, our primary focus lies on examining the contributions of Jewish associations in facilitating the travel and settlement of these refugees. Following this initial investigation, we plan to delve into the roles played by Catholic associations and intergovernmental organizations in the overall process.

just one among several significant cases that warrant thorough investigation.

The social supporting network leads us to go deeper not only on the very flee and survival topics, but also on what happens next, when the traumatic experience collides with the new life and the new fears between “death distress, which was the silence distress” (Fresco, 1984, p. 417), and this “between places” (Ferraz, 2010) of support in a new country, refugees would also feel harassed by eugenic, integralist, nationalist, anti-Semitic, anti-communist, associated with nationalism, movements, but also by the difficulty in finding a job. This is why many of them ended up “in concealment among the population, [...] in silence” (Pines, 1993, p. 207) faced with a constant and continued feeling of being in an “extremely serious danger” (Fresco, 1984, p. 427). Works exploring such a traumatic dimension for those individuals in Brazil are rare.

INTEC: intertwining the history of the “Görgen” and the “Vatican Jews” groups

In the history of the Görgen Group, the departure process from Europe speeded up in 1940, when Hermann Görgen informed the Brazilian government that he owned an American patent (*A Noite*, 28/3/1942) and held the amount of nearly US\$ 600 (Wende, 2002), to invest in a factory building in Brazil. In the following year, around fifty immigrants arrived in the city of Juiz de Fora (MG), holding permanent visas and Czech and Nansen passports (Lesser, 1995; Santos, 2022)⁶. Most of its members had emigrated from Switzerland, boarding in Lisbon to Brazil onboard Cabo de Hornos ship⁷. Little is known about their individual escaping paths apart from what Görgen (1999) describes in his unfinished autobiography and from the circular published by Kestler (2003).

The arrangements for the trip were only possible thanks to the contacts established with the help of Friedrich Wilhelm Foerster (1869-1966)⁸ – Görgen’s former professor and PhD supervisor and leader of a group of Catholics who had been activists

⁶ There were passports from other countries, but the Czech passports formed the majority and had been granted by the Czech government in exile through aid organizations for refugees. DNB/Deutsches Exilarchiv, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311 “Görgen Gruppe (INTEC), Personen Listen.

⁷ Cabo Hornos Steamship, April 28th, 1941. Schweizerisches Bundesarchiv (BAR). E 2175 – 2, Band 58.

⁸ While Görgen stayed in Brazil, Foerster fled to Brazil first and then went to the United States. He kept in contact with Görgen and was also INTEC’s associate. DNB/Deutsches Exilarchiv, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311, IA 103. For correspondence between Görgen and Foerster, see: DNB/Deutsches Exilarchiv, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311, IA 08-11.

against Hitler before being sent into exile⁹. An international political network was established including the Committee for Aid to Refugee Intellectuals from Geneva; the apostolic nuncio from Bern, Felipe Bernardini; the director of the Swiss *Caritas*, Doctor Alfred Theobaldi; the Vatican (by order of Pope Pius XII); the president of the Czechoslovakia government exiled in London, Edvard Beneš; and the Czech envoy from the League of Nations, doctor Jaromir Kopecky. The intervention by Doctor Victor Hoo-Chi-Tsai, a Chinese envoy from the League of Nations has also been crucial for Görden to be able to get closer to the Consulate General of Brazil in Geneva, Milton Cesar de Weguelin Vieira, and therefore, obtain visas for the group (Görden, 1979). Letters exchanged between Görden and those who accompanied him provide valuable insights into the formation of the INTEC List and reveal the whole process for the issuance of personal documents for each one of them. Finally, still in Europe, an agreement was signed between Görden and the respective members of the group concerning travel expenses and training background for INTEC's personnel¹⁰.

By looking at the documentation, we noticed a reference to a doctor called Ludwik Werner (1900-1964), who came to Brazil on the list of the "Vatican Jews" (Milgran, 1994) to work at the INTEC factory in Juiz de Fora¹¹. Werner landed in Brazil with his wife, Gertraut, on March 17, 1941, onboard the Angola ship. According to his consular form, he had been admitted based on Resolution number 39 from the Conselho de Imigração e Colonização (Immigration and Colonization Council)¹². As Görden, Werner lived in Geneva, which leads us to investigate a potential aid network for refugees set up back in Switzerland and the history of that country during the Nazi occupation of Europe (Ludi, 2010). This is one of the paths for cross-referencing the *INTEC list* with the *São Rafael list*. That is how we also got to the name of Felix Kraus (1893-?), a jeweler, of Polish origin¹³ who also features on INTEC's archive and on the

⁹ Konservativer Emigrant. *Bayernkurier*, December 31, 1983. In: Archiv für Christlich-Demokratische Politik (ACDP), P-2/Bestand GÖRGEN, Hermann.

¹⁰ DNB, Nachlass Hermann M. Görden, EB 92/311. Several sub-funds with "Görden Gruppe" initials.

¹¹ DNB, Nachlass Hermann M. Görden, EB 92/311 "Görden Gruppe (INTEC), Personen Listen"

¹² Brasil, Arquivo Nacional. Immigration Cards, 1900-1965. Ludvik Werner, 1941. Database Family Search. Digital folder 004912473. Images 00116 and 00117. Available at: <<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:KXKB-M38>>

¹³ Brasil, National Archive. Immigration Cards, 1900-1965. Felix Karol Kraus, 1941. Database Family Search. Digital folder 004571900. Images 00116 e 00117.

Vatican's list¹⁴.

Research on the INTEL factory not only shows a historiography gap but also presents different challenges to understanding its organization and fate since Görgen “did not find the number of technicians and engineers he wanted to take to establish an industry in Brazil and because many of those who went there left him after the initial phase in Juiz de Fora” (Vitale, 2004, p. 49). In this aspect, Dana Roda Becher's account after her arrival is very vivid:

The atmosphere in Juiz is truly appalling. Everybody is angry at each other, and everybody is angry at Görgen. The factory is virtually finished but nobody knows what should actually be produced. G. took many dilettantes with him, who should be trained first, and he took everyone, including the specialists, believing the narratives about their skills – and there were plenty of surprises ... And by the way: everybody shares the same opinion as me: They are chocked by the amount of money requested by G. for the trip – it is more than anyone expected (Becher in Vitale, 2004, p. 49).

Letters exchanged between Med. Doctor Ludwik Werner (1900-1964) and Hermann Görgen are important materials about the first years of INTEC's operation¹⁵. Until his breaking up with Görgen due to impasses caused by the factory's financial strains, doctor Werner held the position of medical technical lead at the factory¹⁶. It is well known that INTEC was “devoted to electromedical, electro and radio technical equipment” (*A Noite*, 28/03/1942. p. 3). But in the context of Brazil's joining World War II against the Axis forces and sending the Força Expedicionária Brasileira (FEB, Brazilian Elite Force), INTEC was considered national security. Until 1953, when it was sold off, many changes in the company had been registered in Brazilian register offices¹⁷.

Although the factory represented the nerve center around which the group organized itself, and negotiations to the migration of the refugees were conducted, the original group was not made up only of specialized technicians, as we saw above. On the contrary, it was diverse and made up of individuals who had been active at the

¹⁴ DNB/Deutsches Exilarchiv, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311 “Görgen Gruppe (INTEC), Personen Listen.

¹⁵ DNB, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311, I.A. 536.

¹⁶ DNB, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311, I.A. 103. See, for instance, the March 28th, 1942 letter.

¹⁷ DNB, Nachlass Hermann M. Görgen, EB 92/311 “INTEC, Gründung”

university, in Arts, Literature, and Philosophy, among others. It was the immigration of a high number of educated people, from the middle and upper-middle classes. The absence of skills for industrial work raised suspicions and complaints to the Departamento de Ordem Política e Social (Department of Political and Social Order) – DOPS (Carneiro, 1996; Schindel, 1999). In addition to its strategic role in visa acquisition, our hypothesis posits that the INTEC evolved into one of the pivotal support and reception institutions for a network of immigrants, exiles, and refugees. Furthermore, for a considerable period, it served as a source of subsistence for some individuals within this community. Indeed, concerning settlement strategies, numerous foreign-origin industrialists, whether Jewish or not, played a significant role by providing employment opportunities to refugees. Despite many of them not being qualified to work in the industry, they were hired. This is why factories such as Estrella, from the Adler family, and the Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo (IRFM), from Italian immigrants, were part of the aid network for refugees on Brazilian soil (Carneiro, 1996; Mefano, 2005). Exploring the organizational structure of this group and understanding how the factory sustained itself during the wartime period promises to unveil novel information about the strategies employed by Jews, anti-fascist Catholics, communists, and other politically persecuted individuals to establish themselves in the country.

Finally, we highlight the importance of prosopography for the study of INTEC's workers and the European individuals and institutions involved in the factory's establishment process. Through prosopography, we will perform an analysis of collective biographies, to build up the profile of members, the political, religious, professional, socioeconomic, and social/age characteristics, as well as build up their relationship networks. The prosopography will be "a first step" (the group's prior knowledge) of the "historical interpretation" at the macro level, that is, something like a political and social history contribution (Monteiro, 2014).

The use of the SNA methodology will enable us to analyze the intricate relationships among group members and other key figures and institutions involved in the migration process. By doing so, our research aligns with discussions pertinent to digital humanities, employing a methodology that integrates disciplines such as sociology, mathematics, and computational science. This approach leverages digital measurement and visualization resources to comprehend the relationships forged by

individuals, their roles, and positions within the network, as well as the formation of various subgroups (Boone, 2018; Kokensparger, 2018).

From the theoretical point of view, our investigation follows the transnational history and the global turn in the history of science (Charle, 2004; Budde; Conrad; Janz, 2010; Raj, 2015; Fan, 2012; Secord, 2004). Such an approach enables us to focus on transnational meetings, the crossing of borders, and the horizontal movement through borders, as well as the shift of intellectuals and knowledge. As we shed light on the flow of people, knowledge, and techniques, transnational and global history provides us with essential tools to study forced migrations caused by Nazism. Following the same line of thought, Harwood (2004, p. 58) addresses the impact of Nationalism and racism on the transatlantic flee of European intellectuals, pointing out that “although there is extensive secondary literature on refugees, certain aspects of emigration remain surprisingly unexplored.” We were also surprised to notice something similar in our research.

Final Considerations

Throughout this research paper, we aim to outline the primary avenues of ongoing research that center on the intersection and convergence of the life trajectories of individuals from diverse nationalities, age groups, professions, and beliefs who found refuge in Brazil between 1940 and 1941. This refuge was made possible through negotiations involving the Vatican and other support networks with the Brazilian government. Importantly, we highlight that the history of INTEC extends beyond the mere negotiation of entry visas.

Beyond tracing individual trajectories, our investigation envisions constructing a prosopography of the group, integrated with a thorough analysis of its social networks. This paper serves to outline the primary objectives and methodologies employed in our work, emphasizing the significance and originality of conducting a comprehensive investigation on this topic. Finally, we would like to highlight that our investigative efforts are also aimed at creating a database that will be used to multiply future research work and will operate based on the opening and sharing of research data – which technical work will be detailed in a future publication.

References

A NOITE. 28/03/1942. **Atividades anti-brasileiras, em Juiz de Fora**. Rio de Janeiro, p. 3.

- BASTOS, F.H.C.; MAGESTE, L. 2018. Migração internacional qualificada e política migratória no Brasil (2000-2017). **Conjuntura Austral**, 9 (48): 72-97.
- BENZ, W. 2019. **Der deutsche Widerstand gegen Hitler**. München: C. H. Beck.
- BOONE, R. N. 2018. **Links, Letters and Lunatics: a case study exploring the potential of Digital Historical Social Network Analysis**. 2018. Master's Thesis (History & Philosophy of Science) - Utrecht University.
- BUDDE, Gunilla, CONRAD, S. and JANZ, O. 2010. Vorwort. In: BUDDE, G., CONRAD, S. and JANZ, O. (Eds.). **Transnationale Geschichte: Themen, Tendenzen und Theorien**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- CARNEIRO, M. L. T. 1996. **Brasil: um refúgio nos trópicos, a trajetória dos refugiados do nazi-fascismo/Brasilien: Fluctpunkt in den Tropen, Lebenswege der Flüchtlinge des Nazi-Faschismus**. São Paulo: Estação Liberdade/Instituto Goethe.
- CARNEIRO, M. L. T. 2003. **O Veneno da Serpente**. São Paulo: Perspectiva.
- CARNEIRO, M. L. T. 2010. **Cidadão do mundo**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp.
- CARNEIRO, M. L. T. 2013. O Brasil diante dos judeus alemães refugiados do nazismo (1930-1945). In: ASMUS, S.; ECKL, M. (org.). **Olhando mais para frente do que para trás...: O exílio de língua alemã no Brasil, 1933-1945**. Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag, p. 143-161.
- CHARLE, Christophe. 2004. Introduction to Part II. In: CHARLE, C., SCHRIEWER, J.; WAGNER, P. (ed). **Transnational intellectual networks: forms of academic knowledge and the search for cultural identities**. Campus Verlag, p. 197-204.
- CYTRYNOWICZ, R. 2005. **Instituições de assistência social e imigração judaica**. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, 12 (1): 169-184.
- DEBASTIANI, J. 2018. **A Política Imigratória do Governo Vargas (1940-1945): Teses, Práticas e Debates na Revista de Imigração e Colonização**. Dissertação de Mestrado em História, Universidade Estadual Paulista (UNESP).
- DIETRICH, A. M. 2007. **Nazismo Tropical? O Partido Nazista no Brasil**. São Paulo, SP, Tese de Doutorado em História Social, Universidade de São Paulo.
- ECKL, M. 2013b. "No momento, sem quaisquer restrições, somos aqui os estimados representantes da ciência alemã": a atuação dos alemães exilados na ciência brasileira. In: ASMUS, S.; ECKL, M. (Hg./org.). **"...Mehr vorwärts als rückwärts schauen...": Das Deutschsprachige Exil in Brasilien, 1933-1945/"...Olhando mais para frente do que para trás...": O exílio de língua alemã no Brasil, 1933-1945**. Berlin: Hentrich & Hentrich, p. 75-81.
- ECKL, M. 2013a. Os laços espirituais entre o Velho e o Novo Mundo – jornalistas, escritores, tradutores e artistas de teatro como mediadores culturais. In: ASMUS, S.; ECKL, M. (Hg./org.). **"...Mehr vorwärts als rückwärts schauen...": Das Deutschsprachige Exil in Brasilien, 1933-1945/"...Olhando mais para frente do que para trás...": O exílio de língua alemã no Brasil, 1933-1945**. Berlin: Hentrich & Hentrich, p. 11-27.
- FACCHINETTI, C. 2024. La Fábrica INTEC: intelectuales, saberes y tecnologías en la huida del nazismo y en el refugio en Brasil (1938?1954). In: Allevi, José Ignacio; Rinke, Stefan. (Org.). **Saberes globales y expertos locales en América Latina en el siglo XX**. Mainz: WBG Academics, p. 305-327.
- FAN, F. 2012. The global turn in the history of science. *East Asian Science, Technology and Society: An International Journal*, 6 (2): 249-258.
- FERRAZ, C. B. O. 2010. Entre-lugar: apresentação. **Revista Entre-Lugar**, 1: 15-32.
- FRESCO, N. 1984. Remembering the unknown. **International Review of Psychoanalysis**, 11: 417-427.

- FRIEDLÄNDER, S. 2020. **Pio XII e o Terceiro Reich**. Porto: Sextante Editora.
- GÖRGEN, H. M. 1999. **Uma vida contra Hitler**. Fortaleza: Editora UFC.
- GÖRGEN, H. M. 1979. Wie der Vatikan uns rettete: Flucht von den Nazis durch Europa und über den Atlantik. **Katholische Nachrichten Agentur (KNA)**, (1): 01-04, 4 jan.
- HARWOOD, J. 2004. National differences in Academic Culture: science in Germany and the United States between the World Wars. In: CHARLE, C., SCHRIEWER, J.; WAGNER, P. (Eds.). **Transnational intellectual networks: forms of academic knowledge and the search for cultural identities**. Campus Verlag, p. 53-79.
- ICKX, J. 2021. **Os judeus de Pio XII. O verdadeiro papel do Papa Pacelli. O círculo íntimo de Pio XII e a sua atuação durante a Segunda Guerra Mundial**. Estoril: Vogais & Companhia.
- KESTLER, I. M. F. 2003. **Exílio e literatura: escritores de fala alemã durante a época do nazismo**. São Paulo: EDUSP.
- KOIFMAN, Fábio. 2002. **Quixote nas trevas: o embaixador Souza Dantas e os refugiados do nazismo**. Rio de Janeiro: Editora Record.
- KOIFMAN, F. 2012. **Imigrante ideal: o Ministério da Justiça e o aperfeiçoamento da raça (1941-1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- KOIFMAN, F.; AFONSO, Rui. 2021. Os vistos concedidos no Consulado do Brasil em Hamburgo:1938-1939. In: MILGRAM, A.; FALBEL, A. (Org.). **Judeus no Brasil: história e historiografia: ensaios em homenagem a Nachman Falbel**. Rio de Janeiro: Garamond, p. 157-183.
- KOKENSPARGER, B. 2018. Social Network Analysis: Historic Circles of Friends and Acquaintances. In: KOKENSPARGER, B. **Guide to Programming for the Digital Humanities**. Cham: Springer International Publishing. p. 79-89. (SpringerBriefs in Computer Science)
- LEOPOLDI, M. A. P. 2011. A economia política do primeiro governo Vargas. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. de A. N. (Orgs.). **O Brasil republicano 2: O tempo do nacional-estatismo. Do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 241-285.
- LESSER, J. 1995. **Welcoming the undesirables: Brazil and the Jewish question**. Berkeley: University of California Press.
- LUDI, R. 2010. Dwindling Options: Seeking Asylum in Switzerland 1933-1939. In: CAESTECKER, F.; Moore, B. (Org.). **Refugees from Nazi Germany and the Liberal European States**. New York, Berghahn Books, p. 82-102
- MEFANO, L. 2005. **O Design de Brinquedos no Brasil: Uma arqueologia do projeto e suas origens**. Rio de Janeiro, RJ, Dissertação de Mestrado em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- MILGRAM, A. 1994. **Os Judeus do Vaticano: A tentativa de salvação de católicos não-arianos da Alemanha ao Brasil através do Vaticano (1939-1942)**. Rio de Janeiro: Imago.
- MILGRAM, A. 1995a. The Jews of Europe from the Perspective of the Brazilian Foreign Service, 1933–1941. **Holocaust and Genocide Studies**, 9 (1): 94-120.
- MILGRAM, A. 1995b. Reflexões sobre o Vaticano, os Judeus, e a América Latina Durante a II Guerra Mundial. **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, 6 (1), p. 101-112.
- MONTEIRO, L. M. 2014. Prosopografia de grupos sociais, políticos situados historicamente: método ou técnica de pesquisa? **Pensamento Plural**, (14): 11-21.
- MÜHLEN, P. von. 2013. Atividades políticas dos exilados de língua alemã no Brasil. In: ASMUS, S.; ECKL, M. (org.). **“...Mehr vorwärts als rückwärts schauen...”: Das**

- Deutschsprachige Exil in Brasilien, 1933-1945“[...Olhando mais para frente do que para trás...”: O exílio de língua alemã no Brasil, 1933-1945].** Berlin: Hentrich & Hentrich Verlag, p. 83-93.
- OLTMER, J. 2016. **Globale Migration: Geschichte und Gegenwart.** Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- PARADA, M. 2015. Reinvenções de si: o exílio como deslocamento e crítica. **Projeto História**, (53): 88-120,
- PINES, D. 1993. The impact of the Holocaust on the second generation. In: PINES, Dinora (ed.). **A woman's unconscious use of her body.** London: Virago, p. 205-225.
- RAJ, K. 2015. Além do pós-colonialismo... E pós-positivismo. Circulação e a História Global da Ciência. **Revista Maracanã**, (13): 164-175.
- RAMOS, J. de S.; MAIO, M. C. 2010. Entre a riqueza natural, a pobreza humana e os imperativos da Civilização, inventa-se a investigação do povo brasileiro. In: MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (org.). **Raça como Questão: História, Ciência e Identidade no Brasil.** Rio de Janeiro: Fiocruz.
- REZNIK, L. (Org.). 2020. **História da imigração no Brasil.** Rio de Janeiro: FGV Editora.
- SANTOS, J. 2022. A diplomacia pontifícia e os refugiados judeus no Brasil (1939-1941): uma investigação preliminar nos arquivos de Pio XII. **Revista de História (São Paulo)**, (181): 1-34.
- SCHINDEL, D. 1999. Juiz de Fora. In: GÖRGEN, H. M. **Uma vida contra Hitler.** Fortaleza: Editora UFC, p. 159-164.
- SCHPUN, M. R. 2011. *Justa.* **Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus: trocando a Alemanha nazista pelo Brasil.** São Paulo: Civilização Brasileira.
- SECORD, J. A. 2004. Knowledge in transit. *Isis*, **95** (4): 654-672.
- SILVA, A. F. C. da. 2013. **A diplomacia das cátedras: a política cultural externa alemã e o ensino superior paulista - os casos da USP e da Escola Paulista de Medicina (1934-1942).** *História (São Paulo)*, **32**: 401-431.
- SKIDMORE, T. E. 2012. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras.
- STROHM, C. 2011. **Die Kirche im Dritten Reich.** Bonn: Bundeszentrale für Politische Bildung.
- SILVA, F. C. T. 2000. Os fascismos. In: REIS FILHO, D. A.; FERREIRA, J.; ZENHA, C. O Século XX. Vol. II: **O tempo das crises – revoluções, fascismos e guerras.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 111-164.
- VITALE, R. 2003. *Exil in Brasilien, 1933-1945.* München: Eberhard Verlag.
- WENDE, Frank *et al.* 2002. **Deutschsprachige Schriftsteller im Schweizer Exil 1933-1950: Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933-1945 Der Deutschen Bibliothek.** Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.

Recebido: 06/05/2024
Aprovado: 06/12/2024