

La memoria como paisaje audiovisual:

La telenovela *Hippie* (2004) y la construcción televisiva de la memoria de los años 60 en Chile:

María Constanza Mujica Holley

Periodista y doctora (c) en Literatura Hispanoamericana

Facultad de Comunicaciones

Pontificia Universidad Católica

Abstract: Una telenovela no habla sólo desde las voces de sus personajes, también lo hace desde sus imágenes. Por ello, además de la historia y los diálogos deben analizarse los contactos y distancias entre ese discurso y el que se cristaliza en la narración audiovisual. En *Hippie* de Canal 13 este tipo de análisis descubre que, pese a que la telenovela toca verbalmente los cambios vividos en los 60 en Chile, la mirada de la cámara se fija en la intimidad. Lo social surge como lo latente. Este artículo da cuenta de una parte de la tesis doctoral “Paisajes de la identidad y la memoria chilenas en telenovelas de (1995-2005)”.

Palabras clave: telenovela chilena, telenovela de época, análisis audiovisual.

Una mirada integral a la telenovela: Juntando palabra e imagen

La telenovela es el único género televisivo exclusivamente latinoamericano. A pesar de compartir algunas características con otros géneros de ficción televisiva seriada, la telenovela posee características propias claramente delimitadas. A partir de los rasgos descritos por autores como Nora Mazziotti, Lucrecia Escudero, Jesús Martín Barbero y Oscar Steimberg se puede elaborar la siguiente síntesis:

Primero, a nivel de los personajes y organización de los acontecimientos, comparte los rasgos centrales del melodrama clásico¹: a) la presencia de una pareja protagónica que lucha por concretar un amor difícil (tradicionalmente por diferencias sociales, pero también por distancias de edad o étnicas) en el matrimonio, b) la

¹ El melodrama es un género teatral popular y callejero que surge después de la Revolución Francesa. Se caracteriza por la presencia de personajes estereotípicos (el enamorado, la madre, la joven, el villano) que representan la lucha del bien y el mal —considerados como fuerzas antagónicas, que actúan de modo real y perceptible en el mundo—. Los diálogos están llenos de hipérboles y las escenografías y maquillaje son exagerados. (Frye, Brooks y Martín Barbero).

búsqueda de una identidad no conocida, usualmente por una paternidad no reconocida y c) la revelación de un secreto es el motor de la acción.

Segundo, a nivel de estructura: a) hay una secuencia de episodios y b) siempre hay un final, un cierre a la historia, por muy larga que ésta sea.

A pesar de que ha habido importantes rupturas estilísticas en el desarrollo de la telenovela como género², estos rasgos se mantienen, aunque sea sutilmente, en las telenovelas contemporáneas. Esto es particularmente cierto en el caso de Chile, donde las series que han roto con más fuerza con las características recién descritas no han tenido mayores éxitos de audiencia. Así está sucediendo hoy con el ingreso Descarado de Canal 13 a la narrativa de ciencia ficción³ y sucedió con Tic Tac de TVN, que recogía la estética del cómic e ironizaba con las historias de la novela negra estadounidense, y Piel Canela de Canal 13, que se centraba en las dificultades de un guionista para escribir una telenovela exitosa.

Las particularidades genéricas a nivel de contenido y estructura tienen eco en los modos de construcción audiovisual exclusivamente telenovelescos. La telenovela es un género seriado, por lo que debe recuperar constantemente, a través de flashbacks, lo que ocurrió en episodios anteriores de modo de asegurar que el espectador que no ha podido ver toda la secuencia de capítulos pueda seguir la historia. Por la misma razón la edición debe ser sencilla, en lo posible transparente y fácil de seguir, sin demasiados desplazamientos.

El centro de la narrativa telenovelesca es el secreto y el suspenso, por lo que la velocidad del montaje debe regularse para generar el efecto emocional que “enganche” hacia el próximo capítulo y sugiera interpretaciones de los hechos que se acaban de mostrar.

La duración del tiempo de la reproducción y de lo reproducido son muy similares, por lo que la telenovela se inserta en la cotidianeidad del espectador, no sólo como narración, sino también como estructura temporal.

² Oscar Steimberg relativiza la permanencia de estos rasgos al describir tres momentos para la telenovela argentina: primitivo (en el que priman las características del melodrama), moderno (en que se incluyen aspectos sociales, se relativiza la distancia entre el bien y el mal) y posmoderno (en el que las características genéricas se diluyen por la inclusión de elementos de la comedia, el videoclíp y el cómic. La telenovela vuelve sobre sí misma con comentarios como “esto parece tomado de una telenovela” y con la utilización del mundo de la producción televisiva como espacio de la serie de ficción).

³ Una de las justificaciones de la actriz Carolina Arregui para los magros resultados de audiencia fue que el público chileno no estaba preparado para una telenovela de este tipo.

Esta misma particularidad, latinoamericana, sugiere que este género televisivo puede ser un campo fecundo para entender el campo cultural que la produce. Jesús Martín Barbero ha enunciado este potencial:

“(…) Scholars have begun to ask themselves if the meanings and enchantments these stories [telenovelas] offer to the populace, as more than strategies of ideology and the inertia of cultural formats, might be the product of a profound dynamic of memory and imaginaries. What activates these memories and makes them permeable to the modern urban imaginaries is not the order of their content or even their codes, but the order of their cultural matrices⁴ (...) To speak of matrices is not to evoke the archaic but to make explicit the present, to explore not what survives from the past when the popular stories and gestures were authentic, but what makes certain narrative and visual matrices operative today, secretly connected to the lives, fears, and hopes of the people” (Martín Barbero, 1993: 23)⁵

Martín Barbero abre las posibilidades para estudiar la televisión como un espacio cultural que encarna las tensiones de la modernidad latinoamericana, como un fenómeno híbrido de esta misma modernidad. A pesar del potencial que él y otros autores han abierto al estudiar los vínculos de la telenovela con los imaginarios culturales latinoamericanos, en Chile, el análisis se ha centrado casi exclusivamente en la recepción que las audiencias hacen de la televisión, en los modos por los que este medio influye en sus espectadores, así como las formas por las que éstos construyen significados a partir de lo percibido (Cfr. Santa Cruz, Fuenzalida, 2005). No ha interesado el estudio en profundidad de los imaginarios sociales representados por la telenovela.

Eduardo Santa Cruz trata de llenar ese espacio al rastrear la preocupación principal que suscribe el discurso social de las telenovelas chilenas. El autor las define

⁴ Cada matriz cultural representa un conjunto de paradigmas que median los procesos de significación que los individuos miembros de una comunidad hacen de lo real. Según Martín Barbero, en el caso de la América Latina contemporánea se da el contacto conflictivo entre dos matrices principales: la lógica moderna, capitalista e industrial y la lógica pre-moderna, popular y oral. (Cfr. Martín Barbero 1987).

⁵ “Los académicos han empezado a preguntarse si los significados y encantos que estas historias [telenovelas] ofrecen al pueblo, como más que estrategias ideológicas e inercia de formatos culturales, pueden ser producto de una profunda dinámica de la memoria y los imaginarios. Lo que activa estas memorias y las hace permeables a los imaginarios urbanos modernos no es el orden su contenido o incluso sus códigos, pero el orden de sus matrices culturales (...) Hablar de matrices no es evocar lo arcaico, pero hacer explícito el presente, expresar lo que sobrevive del pasado cuando las historias y gestos populares eran auténticos, lo que hace que ciertas matrices narrativas y visuales sean operativas hoy, que estén secretamente conectadas con las vidas, miedos y esperanzas de la gente” (Martín Barbero, 1993: 23)

como la cristalización y “sedimentación de un sentido común, que entrega una explicación de lo que somos, lo que fuimos, lo que es posible ser” (Santa Cruz 7). Su análisis no aborda el carácter específicamente televisivo de las telenovelas, es decir, los elementos conformadores de la telenovela como género audiovisual: ángulos de cámara, encuadres, montaje, movimientos de cámara, color, sonido ambiente, música, planos⁶.

La telenovela es un discurso televisivo, audiovisual. Por lo mismo, el análisis de su componente verbal, de los diálogos y su estructura narrativa, no agota el estudio de sus significados. Una telenovela no habla sólo desde las voces de sus personajes, a veces también grita en el silencio de sus imágenes. Sin embargo, se ha marginado del análisis los datos que se entregan a través del sonido ambiente (cuando éste existe), la música y, particularmente, las imágenes⁷.

En ese contexto surge la idea de elaborar una metodología de análisis que se ajuste a las características propias de la ficción seriada televisiva. Con este objetivo en mente, la escena, definida operacionalmente como “el conjunto de planos unidos por un criterio de unidad de espacio o tiempo en el relato” (Russo 97), se escogió como unidad mínima de análisis. Este elemento permite, simultáneamente, recoger los códigos que constituyen la producción audiovisual y la lógica narrativa que da coherencia a la telenovela como relato, que a veces concurren, pero otras tantas (y las más interesantes) no lo hacen.

Las convenciones audiovisuales del género y las rupturas que de ellas se hagan en cada telenovela en particular también son indispensables al momento de interpretar los discursos sociales que ellas ponen en circulación. Desde ahí se puede construir un nuevo tipo de lectura, a contra-pelo, que redescubre en una nueva dimensión lo que se está comunicando, una dimensión mítica si se recupera la perspectiva barthesiana.

Hippie: El mito y la cripta de los 60

El mito, según Roland Barthes es un tipo de discurso que habla de otro discurso y que tiene la función “de dar a una intención histórica una justificación natural, hacer que lo contingente aparezca como eterno” (Barthes, 57). Habla de las cosas, no las calla, pero lo hace de tal forma que lo que es contingente parece un hecho o

⁶ La excepción es el análisis que hace de la diversidad de encuadres presentes en la escena final de Pampa Ilusión (2001, TVN)

⁷ Detalles sobre los elementos audiovisuales del texto televisivo se pueden encontrar en Fuenzalida, 2002. Una selección de las características del lenguaje audiovisual a partir de Fuenzalida está en la discusión bibliográfica previa a este trabajo. A grandes rasgos se trata de signos visuales concretos, signos dinámico-temporales, con potencial afectivo, música, reintroducción de la cultura popular lúdico—afectiva, código de la palabra oral.

afirmación transparente, purificado, natural. Se convierte la “antiphysis en pseudo physis” (Ibid).

El mito disimula la disimulación de algo. Es semejante, entonces, a la cripta como la describe Jacques Derrida: “una cierta disposición de los lugares se organiza para disimular: algo, siempre en cierto modo un cuerpo. Pero para disimular también la disimulación”, al interior del yo se da un “foro interior un fuero excluido al interior del dentro” (Derrida, 4). Ese algo está allí, oculto por paredes, pliegues, pero es desconocido para el yo. Se manifiesta como síntoma, que nunca puede decirse abiertamente, sólo somatizarse cuando hay una fractura del mito, cuando lo naturalizado muestra su carácter contingente.

Lo encriptado no tiene que ver con una voluntad de ocultar, de mentir, sino con elementos que la conciencia no sabe que están ahí y que emergen como síntomas. Llevando esta categoría a los mensajes televisivos como la telenovela esos síntomas son las tensiones y contradicciones entre el lenguaje verbal y el audiovisual. Recuperando a Lyotard, mientras lo verbal tiene que ver con la conciencia (con el ego), lo visual se vincula con el mundo del sueño, con el fantasma del deseo que se cuele entre las paredes de la cripta. La interpretación de un sueño pasa entonces por “cazar al fantasma”, descubrirlo en la figura/imagen, en vez de traducirlo como un texto.

El primer semestre del 2004 se estrenó *Hippie, el mundo está cambiando* en las pantallas de Canal 13 de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Según el director de la novela de canal 13, Cristián Galaz, la telenovela pretendía dar cuenta de los cambios sociales que marcaron esa época. Nada quedaría al margen, ni los cambios políticos, ni el amor libre, ni las drogas, ni el mundo universitario...

Y se cumplió la promesa. De todo eso se **habló** (a veces tangencialmente, la mayoría de ellas superficialmente) a través de las vivencias de cuatro amigos (Martín — el dirigente estudiantil—, Pancho —el niño bien que hace creer a sus padres que estudia en Estados Unidos cuando en realidad vive hace un año con sus amigos—, Andrés —el hijo responsable y conservador del rector de la Universidad Nacional— y Cristóbal — un joven idealista que vive en una comunidad hippie y que cree que “hay que comerse la luna”).

El primero moviliza, a través de huelgas que nunca salen a la calle y de discursos, a sus compañeros estudiantes a favor de una “reforma universitaria” de la que nunca se saben los detalles, que nunca llega a ejecutarse y que tiene como único rostro a David Torres, un compañero de Martín en la carrera de Medicina. Las desastrosas condiciones de salud e higiene en las zonas rurales se muestran sólo en un par de escenas en las que Pancho recorre los campos que pertenecen a su padre. Después...

hablar sobre rebelarse e intentar ayudar, pero siempre desde la intimidad de la comunidad del Ostión.

Hippie y la memoria

Y, entonces, ¿qué se ve en Hippie?

Pelos largos bailando al viento, pañuelos al cuello, camisas tornasoladas, collares artesanales, motocicletas Harley Davison recorriendo una carretera larga y desierta, tipo Easy Rider (1969), al son desaforado de la canción *Born to be wild* (1968) de Steppenwolf y un viejo bus pintado con colores sicodélicos, Hippie escrito en la tipografía de la revista americana de música Rolling Stone⁸. Todo grita sesentas en la estética de la teleserie Hippie de canal 13, como se planteó en su publicidad ¿o no?

Más que con los hechos reales de la época que pretende evocar, desde las primeras emisiones Hippie se concentró en recoger rasgos vinculados con una iconografía mitológica de ella.

Por ejemplo, en una de las escenas que se transmitió previo a la salida al aire de la teleserie se muestra una marcha contra una guerra. Los personajes centrales de la teleserie gritan “Se escucha el clamor de miles de jóvenes... No a la guerra” y cargan pancartas que dicen “Paz, Amor, Revolución” en un parque, que no se sitúa, a través de algún elemento de contexto, en ninguna ciudad, en ningún país. La mayoría de los planos son medios, sólo muestran una parte del ambiente y se terminan cerrando en las caras, expresiones y cuerpos de los actores. Termina la escena con la frase “el mundo está cambiando”, pero visualmente no se ha dado ninguna información que sugiera de qué mundo se nos habla, contra qué guerra se está protestando o siquiera en qué parque, ciudad o país se ubica la manifestación.

El único guiño que nos sugiere que se está hablando de fines de los 60 en Chile es la música ambiente, las guitarras, tambores y pitos del grupo Los Jaivas. Lo que hay, entonces es un resonante eco de lo que se ha visto de las manifestaciones que se hicieron en Berkeley en contra de la incursión estadounidense en Vietnam.

En los primeros capítulos se pueden encontrar también vínculos intertextuales con la película Palomita Blanca del chileno Raúl Ruiz. Tanto en ella como en la teleserie los personajes se bañan desnudos al atardecer en una playa desierta, mientras la cámara los enfoca a contraluz por lo que sólo se ven sus siluetas.

⁸ Imágenes y un análisis de la estética propuesta por la telenovela se podrán ver a través de una presentación en formato Power Point.

Siguiendo a Frederic Jameson, podríamos decir entonces que lo que hay en la teleserie es un verosímil de época alimentado por el pastiche, entendido como la “canibalización” de estilos muertos. Lo que se muestra es el cadáver de la historia y de la política, un cuerpo que no tiene vida, porque se le ha cercenado de su contexto vital, “una copia idéntica de un original que nunca ha existido (Jameson, 37). Esta forma de expresión cultural marca “la desaparición de un sentido de la Historia, la forma en que todo nuestro sistema social contemporáneo ha empezado poco a poco a perder su capacidad de retener su propio pasado, ha empezado a vivir en un presente perpetuo y en un perpetuo cambio” (Jameson, 38).

Si, en un análisis inicial, la construcción visual de la telenovela se nos aparece como un pastiche lejano a la experiencia histórica, ¿cómo se explica que en una encuesta que hizo la Fundación Futuro en marzo del 2004 su ambientación aparecía evaluada con un 6,5 de un máximo de 7?

Esta distancia se nos hace comprensible si consideramos que “(...) la línea demarcatoria entre pasado mítico y pasado real no es siempre tan fácil de trazar: se trata de uno de los acertijos de cualquier política de la memoria en cualquier lugar” (Huyssen, 1999: 8). Esto porque los recuerdos que se tienen hoy de un determinado hecho se va reconfigurando por las nuevas experiencias, por nuevas imágenes, por nuevas conversaciones sobre él. “Si lo que vemos hoy tuviese que tomar lugar dentro del cuadro de nuestros recuerdos antiguos, inversamente esos recuerdos se adaptarían al conjunto de nuestras percepciones actuales. Todo pasa como si confrontáramos varias versiones. Y porque concuerdan en lo esencial, a pesar de algunas divergencias, es que podemos reconstruir un conjunto de recuerdos de modo de reconocerlos” (Halbwachs, 1990: 25).

Incluso si existe una experiencia directa del hecho recordado, como sucedió con muchos de los espectadores de *Hippie*, ésta desaparece del recuerdo si es que no es reactualizada por el contacto social (por un libro, una película, por conversaciones, por postales), dice Maurice Halbwachs. Así, por más fidelidad que se crea tener con la experiencia personal siempre habría una distancia insalvable entre lo vivido y lo recordado. Es decir, incluso para aquellos que vivieron los 60, la memoria de esas experiencias están condimentada por imágenes posteriores de películas, libros, conversaciones... De ahí que la recuperación de la imagen de algo que se parezca a lo que vivieron, se lea como una memoria parcial, que evoca a la otra, pero que siempre está en conflicto con ella.

La memoria como narrativa en constante renegociación se enfrenta a “los fantasmas de la promesa postromántica de autenticidad, comunidad, experiencia vivida e identidad” (Huyssen, 1999: 9) y así este juego televisivo de recordar se conjuga a ratos como conmemoración y por momentos como la consagración de una amnesia. Hippié, en ese contexto, se puede leer al mismo tiempo un intento por recuperar un pasado y una narrativa que lo esconde detrás de una máscara, de una escenografía que simula ser la realidad.

Aceptando entonces que Hippié se basa más sobre un pastiche de la iconografía de los 60, que sobre los hechos que en esa época ocurrieron, se hace necesario descubrir cuál es el paisaje de la memoria que se estructura bajo y a través de este mosaico.

Lo que se ve: lo social desde lo íntimo

Magdalena mira a Martín. La cámara enfoca su cara, sus ojos, sus labios... nada más. Ni siquiera su cabeza completa entra en el cuadro, sólo hay espacio para su emoción. Este uso del primerísimo primer plano es convencional en la telenovela clásica o primitiva⁹ y es consistente también con una decisión estética tomada por el área dramática de Canal 13 desde *Machos*¹⁰ de volver a las convenciones del melodrama que habían sido abandonadas a favor de un estilo vinculado al modo posmoderno de telenovela¹¹.

Pero esta selección no sólo tiene efectos en el estilo de la teleserie, sino que involucra también una decisión respecto del modo de narrar la historia.

Fue el cambio hacia los planos abiertos y hacia el uso de exteriores, por ejemplo, lo que marcó las telenovelas de la época que pretende evocar Hippié. A principios de los 70, lo que se ha dado en llamar el estilo moderno o realista se “permeabilizó ante los conflictos y los acontecimientos sociales. En este afán naturalista se buscan indentificar estilos sociales específicos y conectar la telenovela con otros discursos sociales” (Aprea y Soto, 1999). Así, en la producción argentina *Rolando Rivas, taxista, el mundo urbano*,

⁹ Gustavo Aprea y Marita Soto definen esta etapa en el desarrollo de la telenovela como “más ligado a la tradición melodramática (...)Trabajado a través de exageraciones y esquematismos tanto en la construcción de los personajes como en la ambientación”. (Aprea y Soto, 1999)

¹⁰ Así por lo menos declaró la guionista Coca Gómez en una entrevista anterior al estreno de *Machos* que se puede encontrar en el foro de telenovelas chilenas (www.teleserieschilenas.cl).

¹¹ Según Aprea y Soto en el estilo posmoderno “triumfa la autorreferencialidad del género y la telenovela se vuelve sobre sí misma (...) complejizando un relato que se abre en múltiples líneas narrativas capaz de cruzarse con un repertorio extenso de historias (...)” El extremo de este estilo llegó en Chile con la teleserie *Piel Canela* de canal 13 (un monumental fracaso de audiencia) cuyos protagonistas eran guionistas y productores de una teleserie.

las plazas, las calles de Buenos Aires, los barrios ricos y pobres son también protagonistas. (Soto, 1996).

Al utilizar un tiro de cámara cerrado se está dejando fuera del cuadro los elementos de contexto, lo social. Es decir, el único mundo que puede estar cambiando en una teleserie que se construye de este modo es el de lo íntimo, lo personal y familiar.

Hay que apuntar que se pueden distinguir dos momentos en el desarrollo de Hippy, marcados por la salida del director Cristián Galaz de la producción.

En el primero, se construye la narración audiovisual a partir de planos cerrados, pero el foco narrativo está en la comunidad del Ostión, lo que permite algunas (pocas) escenas de contexto en la playa y el campo. En esta etapa se muestran escenas efímeras de Pancho conociendo la pobreza de los campesinos del fundo de su padre y de Martín y sus compañeros de la universidad construyendo una vivienda social primaria y ofreciendo asistencia médica a la gente de los alrededores. Sin embargo, se constituye la Universidad como un espacio cerrado y autónomo, las protestas siempre se dan dentro del espacio de la universidad y tienen poco eco social (excepto la aparición de Martín en televisión, que sólo parece afectar a la familia del rector).

En el segundo momento, el foco es urbano, se sabe que todo sucede en Santiago, pero no se sitúa el espacio, ni siquiera para ubicar la acción y el encuadre predominante es el primerísimo primer plano. Hay menciones al barrio aristocrático el Golf y a la heladería Coppelia, centro de reuniones de los hippies santiaguinos, pero no se los muestra. Se acaban las menciones a conflictos sociales generales y la acción está totalmente guiada por conflictos familiares.

En ese cambio se entiende que la acción como dirigente universitario de Martín se convierta en una lucha con el padre que no lo ha reconocido. Martín ha renunciado a la presidencia de la federación de estudiantes que ha ganado cuando se entera de que el rector de la universidad, un hombre al que desprecia por decir que apoya a los estudiantes, mientras se deja manejar por los conservadores del Consejo Universitario, es en verdad el hombre que abandonó a su madre sin saber que estaba embarazada. No por eso se desvincula de la dirigencia (lo supe en el cargo David Torres, uno de sus mejores amigos), pero su acción es ahora una lucha personal, privada, con Maximiliano Sierralta.

En una reunión plenaria entre estudiantes, docentes y el rector en el que se hablan sobre los avances de la gestión Sierralta, Martín se para e interrumpe el discurso. “¿Cuándo va a cumplir todas las cosas que nos prometió?”, dice. La cámara hace un

zoom hacia su cara, desaparecen del cuadro el resto de los alumnos y sólo queda él. La toma siguiente muestra por unos segundos las caras impactadas de Magdalena (una niña de clase alta de la que Martín está enamorado) y Andrés (el hijo legítimo del rector, que también se disputa el amor de Magdalena). En un plano medio, Sierralta responde desde el podio, la cámara va a Martín, vuelve al rector, vuelve al estudiante/hijo... En fin, la confrontación se construye también enfrentando los planos y margina al aspecto social que se enfatiza en el discurso. El resto de los estudiantes aparecen sólo en el fondo, borrosos y sin reacción. Nadie se para, nadie protesta, nadie apoya a Martín¹².

Esta impresión de que lo social se subordina a lo íntimo se confirma cuando el rector pide discutir estos temas en su oficina y Martín responde: “Es más fácil para usted mentir en privado, ¿o no señor?”.

Volviendo a la escena del parque, la revolución que gritan los protagonistas es la del ideograma de la familia, entendido como lo hace Kemy Oyarzún como “el uso imaginario y simbólico, ideológico y político del concepto de familia, y no a las formas sociales y concretas de esa institución” (Oyarzún, 24).

Este tratamiento de los conflictos pone en jaque la visión de una familia conformada por un padre, una madre y un hijo y da paso a la incorporación de nuevas estructuras familiares.

Así se forman comunidades de mujeres que se apoyan cuando se desintegra la familia, de amigos que en la comunidad del Ostión se convirtieron en hermanos. Estas nuevas organizaciones se generan como alternativa a una figura parental (en el caso de Cristóbal es su madre) ausente o inadecuada. Esta sensación de comunidad se transmite también visualmente, incluyendo a los miembros de estos nuevos núcleos en un mismo cuadro.

La madre de Andrés ha sufrido un accidente y se encuentra en el hospital. Martín lo va a acompañar, a pesar de que se han distanciado porque Magdalena abandonó a Andrés por su amigo. La escena comienza desde el conflicto, la conversación entre los amigos se construye desde la confrontación de planos. Pero cuando Martín dice que a pesar de todo lo que los ha separado sigue considerando a su amigo como un hermano (lo son realmente, pero a esas alturas Andrés todavía no lo sabe) entran los dos en la imagen. La configuración de una nueva comunidad se confirma cuando Maximiliano

¹² Estas imágenes serán mostradas a través de una presentación en formato Power Point.

Sierralta, que había sido testigo de todo esto, abandona la escena. Él está fuera, una nueva familia surgida de los retazos de la otra ha nacido¹³.

Ángela y Victoria (las madres de Martín y Magdalena respectivamente) se juntan para compartir sus fracasos. La primera fue abandonada por el hombre que amaba 25 años antes, tomó los hábitos de monja después de que él nació y al momento del encuentro entre las mujeres los ha dejado para asumir su rol de madre soltera. La segunda dejó un matrimonio de años, ha sido infiel y sospecha que su marido algo tuvo que ver con el asesinato de su hijo Pancho. Pero en este caso, las mujeres permanecen separadas visualmente dentro de la escena, porque Ángela todavía no ha confesado a su amiga que es en verdad la madre de Martín, no sólo la monjita que lo cuidó desde pequeño. El secreto es el que establece la distancia.

Afuera del cuadro, dentro de la cripta

Lo que está ausente en la narración audiovisual de Hippy es la sociedad. Los problemas sociales de la época que se busca retratar no se muestran ni sitúan y una época en que los agentes de cambio histórico eran los jóvenes, se percibe en la teleserie como un momento de inagencia absoluta.

Andrés y Magdalena son niños-bien, de buena familia, de la alta sociedad santiaguina. Han sido criados con un código de valores en el que la virginidad es considerada como la base fundacional de un matrimonio, en el que las familias no se rompen, aunque no haya amor, aunque haya infidelidad, aunque haya distancia en la pareja. La ruptura de estos modelos no genera en ellos una necesidad de construir nuevas instancias con reglas propias, sino la desesperación. Ambos encaran a sus padres les gritan su inconsistencia, pero siguen en sus casas y la cámara sigue con ellos.

Lo que se pone en la cripta entonces es la posibilidad de verdadera agencia política de la juventud, la percepción de que el cambio debe ser privado, porque de ser público deviene en polarización. Los sueños del grupo se ubicaban fuera de éste, Martín deseaba justicia para todos, Andrés, amor eterno, Cristóbal, comerse la luna y Pancho, que todo eso fuera posible. Pero nada de eso está dentro del marco de lo posible, porque la misma estructura audiovisual lo impide, el foco es lo interno, lo familiar, las nuevas hermandades.

¹³ Estas imágenes serán mostradas a través de una presentación en formato Power Point

El que sale de ese marco es Cristóbal. Tras la muerte de Pancho en un incendio provocado por los matones contratados por su padre, el más sensible de los amigos (y el que más recupera la iconografía hippie, residente constante de la comunidad del Ostión, con pelo largo, ropa artesanal y un perro como mejor amigo) viaja a Santiago y se une a una comunidad sicodélica. Ahí las drogas fuertes (no sabemos cuáles, pero se asume que ha experimentado con ácido) y el dolor por la muerte de su amigo, su “hermano”, lo han alienado, lo han llevado a crisis sicóticas (según dice el médico que lo diagnostica). Es perseguido por alucinaciones, pero contra lo que se podría esperar, no tiene visiones de la madre que lo descuidó o de Pancho, sino de un indigente que lo persigue y le dice que escape. Esta es la única irrupción de lo social en el contenido visual de la telenovela y, coincidentemente, es el que recuerda al personaje, como lo hacía el fantasma en Hamlet, que hay una venganza que no se ha cumplido, que hay una acción pendiente, que se debe hacer algo.¹⁴

Dentro de la clínica Cristóbal pinta un cuadro en el que en pequeñas escenas cuadros aparecen pedacitos de la historia del grupo que evocan los sueños que se han perdido. Aparece la luna que había querido comerse, aparece la casa quemada del Ostión, su perro Dalí, el mar, todos elementos vinculados con él, pero a la vez externos.

Desde esta perspectiva, construida eso sí, desde la alienación, se da la agencia. Cristóbal intenta matar a Arrieta y al fracasar trata de suicidarse. La posibilidad de incidir en la realidad, en un campo más grande que el familiar queda reducida al ámbito del sueño, del deseo, de la cripta.

Sin embargo, la cámara nuevamente nos lleva de vuelta al plano íntimo al acercarse a una escena en particular: un niño pequeño está de la mano de su madre en medio de un bosque. Cristóbal borra las caras de esos pequeños personajes, se distancia del dolor del abandono de su madre, pero al hacerlo marca la herida¹⁵.

Para cerrar...

La estructura de Hippiie y su apego al modelo audiovisual del melodrama televisivo clásico nos han dado señales que, a través del canibalismo de un pastiche, sí hay un cuerpo, un algo que respira a través del síntoma. Ese algo tiene que ver con una noción conservadora en la que la acción social se construye desde la familia, desde la privacidad y en la que la agencia política debe reducirse a este ámbito o convertirse en

¹⁴ Estas imágenes serán mostradas a través de una presentación en formato Power Point

¹⁵ Estas imágenes serán mostradas a través de una presentación en formato Power Point

espacio del sueño, del deseo postergado. La memoria que se construye en la telenovela es entonces un espacio retroactivo, que mira el pasado desde los miedos a la democracia de una sociedad que todavía no se mira a sí misma como agente en sus procesos políticos.

En la telenovela *Hippie* es la modificación de los paradigmas que fundan la definición de la familia y la inserción (transparente o desgarrada) del individuo en ellos la que guía el cambio histórico. Lo social surge como lo latente, pero siempre a través del cedazo de las necesidades de los personajes de insertarse en un contexto familiar determinado. En ese contexto la familia, en lo posible padre, madre e hijos, es lo central en la identidad chilena.

Este estudio, junto con otro que he realizado sobre la telenovela *Machos*, insisten en mostrar que hay una matriz conservadora en la telenovela como género¹⁶, pero que sus rasgos no son unívocos, sino que muestran una diversidad de matices. El contenido audiovisual, que hasta ahora ha sido postergado dentro del análisis de los textos televisivos, muestra una y otra vez subversiones a estructuras que no pueden considerarse inmóviles.

Se abre entonces una nueva alternativa de análisis que tome en cuenta la posibilidad de que las audiencias hagan lecturas subversivas de las telenovelas a partir de la percepción de lo audiovisual (un indicio se encuentra en *Screening culture, viewing politics* de Purnima Mankekar). También se hace necesario descubrir cuáles son los cuerpos que se esconden más frecuentemente en la cripta telenovelesca y qué nos gritan ellos desde ahí.

¹⁶ La definición y descripción de las características de una matriz de este tipo abre la posibilidad de nuevos estudios. Sobre todo considerando los vínculos manifiestos entre la telenovela y el melodrama literario.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo y Marita Soto. “Telenovela, telecomedia y estilo de época”. GT16 Telenovela y ficción seriada. 1999. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC). 16 de febrero 2006. <www.eca.usp.br/alaic/Congreso1999/16gt/Gustavo%20Aprea.rtf>.
- Barthes, Roland. “Myth today”. Visual culture: the reader. Ed. Evans, Jessica and Hall, Stuart. London: SAGE, 2001.
- Brooks, Peter. The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Derrida, Jacques. “Fors: Préface a N. Abraham et M. Torok, Cryptonomie, le verbiere de L’ home aux loups”. Paris: Aubier-Flamarrion, 1976.
- Escudero, Lucrecia. “El secreto como motor narrativo”. Telenovela: Ficción popular y mutaciones culturales. Eds. Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Frye, Northrop. Anatomía de la crítica. Caracas: Monte Ávila, 1991.
- Fuenzalida, Valerio. “Estudios de audiencia y recepción en Chile”. Boletín. 2004. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIC). 15 de diciembre de 2005. <www.eca.usp.br/alaic/boletim20/valeriof.htm>.
- Fuenzalida, Valerio. Televisión abierta y audiencia en América Latina. Buenos Aires: Norma, 2002.
- “La guerra de las teleseries”. Marzo, 2004. Fundación Futuro. 30 de mayo de 2004. <http://www.fundacionfuturo.cl/estudios_ultimos_estudios.php>.
- Grau, Olga. “Lenguajes de la memoria”. Volver a la memoria Comps. Raquel Olea y Olga Grau. Santiago: LOM, 2001.
- Halbwachs, Maurice. “Memória coletiva e memória individual”. A memória coletiva. Sao Paulo: Vértice, 1990.
- Huysen, Andreas. “La cultura de la memoria: medios, política, amnesia”. Revista de Crítica Cultural, N° 18, Santiago de Chile, junio 1999, pp. 8-15.
- Jameson, Frederic. Ensayos sobre posmodernismo. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.
- Lyotard, Francois. Discurso, Figura. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Mankekar, Purnima. “Televisión tales, nacional narratives, and a woman’s rage: Multiple interpretations of Draupadi’s ‘Disrobing’”. Screening culture, viewing politics. London: Duke University, 1999.
- Martín Barbero, Jesús. “La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana”. El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Martín Barbero, Jesús. “Latin America: Culture in the communication media”. Journal of Communications 43 (1993): 18-29.
- Mazziotti, Nora. “Acercamientos a la telenovela latinoamericana”. El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas. Comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- Mazziotti, Nora. La industria de la telenovela. La producción de ficción en América latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.
- Mujica, María Constanza. “Machos, hijos y madres: Mitos de la nueva/vieja masculinidad”. Ponencia en el XII Congreso Internacional de la Sociedad Chilena de Estudios Literarios (SOCHEL), Santiago, septiembre, 2004.
- Oyarzún, Kemy. “Des/memoria, género y globalización”. Volver a la memoria Comps. Raquel Olea y Olga Grau. Santiago: LOM, 2001.

- Russo, Eduardo. Diccionario de cine. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Santa Cruz, Eduardo. Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena. Santiago: LOM, 2003.
- Steimberg, Oscar. “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”. Telenovela: Ficción popular y mutaciones culturales. Eds. Eliseo Verón y Lucrecia Escudero. Barcelona: Gedisa, 1997.
- Soto, Marita (coordinadora). Telenovela/telenovelas. Atuel. Buenos Aires, 1996.
- White, Hayden. Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.