

# UC Berkeley

Lucero

## Title

"Paz, amor y lo privado...": paisajes de la memoria chilena de los años 60 en la telenovela hippie.

## Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/45m071s3>

## Journal

Lucero, 17(1)

## ISSN

1098-2892

## Author

Mujica Holley, Maria Costanza

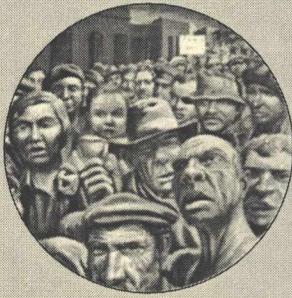
## Publication Date

2006

## Copyright Information

Copyright 2006 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed



**“PAZ, AMOR Y LO PRIVADO...”:  
PAISAJES DE LA MEMORIA  
CHILENA DE LOS AÑOS 60 EN  
LA TELENVELA *HIPPIE*.**

MARÍA CONSTANZA MUJICA HOLLEY

Pontificia Universidad Católica de Chile

**I**n order to understand what a *telenovela* says to us, it is not sufficient to listen to the voices of its characters. The contact between the discourse of the voices and the discourse of the images, either implicit or explicit, should also be explored. This is the approach I developed to analyze *Hippie*, a *telenovela* recently transmitted by Chilean Channel 13 (UCTV) and temporally situated during the 1960s. In this essay, I propose that, in spite of describing verbally the ways in which Chile changed during this period, *Hippie* focuses on the changes within the intimate realm of the characters and leaves the public sphere outside the camera's frame. Thus, what guides the historical change is the modification of the traditional paradigms which define the notion of family and lead to the insertion of the individuals within it. The social sphere appears as a latent shadow, always seen through the filter of the characters' needs to exist in a domestic context. This article is part of the author's doctoral dissertation "Chilean Memory and Identity Landscapes in *telenovelas* Set in the Past, Produced during the Last Ten Years (1995-2005)."

El primer semestre del 2004 fue el de la memoria en las telenovelas chilenas. Televisión Nacional<sup>1</sup> estrenó *Los Pincheira*, que recoge la tradición de las leyendas sobre bandoleros, situándolos a principios del siglo XX. Canal 13<sup>2</sup>, en cambio, ambientó su producción en 1969 y la bautizó *Hippie, el mundo está cambiando*. Ninguna de ellas se planteó mostrar exactamente los períodos que evocaban, pero según debatió la prensa en marzo, antes de los estrenos, el director de la novela de canal 13, Cristián Galaz, sí pretendía dar cuenta de los cambios sociales que marcaron esa época. Nada quedaría al margen, ni el protagonismo político de la juventud que había vivido las promesas de integración y agencia política del pueblo, movilización de la clase media, modernización industrial y erradicación de la pobreza de la "Revolución en libertad" que proyectaba Eduardo Frei Montalva en su campaña de 1964 y que se había frustrado con sus tibios éxitos, ni la polarización política que vino después y que culminó con la elección de Salvador Allende, ni los sueños socialistas ni los miedos conservadores que trajo la "vía chilena al socialismo". También se pondría en escena el amor libre, la experimentación con las drogas y la reforma universitaria guiada por alumnos de todas las casas de estudio del país, quienes para 1967 habían gritado "universidad para todos" y pedido un "co-gobierno" que les permitiera incidir en la administración de sus instituciones y sacarlas de la "torre de marfil" que las alejaba del torbellino de cambios sociales que se estaban dando (Rosenblitt). En fin, la telenovela daría cuenta de la eferescencia de esos años.

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 de buena familia que hace creer a sus padres que estudia en Estados Unidos cuando en realidad vive hace un año con sus amigos en una comunidad *hippie*—, 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, en 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. Pancho y Cristóbal hablan del amor libre, pero son fieles a sus mujeres (Juana y Ximena). 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... hablan sobre rebelarse e intentar ayudar, pero siempre desde la intimidad de la ficticia comunidad *hippie* del Ostión.

Pero no basta una ojeada al discurso verbal de la telenovela para detectar sus discursos sociales. El carácter televisivo de este género exige una segunda mirada, que combine y contraponga las señales que entregan los diálogos y las grandes líneas narrativas, con lo expresado por códigos audiovisuales como los encuadres y el montaje.

### Imagen y palabra en la telenovela: discursos de la identidad latinoamericana

La telenovela es el único género televisivo exclusivamente latinoamericano. A pesar de compartir algunas características con otros géneros de ficción televisiva seriada como las soap operas estadounidenses y europeas, 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 clásico<sup>3</sup>: a) la presencia de una pareja protagónica que lucha por concretar un amor difícil (tradicionalmente obstaculizado por diferencias sociales, pero también por distancias de edad o étnicas) en el matrimonio, b) la búsqueda de una identidad no conocida, usualmente por una paternidad no reconocida y c) la revelación de un secreto, que 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 género<sup>4</sup>, 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 éxito de audiencia.

Estas particularidades tienen eco en los modos de construcción audiovisual. La telenovela es un género seriado, por lo que debe recuperarse constantemente, a través de flashbacks, lo ocurrido 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.

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 sido el primero en enunciar 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 matrices<sup>5</sup> (...) 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" (1993, 23)

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). Tradicionalmente no interesó 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 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" (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, planos<sup>6</sup>. El discurso televisivo no se agota en su componente verbal. 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 imágenes<sup>7</sup>. Estos dos tipos de contenido 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.

*Si bien Freud puede pretender que el inconsciente en el proceso psicoanalítico se abre progresivamente mostrando su verdad, subyace, malgré lui, una materia que no posee lenguaje, que hasta podemos suponerla más cercana a la animalidad. Deseos en la mente, oscuridades impenetrables, entrañas alteradas, sonidos guturales, arcadas, temblor incontrolable, sensaciones de quema o enfriamiento mortales. Podríamos decir que son los materiales constitutivos, que hacen posible la constitución de la representación, pero que no son traducibles en ella.*

Olga Grau

### Hippie: Mito y cripta

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" (57). Habla de las cosas, no las calla, pero lo hace de tal forma que lo que es contingente parece un hecho o afirmación transparente, purificado, natural. Se convierte la "antiphysis en pseudo physis".

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" (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.

### Hippie y la memoria

Y, entonces, ¿qué muestra o qué oculta *Hippie*?

Pelos largos bailando al viento, pañuelos al cuello, camisas tornasoladas, collares artesanales, motocicletas Harley Davison recorriendo una carretera larga y desierta, como en la película *Easy Rider* (1969), al son desaforado de la canción "Born to be wild" (1968) de Steppenwolf, y un viejo bus pintado con colores sicodélicos... la palabra *hippie* escrita en la tipografía de la revista americana de música *Rolling Stone*<sup>8</sup>. Todo grita sesentas en la estética de la teleserie *Hippie* de

Canal 13, como se planteó en su publicidad.

Desde las primeras emisiones, *Hippie* se concentró en recoger rasgos vinculados con una iconografía mitológica de la época que evoca, más que en reproducir fielmente los hechos históricos que se dieron en ella.

En una de las escenas que se transmitió previamente 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<sup>9</sup>. 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* de Raúl Ruiz<sup>10</sup>. 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.

Siguiendo a Frederic Jameson, podríamos decir entonces que lo que hay en la teleserie es un 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" (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" (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 el *think tank* 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, 8). Esto porque los recuerdos que se tiene hoy de un determinado hecho se van reconfigurando por 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, 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, por una película, por conversaciones, por postales). 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 está 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, 9) y así este juego televisivo de recordar se conjuga a ratos como conmemoración y por momentos como la consagración de una amnesia. *Hippie*, en ese contexto, se puede leer al mismo tiempo como un intento por recuperar un pasado y como una narrativa que lo esconde detrás de una máscara, de una escenografía que simula ser la realidad.

Aceptando entonces que *Hippie* 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 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 primitiva<sup>11</sup> y es consistente también con una decisión estética tomada por el área dramática de Canal 13 desde el año 2003 con la exitosa teleserie *Machos*<sup>12</sup> de volver a las convenciones del melodrama<sup>13</sup> que habían sido abandonadas a favor de un estilo brasileño vinculado al modo posmoderno de telenovela<sup>14</sup>. 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 a las telenovelas de la época que pretende evocar *Hippie*. 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 indetificar estilos sociales específicos y conectar la telenovela con otros discursos sociales" (Aprea y Soto). Así, en la producción argentina *Rolando Rivas, taxista* (1974), el mundo urbano, las plazas, las calles de Buenos Aires, los barrios ricos y pobres son también protagonistas (Soto).

Al utilizar un tiro de cámara cerrado se está dejando fuera del cuadro los elementos de contexto, lo social. Es decir, en este contexto, el único mundo que puede estar cambiando en una teleserie que se construye de este modo es el de lo íntimo, lo personal y lo familiar. Hay que apuntar, eso sí, que se pueden distinguir dos momentos en el desarrollo de *Hippie*, 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 mediagua 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 (a excepción de 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 renuncia a la presidencia de la federación de estudiantes 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 suple 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 el rector, estudiantes y docentes en la que se habla 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 Martín. 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?"

La disputa entre ambos hace referencias al proceso de reforma universitaria que efectivamente vivió Chile en los sesenta, en el que los estudiantes no sólo debatieron sobre co-gobierno institucional y el acceso universal a los estudios superiores, sino que tomaron acciones directas como la toma de la Pontificia Universidad Católica de Chile en agosto de 1967 o los enfrentamientos con las autoridades y carabineros (policía) en la Universidad de Concepción también durante ese año. La ausencia visual de ese contexto sumada a la presencia impávida de los extras/estudiantes en estas escenas, explican la crítica publicada en el semanario *El Periodista*:

"La inverosimilitud de *Hippie* [...] aparece como imperdonable ya que [...] el referente histórico es reciente y accesible, y para mayor desgracia, la época previa al golpe militar aún aqueja las sensibilidades, memorias y traumas de algunos auditores. La realidad de Chile durante los años sesenta estaba totalmente politizada, de arriba a abajo, de derecha a izquierda, y las generaciones de la época aún están vivas para constatarlo".

Volviendo a la escena del parque, la revolución que gritan los protagonistas es la del ideograma de la familia, entendido siguiendo a 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" (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, y de amigos que en la comunidad del Ostión se convirtieron en hermanos. Estas nuevas organizaciones se generan como alternativa a una figura parental (que 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.

Esto lo vemos en cuando la madre de Andrés sufre un accidente y se encuentra en el hospital. Martín lo acompaña a pesar de que se han distanciado porque Magdalena ha abandonado a Andrés por su amigo. La escena comienza desde el conflicto, y 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 Andrés 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 Sierralta, padre de ambos, abandona la escena tras presenciar este encuentro. Una nueva familia surge de los retazos de la otra.

Ángela y Victoria (madres de Martín y Magdalena respectivamente) se juntan para compartir sus fracasos. La primera, abandonada por el hombre que había amado hacía veinticinco años, tomó los hábitos de monja después del nacimiento de Martín, pero en el momento de la conversación entre las mujeres ya 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 ha estado involucrado con el asesinato de su hijo Pancho. En este caso, las mujeres permanecen separadas visualmente dentro de la escena porque Ángela todavía no le ha confesado a su amiga que en realidad es la madre de Martín, y no apenas la monja que lo ha cuidado 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 *Hippie* es la sociedad. Los problemas sociales de la época que se busca retratar no se muestran ni se sitúan. Según Marcelo Urresti, en los sesenta latinoamericanos, los jóvenes se sitúan por primera vez como una fuerza de cambio en la sociedad separada de la acción de los adultos. "La generación que se abrió a la vida social sobre el filo de los años 60-70 fue parte de un momento social que impulsó masivamente a la población hacia la participación en todas las esferas y movilizó políticamente sectores cada vez más amplios, previamente retraídos o indiferentes en relación con las cuestiones públicas" (181). Esta agencia se expresa políticamente en un debate polarizado en el contexto de la guerra fría, pero también en un espacio de convulsión pública y social generalizada en el que también se insertan expresiones musicales como el rock, nuevos movimientos poéticos, la aparición de revistas dedicadas específicamente a la juventud y en un levantamiento de las barreras sexuales que implicó "una reivindicación de la corporalidad" (184).

Este espacio de participación juvenil queda

totalmente marginado de la visualidad de *Hippie*. 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 chicos 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 y en el que las familias no se rompen aunque no haya amor, fidelidad ni cercanía en la pareja. La ruptura de estos modelos no genera en ellos una necesidad de construir nuevas instancias con reglas propias, sino que genera desesperación. Ambos encaran a sus padres y les gritan su inconsistencia, pero siguen en sus casas y la cámara sigue con ellos. Los sueños del grupo se ubican fuera de ellos mismos. Martín desea 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.

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.

Dentro de la clínica, Cristóbal pinta un cuadro en pequeñas escenas en el que 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 son elementos vinculados con él, pero externos al mismo tiempo. Desde esta perspectiva, construida por cierto 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 herida.

Según el *Informe de Desarrollo Humano* del PNUD del año 2002, en Chile existe la percepción de que la identidad política nacional está vinculada a una "sacralización del orden como una unidad determinada desde su origen, a la vez que constantemente amenazada por el desorden". En ese contexto, la historia del Chile de los 60 se lee inicialmente como un intento de hacer los cambios desde el orden, como lo muestra la aspiración manifiesta de la "vía chilena al socialismo" propugnada por el programa de gobierno de Salvador Allende. Debido a la radicalización de las expectativas de cambio de la época, esta aspiración es percibida "como realización de una utopía, o bien como una amenaza mortal". Los sesenta serían, desde esta perspectiva, los años en los que la efervescencia social diluyó uno de los aspectos que los chilenos valoran como centrales en su imaginario social. Este ubicar lo nacional en la noción de orden social se complementa con el cambio de imaginario respecto del Estado en las últimas décadas del siglo XX, en las que "un imaginario público [es] desplazado por un imaginario privado", un "imaginario de mercado" (PNUD 61). En él se motiva la libertad individual, pero se dan pocas luces de cómo vivir lo social.

*Hippie* actúa en congruencia con estos imaginarios y sus desplazamientos, en los que la acción sólo es posible desde la conservación de ciertas normas. Lo que se pone en la cripta es la posibilidad de verdadera agencia social y política desde el espacio público, la percepción de que el cambio debe ser privado, porque de ser público deviene en polarización y, eventualmente, en la desintegración de los principios identitarios básicos.

### Para cerrar...

La estructura de *Hippie* y su apego al modelo audiovisual del melodrama televisivo clásico nos han dado señales de 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 espacio del sueño y/o 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*, la modificación de los paradigmas que fundan la definición de la familia y la inserción (transparente o desgarrada) del individuo en ellos es la que guía el cambio histórico. Lo social surge como lo latente, pero siempre a través del cedazo de la necesidad 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 género<sup>15</sup>, pero que sus rasgos no son unívocos. 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 con mayor frecuencia se esconden en la cripta telenovelesca y qué nos gritan desde allí.

### Obras citadas

- Aprea, Gustavo y Marita Soto. "Telenovela, telecomedia y estilo de época". *GT16 Telenovela y ficción seriada*. 1999. Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC). <http://www.eca.usp.br/alaiic/Congreso1999/16gt/Gustavo%20Aprea.rtf>.
- Barthes, Roland. "Myth Today". *Visual Culture: The Reader*. Eds. Jessica Evans and Stuart Hall. 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: Les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok". Abraham, N. et M. Torok. *Cryptonomie: Le verbier de*

*l'homme aux loups*. Paris: Aubier-Flammarion, 1976.

Egaña, Lucía. "La guerra de las teleseries: Cómo *Los Pincheira* destronaron a *Hippie*." *El Periodista*. 8 de abril de 2004. <http://www.elperiodista.cl/newtenberg/1620/article-59909.html>.

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 (ALAIIC). <http://www.eca.usp.br/alaiic/boletim20/valeriof.htm>.

\_\_\_\_\_. *Televisión abierta y audiencia en América Latina*. Buenos Aires: Norma, 2002.

"La guerra de las teleseries." *Fundación Futuro*. Marzo-mayo 2004. [http://www.fundacionfuturo.cl/estudios\\_ultimos\\_estudios.php](http://www.fundacionfuturo.cl/estudios_ultimos_estudios.php).

Godoy, Sergio. *¿Públicamente rentable? Evaluación de la TV pública chilena orientada al mercado*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

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*. São Paulo: Vértice, 1990.

Huysen, Andreas. "La cultura de la memoria: Medios, política, amnesia." *Revista de Crítica Cultural*. 18. Santiago de Chile (1999): 8-15.

Jameson, Frederic. *Ensayos sobre posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

Lytard, Francois. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Mankekar, Purnima. "Television Tales, National 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.

\_\_\_\_\_. "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.

\_\_\_\_\_. *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, 2004.

"La construcción política de los imaginarios colectivos." *Informe de desarrollo humano. Nosotros los chilenos: El desafío cultural*. Santiago: PNUD, 2002. <http://www.desarrollohumano.cl/informes/inf2002/parte2.pdf>.

Oyarzún, Kemy. "Des/memoria, género y globalización." *Volver a la memoria*. Comps. Raquel Olea y Olga Grau. Santiago: LOM, 2001.

Partido Demócrata Cristiano (Chile). "Cómo avanza la revolución en libertad: Un programa que se cumple y no se transa." *Memoria Chilena. Portal de la cultura de Chile*. DIBAM: Dirección

de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 2006.

[http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0023287](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento_detalle.asp?id=MC0023287).

Rosenblitt, Jorge. "La Reforma Universitaria en Chile (1967-1973)." *Memoria Chilena. Portal de la cultura de Chile*. DIBAM: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 2006.

[http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0014015](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento_detalle.asp?id=MC0014015).

"Salvador Allende Gossens (1908-1973). La vía chilena al socialismo." *Memoria Chilena. Portal de la cultura de Chile*.

DIBAM: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 2006. [http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id\\_ut=salvadorallengedossens\(1908-1973\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=salvadorallengedossens(1908-1973)).

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 coord. *Telenovela/telenovelas*. Atuel. Buenos Aires, 1996.

Unidad Popular (Chile). "Candidatura presidencial de Salvador Allende: Programa Básico de Gobierno." *Memoria Chilena. Portal de la cultura de Chile*. DIBAM: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile. 2006.

[http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento\\_detalle.asp?id=MC0000544](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/documento_detalle.asp?id=MC0000544).

Urresti, Marcelo. "Paradigmas de participación juvenil: un balance histórico." *La participación social y política de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*. Comp. Sergio Balardini. Buenos Aires: Clacso, 2000.

<http://168.96.200.17/ar/libros/cyg/juventud/urresti.pdf>.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

## Footnotes

<sup>1</sup> Televisión Nacional es una de las dos principales estaciones de televisión de Chile. Es de propiedad del Estado chileno, pero es financiado desde su fundación en 1969 a través de los ingresos por concepto de transmisión de publicidad por lo que debe competir en el mercado televisivo. Hoy, después de la fuerte intervención gubernamental vivida durante el régimen de Augusto Pinochet, se plantea como un canal de servicio público, que promueve el pluralismo, la diversidad, la objetividad y el enriquecimiento cultural de los chilenos. Tiene un directorio pluralista, compuesto por la diversidad del espectro político chileno (Godoy).

<sup>2</sup> Canal 13 es una de las dos principales estaciones de televisión de Chile. Es una corporación de derecho privado que pertenece a la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde sus orígenes en 1959 ha debido combinar una vocación educativa y la difusión de los principios de una universidad católica con el desempeño en el ámbito comercial. Desde la perspectiva política, durante el gobierno de Salvador Allende fue percibido

como un canal conservador, pero durante el Gobierno Militar, en un ambiente medial restrictivo e intervenido, Canal 13 aparece como una alternativa menos ideologizada frente al abierto "uso gubernamental" (Godoy 77) que se hacía de TVN y se consolida con éxito en los resultados de audiencia y, por lo tanto, comerciales.

<sup>3</sup> 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 hipérbolos, y las escenografías y maquillaje son exagerados. (Frye, Brooks y Martín Barbero).

<sup>4</sup> 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 videoclip 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).

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> La excepción es el análisis que hace de la diversidad de encuadres presentes en la escena final de *Pampa Ilusión* (2001, TVN).

<sup>7</sup> 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.

<sup>8</sup> Imágenes en la sección de videos de <http://hippie.canal13.cl>. Al entrar en la sección se abre automáticamente una ventana con la escena recién descrita. Si no lo hiciera hay que presionar el botón que dice "Born to be wild".

<sup>9</sup> Agrupación chilena que se hizo popular a principios de los setenta con su música que mezcla influencias del jazz y el folklore andino. Sus temas más conocidos son *Todos juntos* (1972) y la musicalización de *Alturas de Machu Picchu* de Pablo Neruda, que se grabó en 1981.

<sup>10</sup> La película se filmó en 1973, pero su estreno fue prohibido tras el Golpe Militar de ese año. Fue exhibida recién en 1992. Cuenta la historia de amor entre una joven pobre y un estudiante de familia rica que se da en el contexto de la efervescencia política y cultural de fines de los sesenta y principios de setenta. La música estuvo a cargo del grupo Los Jaivas. Este filme se convirtió en la referencia para el imaginario de los sesenta de la generación posterior que no vivió esos años.

<sup>11</sup> 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)

<sup>12</sup> *Machos* relataba las tensiones y luchas de seis hermanos para vivir una masculinidad moderna, basada en la valentía de vivir en congruencia con los propios sentimientos, en frente de un padre conservador e intolerante, que vincula el "ser hombre" con el control sobre las mujeres y una sexualidad abusiva. La telenovela representó el retorno del área dramática de Canal 13 después de una sucesión de decepcionantes resultados de audiencia. (Mujica).

<sup>13</sup> Así por lo menos declaró el guionista Coca Gómez en una entrevista anterior al estreno de *Machos* que se puede encontrar en el foro de telenovelas chilenas ([www.teleserieschilenas.cl](http://www.teleserieschilenas.cl)).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> 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.

### María Constanza Mujica

**Holley** es periodista y doctora (c) en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Está en su tesis doctoral sobre telenovelas chilenas. Desde hace cinco años trabaja como profesora de Redacción Periodística en la Facultad de la misma universidad, donde además trabaja el área de Mediales Comparados.