

Globalización e identidades plurales en las telenovelas argentinas de fines del siglo XX

GABRIELA JONAS AHARONI
Sapir Academic College

Introducción

Durante la década del noventa se produjeron en Argentina profundos cambios en el plano económico, político y social. Estas transformaciones alcanzaron también a la industria televisiva argentina y a la industria de la telenovela en particular, que comenzó a desarrollar productos culturales dirigidos a la audiencia nacional e internacional. De este modo, la industria local inició su etapa transnacional ganando nuevos mercados. Con este objetivo las telenovelas presentaron estructuras narrativas híbridas que combinaban e integraban con maestría diversos géneros y temáticas.¹

La creciente hibridización del género amalgamó argumentos tradicionales (trama ‘Cenicienta’) con elementos rayanos, entre otros, a la novela de suspenso y comedias, tendencia que se inscribió en los procesos de globalización que atravesaron y atraviesan las industrias de las telenovelas en general. Tal como lo afirma Mazziotti, en Argentina se ha observado una constante vacilación en lo que respecta a la denominación de géneros televisivos. Muchos de los títulos producidos a lo largo de las décadas de 1990 y 2000 han sido denominados “tiras”, término comodín que se refiere a una instancia industrial, de producción y de frecuencia de emisión equiparable al de serie.² La hibridización de las telenovelas crea nuevos modos de interpretación de las mismas como narrativas que mantienen una suerte de diálogo con el contexto político histórico y social.³ En ese sentido cabe destacar el trabajo de María Victoria Bordieu, quien considera a la ficción televisiva como un objeto de estudio que facilita el abordaje de identidades políticas, culturales y sociales.⁴

aharonib@internet-zahav.net

Mi propuesta se basa en el análisis de tres telenovelas argentinas: *Alas: poder y pasión* (1998), *Muñeca brava* (1999) y *Campeones de la vida*⁵ (2000), como textos híbridos que crean espacios e intersticios donde se negocian y discuten nuevas representaciones y significados de temas y sujetos sociales propios de la realidad argentina, en el marco de procesos de regionalización y globalización. En los tres textos elegidos se filtran indicios y alusiones que refieren en forma velada o explícita al contexto económico y social.

Mi argumento es que, más allá de la necesidad de conquistar nuevos mercados, la 'hibridez' de los textos describe y refleja los cambios que se produjeron en la sociedad argentina a fines del siglo XX. Los textos analizados no sólo critican al modelo económico y social, sus fisuras y resquebrajamiento, sino que otorgan visibilidad a diversos actores sociales, ausentes hasta ese momento en la realidad del texto diegético. Este es el caso de las identidades plurales que comenzaron a surgir desde los márgenes, reflejando la protesta y el malestar social creciente en la sociedad argentina.

Telenovelas hibridizadas

El concepto de hibridización se refiere a uno de los fenómenos más claros e investigados en la industria televisiva internacional que alcanzó el mundo de la telenovela. Me refiero a la mixtura de géneros televisivos y filmicos, a la referencia, velada o explícita, a textos mediáticos diversos y a la autorreferencia.⁶ Asimismo, los textos televisivos pueden satisfacer las necesidades y gustos de una audiencia sumamente heterogénea y diversificada. La hibridización de géneros televisivos, el reciclaje y el sincretismo se convierten en la era de la neotelevisión en los rasgos más sobresalientes de la programación televisiva. La inclinación a la hibridación de géneros, estilos y formatos se acrecienta en la era de la postelevisión que multiplica los modelos híbridos surgidos en la neotelevisión.⁷

En este análisis aplicaré el concepto de hibridización tal como lo concibe Nestor García Canclini en su texto *Culturas híbridas*. Siguiendo a Canclini, la hibridización da cuenta de los fenómenos de avances y retrocesos de la globalización sobre diversas identidades nacionales (tradiciones, culturas, etc.), produciendo variados entrecruzamientos en los cuales dos culturas, o todo un conjunto de estas, se interrelacionan produciendo nuevos subproductos culturales que ya no reconocen una identidad nacional propia, sino que hay en estos subproductos culturales una integración más o menos forzada, más o menos accidental, de diversos fragmentos de identidades culturales y por lo tanto, diversas identidades de pertenencia.⁸

La segunda mitad de los noventa se caracterizó por un modelo económico neoliberal que comenzó a desnudar sus fisuras. Las preocupaciones de la opinión pública, centradas hasta ese momento en la estabilidad y el crecimiento económico, se trasladaron a temas sociales y republicanos, tales como los altos índices de desocupación, la corrupción y los abusos de poder, talones de Aquiles del gobierno menemista. Estas circunstancias alentaron la formación de la Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación, coalición de la Unión Cívica Radical (UCR) y Frente País Solidario (FrepaSo), que se presentó como una alternativa válida al menemismo. Las elecciones presidenciales celebradas en 1999 consagraron a la fórmula De la Rúa-Álvarez con poco más del 48% de los votos.⁹ El terreno económico se presentó como el principal desafío que, devenido en obstáculo, el nuevo gobierno no pudo superar. La profunda crisis económica estalló en diciembre del 2001 con masivas movilizaciones y cacerolazos que atravesaron la mayoría del país.

Alas: poder y pasión presentó una trama cercana al drama de suspenso y psicológico. Más allá de la historia de amor —eje fundamental del género—, la telenovela reveló al espectador el mundillo de la industria aerocomercial argentina. Los hechos acontecen en la década del noventa y se desarrollan en las oficinas de Hermes, una empresa familiar de aviación que realizaba vuelos desde Buenos Aires a Iguazú.

La telenovela comienza con un fatal accidente en el que un avión de una empresa rival de Hermes se estrella en la selva misionera. Allí se conocen Cecilia, la protagonista femenina de la tira, hija de Nicolás, socio de Hermes, y Germán, piloto del vuelo e hijo de Lucas, fundador y socio mayoritario de la empresa.

Los primeros capítulos de *Alas* plasman la hibridización del texto diegético, ya que trabajan y resaltan los aspectos psicológicos de los personajes y de la historia misma. La trama de *Alas* se refiere no sólo a la historia personal de los personajes sino al modo en que diferentes sucesos vinculados al pasado de los mismos influyen en y determinan acontecimientos vinculados al tiempo presente. Este efecto es logrado mediante el uso de escenas retrospectivas (*flashback*) que describen el problemático vínculo que une a los hermanos. El color sepia de estas escenas y su saturación no sólo señalan el cambio temporal sino que generan, en los personajes y en el espectador, nostalgia por un pasado que ya no existe.

Con el tiempo descubren los protagonistas que el avión fue saboteado con el fin de desguazar y adquirir pequeñas empresas y convertir a Hermes en un monopolio en su rubro.¹⁰ La telenovela no sólo proporciona datos verosímiles sobre el mundo de la aeronavegación, sino que a través de este rubro discute y tematiza tópicos como la corrupción de la clase política y económica y las privatizaciones, tales como se llevaron a cabo en la Argentina menemista (en este punto es importante destacar que Aerolíneas Argentinas fue la primera em-

presa pública privatizada al ser vendida a Iberia en condiciones escandalosas). Hermes funciona como una suerte de microcosmos y recrea en forma alegórica el clima reinante durante los años dorados del menemismo (1991-1995),¹¹ donde lo importante eran el estatus social, la inserción en el primer mundo y en el sistema económico neo-capitalista.¹² En este caso, la alegoría funciona como una estrategia de hibridización, ya que, como lo explica Xavier, ésta contiene una narración encerrada en un microcosmos que reenvía, por una serie de analogías y correspondencias, a otra escena. Esta escena suele ser un relato acerca de la Nación, de su identidad y de su historia. De esta manera se representan situaciones presentes que los condicionamientos del discurso hegemónico no permiten criticar directamente.¹³

La trama de *Alas* permite una narrativización histórica singular que alude al desarrollo de la aeronavegación en la Argentina, la cual, como espejo, refleja lo ocurrido en el contexto político y económico más amplio.¹⁴ Por un lado, se trata de uno de los rubros más identificados con los cambios generados por el gobierno menemista (inserción en el Primer Mundo, economía de mercado, entre otros). Por otro, durante ese mismo período el rubro atravesó una grave crisis,¹⁵ que a mi parecer evidenció las fisuras y los resquebrajamientos del modelo económico vigente.

El texto analizado no refiere en forma explícita al trasfondo político-económico-social. Este se 'desliza' en 'lo no dicho' y a través de una narrativa supuestamente desconectada de la realidad circundante, al tiempo que reconstruye el clima político y económico reinante durante los años dorados del menemismo.

El personaje de Javier Wollman, psicólogo de origen judío¹⁶ que trata al personaje de Marga (madre de la protagonista femenina, Cecilia), otorga visibilidad al judío, uno de los grandes ausentes del género telenovela. La apariencia física y estereotípica del psicólogo (nariz filosa, barba y anteojos), un dije con la estrella de David y datos sobre su estadía en Israel certifican su condición de judío.

Javier, representado como una suerte de alter ego de Sigmund Freud, desempeña un papel fundamental y positivo en la historia, ya que, tras un largo proceso, Marga recupera su cordura y por ende a su hija Cecilia.¹⁷

La identidad judía de Javier se emparenta con un tipo de masculinidad cuasi normal, más alineada con las propuestas por el sistema patriarcal hegemónico y más alejada de los tipos de masculinidad observados por Rocha en su análisis de las películas de Daniel Burman, donde los "personajes [son] incapaces de ejercer roles dominantes y comprometerse con relaciones heterosexuales estables".¹⁸ Javier no sólo es un profesional exitoso sino que entabla una relación amorosa con Carla, hija de Magda, detalle que otorga una suerte de legitimidad a los matrimonios mixtos (entre judíos y no judíos) y a la posibilidad de que miembros de la comunidad judía se integren a la sociedad argentina.

A través del personaje de Javier el texto remite al psicoanálisis, práctica popular en Argentina. En ese sentido cabe destacar el papel jugado por los psicoanalistas durante la crisis del 2001-2002. La opinión de estos profesionales fue requerida frecuentemente por los medios de comunicación para interpretar y analizar el momento en que vivía el país.¹⁹

La representación del judío en el cine, y en este caso en un texto televisivo popular como lo es la telenovela, es producto, según Tal, de las transformaciones socio-económicas y políticas, y de las consecuencias del atentado terrorista a la sede de la comunidad judía en Buenos Aires (1994). Estos acontecimientos desplazaron las representaciones de la etnicidad judía, antes marginal o reprimida, hacia el foco de la reconstrucción de la identidad argentina en textos filmicos y televisivos, como identidad plural y diversificada que, tal como lo afirma Canclini, integra diversos fragmentos de identidades culturales y de pertenencia.²⁰

¿La clase obrera va al paraíso?

Tanto *Muñeca brava* como *Campeones* –la primera, una de las telenovelas más vistas en el exterior, y la segunda, vendida como formato a Televisión Azteca (Méjico)– presentan un relato centrado en las vivencias diarias de personajes pertenecientes a las clases media y baja. *Muñeca brava* puede ser interpretada como una telenovela tradicional que retoma la ‘trama Cenicienta’ (joven de escasos recursos que se enamora del señorito de la casa). Sin embargo, esta línea narrativa funciona como una caja de resonancia que amplifica las voces de diversos actores sociales presentes en el universo diegético. Milagros (Mili), protagonista de la telenovela, es una joven que crece en un orfanato y trabaja como dama de compañía de Angélica, abuela del co-protagonista, Ivo de Carlo. El *clip* de apertura funciona como un suerte de *mise en abyme* (estructura en abismo), ya que narra y sintetiza la historia misma: el drama de identificación y el juego de personalidades de la protagonista, quien elige presentarse como una suerte de *tom boy* (la Cholito) pero también como una mujer sensual y atractiva.²¹

Mili es la encargada de (*de*)*velar* y (*re*)*velar* lo que acontece más allá de las paredes de la mansión de la familia De Carlo. De esta manera, el texto se hace eco de la profunda desigualdad social y de la crisis económica en la que el país se encontraba sumergido durante el período en que fue emitida. Además, refleja y dialoga con fenómenos y expresiones de la cultura popular que comenzaron a emerger y a popularizarse a fines de los noventa, como las bailantas y el culto de los santos populares, “todos estos procesos socio-culturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”.²²

La estructura tradicional del relato presenta dislocaciones en las que se otorga visibilidad a personajes como cirujas, chicos de la calle, pobladores de villas miserias, y a expresiones de la cultura popular como la bailanta.

La bailanta es el ámbito en el cual transcurren los primeros encuentros amorosos de la pareja protagonista. El escenario elegido promociona a diferentes orquestas de música bailantera que participan en los diferentes capítulos, desdibujándose así los límites entre las categorías de ficción/realidad.²³ Estos deslizamientos “activan imaginarios sociales que pertenecen al tejido significativo que estructura la vida social cotidiana de los actores sociales”.²⁴

La bailanta (como género musical) opera en la trama de *Muñeca Brava* como una estrategia de hibridación cercana al ‘rascuachismo’, término que en su origen describe la mala calidad de un objeto o la miserable situación de las clases bajas mejicanas. Devenido en un estilo estético desarrollado por los inmigrantes mejicanos residentes en Estados Unidos (chicanos), combina expresiones de la cultura de elite, *kitsch* y elementos de la cultura popular.²⁵ La telenovela se apropia de expresiones populares e híbridas como la bailanta y la cumbia, generando productos pertenecientes a la cultura masiva.²⁶ En especial, de la cumbia villera, género de música popular que comenzó a difundirse durante el período analizado, cuyos textos problematizan las vivencias y dificultades de los jóvenes que residen en las villas miserias del conurbano bonaerense.²⁷ Este género, engendrado en las propias villas, “difunde la realidad imperante en la ‘periferia’ argentina publicitando una marginalidad extrema”. Las letras de las canciones describen con crudeza, en una suerte de lunfardo villero, las vivencias y las experiencias de vida de estos jóvenes (el consumo de drogas y alcohol, la persecución policial, la delincuencia y el gatillo fácil).²⁸

A través de Mili la serie se hace eco de otro fenómeno que caracteriza la cultura popular argentina: los santos populares. En un viaje a la ciudad de Gualeguaychú para participar en los ya tradicionales corsos de Carnaval, Mili visita el altar improvisado levantado a la vera del camino en honor a la cantante de cumbia Gilda, quien perdió su vida en un trágico accidente.²⁹ Junto a Mili, los espectadores recorren el altar, al compás de una de sus canciones. Mili, quien viste una remera estampada con una foto de Gilda, deposita una ofrenda en el santuario. La cámara, en un lento paneo, recorre los diferentes objetos depositados por la gente que adora a Gilda: cruces, flores, fotos, entre otras ofrendas que crean una suerte de *collage* post-moderno. En la escena sólo se escucha la voz de Gilda en su canción “Se me ha perdido el corazón”. Una suerte de presencia acusmática que, tal como lo define Chion, tiene ciertos poderes con su ubicuidad, su panoptismo, su omnisapiencia y omnipresencia. La desacusmatización se produce lentamente al tiempo que la cámara enfoca las fotos de Gilda depositadas en el altar.³⁰ De este modo y como sucede a lo largo de la

telenovela, la realidad se funde y con(funde) con la ficción contribuyendo con la hibridación de la trama, ya que los acontecimientos reales pasan a formar parte integral del texto diegético.³¹

Paradójicamente, tal como sucede en el rascuachismo, productos culturales contestatarios son enajenados por la industria cultural, en este caso por la telenovela *Muñeca Brava*, y transformados en una mercancía. Pero al mismo tiempo su éxito de público es también el resultado de la captación de “estructuras de sentimientos” generadas por transformaciones estructurales, tales como el crecimiento de la pobreza y el desempleo que tuvieron lugar en Argentina a fines del segundo milenio.

Campeones, telenovela de costumbres, se centra en la cotidianeidad de la clase media argentina pauperizada. El costumbrismo, heredero del teatro costumbrista, se observa tanto en la caracterización de los personajes (porteños, inmigrantes, gente de barrio), en su modo de hablar (empleo de un lenguaje coloquial cargado de giros lingüísticos, voceo y lunfardo), en los ambientes en los cuales transcurre el relato (el barrio, el bar, paisajes urbanos, la cocina familiar), como también en hábitos y costumbres locales (el mate, comidas típicas de la cocina argentina, lectura de diarios, entre otros).³² En palabras de De Certeau, mediante el relevamiento de “las maneras de hacer” la telenovela revela diferentes prácticas cotidianas de los usuarios, como la reapropiación del espacio urbano o la reutilización de textos populares conocidos. A través de dichas prácticas los personajes, que pertenecen a la clases medias bajas, se “reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción socio-cultural”, accionar que refleja los hechos acontecidos ‘fuera’ de los límites del espacio ficticio, como las movilizaciones, protestas y organizaciones de la población civil que se tornaron parte integral de la realidad argentina.³³

La trama transcurre en escenarios barriales de Buenos Aires, en los lugares de trabajo de los protagonistas que se enfrentan con la desocupación, el sub-empleo y las posibles consecuencias de la inminente crisis económica.

Los títulos de la telenovela (apertura) presentan un *collage* de imágenes reales de la vida cotidiana. En ellas se observan diferentes actores sociales en su ámbito laboral entre los que se destacan trabajadores de una planta frigorífica, recolectores de basura, docentes, y otros oficios y profesiones. El espectador no puede identificar sus rostros ya que están fuera de foco, desdibujados. Este artilugio estético cumple una doble función: por un lado, deshumaniza a los distintos actores sociales y los des-individualiza, pero, por otro, enfatiza su condición de trabajadores como común denominador. Los colores cálidos de estas escenas (amarillos y verdes) crean una sensación de proximidad, a pesar de que el espectador no puede ver los rostros en detalle. La intensa luz que ilumina el fondo de las escenas le confiere a las mismas un tono optimista que refuerza el

significado de la canción de apertura. La letra de la misma –“Campeones de la vida”– hace alusión al fantasma de la desocupación, a la importancia del factor trabajo y a la dignidad de los trabajadores.³⁴

Campeones se centra en las vivencias de los D'Alesandro. Ciro, jefe de la familia, trabaja como obrero del frigorífico, principal fuente de trabajo del barrio, que es vendido a una empresa multinacional. Su mujer, Luisa, es ama de casa y costurera; Valentín, hijo único del matrimonio, es recolector de residuos, y Betti, hermana soltera de Luisa, se desempeña como abogada. La oficina de Betti se encuentra en la casa de Clarita, docente de educación primaria.

La historia comienza con la llegada de Guido Guevara, boxeador en decadencia, al gimnasio del barrio para trabajar como entrenador. La tira se presenta así como un texto híbrido y polisémico al ‘contener’ una gama de sub-tramas que apelan por igual a la audiencia femenina y masculina,³⁵ representar diversos actores sociales y permitir un re-debate del concepto de identidad en el marco de procesos de globalización y localización. Tal como lo explica Bauman, en tiempos de un cambio global que erosiona las fronteras nacionales, las identidades se encuentran en estado de continuo flujo, cambio, conflicto y negociación.

A través de los personajes de *Campeones* se observan los contrastes entre la condición moderna y la postmoderna en relación con la identidad. La identidad de Ciro y de los demás trabajadores del frigorífico³⁶ (peregrinos en términos de Bauman, metáfora del hombre moderno quien sabía desde un comienzo cuál sería su meta en la vida) se relaciona y define mediante su trabajo, empleo de por vida estable y seguro. La venta del frigorífico a una empresa de origen australiano y los intentos de la nueva patronal de sanear y modernizar la planta “siembran por doquier incertidumbres haciendo imposible toda peregrinación entendida como estrategia de vida”.³⁷ Estas tensiones se hacen eco de las crecientes demandas sociales, piquetes y cortes de rutas protagonizadas por desocupados, sindicatos estatales y poblaciones de pequeñas y medianas ciudades del interior y del conurbano bonaerense. La profunda recesión socava el apoyo de la opinión pública, que se manifiesta contra los perjuicios ocasionados por el régimen económico vigente en ese momento.³⁸ Surgen así nuevas formas de protestas y organizaciones populares que se rebelan contra el poder político y las tradicionales formas de hacer política, como lo fueron los piquetes, las organizaciones y asambleas barriales, y las movilizaciones públicas, como el caso de los cacerolazos.³⁹

Todas estas expresiones, que pueden ser consideradas como narrativas identitarias, demuestran que no es posible hablar de las identidades como si se tratara de un conjunto de rasgos fijos, sino que expresan nuevas formas de situarse en medio de la heterogeneidad y la diferencia.⁴⁰

Es interesante destacar la representación de los jóvenes en el texto elegido, quienes hacen referencia al fenómeno de las 'tribus urbanas' que comenzaron a surgir a fines de la década del noventa, expresando el desasosiego y la falta de expectativas de estos grupos en el marco de la crisis económica. Estas tribus se manifiestan en la compleja socialidad urbana de Buenos Aires y comparten problemáticas, códigos de comportamiento e indumentaria, argot y puntos de encuentro. Por lo general, los integrantes de las tribus urbanas "optan por la marginalidad, por un camino alternativo dirigido por otros valores, orientado hacia una dirección distinta, abandonando la pelea antes de iniciarla". Los jóvenes ejercen una suerte de resistencia activa contra el molde implícito en las formas culturales hegemónicas, orientado hacia las generaciones que serán protagonistas en el futuro cercano.⁴¹

Este es el caso de Federico (hijo de Clara), su novia Romina y su amigo Chufa, a quienes su adicción a las drogas y la falta de horizontes los margina del resto de la sociedad. Los tres amigos se revelan, mediante su comportamiento y actitud, contra la sociedad y en especial contra la familia como institución en crisis.⁴² Visten *jeans* y remeras oscuras, suerte de uniforme que identifica y caracteriza el modo de vestir de los adolescentes de barrios periféricos de la ciudad de Buenos Aires y del conurbano bonaerense. Romina, con su estilo casi *punk* (cabello teñido de negro, *piercing*, labios fuertemente delineados), "paga" con su muerte, consecuencia de una sobredosis, el precio de tal rebeldía.⁴³

La representación de Fede, Romina y Chufa en *Campeones* guarda una relación intertextual con los jóvenes tales como son representados en la película *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1997). Este film, obra inaugural que abrió las puertas al denominado Nuevo Cine Argentino, relata las vivencias de cuatro jóvenes que intentan sobrevivir desde y en la marginalidad de la urbe.

La intertextualidad establecida entre el texto televisivo y el filmico se observa en la escena en que Chufa, Romina y Fede se encuentran en un espacio público (la plaza del barrio), toman cerveza robada y planean cómo conseguir fármacos. Esta escena cita en forma casi textual una escena central de *Pizza, Birra, Faso* en la que Frula, Megabom y Sandra esperan, en las inmediaciones del Obelisco, al Cordobés y a Pablo. En ambos textos se observan dos realidades superpuestas: por un lado, la ciudad y su vertiginosa dinámica, y, por el otro, la realidad de los jóvenes, congelada en el tiempo y en el espacio, que los aísla y los aleja. La luz natural de los exteriores y el sonido de la calle describen el veloz ritmo de la ciudad, en contrapunto con la inactividad y la pasividad de los jóvenes. Los planos largos de la escena acentúan la sensación de soledad de los personajes y su 'falta de visibilidad' en la metrópolis que los transforma en parte integral del paisaje urbano. Tal como lo afirma Joana Page, la película de Stagnaro y también *Campeones* exploran la marginalidad como una disyunción temporal

y no como un desplazamiento espacial, en otras palabras como un fenómeno fuera de fase pero no fuera de lugar.

Esta línea narrativa describe –a rasgos generales– la desesperanza y falta de horizontes de muchos jóvenes argentinos en la urbe a fines del siglo XX. Señala los procesos de fragmentación y la creciente explosión de identidades pasajeras, de grupos que complejizan y tornan heterogéneo el espacio social. Tal como lo afirman Margulis y Urresti, “las identidades tradicionales de los grupos juveniles se encuentran fragmentadas y en eferescencia, debido al impacto de la cultura globalizada que comienza a hacerse hegemónica en las grandes megalópolis del mundo”.⁴⁴

En conclusión, las tres telenovelas analizadas presentan una mirada crítica de la realidad política, económica y social. Es de destacar la decisión de los guionistas de otorgar visibilidad, en *Muñeca Brava* y *Campeones*, a actores sociales que (sobre)viven en los márgenes de la sociedad, como los chicos de la calle, los cirujas, las empleadas domésticas y las tribus urbanas.

Con el objetivo de conquistar nuevos mercados y audiencias internas y externas, los textos presentan tramas hibridizadas que combinan características de diversos géneros televisivos. En un complejo juego entre lo global y lo local, las telenovelas no señalan la presencia de viejos/nuevos otros, sino que reformulan identidades plurales y rescatan prácticas sociales populares en el marco de procesos de globalización, crisis económica y protestas sociales. Siguiendo a García Canclini, la hibridación de textos analizados da cuenta de nuevas formas particulares de conflictos generados en la interculturalidad reciente y en medio de la decadencia de proyectos nacionales de modernización en América Latina, que se hacen tangibles en Argentina con la crisis del 2001.⁴⁵

Los textos recrean y reflejan diversos fragmentos de las identidades culturales y por ende diversas identidades de pertenencia, que emergen, se instalan y definen a la sociedad argentina de fines de siglo. El sentido alegórico de estas series –de *Alas* en particular– permite re debatir temas vinculados a la nación, su historia y su identidad concibiendo a ésta última no ya como singular y homogénea sino como plural, diversificada y multiterritorial.

NOTAS

- 1 Sobre la hibridización de géneros: Jane Staiger, “Hybrid or Inbred?: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History”, *Film Criticism* 22 (1997): 5-16; Jane Feuer, “Narrative Form in American Network Television”, en *High Theory/Low Culture*, ed. Collin MacCabe (Manchester: Manchester University Press, 1986), 101-114.
- 2 Nora Mazziotti, *Telenovela: industria y prácticas sociales* (Buenos Aires: Norma Editorial, 2006), 28-29.

- 3 Gabriela Jonas Aharoni, "Subversion, Dialogue or Consensus Reinforcement: Hybridization, Identity and Historic Narrativization in Argentinean Telenovelas" (Ph.D. Thesis, Tel Aviv University, 2012).
- 4 María Victoria Bordieu, *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina* (Buenos Aires: UNGS Biblioteca Nacional, 2009). En su estudio, Bordieu afirma, a diferencia de Jonas Aharoni, que las telenovelas producidas durante el período analizado en este artículo hacen referencia a la crisis económica y social pero proponen "salidas" (de la crisis) de tinte individualista.
- 5 De ahora en más, *Campeones*.
- 6 Jane Feuer, "Genre Study and Television", en *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, ed. Robert C. Allen (Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1987), 104-120.
- 7 Inmaculada Gordillo y otros, "Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de *infoentertainment*", *Revista Comunicación*, 9, 1 (2011): 93-106.
- 8 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva Edición (Buenos Aires: Paidós, 2001), 1-14.
- 9 Marcos Novaro, "Presidentes, equilibrios institucionales y coaliciones políticas en América Latina", en *Tipos de presidencialismo y coaliciones políticas en América Latina*, coord. Jorge Lanzaro (Buenos Aires: Clacso, 2001), 51-100. <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/gt/20101028015015/3novaro.pdf>>. Consultado 13/09/12.
- 10 Matías, hermano menor de Germán, y Gala, segunda esposa de Lucas, son los responsables de estos actos de sabotaje.
- 11 Novaro explica que la victoria electoral del año 1991 inauguró la 'era dorada del menemismo', que reforzó la voluntad del presidente Carlos Menem de sostener el plan de reformas económicas, como el caso de las privatizaciones de empresas nacionales. Marcos Novaro, *Historia de la Argentina contemporánea. De Perón a Kirchner* (Buenos Aires, Edhasa, 2006): 243-246.
- 12 Durante los primeros años de la década de los noventa, el gobierno privatizó todos sus grandes servicios públicos domiciliarios: telefonía, gas, electricidad y agua potable. En el sector de transporte e infraestructura para el transporte, se privatizó la empresa de aeronavegación de bandera nacional, se desmanteló y se vendieron todos los buques de la empresa naviera de cargas, se concesionaron los ferrocarriles de carga y de pasajeros, al igual que las vías navegables troncales, los puertos, buena parte de la red vial de pasajeros, los aeropuertos, el correo postal, etc. Daniel Azpiazu y Eduardo Basualdo, *Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y principales impactos estructurales* (Buenos Aires, Flacso, 2004): 1-3.
- 13 Ismail Xavier, "Historical Allegories", en *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller & Robert Stam (Oxford, Blackwell Publishers, 1999), 333-363.
- 14 Desde sus inicios la aeronavegación civil en Argentina estuvo vinculada a la Fuerza Aérea Argentina. Entre 1966 y hasta el primer decenio del 2000 la dirección estuvo a cargo de la Fuerza Aérea. Runza explica que la aviación civil pasó a ser regulada y administrada por una autoridad militar, siguiendo el principio de indivisibilidad de la Doctrina de Poder Aeroespacial de la Fuerza Aérea Argentina (interpretación aeronáutica de la Doctrina de Seguridad Nacional). Ricardo Runza, "La Fuerza Aérea Argentina. ¿Una barrera al desarrollo del sector aeronáutico argentino? Análisis y propuesta" (ponencia presentada en el XII Encuentro de Cátedras de Ciencias Sociales y Humanísticas para las Ciencias Económicas, Buenos Aires, Junio, 8-10, 2005).

- 15 En 1999 se produjo un trágico accidente en el que fallecieron 67 personas cuando un avión de la empresa Lapa se estrelló momentos antes de despegar. Alejandro Grimson, *La aviación civil en la Argentina*, The Center for Migration and Development. Working Paper Series, Princeton University (2008). <<http://www.princeton.edu/cdm/working-papers/idlac08/wp0805b.pdf>>. Consultado 13/09/12.
- 16 Es interesante destacar que el personaje es interpretado por el actor de origen judío David Masajnick, hecho que refuerza la identificación entre ambos.
- 17 A pesar de esto, Javier sufre de ataques verbales y físicos por su condición de judío, acontecimientos que a mi parecer se vinculan en forma directa con el atentado a la Embajada de Israel en Buenos Aires, ocurrido en el año 1992, y con el ataque a la sede de la Comunidad Judía (AMIA) ocurrido en 1994.
- 18 Carolina Rocha, "Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman", *Letras Hispanas* 4, no. 2 (2007): 30, 31, 35.
- 19 Mariano Plotkin y Sergio Visacovsky, "Saber y autoridad: intervenciones de psicoanalistas en torno a la crisis en la Argentina", *E.I.A.L.* 18, no. 1 (2006-07).
- 20 Tzvi Tal, "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2010), puesto en línea 6.1.2010, <<http://nuevomundo.revues.org/58355>>. Consultado 14/09/12.
- 21 Cabe destacar que a diferencia de la mayoría de las telenovelas en las que la protagonista femenina sufre un proceso de 'domesticación' y 'adaptación' al modelo patriarcal de mujer deseada, Mili juega a lo largo de los capítulos con estos dos modelos/personalidades.
- 22 La bailanta es el ámbito donde se escucha y se baila música tropical en todas sus variantes. García Canclini, 14.
- 23 En 1997 se observa un auge de ciclos bailaneros en los diferentes canales de televisión abiertos. Carlos Ulanovsky, Silvia Itkin y Pablo Sirvén, *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en Argentina* (Buenos Aires: Emecé, 2006), 620.
- 24 Eliseo Verón, "Relato televisivo e imaginario social", en *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, comp. Nora Mazziotti (Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993), 34-38.
- 25 Robert Neustad, *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writings, and the Critique of the Political Confusion* (New York: Garland Publishing Inc., 1999), 133-176.
- 26 La cumbia es una suerte de sub-género musical que se desprende de la música tropical argentina. Alejandra Cragolini, "Articulaciones entre violencia social, signifiante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires", *Trans. Revista Transcultural de Música* 10 (2006). <<http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-signifiante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>>. Consultado 17/10/12.
- 27 Este es el caso de la orquesta "Los pibes chorros", presente en varios capítulos de la telenovela.
- 28 Miguel Agustín Torres, "La cumbia villera, ¿apología del crimen o retrato de una realidad social?", *Ambito Jurídico* 43 (2007). <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4162>. Consultado 14/09/12.
- 29 La notoriedad de Gilda creció tras su muerte a partir de notas periodísticas, programas especiales en canales de aire, un documental sobre su santificación, ediciones especiales de CD, entre otros. Eloísa Martín, "La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular", en *Entre santos, cumbias y piqueteros. Las culturas populares*

- en la Argentina reciente, eds. Daniel Míguez y Pablo Semán (Buenos Aires: Biblos, 2006), 75-91.
- 30 Michel Chion, *La voz en el cine* (Madrid: Cátedra, 2004), 162.
- 31 En ese mismo capítulo, Mili y sus amigas desfilan y bailan en imponentes carrozas. De este modo la telenovela no sólo “airea” el guión sino que promociona una atracción turística (tal como se observa en las telenovelas brasileñas).
- 32 Nora Mazziotti, “Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo”, en *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, comp. Nora Mazziotti (Buenos Aires: Colihue, 1993), 157-158.
- 33 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, A.C, 1996): XLIV-XLV.
- 34 “Que no nos falte el trabajo, Ni las ganas de soñar. Que el sueño traiga trabajo, Y el trabajo, dignidad.”
- 35 El boxeo es un deporte sumamente popular en Argentina y, como lo explica Eduardo Archetti, fue también “una avenida para la movilidad social fundamentalmente, para los pobres de las grandes ciudades”. Eduardo Archetti, “El deporte en Argentina (1914-1983)”, *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el Empleo, la Cultura y las Prácticas Políticas en Sociedades Segmentadas* 7, no. 6 (2005). <<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/Archetti>>. Consultado 15/09/12.
- 36 A través del frigorífico, explora la telenovela su papel e importancia en la historia política y social de Argentina, abordado en la película *La hora de los hornos* (Fernando Pino Solanas, 1968). La resistencia de los obreros –tal como es descrita en el texto televisivo– ‘cita’ la resistencia de los trabajadores del frigorífico Lisandro de la Torre en 1959, quienes ocuparon la planta y se declararon en huelga para que el frigorífico no fuera vendido. Estos acontecimientos se transformaron en símbolo de la resistencia peronista y de la lucha obrera.
- 37 Zygmunt Bauman, “From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity”, en *Questions of Cultural Identity*, eds. Stuart Hall and Paul de Guy (London: Sage Publications), 46-48.
- 38 Novaro, *Historia de la Argentina*, 286-287.
- 39 Steven Levitsky y María Victoria Murillo, “Building Castles in the Sand? The Politics of Institutional Weakness in Argentine Democracy”, eds. Steven Levitsky y María Victoria Murillo (Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2005), 38-39; María Stella Svampa, “Dificultades y logros de las movilizaciones sociales. Las declinaciones de la política”, *Revista Multitudes* 14 (2004).
- 40 García Canclini, 18.
- 41 Mario Margulis y Marcelo Urresti, “Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas”, *Estudios Sociológicos* 46 (1998): 25-36.
- 42 Tanto los padres de Federico como los de Romina están divorciados.
- 43 De acuerdo al formato y a la tendencia moralizante de las telenovelas.
- 44 Mario Margulis y Marcelo Urresti, “La construcción social de la condición de juventud”, en *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, eds. Mario Margulis et al. (Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998), 19-20.
- 45 García Canclini, 14.

BIBLIOGRAFÍA

- Archetti, Eduardo. "El deporte en Argentina (1914 – 1983)", *Trabajo y Sociedad. Indagaciones sobre el Empleo, la Cultura y las Prácticas Políticas en Sociedades Segmentadas* 7, no. 6 (2005). <<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/Archetti.pdf>>.
- Azpiazu, Daniel y Basualdo, Eduardo. *Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y principales impactos estructurales*. Buenos Aires: Flacso, 2004.
- Bauman, Zygmunt. "From pilgrim to tourist – or a short history of identity." En *Questions of Cultural Identity*, ed. por Stuart Hall y Paul de Guy. London: Sage Publications, 1996.
- Bourdieu, María Victoria. *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina*. Buenos Aires; UNGS- Biblioteca Nacional, 2009.
- Chion, Michel. *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Cragolini, Alejandro. "Articulaciones entre violencia social, significante sonoro y subjetividad: la cumbia villera en Buenos Aires", *Trans. Revista Transcultural de Música* 10 (2006). <<http://www.sibetrans.com/trans/a147/articulaciones-entre-violencia-social-significante-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires>>.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, A.C, 1996.
- Feuer, Jane. "Narrative Form in American Network Television". En *High Theory/Low Culture*, ed. Collin MacCabe. Manchester: Manchester University Press, 1986.
- Feuer, Jane. "Genre Study and Television". En *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*, ed. Robert C. Allen. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1987.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva Edición. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Gordillo, Inmaculada y otros. "Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los modelos de *infoentertainment*," *Revista Comunicación*, 9, 1 (2011). *Revista Comunicación*, 5, 1(2011). <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n9/monografico/M07.-Hibridaciones_de_la_hiptelevisio_n_informacio_n_y_entretenimiento_en_los_modelos_de_infoentertainment.pdf>.
- Grimson, Alejandro. *La aviación civil en la Argentina. The Center for Migration and Development*. Working Paper Series, Princeton: Princeton University (2008). <<http://www.princeton.edu/cdm/working-papers/idlac08/wp0805b.pdf>>.
- Jonas Aharoni, Gabriela. "Subversion, Dialogue or Consensus Reinforcement: Hybridization, Identity and Historic Narrativization in Argentinean Telenovelas". Ph.D Thesis, Tel Aviv University, 2012.
- Levitsky, Steven y Murillo, María Victoria. "Building Castles in the Sand? The Politics of Institutional Weakness in Argentina". En *The Politics of Institutional Weakness Argentine Democracy*, eds. Steven Levitsky y María Victoria Murillo. Pennsylvania: The Pennsylvania Press, 2005.
- Mazziotti, Nora. "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo". En *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Colihue, 1993.
- Mazziotti, Nora. *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Buenos Aires: Norma Editorial, 2006.
- Margulis, Mario, Urresti, Marcelo. "Buenos Aires y los jóvenes: las tribus urbanas". *Estudios Sociológicos* 46 (1998).
- Margulis Mario y Urresti Marcelo. "La construcción social de la condición de juventud".

- En *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, eds. Mario Margulis et al. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 1998.
- Martín, Eloísa. "La doble de Gilda, o cómo, cantando cumbias, se hace una santa popular". En *Entre santos, cumbias y piqueteros. Las culturas populares en la Argentina reciente*, eds. Daniel Míguez y Pablo Semán. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Míguez, Daniel. "Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y transgresión en la periferia de Buenos Aires". En *Entre santos, cumbias y piqueteros. Las culturas populares en la Argentina reciente*, eds. Daniel Míguez y Pablo Semán. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- Neustad, Robert. *(Con)Fusing Signs and Postmodern Positions. Spanish American Performance, Experimental Writings, and the Critique of the Political Confusion*. New York: Garland Publishing Inc., 1999.
- Novaro, Marcos. "Presidentes, equilibrios institucionales y coaliciones de gobierno en Argentina (1989-2000)". En *Tipos de presidencialismo y coaliciones políticas en América Latina*, coord. Jorge Lanzaro. Buenos Aires: Clacso, 2001.
<<http://biblioteca.clacso.edu.ar/subida/clacso/gt/20101028015015/3novaro.pdf>>.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina Contemporánea. De Perón a Kirchner*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Plotkin Mariano, Visacovsky, Sergio. "Saber y autoridad: intervenciones de psicoanalistas en torno a la crisis en la Argentina". *E.I.A.L* 18, no. 1 (2006-07).
- Rocha, Carolina. "Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman". *Letras Hispanas* 4, no. 2 (2007).
- Runza, Ricardo. "La Fuerza Aérea Argentina. ¿Una barrera al desarrollo del sector aeronáutico argentino? Análisis y propuesta". Ponencia presentada en el XII Encuentro de Cátedras de Ciencias Sociales y Humanísticas para las Ciencias Económicas, Buenos Aires, 8, 9 y 10 de Junio de 2005.
- Staiger, Jane. "Hybrid or Inbred?: the Purity Hypothesis and Hollywood Genre History", *Film Criticism* 22 (1997).
- Svampa, Maria Stella. "Dificultades y logros de las movilizaciones sociales. Las declinaciones de la política", *Revista Multitudes* 14 (2004).
- Tal, Tzvi. "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, (2010), puesto en línea 6.1.2010. <<http://nuevomundo.revues.org/58355>>.
- Torres, Miguel Agustín. "La cumbia villera, ¿apología del crimen o retrato de una realidad social?", *Ambito Jurídico* 43 (2007).
<http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4162>.
- Ulanovsky, Carlos, Itkin, Silvia, Sirvén, Pablo. *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- Verón, Eliseo. "Relato televisivo e imaginario social". En *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*, comp. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1977.
- Xavier, Ismail. "Historical Allegories". En *A Companion to Film Theory*, eds. Toby Miller & Robert Stam. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

Copyright of Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe is the property of Instituto Sverdlin de Historia y Cultura de America Latina and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.