



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Montecristo, identidad y venganza: del folletín francés del siglo XIX a la telenovela argentina del siglo XXI

Autores (en el caso de tesis y directores):

Jimena Echevarría

Laura Olivé

Ana Broitman, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2012

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales



Tesina de grado

MONTECRISTO: IDENTIDAD Y VENGANZA

Del folletín francés del siglo XIX a la telenovela
argentina del siglo XXI

Carrera: Ciencias de la Comunicación

Autoras: Jimena Echevarria, DNI 32.419.655

Laura Olivé, DNI 30.885.385

Tutora: Lic. Ana Broitman

Julio 2012

Montecristo: identidad y venganza

Del folletín francés del siglo XIX a la telenovela argentina del siglo XXI

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Hipótesis y objetivos.....	3
I.2. Aportes al campo de estudio.....	5
I.3. Abordaje metodológico	5

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

II. 1. Las narrativas de la industria cultural.....	6
---	---

II.1. 1. El folletín

II.1.1. A- Orígenes del folletín.....	9
II.1.1.B- Principales características de la novela de folletín	12
II.1.1.C- Estudios previos sobre folletín	14
II.1.1.D- El hijo predilecto de Dumas: <i>El conde de Montecristo</i>	19

II.1.2. El melodrama

II.1.2.A- Una historia de amor entre el folletín y la telenovela	22
II.1.2.B- Otros melodramas que involucraron al conde	24

II.1.3. La telenovela argentina

II.1.3.A- Todo tiene un comienzo... ..	30
II.1.3.B- Académicamente hablando... ..	34
II.1.3.C- Y al fin llegamos a <i>Montecristo, un amor, una venganza</i>	42

III. ANÁLISIS DEL CORPUS

<i>III.1. Transposición</i>	47
--	----

III.1.1. Una fórmula repetida	48
-------------------------------------	----

III.1.2. Permanencias y desvíos	49
---------------------------------------	----

III.1.3. El conde en la pantalla grande	52
---	----

III.1.4. El eterno retorno: la pantalla vuelve al papel	54
<i>III.2. Influencia de la estructura melodramática</i>	
III.2.1. Y un día llegó el melodrama... ..	55
<i>III.3. Análisis narratológico comparativo</i>	
III.3.1. La historia y la trama	61
III.3.2. Los cinco momentos del relato	63
III.3.3. Análisis de las secuencias	65
III.3.3.A- El exitoso protagonista	66
III.3.3.B- La traición	67
III.3.3.C- Encarcelamiento	69
III.3.3.D- El regreso	70
III.3.3.E- La venganza	72
III.3.3.F- Resolución: el final feliz	78
<i>III.4. Análisis ideológico</i>	
III.4.1. La superhumanidad del “superconde”	81
III.4.2. Pero volví... y no voy a tener piedad... ..	86
III.4.3. ¿Quién es quién?: Las identidades en Montecristo	90
III.4.4. Las mujeres del conde: ¡cuánto más modernos, más moralistas!	96
III.4.5. ¿A dónde van los desaparecidos?	103
IV. CONSIDERACIONES FINALES	113
V. BIBLIOGRAFÍA	119
VI. ANEXO	124

I- INTRODUCCIÓN

El propósito de esta tesina es analizar cómo se retoman las temáticas clásicas empleadas en el folletín del siglo XIX en los nuevos formatos tecnológicos y contextos regionales del siglo XXI.

En este caso elegimos indagar dicha transposición en el pasaje del folletín *El conde de Montecristo*, escrito por Alejandro Dumas¹ (1802-1870) en el año 1844, en una Francia convulsionada por las revoluciones bonapartistas², a la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza*, que se emitió por el canal de televisión argentino Telefé en el año 2006. Analizaremos la influencia del nuevo contexto tanto temporal como local y la adaptación de los núcleos narrativos al nuevo formato.

Las preguntas fundamentales que guiarán la tesina y que se tratará de contestar en esta investigación son: ¿Cómo se retoman las temáticas clásicas del formato folletinesco del siglo XIX europeo en la Argentina del siglo XXI? ¿Cómo logra incorporar la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza* las temáticas de la identidad y la venganza?

I.1. Hipótesis y objetivos

La hipótesis de esta tesina es que los contextos y los formatos provocan cambios sustanciales en los argumentos clásicos, cuyas temáticas centrales son retomadas y transpuestas por ser matrices narrativas como la identidad, la traición y la búsqueda de venganza. En el caso de la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza*, si bien mantiene aquellas matrices, se advierten modificaciones radicales en el argumento, por lo que trataremos de comprobar si las mismas son producto de la presencia de la matriz

¹ A pesar de que reconocemos que se debe conservar los nombres propios en su idioma original, en este caso particular decidimos castellanizar el nombre del autor de este folletín que formará parte de nuestro corpus, ya que usualmente suele hacerse en diversos artículos académicos dado el amplio reconocimiento que Dumas adquirió.

² *El conde de Montecristo* fue ambientada en el periodo histórico de 1814 a 1838 que incluye el exilio de Napoleón Bonaparte, su regreso al poder durante los denominados Cien días, el reinado de Luis XVIII, de Carlos X y de Felipe I.

melodramática, propia del género. Para comprobar esta hipótesis analizaremos las tramas que tuvieron un gran éxito en el público en aquel entonces, como también lo tuvieron con la telenovela, contextualizadas en el fenómeno de los desaparecidos en la última dictadura militar de 1976.

Lo que impulsó esta investigación es la falta de cuestionamiento sobre este tema. ¿Cómo no hay grandes indagaciones sobre el pasaje de las temáticas clásicas del folletín popular en los nuevos formatos tecnológicos y contextos locales? Si bien hay trabajos previos como el de Alejandra Laera³ o como la tesina de Licenciatura en Comunicación de María Sabio⁴, no encontramos casos de análisis de la transposición de núcleos narrativos esenciales del folletín en las telenovelas actuales, en las que se advierta cómo esas mismas temáticas que conmovieron a los lectores en un continente y tiempos tan distantes, son retomadas exitosamente por un público diametralmente distinto.

En base a esto la investigación apuntará a:

1- Analizar las temáticas de identidad y venganza y su éxito en los folletines del siglo XIX, basándonos en *El conde de Montecristo* específicamente.

2- Analizar la transposición de estas temáticas en distintos formatos y contextos regionales, en este caso en particular abordaremos la transposición a la telenovela argentina *Montecristo, un amor, una venganza*.

3- Explicar la influencia de la estructura melodramática en la moderna versión de *Montecristo, un amor, una venganza*.

4- Comparar ambas versiones (folletín y telenovela), sus diferencias y similitudes.

5- Describir el uso que hace la telenovela de la temática de los desaparecidos durante la última dictadura militar.

6- Analizar las repercusiones de la incorporación de dicha temática en la telenovela.

³ LAERA, Alejandra (1999). “Nota a la presente edición”. En: GUTIERREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires, Editorial Perfil. Laera analiza la transposición del folletín gauchesco *Juan Moreira* al formato libro, destacando sus principales cambios.

⁴ SABIO, María (2000). *La transposición de la obra dramática a film. Análisis de cuatro obras del dramaturgo Tennessee Williams*. Tutor: Armando Capalbo. Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

I.2. Aportes al campo de estudio

Pretendemos que la tesina contribuya a abrir nuevas formas de analizar las transposiciones de temáticas tradicionales a formatos modernos y contextos locales, para indagar qué elementos siguen vigentes y cuáles no, y cómo esos cambios no son azarosos sino motivados por los nuevos contextos y formatos. Analizaremos los cambios que introducen los autores cuando retoman temáticas clásicas en formatos modernos, cada vez más dependientes de lo que Jesús Martín Barbero llama “matriz melodramática”, para conseguir la identificación masiva y éxito entre el público.

Los alcances y limitaciones de esta tesina, por motivos de tiempo y de recorte temático, serán:

- No se trabajarán en profundidad las transposiciones de *El conde de Montecristo* en otros formatos como ser cine o radioteatro, por limitaciones de tiempo y acceso a los materiales.

- No se trabajarán otras versiones de telenovelas, solamente *Montecristo, un amor, una venganza*.

- No haremos estudios exhaustivos de recepción debido a la imposibilidad de acceder a los lectores del folletín ni a los televidentes de la novela en situación de recepción por cuestiones temporales.

I.3. Abordaje metodológico

Utilizaremos herramientas de la Historia de los Medios de Comunicación para reconstruir las condiciones de producción, circulación y características del folletín. También trabajaremos sobre los textos a analizar aplicando un método comprensivo y comparativo propio del análisis del discurso. Y recurriremos a fuentes periodísticas, específicamente entrevistas a los guionistas de la telenovela, desde dónde podremos abordar cuáles fueron las motivaciones en la toma de decisiones propia del proceso de transposición.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

II. 1. Las narrativas de la industria cultural

El concepto de “industria cultural” fue acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer a mediados de 1940, tras analizar el camino que llevó a que se considere la producción de bienes culturales de manera semejante a la de cualquier mercancía comercial. En *“Industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas”* (1977) estos teóricos alemanes, pertenecientes a la corriente de la Escuela de Frankfurt, analizan particularmente la industria del *amusement* (entretenimiento) en la que critican la falsa ilusión de variedad y elección que se brinda, ya que plantean que en realidad se trata de una manipulación que buscará la afirmación del orden social vigente y la creación de una falsa conciencia de clase, anulando la capacidad reflexiva y crítica.

El concepto de industria cultural reúne dos ideas muy dispares: por un lado, la idea de cultura, que implica un sutil y especial contacto de almas; y a su lado, la palabra industria, que nos remite a las grandes cadenas de montaje y a la producción y comercio de mercancías. (Eco; 1995). Precisamente, lo que este concepto busca señalar es la moderna producción de la cultura, que se asemeja considerablemente a la producción de cualquier otro producto de la era capitalista, y en la que se sacrifica aquello por lo cual la lógica de la obra se distinguía de la del sistema social, según plantearán Adorno y Horkheimer (1977).

En este sentido, siguiendo a dichos teóricos, los medios de comunicación adoptan el modo de producción de la sociedad industrial: una producción seriada, estandarizada, efímera, pensada para un público masivo y poco exigente, en la que los artistas tienen una participación limitada por las pautas pre-establecidas, y en las que prepondera el negocio y lo comercial por sobre lo artístico. Se consolida así, en el siglo XX, la nueva cultura de masas, cuyos productos ya no necesitan lucirse como obras de arte, dado que están subordinados a la rentabilidad y a la estandarización, a pesar de presentarse como una democratización gracias a la que todo el público pueda acceder a la cultura.

Pero, como afirma Jesús Martín Barbero, “mirada desde el modelo culto, la cultura de masa tiende a ser vista como el resultado del proceso de industrialización mercantil -ya sea en su versión economicista o tecnologista- impidiendo así comprender y plantearse los efectos estructurales del capitalismo sobre la cultura” (1983: 60). Es por eso que propone investigar la cultura de masa desde el modelo de lo popular en el que se ha gestado. Así, considera que la masificación se trata del proceso de inversión de sentido mediante el cual pasa a llamarse “popular” la cultura producida industrialmente para el consumo de masas.

Este proceso se inicia con la posibilidad de producir los bienes culturales de manera industrial y con el acceso de las clases subalternas a estos, antes limitados a la burguesía y clases altas. Desde Gutenberg y su invención de la imprenta de tipo móviles, la industria cultural no dejó de expandirse generando innumerables innovaciones técnicas como la estereotipia, la prensa mecánica, la rotativa, etc.

Con la industrialización de la impresión y de la edición, a comienzos del siglo XIX, se produce un verdadero cambio en la organización de la producción y difusión de los bienes culturales producidos, los cuales presentaban características distintas a los elaborados anteriormente. El mejor ejemplo de esta innovación es el periódico: un producto que debe permitir grandes tiradas, que debe poseer un determinado número de páginas, que debe salir una vez al día, debido a esto debe encontrar material para completar todas sus páginas, y que es tan efímero que sólo tiene una utilidad diaria.

En cuanto a las narrativas que nacen a la luz de la industria cultural, el folletín es el primer ejemplo concreto. Surge a principios del siglo XIX como complemento de los periódicos baratos y de gran tirada, se trata de una nueva estructura del relato, seriado y que debe ser retomado de un número a otro, y que tiene como objetivo satisfacer el consumo de las masas. Fruto del gran éxito del folletín es la fortuna⁵ que lograron adquirir los grandes autores de esta narrativa como Eugene Sue y Alejandro Dumas, quienes mediante el proceso de escritura en serie, que a su vez contaba con numerosos

⁵ Algunos datos nos informan la ganancia que estos autores obtuvieron: Sue gana 26.500 francos con *Los misterios de París*, mientras que Dumas obtiene 100.000 francos con el folletín *El judío errante* (Barbier, Bertho Lavenir, 1999:118).

“negros” (es decir escritores anónimos) lograron publicar un gran número de folletines en distintos periódicos. De esta manera, la actividad literaria se convierte en una verdadera ‘mercancía’: “tiene su tarifa de precios, se confecciona según modelo y se entrega en fecha fija, (...) los precios se rigen por la demanda y no tienen nada que ver con el valor artístico del producto” (Hauser, 1979:261-262).

Esta nueva estructura del relato será retomada constantemente en los diversos medios de comunicación que surgieron posteriormente, debido al hecho de que el principal componente de estas narrativas es el estilo melodramático, según Martín Barbero. Asimismo, este autor considera que estos moldes de la cultura de masas serán repetidos en primer lugar por la radio y el cine, para luego instalarse plenamente en las telenovelas latinoamericanas. En este sentido, podemos afirmar, remitiéndonos a Barbier y Bertho Lavenir, que:

los nuevos medios se construyen reutilizando los contenidos y las formas de uso elaborados por sus predecesores (...) la prensa y la edición juegan un rol fundador e inventan, a través del diario y la novela, las formas modernas de representación del mundo (1999:408).

De este modo, en la actualidad, la industria cultural está presente en todas las producciones narrativas, al estar estructuradas según una organización industrial y teniendo por destinatarios a un gran número de personas. Sin embargo, podemos argumentar siguiendo a Renato Ortiz, que no se pueden aplicar a la industria cultural los principios de la línea de montaje al estilo fordista y mucho menos el de “masificación” para describir al producto de manera peyorativa como mera mercancía. Ortiz pone el ejemplo de la telenovela, uno de los productos más serializados de la cultura de masas, para indicar que no existe en su producción ninguna jerarquía centralizadora que se asemeje a la de un automóvil. También afirma que el mercado de esta industria cultural nunca fue de “masas”, sino que los ejecutivos del marketing global “no pretenden vender sus productos a todas las personas del planeta; les interesa conquistar segmentos mundializados del consumo” (Ortiz; 1996:122). Es por esto que Ortiz afirma que “masa” ya no es una buena categoría para pensar.

II.1. 1. El folletín

II.1.1. A- Orígenes del folletín

Etimológicamente la palabra “folletín” proviene del francés *feuilleton*, diminutivo de *feuille*, hoja o página de un libro. Según la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española, se denomina de esta manera al escrito insertado generalmente en la parte inferior de las tapas de los periódicos, que trata de materias ajenas a la actualidad como ensayos, novelas por entregas, etc. En nuestros días, la palabra folletín se encuentra ligada a un género dramático de ficción, a aquellas novelas que aparecían en las revistas y periódicos, cuya principal particularidad era su fragmentación por entregas. Se trata de narraciones ideadas por los autores para atraer el interés de los lectores durante los distintos episodios, y cuyo objetivo era crear al final de cada uno de éstos una especie de suspenso e intriga, con la promesa de que al día siguiente se hallaría la resolución del conflicto.

Su origen se remonta a Francia, durante la primera mitad del siglo XIX, en el marco del Romanticismo y la monarquía constitucional de Luis Felipe de Orleans, momento en el cual la prensa francesa comienza una etapa de desarrollo y crecimiento: por un lado, mediante impulsos políticos y sociales (la aceptación del constitucionalismo, el desarrollo de la enseñanza, el uso de las fuentes publicitarias, etc.); y por otro lado, gracias a las innovaciones técnicas (mejoramiento de las tintas, se mecaniza la composición, se incorpora la prensa a reacción para la impresión, etc.).

Debido a estos factores, en 1836 aparece en París la llamada “prensa barata” o “prensa industrial”, cuyo pioneros fueron *Le Presse*, de Emile de Girardin, quien fue el impulsor de la unión entre el periodismo y el capitalismo mediante la publicidad como fuente de ingresos; y *Le Siècle*, de Armand Dutacq, ex socio de Girardin. Se trata de periódicos más económicos, con una mayor tirada, que serán sufragados por la publicidad, como principal innovación, y por la venta de ejemplares, es decir que se encuentran insertos en la dinámica de la oferta y la demanda. Son destinados a un

público popular y buscan la captación y fidelización de sus lectores⁶ mediante la publicación de las novelas de folletín y la utilización de grandes titulares.

El primer periódico que comienza a publicar folletines es *Le Siècle*⁷, cuando a partir de agosto de 1836 publica la traducción de la novela picaresca española *El Lazarillo de Tormes* (del 5 de agosto al 4 de noviembre de 1836). Si bien ya existía en los periódicos un apartado denominado folletín⁸ que hasta entonces estaba dedicado, más bien, a la crítica literaria y temas de carácter diverso que no encajaban demasiado bien en el cuerpo del periódico, es con el nacimiento de *Le Siècle* y la publicación de *El Lazarillo de Tormes*, que dicho apartado pasa a dedicarse exclusivamente a las novelas por entregas.

Siguiendo su ejemplo, el resto de los dueños y los editores de la prensa escrita parisina como *Le Presse*, *Journal des Débats*⁹ y *Constitutionnel* recurrieron a la publicación de narraciones por entregas, ya que creyeron que podría generar un aumento de la venta de los periódicos y, a su vez, era una manera de promover nuevos escritores. Además, se trata de una manera de fidelizar a un nuevo público, debido a que se hacen posibles las suscripciones en las provincias gracias a los grandes avances de mediados del siglo XIX. Por ejemplo la máquina de vapor, que permite mayores tiradas, el ferrocarril que facilita la difusión de los diarios, y el nacimiento del servicio de correos en Francia. De este modo, ésta forma de publicación literaria alcanza una inusitada difusión.

⁶ Girardin fija el precio de suscripción en cuarenta francos anuales, es decir a mitad de precio de los demás periódicos. Esta prensa barata logra que se aumente la cifra de suscriptores de periódicos de 70.000 a 200.000 en 1846. Para más detalles ver Hauser (*Historia social de la literatura y del arte*. Ed. Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1979).

⁷ Entre los folletines más importantes publicados en *Le Siècle* se encuentran los éxitos de Dumas como: *Le capitain Paul* (1838); *Los tres mosqueteros* (1844), su segunda parte *Veinte años después* (1845) y la tercera, *El vizconde Braguelonne* (1849-1850); entre otras obras.

⁸ Hace su aparición en pleno Directorio en el *Journal des Débats*. Durante el Consulado y el Primer Imperio los periódicos eran muy reducidos debido a la censura, fue entonces cuando se comienzan a publicar suplementos literarios que darán lugar al surgimiento de revistas especializadas en literatura por entregas, un ejemplo será *La Revue de Paris* que publicó folletines desde 1830.

⁹ En el periódico *Journal des Débats*, Dumas publicará con gran éxito *El Conde de Montecristo*, entre agosto de 1844 y enero de 1846; y, también en este periódico Eugene Sue hizo lo propio publicando en 147 entregas, *Los misterios de París*, en 1843 (provocando la proliferación de otros “misterios” por distintas capitales europeas).

En cuanto a sus lectores, se debe señalar que la novela de folletín es consumida por amplios sectores de las capas medias y populares que se han integrado desde fines del siglo XVIII al circuito alfabetizado (Rivera; 1994). En base a esto, se puede decir que constituye el primer género novelesco de carácter popular, ya que “supuso, desde una perspectiva estadística, la más gigantesca operación de democratización consumística de la historia de la novela, gracias a las enormes tiradas periodísticas”, señalará Roman Gubern (1983: 7).

Asimismo, alrededor del folletín se desarrolla un gran sistema de producción del que se beneficiarán tanto escritores como periodistas, así como también empresarios y editores, quienes vivirán de las tiradas periodísticas y tendrán gran interés en que el género funcione. Es así como el periódico se convertirá en el canal masivo de lo literario, y las redacciones incorporarán a escritores. Debido a este gran sistema de publicación diaria es que muchos de los grandes autores se verán obligados a contratar colaboradores, también denominados “negros”, para poder producir una mayor cantidad de historias y no perder el ritmo con las publicaciones diarias. Por ejemplo, Alejandro Dumas logró escribir sus 400 novelas con la ayuda de una docena de “negros”, entre ellos: Jules Janin, Maquet y el poeta Gerard de Nerval.

Jorge Rivera en *Tratado portátil de la novela de folletín y sus secretos*, reconoce tres grandes etapas del folletín en Francia. La etapa del surgimiento, durante la primera parte del siglo XIX, cuando los diarios franceses como *Le Siècle* y *Journal des Débats* publican a autores como Eugene Sue y Alejandro Dumas. Reconoce como una segunda etapa del formato folletín alrededor de 1850 y 1860, donde se destacan las obras de Ponson du Terrail (*Rocamboles*), Paul Feval (*El jorobado*), entre otros autores. Y en una tercera ubica a autores como Balzac, Dickens, Dostoievski, etc. (Rivera; 1994)

Debido al éxito del formato y a la gran popularidad que adquirieron estas historias, la fórmula rápidamente se fue extendiendo en un principio a los restantes países europeos y luego hacia todo el mundo occidental. Otros autores que se hicieron famosos con las publicaciones de folletín fueron: Pierre Souvestre (*Fantomas*), Gustave Flaubert (*Madame Bovary*), Robert Louis Stevenson (*Flecha negra*), León Tolstoi (*Guerra y paz*), entre otros.

Estos éxitos afirman el gran sistema de producción formado por la prensa y el folletín. En definitiva, estamos ante un periódico más barato, más vendido y más leído, en el que la literatura ayuda en la captación y fidelización de lectores.

II.1.1.B- Principales características de la novela de folletín

Antes de comenzar a enumerar las principales características de las historias de folletín, consideramos importante diferenciar la novela folletín de la novela por entregas. Si bien se suelen utilizar como sinónimos, existen ciertas diferencias. Por un lado, la novela por entregas se trata de una obra escrita de antemano en su totalidad por un autor reconocido, aunque luego fuera publicada en distintas entregas. Por otro lado, la novela de folletín se caracteriza por ser escrita durante su publicación, es decir un capítulo tras otro, y su extensión varía de acuerdo con el impacto que tenga en el público. Además, el nombre del autor de los folletines no es lo más relevante e incluso muchas de estas obras no llevan la firma de su autor.

Con respecto a las características del folletín, podemos reconocer que una de las principales reglas es que cada capítulo genere suspenso. Es fundamental mantener viva la atención del lector al finalizar cada entrega y así lograr que continúe comprando el siguiente número. Su receta es cautivar desde el principio al lector y hacer coincidir el final de cada entrega con un momento emocionante de la acción. De esta manera, los autores extreman la tensión y los conflictos de la trama, crean ganchos que enlazan las partes y dejan abiertas zonas de indeterminación que alimentan conjeturas, interrogantes y nuevas posibilidades. Es así como la gran mayoría de las obras escritas en este formato tiende a lo melodramático, a lo exagerado y a lo exótico, como lo indica Hauser: “los temas más populares giran en torno a raptos y adulterios, actos de violencia y crueldad” (1979: 262).

De este modo, como género literario, la novela de folletín logró modificar el estilo de escritura priorizando el suspenso. La curva constante de las narrativas tradicionales, donde los elementos de tensión se acumulan hasta la resolución final, será transformada en lo que Eco llamará una **estructura sinusoidal**, en la que se suceden los

momentos de tensión y desenlace, uno tras otro, ya que “la necesidad de redundancia impone que esos golpes de escena se repitan a intervalos regulares” (Eco; 1995: 58).

De este modo, la estructura del folletín exige la aparición de un elemento misterioso al final de cada episodio, dando la posibilidad de que, entre entrega y entrega, se debatiera la ficción en el espacio social cotidiano.

La interrupción de la acción final de cada entrega, la tarea de tener que crear cada vez un efecto final y despertar en el lector la curiosidad por la próxima entrega, inducen al autor a tener que adquirir una especie de técnica teatral y a tomar de los dramaturgos la presentación interrumpida, articulada en escenas, y rebuscada. (Hauser; 1979: 262-263)

Por otro lado, podemos notar que otras de las características del folletín es el marcado sentimentalismo. Tiene como objetivo conmover al lector, quien llorará con las desgracias del protagonista y se alegrará de sus conquistas.

Otra regla es el recurso a la moralidad en el enfrentamiento del bien contra el mal, a través de personajes prototípicos que invitan al lector a simpatizar con los personajes “buenos”. De ahí esa visible división entre personajes benévolos, con un alto concepto del honor, y personajes malévolos, diabólicos y perversos. En este tipo de narrativa no existe el término medio entre ambos bandos, es así como conforme avanza la novela suelen ir distanciándose y odiándose aún más.

Así es como surgirá el concepto de **Superhombre**, según Gramsci (1974), ya que en los folletines el protagonista suele ser un héroe justiciero, benefactor y reformador de las leyes tradicionales, que logra alcanzar sus objetivos mediante su virtud superhumana.

Otras características que podrían señalarse son los golpes de efecto que cambian el rumbo de la historia, la magia de lo inesperado, la exageración de los peligros, el gusto por los pasadizos ocultos, puertas secretas o subterráneos que conducen a lugares insólitos, descripciones ambientales envueltas en extraños sucesos, palacios o castillos aislados, celdas recónditas y ocultas en los lugares más insospechados, la sucesión interminable de obstáculos, la ocultación o revelación de identidades, el reconocimiento de hijos perdidos o abandonados, encuentros fortuitos tras largos años de ausencia, etc. Y todo ello dosificado periódicamente para mantener la atención del público.

Además, otra característica presente en la gran mayoría de los folletines es la presencia de un narrador omnisciente que aporta una redundancia o sobrecarga

informativa; incluso dicho narrador suele dirigirse al lector y recordarle lo sucedido anteriormente o situarlo en tiempo y lugar.

De este modo, podemos afirmar que el folletín emplea toda una serie de recursos que afectan tanto a la estructura de la novela, como a la construcción de los personajes, a la definición del héroe, al desarrollo del conflicto y a las estrategias de narración. Es una literatura que busca adaptarse a los gustos y emociones de su público.

No obstante, este tipo de literatura ha sido considerada por algunos críticos como un género menor debido a su estructura, lo estereotipado de los personajes, las situaciones inverosímiles, así como el uso y “abuso” de lugares comunes. Sin embargo, debido al éxito de la fórmula, resultó inevitable la extrapolación de ciertas características hacia otras expresiones literarias o artísticas como la novela rosa, las series y miniserias, las radionovelas, los comics y las telenovelas.

II.1.1.C- Estudios previos sobre folletín

Con respecto a los diversos trabajos analíticos que tienen como objeto de estudio la temática del folletín, nos interesa mencionar algunos que consideramos relevantes a la hora de situarnos para emprender nuestro análisis. Dentro de ellos encontramos estudios realizados en distintos contextos y con diferentes recortes. Por un lado, hallamos textos en los que se realiza un análisis pormenorizado de una obra folletinesca en particular, mientras que otros autores sitúan al folletín en distintos contextos, y otros hacen hincapié en sus lectores y sus críticos.

- ***Los misterios de París como objeto de estudio:***

Uno de los estudios que nos interesa retomar es el que realizan Karl Marx y Friedrich Engels en el capítulo VIII de *La sagrada familia* (1962), donde analizan el famoso folletín de Eugene Sue, deteniéndose en los cambios producidos en la trama por la intervención del “héroe” y protagonista de la historia, Rodolfo. Los autores describen cómo Rodolfo interpela a distintos personajes a partir de la crítica para que estos cambien su modo de ser. Se trata de “metamorfosis críticas” de los personajes, que en un

primer momento fueron desviados del camino del bien y que Rodolfo logra cautivar con su palabra para reformarlos y que puedan encauzarse, pero siempre a través del castigo por aquella mala vida que llevaron. Por ejemplo, la transformación de Chourineur de “carnicero” a “perro” de Rodolfo, el asesino es corregido por palabras morales y se transforma en un “ser moral”; o Flor de María, de un espíritu inocente y jovial pero “manchado”, que es guiada hacia el arrepentimiento, la vergüenza y la expiación, una transformación hacia una conciencia religiosa del mundo, donde ve sólo el pecado cometido y la necesidad de castigo.

De este modo, Rodolfo es el encargado de castigar a los malos y recompensar a los buenos, revelándoles los misterios de la vida. Marx y Engels concluyen el análisis de esta obra revelando que el gran misterio que oculta Rodolfo para lograr todas sus “curaciones maravillosas” consiste en poseer dinero. Para estos autores la narración, de tinte reformista, termina legitimando el sistema capitalista y las jerarquías sociales.

- **El Superhombre de Gramsci**

Otro autor que abordó la temática del folletín es Antonio Gramsci en *Literatura y vida nacional* (1974). En este texto el autor comienza relatando cómo la crítica fascista italiana de 1930 repudiaba la publicación de folletines por considerarlos literatura baja y antigua, y porque dejaba en segundo plano a la moderna novela italiana. Según explica Gramsci, lo que ocurre, por un lado, es que hay una falta de difusión entre el pueblo de la “literatura artística” y, por otro, una falta de existencia de una “literatura popular”, propia del pueblo italiano. Así plantea que si los folletines franceses de hace un siglo, como *El conde de Montecristo*, atrapan al público de los diarios italianos en 1930 es debido a que el gusto y la ideología del pueblo no han variado.

También argumenta que los diarios, al ser entidades lucrativas, no buscan difundir las bellas artes sino aumentar sus ventas y por eso publican en sus páginas folletines, ya que de esta manera logran difundirse entre las clases populares, manteniendo también de este modo una clientela permanente. Pone como ejemplo el caso de los periódicos *Secolo* y *Lavoro* en los que se publicaban hasta tres folletines por ejemplar, conservando de este modo un alto tiraje y un público constante.

Pero se pregunta qué tienen de particular todas estas novelas dirigidas al pueblo y por qué logran ese éxito masivo. En base a esto, plantea que dicho logro no puede justificarse ni porque los lectores utilizan las novelas para evadirse de la realidad, ni debido a que estas historias le brindan ilusiones al pueblo, tampoco porque estén basadas en el gusto popular, ya que así se estaría remitiendo a toda literatura comercial en base a gustos. Lo que Gramsci afirma es que el éxito se debe a que este género logra proyectar los sueños de las clases populares:

La novela de folletín sustituye (y favorece al mismo tiempo) el fantasear del hombre del pueblo, es un verdadero soñar con los ojos abiertos (...) el fantasear depende del “complejo de inferioridad” (social) que determina dilatadas fantasías sobre la idea de venganza, de castigo de los culpables por los males soportados, etc. En El conde de Montecristo se dan todos los elementos para acunar estas fantasías y por ende administrar un narcótico que apacigüe la sensación del mal. (1972: 129)

Finalmente, Gramsci postula los orígenes populares del **Superhombre**, al plantear que las concepciones superhumanas contra la moral convencional no procederían de Nietzsche y la alta cultura sino que estarían ligadas a las novelas de folletín¹⁰. Se pregunta si el mismo Nietzsche no habría estado influenciado por folletines, como *El conde de Montecristo*, al plantear dicho concepto, ya que estas novelas se habrían difundido mucho entre los intelectuales por lo menos hasta 1870. Considera que la superhumanidad puede ser atribuida a personajes como el conde de Montecristo, Athos (*Los tres mosqueteros*), José Bálamo o Vautrim (de Balzac).

En *El Superhombre de masas* (1995), Umberto Eco aborda, entre otras cosas, esta característica de algunos de los personajes de folletines, en este caso analiza *Los misterios de París*. Para Eco, su protagonista es un Superhombre, se trata del primero de la historia. Lo considera heredero directo del héroe satánico romántico y predecesor del modelo nietzscheano, retomando lo antes planteado por Gramsci.

Los “misterios” que revela la historia son los de las condiciones en las que vive el pueblo, que generan miseria y delitos, pero que mediante la ayuda fraternal y cristiana logran redimirse. En este sentido, Eco afirma que esta narración se basa en la fórmula de

¹⁰ Gramsci afirma que en los capítulos “Ideología” y “El almuerzo” de *El conde de Montecristo* se hace presente la superhumanidad del protagonista.

la **estructura de consuelo**, la que consiste en describir una realidad existente en la vida cotidiana, en la que se localiza un elemento de tensión y un elemento resolutorio que proporciona una solución consolatoria de las condiciones iniciales. Es así como este autor plantea que la ideología presentada por Sue sólo busca hacer algo por los proletarios, pero sin modificar realmente las condiciones materiales vigentes en aquella sociedad.

Eco afirma que lo que se puede apreciar en estos folletines es la presencia de intriga, situaciones inesperadas, redundancia, arquetipos, modelos seguros, etc. Se trata de lo que denomina una **estructura sinusoidal**, ya que presenta una sucesiva presencia de momentos de tensión y desenlace con el objetivo de mantener la atención del lector. Esta nueva estructura del relato será impulsada por los condicionamientos del mercado que intervienen constantemente exigiendo que la obra atrape a la mayor cantidad de lectores posibles. Es por eso que compara dicha estructura con una cadena de montaje que produce gratificaciones continuas, que se valen del kitsch (un tópico literario que ha funcionado previamente) para hacer más vendible la historia.

- **El folletín en la Argentina**

También se encuentran diversos trabajos que proponen un enfoque sobre el folletín en la Argentina, con su respectivo actualización temático, sus lectores y detractores. Dentro de este recorte, nos interesa resaltar la obra del historiador, periodista e investigador argentino Jorge Rivera, que realiza un análisis sobre la llegada y las repercusiones del folletín en nuestro país, en un artículo llamado *El folletín* (1982). Allí, el autor describe que con la presentación de este nuevo género, alrededor de 1830, se producen una serie de conflictos en el campo literario, ya que ocasiona un pasaje de la librería popular española (con libros de cordel, romances, novenas) a la moderna librería romántica, más vinculada a lo que hoy denominaríamos literatura comercial (donde se hallaban textos de Dumas, Sue, Víctor Hugo, etc.). Pero, a pesar de que tuvo detractores, tanto en Francia como en Buenos Aires, el folletín logró consolidarse y marcó con su impronta a muchos autores. En este sentido, existen grandes obras nacionales como *Amalia*, *Facundo* y *Juvenilia* que en sus líneas nombran el hábito de la lectura de

folletines, y también éstas obras fueron publicadas como folletines, recuperando esa fórmula narrativa que se destaca por persecuciones injustas, virtudes corrompidas, personajes buenos, heroicos, etc.

Por otra parte, Rivera describe las distintas etapas del romanticismo y el folletín en la Argentina, para profundizar en la utilización de este formato en las narraciones de temáticas populares y gauchescas. Así, inspirado por el exitoso folletín de Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*¹¹ (publicado por *La Patria Argentina*, entre noviembre de 1879 y enero de 1880), se produce el auge de la folletería de cordel gauchesca, criolla, lunfardesca, etc. Estas publicaciones serán repudiadas por las grandes élites literarias, que las subestiman, entre otras cosas, por sus cercanías periodísticas, por el descuido lingüístico (ya que se utilizaban modismos y formas de expresión populares) y porque consideraban que fomentaba la violencia y la criminalidad.

Por otra parte, en una de las ediciones de *Juan Moreira*, Alejandra Laera (1999) realiza un análisis del exitoso folletín y su pasaje al formato libro, en el que verifica una serie de cambios. Además, advierte que se produce un desplazamiento en la categoría de la narración que va pasar de ser considerada una novela ‘popular’ a ser clasificada como una novela ‘costumbrista’.

Lo que Laera verifica es que las ventas del folletín están estimuladas mediante la presencia de sueltos periodísticos, de anuncios que lo publicitan en las últimas dos páginas de cada ejemplar y de una gran renovación de recursos publicitarios. Es así como el folletín de Eduardo Gutiérrez está acompañado por ilustraciones y “chivos” de los anunciantes del diario, por ejemplo la “Hespiridina” que Juan Moreira disfrutaba en la taberna. En este sentido se aprecia claramente la relación entre la historia y el mercado en el folletín, pero ésta será modificada cuando se produzca el pasaje al libro, donde se quitarán aquéllas referencias comerciales.

Asimismo, la autora describe cómo se establece la edición del folletín para transformarlo en libro sobre tres zonas: se unen los cortes de las entregas, es decir que

¹¹ Aunque se trate de un personaje real, la historia no deja de estar decorada con toda la romancesca del folletín. Moreira es una víctima de las autoridades y también es un héroe que mata para hacer justicia. Este éxito deviene en el auge de folletines similares como *Juan Cuello*, *Hormiga negra*, *Juan sin patria*, entre otros, pensados para un público criollo y de inmigrantes en proceso de aculturación, principalmente.

se busca fusionar el final abrupto con el comienzo del otro folleto, agregando preguntas retóricas que lograr crear suspenso; se organiza el relato en capítulos, para lo cual se necesita un reordenamiento de las separaciones y de los titulados de cada ejemplar; y por último, se cambia el final de la historia, es por eso que se dice que la historia tiene dos finales, el del folletín de *La Patria Argentina* y el del libro, que además en la segunda edición incorpora dos capítulos más, “La daga de Moreira” y el “Epílogo”.

II.1.1.D- El hijo predilecto de Dumas: *El conde de Montecristo*

Alejandro Dumas¹², escritor francés, nació el 24 de julio de 1802 en el pueblo de Villers-Cotterés (Aisne, a 40 km. noreste de París) y murió en Puys (cerca de Dieppe) en 1870. Tuvo una infancia complicada tras la muerte de su padre, pero en 1823 logra radicarse en París con el puesto de escribano del Duque de Orleans, donde también se dedicará a escribir y a terminar sus estudios. Ya en 1825 estrena su primera obra de teatro, un vaudeville llamado *La caza y el amor*, mientras que en 1826 publica su primera novela: *Blanca de Beaulieu*. Sin embargo, recién se hace reconocido en 1830 por su representación teatral llamada *Enrique III y su corte*, y la fama le llega tres años después con la obra *Antony*, con la que, según dicen, introduce el romanticismo en el teatro francés.

Por otro lado, este autor que escribió más de trescientas obras y múltiples artículos, tuvo tres hijos: Alejandro, quién seguirá sus pasos y se consagrará con su novela *La dama de las camelias*, Marie Alexandrine y Micaela.

Entre marzo y julio de 1844 se publica por entregas en el periódico *Le Siècle* uno de sus grandes éxitos: *Los tres mosqueteros*, obra que contó con una segunda parte, *Veinte años después* (1845), y una tercera, *El Vizconde de Braguelonne* (entre 1848 y 1850), ambas publicadas en dicho periódico.

Otra de sus obras ampliamente reconocida es la que es objeto de nuestra investigación: *El conde de Montecristo*. Este folletín fue publicado en el periódico

¹² Para más información ver Anexo (pág. 123).

Journal des Débats entre agosto de 1844 y enero de 1846. Debido a las distintas temáticas que incluye, suele ser considerada tanto como una novela costumbrista, como de intriga y de aventuras. En esta obra se encuentran diversos elementos típicos de las historias de folletín, los cuales enumeraremos a continuación.

Por un lado, debemos señalar que, como todo folletín, presenta argumentos y esquemas narrativos simples¹³. En este sentido, podemos retomar el esquema narrativo prototípico del folletín que propone Jorge Rivera (1994), adecuándolo a la historia de Montecristo: en primer lugar, un “inocente”, Dantés, es condenado injustamente por las intrigas de sus oponentes (Fernando, Danglars, Caderousse y Villefort); luego, al lograr escapar de la prisión, se convierte en un “héroe reivincador”, que luchará contra sus oponentes para vengarse por sus malas acciones, logrando finalmente la “reivindicación del inocente”. Así, se puede resumir el argumento como un enfrentamiento entre el bien (Dantés) y el mal (los que lo metieron preso siendo inocente), sin lugar para un término medio. Es la venganza lo que mantiene vivo el relato, genera suspenso y mantiene el interés del lector.

Asimismo, podemos afirmar que en *El conde de Montecristo* se puede reconocer cierta estructura melodramática, que además de facilitar la lectura, reivindica el contenido moral de la historia. Por ejemplo, se encuentran personajes ‘traidores’ (Danglars, Caderousse, Fernando, Villefort) y una ‘víctima’ que luego se transformará en héroe y justiciero (Dantés).

También presenta otros elementos típicos de los grandes melodramas como: el gran tesoro del abate Faria escondido en la isla de Montecristo; las grutas de la isla que el mismo Dumas las considera similares a los pasadizos secretos de *Las mil y una noches*; la personalidad y la imagen del conde de Montecristo que genera desde admiración hasta terror; las distintas identidades (‘el abate Busoni’, ‘lord Wilmore’, etc.) que éste posee para actuar a través de disfraces elaborados y que le permiten al conde conocer determinados hechos como si fuese un vidente o brujo; la aparición de hijos

¹³ Para profundizar en el argumento de este folletín ver en el Anexo la Síntesis argumental (pág. 128).

perdidos (Benedetto) y verdades ocultadas; los reencuentros inesperados entre Dantés y sus encarceladores; etc.

Además, es importante señalar que la historia está narrada en tercera persona por un narrador omnisciente y que abundan los diálogos entre los principales personajes. El narrador, característico del formato folletinesco, se encarga de situar al lector en los diversos escenarios en los que transcurre la obra, mientras que incita en éste la tensión o suspenso cambiando el clima y los escenarios explícitamente, para avanzar con las distintas situaciones que se van desencadenando en la trama: “Dejemos entretanto a Villefort camino a París...” (Dumas; 2006:70); “Dejemos al banquero que se dirija apresuradamente a su casa, y sigamos a la señora Danglars en su paseo matutino” (Ib.:587).

También se puede decir que las apariciones del narrador suelen aportar una redundancia informativa, debido a que en cada nueva entrega se debían retomar los hechos del episodio anterior: “Seguramente recordará el lector que el abate Busoni había quedado solo con Noirtier en el cuarto mortuario...” (Ib.:917); “Ya vimos en capítulos anteriores que la señora Danglars fue a anunciar oficialmente a la de Villefort el próximo enlace matrimonial de Eugenia con Cavalcanti” (Ib.:826).

Otra de las grandes apariciones del narrador son para apelar directamente al público, dirigiéndose a este: “El que como yo haya recorrido a pie el Mediodía de Francia, habrá visto seguramente entre Bellegrade y Beuacaire, (...) una posada...” (Ib.:192); “El que hubiera abandonado Marsella algunos años antes, conociendo a fondo la casa de Morrel, y hubiese vuelto en la época a que hemos llegado con nuestros lectores, la habría encontrado muy cambiada” (Ib.:218).

Esta importancia dada a los lectores, se puede verificar en el suspenso que se establece al final de cada capítulo, deteniendo la narración en un momento de alto contenido conflictivo con el objetivo de generar la intriga en el lector para que desee saber cómo se resolverá el conflicto y adquiera la próxima entrega del folletín. Un ejemplo de esto es el último párrafo del capítulo “El cementerio del castillo de If”, donde se narra el momento en que Dantés escapa de prisión: “Edmundo había sido arrojado al mar con una bala de treinta y seis atada a sus pies. El cementerio del castillo de If era el mar” (Ib.:159).

II.1.2. El melodrama

II.1.2.A- Una historia de amor entre el folletín y la telenovela

La etimología del término ‘melodrama’ es: *mélos* -canto con acompañamiento de musical- y *dráma* -drama, tragedia-. De acuerdo a la Real Academia de la Lengua: “especie de drama, de acción ordinariamente complicada y jocoseria, y cuyo principal objeto es despertar en el auditorio cierto linaje de vulgar curiosidad y emoción. Representábase acompañado de música instrumental en varios pasajes u ocasiones, y de aquí tomó la denominación con que es conocido, y la cual no deja de dársele aunque se represente sin música” (Gubern; 1983: 6).

El melodrama es un tipo de obra que nació a fines del siglo XVI europeo como género musical. Tenía como antecedentes al monólogo con acompañamiento musical, al drama doméstico, lacrimoso y moralizante, a la pantomima y a la novela de horror.

Su importancia surge en el siglo XVIII, cuando se instala como género teatral en las convulsiones post revolucionarias. Está ligado a la transformación del “populacho” en pueblo y a la escenografía de esa transformación. Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la revolución habrán exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que podían, por fin, poner en escena sus emociones. Para que estas pudieran desplegarse, el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones.

Las principales características de estas obras eran la presencia exagerada de sentimientos y situaciones convencionales, cuyos personajes, según Martín Barbero (1987), eran siempre los mismos:

- El **traidor**, sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajas pasiones, generalmente es un seductor, aristócrata malvado o burgués megalómano, y su modo de acción es la impostura.

- La **víctima**, por lo general una mujer, expresa ingenuidad y amor. Suele estar condenada a sufrir injusticias, así como también a estar privada de su identidad y de la libertad, lo que, entre otras cosas, la coloca en la condición de víctima.
- El **héroe** o **justiciero**, es quien en el último momento salva a la víctima y castiga al traidor. Es un enamorado capaz de todos los sacrificios. Tiene por función desenredar la trama de malentendidos y develar la impostura haciendo posible que la verdad resplandezca.
- El **bobo**, lejano a la tríada protagónica, es un personaje que ayuda a distender la obra entre los momentos dramáticos.

Las características fundamentales del género melodramático son: un fuerte contenido moral, basado en la lógica del premio de la virtud y el castigo del vicio, la estructura patriarcal del poder, el sentido reformista, que no apunta a cambios sociales de base, la lucha entre el deber y la pasión, y la lealtad y el amor, el secreto de los lazos familiares y el movimiento de la trama en el sentido del des-conocimiento al re-conocimiento. A estas características, Roman Gubern le agrega el esquematismo y la hiper-emotividad, que son definidores y complementarios en el melodrama.

Con el surgimiento del folletín empieza la competencia entre éste y el teatro melodramático, del cual el primero tomará la matriz. El teatro melodramático declinará a principios del siglo XX, superado por el exitoso espectáculo cinematográfico que luego encontrará su competencia en la televisión, la que también retomará aquella matriz melodramática.

Centrándose en el contexto argentino, Nora Mazzioti (1992) dice que el melodrama no es sólo parte de la telenovela sino que ha atravesado la crónica roja, el tango, el bolero, los folletines, etc. Es una matriz que no sólo se hace presente en las temáticas recurrentes, sino, fundamentalmente, en el estilo de representación enfática, conmovedora, que lo caracteriza. Esto hace que el melodrama sea un **hipergénero** que recorre diversas prácticas, incluso las cotidianas, que se caracteriza por la intención de emocionar.

En definitiva, el melodrama se extendió a casi todos los formatos, como señala Gubern: “En la actualidad la palabra melodrama ha escapado de su originario corsé teatral y se aplica comúnmente a producciones novelescas, radiofónicas,

cinematográficas, televisivas e incluso situaciones lacrimógenas de la propia vida real” (1983: 9).

II.1.2.B - Otros melodramas que involucraron al conde

En este apartado expondremos algunas de las diferentes adaptaciones del folletín *El conde de Montecristo* en distintos formatos. Primeramente destacaremos la primera versión traducida al español en formato libro, luego nombraremos algunos radioteatros significativos que retomaron esta obra y lo mismo haremos con las correspondientes versiones cinematográficas y televisivas.

- El libro



Alejandro Dumas (1860), *El conde de Montecristo*, 1ra edición en un volumen. Impresa en Madrid c/Santa Teresa n° 8, Establecimiento Tipográfico de Mellado. Si bien el folletín fue traducido al inglés, español e italiano en 1846, en aquel momento fue editado en 5 y 6 volúmenes, con ayuda de Auguste Maquet, recién en 1860 se publica en un solo volumen. A partir de entonces se pueden encontrar innumerables ediciones de esta historia.

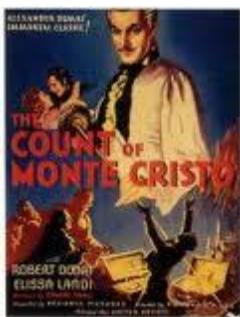
- Radioteatros

- New York: el 29 de agosto de 1938 *The Mercury Theatre* presentó una versión de *The count of Montecristo*. Se trata de uno de los ciclos más reconocidos de dramas radiofónicos, que fue fundado por Orson Welles y John Houseman y transmitidos por CBS y CBC. Se puede escuchar éste radioteatro, así como el famoso *The war of worlds*, entre otros, en el siguiente sitio de internet: <http://www.mercurytheatre.info/>

- Argentina: en 1942 se presentó *El Conde de Montecristo* en **LR 1 Radio El Mundo**, durante el Ciclo del Radioteatro Lever. Se trata de una adaptación de la novela de Alejandro Dumas, realizada por Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. Elenco: Rosa Rosen y Narciso Ibáñez Menta.
- Perú, 2008: en un programa llamado *Mi novela favorita*, de Radio RPP, se emitió la adaptación de *El conde de Montecristo* presentada por Mario Vargas Llosa. La misma contó con las voces de Erick García como Montecristo, Oscar Carrillo como el Narrador, Kareen Spano como la novia de Montecristo, entre otros.

- Películas

- *The Count of Monte-Cristo* (1913, EE.UU.) primera adaptación al formato cinematográfico, durante la época del cine mudo, fue dirigida por Joseph A. Golden y Edwin S. Porter. Protagonizada por James O'Neil, Nance O'Neil y Murdock Mac Quarrie.



- *The Count of Monte-Cristo* (1934, EE.UU.) película en blanco y negro con Robert Donat y Elissa Landi. Dirección: Rowland V. Lee. Presenta una gran diferencia con la novela original, ya que en este film Dantés y Mercedes terminan juntos. En 1936 tuvo una secuela llamada *The return of Monte-Cristo* realizada por el mismo director. Además, éste film es retomado en *V for Vendetta* (V de Venganza, 2005), cuando el protagonista mira esta película y la presenta como su favorita.

- *The Son of Monte Cristo* (1940, EE. UU.), con Louis Hayward, Joan Bennett y George Sanders. Dirección: Rowland V. Lee. Retoma el mismo nombre que una secuela no oficial de la novela de Dumas, escrita por Jules Lermina en 1881.



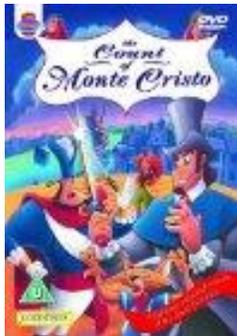


- *Le comte de Monte-Cristo* (1954, Francia e Italia) dirigida por Robert Vernay, protagonizada por Jean Marais y Daniel Ivernel.

- *El conde de Montecristo* (1954, co-producción entre Argentina y España), se trata de una versión en blanco y negro, dirigida por León Klimovsky, con la participación de Jorge Mistral, Elina Colomer, Nelly Meden y Santiago Gómez Cou.



- *Le comte de Monte-Cristo* (1961, Francia e Italia), dirigida por Claude Autant-Lara, con Louis Jourdan.



- *The Count of Monte Cristo* (1997, EE. UU.) se trata de una versión animada que retoma la historia escrita por Dumas. Dirigida por Rick Allen y Laura Shepherd.

- *The count of Monte-Cristo* (2002, coproducción entre Reino Unido, Estados Unidos e Irlanda), dirigida por Kevin Reynolds. Guión: Jay Wolpert. Protagonizada por James Caviezel, Guy Pearce, y Dagmara Dominczyk.



- Telenovelas



- *Televisión Española* ofreció una versión de la obra de Alejandro Dumas en el año 1969 en el famoso espacio *Novela*, que se emitía diariamente a las nueve de la noche, en una adaptación realizada para TVE por Pedro Amalio López, fue protagonizada por José “Pepe” Martín y Fiorella Faltoyano. En este

espacio se ofrecían adaptaciones de novelas muy famosas y normalmente cada una de ellas solía presentarse en cinco capítulos de 25 minutos, pero esta fue la primera vez que tuvo una duración de veinte capítulos, manteniendo la versión de Montecristo al aire por cuatro semanas (del 6 al 31 de octubre). Así se convirtió en la superproducción más larga producida hasta el momento por Televisión Española.



- *Yo compro esa mujer* fue una telenovela mexicana transmitida por el Canal de las Estrellas de Televisa en 1990. Es una adaptación de la historia homónima escrita por Olga Ruilopez, basada en la novela *El conde de Montecristo*. Producida por Ernesto Alonso y protagonizada por

Leticia Calderón y Eduardo Yáñez. La historia se remonta a principios del siglo XX, cuando en la familia Montes de Oca. Matilde está enamorada de su primo Rodrigo, pero éste lo está de la hermana de ella, Blanca Flor, que a su vez ama al pescador Enrique. Rodrigo acusa a Enrique de robo y lo manda a la cárcel, al descubrir que Blanca Flor ya estaba embarazada de él, también desaparece al recién nacido. Matilde encierra a su hermana en un sótano y le dice a todos que murió. El hijo de Blanca, Alejandro, es adoptado por una familia, pero conoce muy bien la historia de sus verdaderos padres y promete venganza.

- *Montecristo, un amor, una venganza* (2006, Argentina), adaptación de la



novela de Dumas, realizada por los guionistas Marcelo Camaño y Adriana Lorenzón y protagonizada por Pablo Echarri, Joaquín Furriel y Paola Krum. Fue emitida desde el 25 de abril al 27 de diciembre de 2006 por Telefé, con una duración de 145 capítulos. Debido al gran éxito, su formato fue vendido al exterior, donde se

cambia el contexto en el que se ubica la trama, que pasa de estar basada en el drama de los desaparecidos y la apropiación durante la última dictadura argentina, a remitirse a

asuntos como el tráfico de menores y el narcotráfico. A continuación presentaremos otras versiones que se produjeron basándose en esta telenovela argentina:

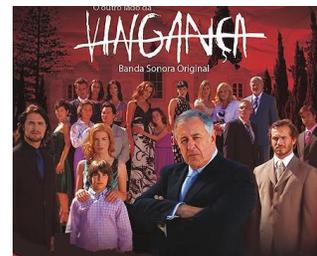
Versión chilena: *Montecristo, un amor, una venganza*. Mega, en conjunto con la productora Roos Film y Telefé, desarrolló una adaptación de la telenovela para Chile con el mismo título, la cual es protagonizada por Gonzalo Valenzuela en el rol de Santiago. Fue emitida en 94 capítulos, desde el 16 de octubre de 2006 al 15 de marzo de 2007.



Versión mexicana: *Montecristo. El amor nunca muere*. Televisión Azteca en México ha realizado la adaptación, con los actores Silvia Navarro (Laura) y el argentino Diego Olivera (Santiago Díaz Herrera), emitida durante 185 capítulos, desde el 14 de agosto de 2006 al 27 de abril de 2007. Además de la temática del tráfico de niños, en esta versión se hace referencia a episodios vinculados a la historia mexicana como las matanzas de la Plaza de Tlatelolco, en 1968, y la del Jueves del Corpus, en junio de 1971.



Versión portuguesa: El canal de televisión SIC, ha lanzando en este país la adaptación de Montecristo que se llama *Vingança* (*Venganza*), y tiene como Santiago, el actor Diogo Morgado, y como Laura, la actriz internacional Lucía Moniz, que también ha hecho la película de Hollywood *Love Actually*.



Versión colombiana: *Montecristo, entre el amor y la traición*, emitida del 18 de octubre de 2007 al 16 de julio de 2008. Su adaptación estuvo a cargo de Caracol Televisión, protagonizada por la actriz Paola Rey y Juan Carlos Vargas. También cuenta con la colaboración de Margarita Ortega, Carolina Guerra, Lady Noriega entre otros actores colombianos.



- Otras versiones



- **Le comte de Monte-Christo**, miniserie francesa de 1998, con Gérard Depardieu como Edmundo Dantés. Se trata de una adaptación realizada por Didier Decoin. Presenta 10 episodios en los que se resume la historia de Dumas padre.

- **Los simpsons, La venganza es un platillo que se sirve tres veces** (*Revenge is a Dish Best Served Three Times*): en el episodio 11 de la temporada N° 18 Homero quiere vengarse de un auto que se le adelantó en la ruta y para impedirlo Marge, Lissa y Bart le cuentan distintas historias. Marge le relata la historia de “*El conde de Monte Gordo*”, quien construye una gran máquina de venganza. Esta versión se trata de una parodia del libro de Dumas. También en dicho episodio se realiza una parodia de la película *Batman, the Beginning*.



- **Gankutsuō**, es un animé de 24 episodios (fue emitido por Animax desde el 5 de octubre de 2004 hasta el 29 de marzo de 2005) inspirada en la obra de Dumas. La historia es ubicada en el año 5053, en un futuro de alta tecnología y viajes espaciales. El protagonista es Albert de Morcef y, en cierto punto, el famoso conde será presentado como su antagonista.

II.1.3. La telenovela argentina

II.1.3.A- Todo tiene un comienzo...

Una telenovela, de acuerdo con Gustavo Aprea y Martínez Mendoza (1996), es un texto construido alrededor de las vicisitudes ocurridas a lo largo de la constitución de una pareja heterosexual y monogámica, que vive un amor pasional y que necesariamente culmina en un final feliz con una boda.

En nuestro país, a diferencia del resto de América Latina, en un primer momento los melodramas televisados no fueron llamados telenovelas, como en la actualidad, sino que eran llamados *teleteatros*¹⁴, porque parecían más un espectáculo teatral televisado que una adaptación que recurriera a un lenguaje específicamente televisivo.

Luego de indagar diversas clasificaciones respecto a las etapas de la telenovela, realizadas por autores como Mazziotti y Steimberg, consideramos de acuerdo a nuestro análisis que en la evolución de la telenovela argentina se distinguen cuatro etapas:

1950-1960: Teleteatro. En *La televisión criolla*, Mirta Varela afirma que los principales teleteatros, transmitidos en canal 7¹⁵, eran adaptaciones de obras exitosas de autores internacionales como Noel Coward, Armando Moock, Colette, Marcel Archard y de las novelas de Corin Tellado, que fueron tomadas por ser ahistóricas y con personajes que no muestran características de ningún país en particular.

Los primeros eran episodios autoconclusivos, de un solo capítulo, emitidos en programas como “El teatro del romance”, “El teatro del sábado”, “El teatro universal” o “Teleteatro para la hora del té”. Se filmaban con dos decorados, usando cuatro cámaras y eran interpretados por cuatro personajes, los que rodaban tres escenas, en las cuales jamás eran filmados juntos. Eran realizados en vivo, lo cual hace que al día de hoy no

¹⁴Según Pierre Aime Touchard, un teleteatro es “tanto una pieza de teatro filmada como una adaptación de obra teatral de novela o una creación original” en *Máscara*. Publicación de la Asociación Argentina de Actores, Bs As, 2da época, N°131 (Varela, 2005:193).

¹⁵ Canal 7 fue el primer canal argentino y tenía propiedad estatal.

haya ningún registro más que testimonios escritos, fotografías y los respectivos libretos.

Hacia el final de esta primera etapa se inicia el fenómeno del star system local, cuando comienzan a repetirse las parejas protagónicas, por ejemplo *Cómo te quiero Ana* y *Cómo te quiero Pepe*, que consagraron a Ana María Campoy y Pepe Cibrián.

1960-1970: Telenovela artesanal. Eran producciones de bajo presupuesto, destinadas específicamente al mercado local. El mayor cambio es el surgimiento del video tape que permite que los programas sean grabados, lo cual permite una mayor verosimilitud porque los errores pueden ser editados. Igualmente crece el área de cobertura de la señal de microondas y, con ello, el territorio al cual llegan las emisiones de las diversas televisoras nacionales.

También a lo largo de la década va teniendo lugar el proceso de aprendizaje (del personal directivo de las emisoras mismas, de directores, guionistas y demás personal) acerca de las características y posibilidades del formato telenovela, cosa visible en el hecho de que las emisiones pasan de ser unitarios o tener una duración de entre 10 y 20 minutos (transmitidos dos o tres veces a la semana, con una duración de alrededor de 20 capítulos) a estandarizarse como producciones concebidas para una duración de entre 120 y 150 capítulos, con emisión diaria y tiempo en el aire de entre 45 minutos y una hora. Además, en nuestro país, el surgimiento de otros canales de aire privados (9, 11 y 13) diversificó la oferta de programas.

En esta etapa surge la primera telenovela argentina exitosa con un lenguaje propiamente televisivo, *El amor tiene cara de mujer*,¹⁶ emitida por canal 13 de lunes a viernes a las 18:30 hs durante siete años (de 1964 a 1971) y también otro éxito local, *Simplemente María*,¹⁷ emitida por canal 9 desde 1967 a 1969.

¹⁶ *El amor tiene cara de mujer* fue una telenovela de Nené Cascallar. La autora ensayó una receta que dio buen resultado: la vida de cuatro mujeres de diferente edad, estrato social y estilo de vida trabajando en un instituto de belleza. Llevó a la fama o afianzó la carrera de incontables figuras como Federico Luppi, Norma Aleandro, Virginia Lago, y muchos otros.

¹⁷ *Simplemente María* fue una novela de ruptura con respecto a las tramas románticas de las telenovelas latinoamericanas, ya que la protagonista no logra el ascenso social mediante el matrimonio con un rico, sino mediante el estudio y el trabajo duro en corte y confección, lo cual le permite crecer en el mundo de la moda. En esta novela se ve la matriz del pasaje del campo a la ciudad en su protagonista, la provinciana María Ramos, que viaja a Capital a trabajar, y ahí queda embarazada.

1970-1999: Telenovela industrial. En esta etapa la producción se ordena y estandariza, lo cual permite el apogeo del star system, ya que gran parte de los protagonistas de las telenovelas se convierten en estrellas de la canción, la revista, el cine y la publicidad.

A lo largo de la década, se extienden desarrollos tecnológicos que conducen a la transformación del lenguaje televisivo: miniaturización de los equipos de grabación de señales de video y sonido, se consolida la grabación en video tape y la transmisión a color. La miniaturización permite incrementar la cantidad de escenas filmadas en exteriores y, a su vez, abandonar el estudio, dar mayor variedad a las escenas y agilidad al relato. Una de las consecuencias inmediatas que tuvo fue la de permitir la utilización de estructuras de guión de mucha mayor complejidad, con un gran desarrollo en la elaboración de subtramas.

En particular, la televisión a color resulta ser uno de los cambios más importantes desde los orígenes de la industria audiovisual; así como el incremento de las escenas filmadas en exteriores para aprovechar la belleza de paisajes o ambientes específicos. Junto con ello, crece la cantidad de televisores por habitante, aumenta el área de cobertura de las señales televisivas y la introducción del satélite aumenta la calidad de transmisión y recepción de las señales.

Todos estos factores contribuyeron a establecer mejores condiciones para la producción, transmisión y recepción de las telenovelas, así como a hacerlas más rentables, sobre todo gracias a la segmentación de mercado y a la oferta en franjas horarias que corresponden a intereses y tipos de público diferentes.

En esta etapa hay dos telenovelas claves que cambiarán la historia de la televisión argentina: en 1972 aparece *Rolando Rivas, taxista*¹⁸, que rompe con el esquema narrativo de personajes sin datos de tiempo o ubicación, para introducir personajes netamente porteños, con lenguaje popular y ambientaciones barriales. Se emitió de lunes a viernes a las 22 hs, desde el 7 de marzo de 1972 al 27 de diciembre de 1973, teniendo, en el primer año, un rating que jamás bajó de los 40 puntos; y también la

¹⁸ *Rolando Rivas* es una telenovela de Alberto Migré. Cuenta la historia de un taxista que se enamora de una estudiante secundaria, de un nivel económico más alto.

exitosa *Rosa de lejos*,¹⁹ que se emitió en los mediodías de canal 7, de marzo a diciembre de 1980. Fue la primera producción argentina íntegramente a color, después de la experiencia en la transmisión del campeonato mundial de fútbol de 1978²⁰, cuando el color entró a las pantallas locales.

1999-2010: Telenovela transnacional. Las telenovelas empiezan a producirse teniendo en cuenta al mercado internacional. Usualmente el género telenovela presenta un alto contenido melodramático, pero a partir de la segunda mitad de los 90 y sobre todo en los primeros años del siglo XXI, empezó a imperar la variedad, que va desde la comedia hasta el thriller.

Por un lado, encontramos **telenovelas con sentido social**, en las que, a las clásicas historias de amor interclasistas o incestuosas, se suman nuevas propuestas para empezar a tocar temas actuales y controvertidos como el tráfico de órganos (*Resistiré*²¹), los desaparecidos (*Montecristo, un amor, una venganza*, 2006) y la trata de personas (*Vidas robadas*²²). Se trata de temas de gran interés humano, que anteriormente no solían ser tratados con profundidad en los medios, y mucho menos en las telenovelas. Como característica distintiva de este nuevo tipo de telenovelas con contenido social podemos señalar que parecen ser exclusividad de Telefé, ya que en los demás canales no se encuentran ejemplos similares.

Por otro lado, se pueden reconocer lo que denominaremos **tele-comedia romántica**. En paralelo a las telenovelas sociales, surgen las telecomedias, un nuevo

¹⁹ Una remake de *Simplemente María*, protagonizada por Leonor Benedetto, Juan C. Dual, Pablo Alarcón.

²⁰ El 29 de mayo de 1978 se produce la inauguración de Argentina Televisora Color (ATC), el primer canal en transmitir a color los partidos del mundial para el exterior. Recién en 1980 se producen las primeras transmisiones en color en el país de la mano de canal 13 y ATC, luego los siguieron canal 9 y 11.

²¹ *Resistiré* es una telenovela protagonizada por Celeste Cid y Pablo Echarri. Se emitió por Telefé del 13 de enero al 9 de diciembre de 2003. De trama policial cuenta no sólo el romance interclasista del pobre sastre Diego Moreno y la rica Julia Balaguer sino el tráfico de órganos y plasma para el mercado negro. El cierre de la novela fue en el teatro Gran Rex y ganó el Martín Fierro de Oro en 2004. En años posteriores se hicieron remakes en México, Estados Unidos y Portugal, pero sin tanto éxito.

²² *Vidas robadas* es una telenovela de Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón. Se emitió por Telefé, del 3 de marzo al 29 de octubre de 2008 y se caracterizó por tocar el tema de la trata de personas para prostitución haciendo foco en el caso de Marita Verón, contando incluso con la participación de Susana Trimarco en la escritura del guión. Por su argumento de crítica social la serie fue declarada de interés público por la Legislatura porteña y ganó el Martín Fierro de Oro en 2009. El último capítulo se transmitió con público en vivo en el teatro Opera y se hicieron remakes exitosas en México y Rusia.

estilo más comercial, que retoman en un registro grotesco y costumbrista los conflictos melodramáticos como el ascenso social, la vida cotidiana y el amor interclasista. Estas fórmulas se ven en producciones como *Gasoleros* (canal 13, del 5 de enero de 1998 al 23 de diciembre de 1999 las dos temporadas), *Los Roldán* (Telefé, del 2 de febrero al 9 de diciembre de 2004 la primer temporada y por canal 9 del 20 de marzo al 27 de diciembre de 2005 la segunda) y *Sos mi vida* (canal 13, del 16 de enero de 2006 al 9 de enero de 2007).

II.1.3.B- Académicamente hablando...

Para el análisis del estado de la cuestión en cuanto a la telenovela tomaremos los trabajos previos sobre el tema que abarcan la producción de dramas televisivos en el contexto local y desde ellos realizaremos el análisis de la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza*.

- **Conceptos sobre telenovela.**

Retomamos el concepto de **género** propuesto por Oscar Steimberg:

clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico o de intercambio social (citado en Petris; 1996:158).

Según dicho autor, un mismo estilo puede atravesar distintos géneros. Por lo tanto es importante diferenciar el género melodrama del estilo melodramático que atraviesa muchos géneros, entre ellos la telenovela. También postula tres etapas de la telenovela: como género **primitivo**, de desmesura normada en la que el componente melodramático y la temática narrativa folletinesca priman sin desvíos; como género **moderno**, donde hay un nuevo trabajo sobre el verosímil social recogiendo conflictos y cambios sociales de la época; como género **neobarroco** en que los verosímiles sociales se alternan o combinan con los ficcionales perdiéndose en la lógica de las acciones.

Gustavo Aprea y Rolando Martínez Mendoza (1996) destacan que, a pesar de los cambios históricos y regionales, en las telenovelas se reconocen algunas invariantes textuales: narración de tipo seriada, retórica de la exageración y centralidad de los temas amorosos.

Para poder explicar esta relación entre la permanencia de ciertos rasgos y el cambio de otros, se recurre al concepto semiótico de **género** de Steimberg, el que suscita cierto umbral de expectativas en el público pese a las variaciones de los medios materiales, dispositivos técnicos y forma de circulación, ya que se reconoce a la telenovela como parte del mismo género que el teleteatro, el culebrón, el melodrama televisivo y el folletín.

Los primeros estudios sobre telenovela, según Aprea y Martínez Mendoza, la consideraban un género alienante culturalmente desde el punto de vista social, pero en estos estudios suelen destacarse los rasgos comunes que comparten todos los géneros populares y se establecen filiaciones entre la telenovela, el melodrama y el folletín. Se recurre entonces a metadiscursos como la clasificación de los programas en los suplementos de espectáculos, entrevistas a autores y protagonistas, o en la observación de metadiscursos anteriores sobre este género. Estos análisis variables, que eligen preponderar algunos rasgos sobre otros, llevan a considerar dentro o fuera del género diferentes textos de modo arbitrario y a hacer dificultoso el análisis de casos borde en los que ni siquiera coincidían las clasificaciones simples.

Para poder dar una definición precisa del género telenovela que permita una clasificación que determine qué textos forman parte del mismo y cuáles no, los autores distinguen una serie de elementos que clasifican y agrupan en los niveles temático, retórico y enunciativo, que, al ser articulados, permiten dar cuenta de la construcción de sentido de los textos que conforman el género.

La **dimensión retórica** abarca todos los mecanismos de la configuración de un texto que devienen en una combinatoria de sus rasgos. Las figuras retóricas características de la telenovela son las de la exageración y el exceso (la hipérbole, la antítesis, el oxímoron) que quedan muy claras con la excesiva bondad de las protagonistas.

A nivel del relato, la telenovela se caracteriza por ser serializada, con múltiples episodios en continuidad y muchos momentos de suspenso. Son muchas pequeñas historias que se agrupan alrededor de la historia principal, encarnada por una pareja protagonista que pasa diversas peripecias hasta llegar a un final feliz que restablezca el equilibrio. Como narración clásica, la telenovela cumple con los cinco momentos que enuncia Tzvetan Todorov, los que retoman Aprea y Martínez Mendoza (1996:22): 1- situación de equilibrio; 2-degradación del equilibrio; 3-estado de desequilibrio comprobado; 4- intento de restablecer el equilibrio; 5- restablecer el equilibrio.

Los momentos culminantes de la pareja protagonista son definidos por Roland Barthes como “funciones nucleares” y siguen los pasos de Todorov hacia el final feliz, que uno espera desde el inicio. En cambio, las historias secundarias cumplen una “función catalítica” para la historia principal. Las funciones principales son predecibles y las catalíticas no. En los intersticios, en las catálisis, es donde está el placer de género, ya que en ellos está el interrogante sobre en qué momento y de qué modo se desplegara la acción, y eso va en contra de las críticas que recibe la telenovela por ser predecible y repetitiva. El placer de género, siguiendo a Barthes, es un **placer catalítico**. (Ib.)

En el entramado de la telenovela siempre hay una transformación central: a veces es de tipo mitológico, es decir la persecución de un objeto deseado que se ha perdido o que se procura conseguir. Y en el medio hay distintas transformaciones de tipo gnoseológico -de desconocer a conocer- que impulsan la acción en determinados momentos del relato.

La **dimensión temática**, según Segré, se trata de “las acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto” (Op. cit.:24). Por lo tanto, los temas son exteriores al texto, previos a él (condiciones de reconocimiento y relación con otros textos) y sólo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual. En el caso del género telenovela, el tema específico es la felicidad de la pareja protagonista que es monogámica y heterosexual y que lleva a la constitución de una familia por medio de la boda católica, aunque esto haya tenido algunas variantes desde finales del siglo XX. Eso lleva a que la mayoría de los conflictos sean desarrollados en el ámbito doméstico, y cualquier

desviación temática es considerado por el público como una desviación del umbral de expectativas de género.

El tema y los motivos son invariantes en este conjunto narrativo, la ampliación y diversificación en los contenidos devienen cuando se combina el género con la actualidad, que ingresa en el texto mediante citas retóricas, indicios o informantes que permiten ubicar espacio-temporalmente la historia: por ejemplo, en la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza* se recurre a la temática de los hijos de desaparecidos para poner la historia en un contexto local y actual.

En este nivel temático se dan los conflictos entre el verosímil social, que hace que se construyan personajes, situaciones o ambientes de acuerdo a las referencias que hacen los discursos periodísticos, sociológicos o psicológicos, que los equiparan a la “vida real”, y el verosímil de género, que da lugar a motivos germinales y recurrentes que a veces quedan muy alejados del verosímil social, que solo pueden ser reconocidos y aceptados como parte de las reglas del juego propias de los géneros fuertes, altamente convencionalizados. En este nivel, el verosímil de género amplía lo decible por el verosímil social: se aceptan cosas poco creíbles en otros discursos sociales, pero el verosímil social acota las expansiones del verosímil de género. Por lo que hay una tensión entre una tendencia expansiva, ligada a las convenciones internas recurrentes en el género, y otra que tiende a limitar lo que puede contar la telenovela, relacionada con las convenciones discursivas sociales.

Por su lado, en cuanto a la **dimensión enunciativa**, Aprea y Martínez Mendoza retoman a Steimberg que define a la enunciación como el “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”, (Op. cit:27).

Hay tensiones en todos los niveles de análisis que recorren todo el texto, lo organizan y lo articulan como una telenovela. Este juego de tensiones dibuja dos fuerzas que expresan dos lógicas tensionadas: la del mundo del deseo y la del mundo de las convenciones sociales. Con el final feliz se hace un pacto entre las convenciones sociales y el mundo del deseo.

Por otra parte, Asumpta Roura (1992) destaca el cambio en las figuras centrales del melodrama, delineadas por Peter Brooks (victima, villano, héroe y bobo), por dos principales: la inocente (heroína) y la perversa (villana); y una tercera figura, degradada, el hombre en disputa (galán), que ejemplifica en la telenovela *Antonella*, donde están la heroína Antonella, la villana Miranda y el galán Nicolás. La heroína es virginal, sumisa, leal, ingenua, frágil, comprensiva, desapasionada, incapaz del acto sexual y de embarazo sólo en la primera relación. En términos actanciales se piensa a la telenovela estructurada alrededor de los valores del bien, del mal y del destino. Se usan historias secundarias para hacer más lenta la historia principal.

- **Estudios sobre la telenovela en producción**

Graham Murdock (1988), quejándose de la falta de estudios sobre la producción, decide encarar, en *Fabricando ficciones*, el estudio de la novela en producción y como factor decisivo en las instituciones culturales contemporáneas.

Murdock plantea que las telenovelas desempeñan un rol clave en la distribución de conocimiento social en lo cual coincide con Jesús Galindo. Ambos autores notan que la telenovela retoma elementos de la actualidad, pero para Murdock va incluso más allá de lo que exponen los noticieros, ya que abarca muchos más rangos, ambientes y estilos de vida, pues ve que los noticieros tienden a fijarse en lo excepcional, mientras que el drama se focaliza lo cotidiano. Pero no muestra toda la vida social, obviamente el drama tiene sus propias reglas y exclusiones.

Sugiere que para analizar la producción de telenovelas se deben realizar estudios con entrevistas a los grupos de producción, porque los productores de dramas tienen una vaga idea de quienes serán sus receptores y de las condiciones de recepción, por lo que se basan en sus propios juicios para elegir qué cosas valen la pena, las formas apropiadas y las funciones sociales de los “teledramas”²³. Dentro de estos, la búsqueda de formas contemporáneas involucró no sólo un extenso rango de temas y materiales,

²³ Utilizamos la palabra “teledrama” ya que es la que utiliza el autor, pero se debe considerarla como sinónimo de telenovela, teleteatro, etc.

con innovaciones en los estilos de presentación, sino que también favoreció el desarrollo de textos que intentan exponer injusticias, desigualdades y abusos de poder para suscitar un apoyo al cambio.

Los condicionantes de la producción del formato telenovela para Murdock son: presupuestos, mercadeo, horarios de emisión y las políticas que fijan los parámetros de emisión particular, que condicionan la producción, ya que la mayoría debe limitarse a un presupuesto, por ejemplo, y eso limita su duración, los escenarios, actores, etc. No debe olvidarse que la creación de telenovelas es parte de una tarea empresarial y a veces para lograr el éxito económico se eliminan algunos argumentos para usar fórmulas de éxito ya comprobado.

- **Estudios sobre telenovela en recepción**

Uno de los principales estudios sobre recepción es el de Jesús Galindo (1988), *Lo cotidiano y lo social, la telenovela como texto y pretexto*, en el que sostiene que la telenovela se basa en los movimientos de unión y desunión de la vida real que conforman el devenir social; y en la aparición y desaparición de objetos simbólicos que representan unión y desuniones. Uno de sus recursos más eficientes es el de la representación melodramática de la vida social y ver qué es lo que propone este influyente discurso es el objetivo del trabajo de Galindo.

La telenovela es definida como una presentación selectiva de una combinación de situaciones. Ésta pasa a ser pues una secuencia de situaciones seleccionadas para representar sólo una parte de la vida social. Se construye afectivamente en el montaje de situaciones límites. Los personajes se enfrentan todo el tiempo a fenómenos de unión y desunión agudos, y la aparición y desaparición de objetos importantes.

La gente se siente identificada porque se apela a las emociones y porque la trama de la telenovela tiene cierto orden social, con personajes y situaciones limitados y reconocibles. Y desde allí que la telenovela se convierta en una guía de acción que promueve y refuerza patrones de movimientos hacia objetos. Refuerza a la familia y al estado como instituciones, o determinados comportamientos, conforma ciertas utopías sociales y diluye otras.

Para poder analizar la telenovela desde su forma material evidente hasta su oculto contenido ideológico se propone separar cuatro dimensiones:

1-Dimensión narrativa: la telenovela se presenta como un formato general de narración. Se cuenta una historia donde hay un objeto principal que se pierde o no se posee, y que es el centro de la acción dramática.

2- Dimensión estilística: tiene una composición material (encuadre, registro y montaje, etc.), es la composición plástica, cuadro por cuadro, secuencia por secuencia.

3-Contenido dramático: presenta situaciones e interacciones que corresponden a un parámetro situacional lo que lleva a que la escena dramáticamente puede ser analizada en sí misma. El texto televisivo se toma como una vida dramatizada y representada, pero vida social al fin. Con esta representación se refuerza un imaginario social.

4- Contenido ideológico: contar una historia no es un acto ingenuo, tiene implícitos valorativos.

- **Las telenovelas latinoamericanas**

El último, pero tal vez más importante, texto que forma nuestro estado de la cuestión sobre telenovela es el de Nora Mazziotti (1992), *El espectáculo de la pasión*, que es una compilación de trabajos sobre telenovelas latinoamericanas.

En su artículo, Jesús Martín Barbero (Ib.), dice que el corpus de la telenovela latinoamericana es tan amplio que es un “objeto de identidad plural”. Ya no se puede hablar de “la telenovela latinoamericana” sino de “las telenovelas latinoamericanas”. Las invariantes que hasta ahora se han mantenido en el género son: el melodrama (con sus convenciones para el tratamiento de las relaciones amorosas, sociales y de actuación) y la estructura episódica. En cambio los elementos variables se ubican en dos niveles: a) en la manera en que se asume lo melodramático o la serialidad; y b) en la recurrencia a nuevas temáticas, estilos e intertextualidades que algunos textos explican o subrayan más que otros.

Estas variables cambian no sólo de país a país sino también por épocas y también las telenovelas están condicionadas por lo comercial, según los recursos con los se

cuenta se podrán apelar a más decorados, escenas, temáticas, e incluso también condiciona la duración del ciclo. Por lo que las variables pueden afectar las invariantes.

En cuanto a la recepción, lejos de verse como alienación, como solía verse, las estrategias de apropiación responderían a movimientos de sano despegue de un mundo que castiga con fuerza, de búsquedas de gratificaciones simbólicas que no son confundidas con la realidad, que trata de modificarse o enfrentarse en las zonas de acciones reales de los hombres, que no se niega ni se enfrenta o se suplanta con el hecho de ver telenovelas. El consumo no es sólo reproducción de fuerzas sino producción de sentido: lugar de lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa decisivamente por los usos que le dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que vienen de las diferentes competencias culturales.

Como el tiempo cotidiano es el tiempo de ocio, fragmento y repetición a diferencia del tiempo del trabajo, las telenovelas contienen también repetición y fragmentos, como el tiempo de la vida cotidiana. Se hablará entonces de una **estética de la repetición** que conjuga la discontinuidad del tiempo del relato con el del tiempo relatado, lo que remite al sentimiento de duración que inaugura el folletín permitiéndole al espectador hacer el tránsito del tiempo a la novela sin perderse.

Para Martín Barbero, en este texto el género es, ante todo, una estrategia de comunicabilidad, y es con estas marcas que un género se hace presente y analizable en el texto. Por eso la competencia textual, narrativa, no se halla sólo presente, no es condición únicamente de la emisión sino también de la recepción, si un texto es interrumpido, el espectador sabe qué viene y cómo completarlo.

Teresa Quiroz (Ib.) fundamentalmente habla de la trama del reconocimiento en el melodrama. Define a la telenovela peruana, no como heredera del radioteatro. Sino retomando sus esquemas narrativos melodramáticos, donde el sentido de cada episodio está en un nuevo ajuste de cuentas con la infinita posibilidad del drama y el retorcimiento de las tramas, produciendo en el espectador la complacencia que antes tenía en la novela de folletín.

Dentro de esos patrones la problemática de reconocimiento de la identidad se convierte en uno de los principales motores de las acciones, ya que no sólo se busca un lazo de parentesco sino también un medio para poder ocupar la posición social anhelada.

Según la autora, la telenovela superó al radioteatro en que con la ambientación, lo que se mostró fue más coherente con el verosímil popular. Por ejemplo, ya no se hizo una imagen de la clase alta de tipo señorial sino una más parecida a lo que ocurría en la realidad. Y se empezaron a tocar temáticas sociales como el ascenso a través del trabajo y el esfuerzo, en vez de por la herencia.

II.1.3.C- Y al fin llegamos a *Montecristo, un amor, una venganza*²⁴

La telenovela como género tiene algunas invariantes que son precisamente las que forman ese horizonte de expectativas que ubica una producción dentro de un género para sus receptores. En el caso de *Montecristo, un amor, una venganza* si bien tiene los rasgos de la moderna telenovela, según Steimberg, “donde hay un nuevo trabajo sobre el verosímil social recogiendo conflictos y cambios sociales de la época” (1998:35) cumple con los rasgos de la telenovela clásica y quizás de esa fusión derive su éxito. Sabe combinar la historia de amor con la trama de los desaparecidos y hasta varias escenas policiales, con secuestros y rescates de los protagonistas y de las embarazadas secuestradas en el laboratorio eugenésico de Alberto Lombardo.

Apra y Martínez Mendoza (1996) destacan que a pesar de los cambios históricos y regionales en las telenovelas se reconocen algunas invariantes textuales: narración de tipo seriada, retórica de la exageración y centralidad de los temas amorosos.

Montecristo, un amor, una venganza efectivamente presenta una serie de 145 capítulos, el último de mayor duración y transmitido en vivo en el Gran Rex²⁵, que, al final de cada episodio, tenían un epílogo que interpelaba emotivamente al espectador con frases como “vos, que soñabas con el reencuentro entre Laura y Santiago” y que mostraba los momentos más tensos y significativos del capítulo siguiente para mantener el suspenso en el mayor punto. Para apoyar la serialidad en caso de que el espectador se

²⁴ Ver Síntesis argumental en Anexo (pág. 140).

²⁵ Ver en Anexo, Notas periodísticas, Artículo II, donde se adjunta una crónica sobre el final de la telenovela en el teatro Gran Rex.

hubiese perdido algún episodio cada capítulo incluía un prólogo, donde mostraba los momentos claves del capítulo anterior.

También hay una centralidad de los temas amorosos, toda la trama gira alrededor de la red de intrigas que separan a Laura Ledesma/Sáenz y Santiago Díaz Herrera.

A nivel retórico cumple con las figuras clásicas de la exageración y el exceso, que en las telenovelas es muy claro con la gran bondad de los protagonistas y maldad de los villanos. En el caso de *Montecristo, un amor, una venganza* se ve en el contraste entre Santiago y Marcos, el héroe y el villano de la obra. Ambos amigos aman a Laura, pero Santiago la conquista con amor, es buen amigo con Marcos hasta que descubre la traición, ayuda a sus amigos, ayuda a Laura y a Matías a buscar su identidad, y sufre cuando su venganza lo lleva a dañar a sus enemigos, aunque finalmente no actúa contra ellos, ya que cada uno cae por su propio pasado. Marcos es cruel, no duda en maltratar y secuestrar a Laura con tal de tenerla para sí, quiere despojar a Matías de su identidad, sólo ayuda a Laura con el tema para sacar rédito personal, engaña a su esposa con Milena y Érica, y no tiene remordimiento en mandar a matar a quienes se interpongan en su camino.

Los momentos culminantes de la pareja protagonista son definidos por Barthes como “funciones nucleares” y siguen los pasos de Todorov hacia el final feliz que todo espectador espera desde el inicio. En cambio, las historias secundarias cumplen una “función catalítica” para la historia principal. Así, las funciones principales son predecibles y las catalíticas no. En el caso de esta producción, uno ya sabe de antemano que Laura y Santiago terminarán juntos pese a todas las trabas de Marcos; que Santiago logrará justicia por el asesinato de su padre; y que Laura recuperará su identidad. Por lo que se encuentra placer en las historias secundarias e imprevisibles: la de Lola; la de Elena, la mujer golpeada que busca liberarse de su yugo; la de Victoria en busca de su hermana desaparecida y de la verdad de sus padres, que constantemente es tratada de seducir por Rocamora; la de Ramón, que se infiltra en el grupo para desenmascarar a Rocamora y termina ayudándolo a escapar de INTERPOL; la Valentina, que se enamora de Ramón mientras él trata de encarcelar a su padre; la de Érica, que trata de ascender socialmente; la de Milena, la eterna enamorada de Marcos que trata de redimirlo; y la de

Leticia, loca y enamorada de un sacerdote. Estas historias se llevan la atención del público y extienden la trama.

En el entramado de la telenovela siempre hay una transformación central de tipo **mitológico** que es la persecución de un objeto deseado que se ha perdido o que se procura conseguir, en este caso Santiago lucha por recuperar a Laura y a su hijo y conseguir justicia para su padre. En el medio también hay distintas transformaciones de tipo **gnoseológico**, de desconocer a conocer: en el caso de esta telenovela estas transformaciones son centrales, ya que su trama toca el entramado social de la pérdida de la identidad en la dictadura militar protagonizada por la apropiada Laura, por lo que es un nudo central que Laura pase de desconocer a conocer su identidad de origen, que Victoria conozca a su hermana desaparecida, que se descubran los oscuros negocios de los Lombardo, revelando la cara oculta de Alberto a su familia, que se descubra el pasado militar de Lisandro, que Santiago sepa quién mató a su padre, etc.

La dimensión **temática** en el caso del género telenovela es la felicidad de la pareja protagonista. Eso se condice en ésta telenovela donde los buenos terminan juntos en pareja y matrimonio con su hijo recuperado, las buenas mujeres (Valentina, Victoria, Elena) son premiadas por su sufrimiento con buenos hombres que las amen y con los que se casan, y los malos (Lisandro, Alberto) son abandonados por sus parejas y terminan solos. También es emblemático el caso de Érica Donoso, quien es castigada en su ambición material con el abandono del hombre que la ama, el buen Federico Solano.

El motivo de género es el desencuentro amoroso entre Laura y Santiago, que son separados por las mentiras de los Lombardo. Pero se amplifica al entrar el tema de los desaparecidos como contexto, ya que gran parte de la trama y del éxito de la telenovela como fenómeno social, es la búsqueda de la identidad robada de Laura Ledesma/Sáenz y de la verdad que le ocultan Alberto y Lisandro para tapar su propio pasado durante la dictadura. Tanto su búsqueda como la de Victoria se representan en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, dando datos sobre el organismo y fomentando la conciencia sobre la lucha por los desaparecidos.

También se corrobora en esta novela lo sostenido por Brooks “la virtud (en este caso el bueno de Santiago), necesariamente perseguida, mal juzgada, llega el momento en el que se libera y se manifiesta para ser asombrosamente saludada, reconocida”

(Mazziotti, 1992:155), ya que él logra justicia para su padre, recupera su fortuna y vuelve con Laura y Matías.

En términos actanciales se puede pensar esta telenovela estructurada alrededor de los valores del bien, el mal y el **destino**, que es el que logra la justicia para Santiago. Se usan historias secundarias para hacer más lenta la historia principal y repeticiones argumentales (rol sufrido de las madres, como Elena o Milena, periodo de inmovilidad de los malos por culpa de enfermedades, es el caso de Lisandro, otro hombre como amor equivocado y un cura párroco marcando lo que debe ser, en este caso el padre Pedro, enamorado de Leticia).

El libro *Mujeres peligrosas. La pasión según teleteatro* de Cecilia Absatz es retomado por Petris (1996: 187) ya que enumera los motivos del teleteatro clásico, los que también podemos reconocer en la telenovela: paternidades confusas (Lola no sabe si su hija es de Alberto o de Rocamora; Marcos se hace pasar por padre de Matías), “adopciones” secretas (la apropiación de Laura), horribles malentendidos (Laura cree que Santiago está muerto; Santiago cree que ella lo abandonó por Marcos; Milena cree que su padre murió; todos creen que Leticia se suicidó; etc.), la existencia de ricos (los Lombardo) y la reivindicación del humillado y el ofendido, que tarde o temprano será tocado por Dios y tendrá en su mano la suerte de sus enemigos. Santiago espera su venganza durante diez años, pero finalmente consigue hacer justicia y recuperar a su familia. También Laura logra conocer su identidad, tanto tiempo ocultada, y ser feliz al lado de su amado y su hijo.

Para finalizar una última cita a Martín Barbero que ayuda a confirmar que *Montecristo, un amor, una venganza* se puede reconocer como melodrama, ya que, como dirá, en éste: “se juega el **drama del reconocimiento**: del hijo por los padres, de la madre por el hijo, etc., lo que mueve la trama de la telenovela es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias y todo lo que lo oculta: es una lucha por **hacerse reconocer**” (1992:59). También dirá que es ahí donde se presenta una fuerte conexión entre el melodrama y el continente latinoamericano, con sus impactantes historias de desaparecidos.

En definitiva, la telenovela analizada es una historia de reconocimiento y de lucha por la identidad: Victoria Sáenz busca a su hermana apropiada, Laura busca su

origen, Leticia oculta su identidad a sus hijos, Milena busca a su padre, Lisandro y Alberto ocultan su identidad como colaboradores de la dictadura, Federico Solano busca la verdad sobre su madre, Matías quiere descubrir quién es su verdadero padre, Santiago busca ser reconocido por su hijo. También presenta las desapariciones y apropiaciones de bebés durante la última dictadura militar como telón de fondo de una telenovela de identidades cambiadas y muertes confusas, una ficción que jugó con la actualidad argentina más oscura y que puso la búsqueda de la identidad robada en primer plano para fortalecer la temática de los desaparecidos en el contexto actual y que, por eso, se convirtió en un fenómeno social.

III. ANÁLISIS DEL CORPUS

III.1. Transposición

El fenómeno de la transposición es definido por Oscar Steimberg como el “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género”, se trata de un pasaje que viene dándose a lo largo de las distintas etapas de la historia cultural, según indica dicho autor. Asimismo, Steimberg remarca la diferencia entre esta acepción de transposición y la que toma Gerard Genette dentro de lo que denomina hipertextualidad, ya que al relacionarla únicamente con la transformación o imitación de un texto, deja de lado el cambio de soporte o lenguaje, definitorio para Steimberg (1998:115).

Estas prácticas transpositivas, también consideradas como adaptaciones de un texto literario al soporte de los nuevos medios (cine, televisión, radio, o incluso historieta), solían ser consideradas por los críticos como Adorno como prácticas empobrecedoras debido a que simplificaban las grandes historias y, al mostrar un único punto de vista, se perdían los múltiples sentidos del texto literario, así como la posibilidad de reflexión y recreación individual por parte del receptor.

Sin embargo, en nuestros días se trata de una práctica generalizada, que no sólo toman como referencia a los textos literarios, sino a diversas prácticas culturales, generalmente populares, que permitan retomar el éxito que tuvieron en otra época al transponerlas en un nuevo soporte. Un ejemplo de esto es el que brinda Steimberg (1998) en “El estudio de los transgéneros”, donde retoma el pasaje de la adivinanza al soporte televisivo mediante la transposición a los programas de preguntas y respuestas.

En nuestro caso, nos proponemos analizar la transposición de la novela de folletín de Alejandro Dumas al soporte televisivo a través de la telenovela *Montecristo, un amor y una venganza*. Para ello consideramos necesario no caer en la mera descripción y denuncia de los cambios que se encuentran en esta nueva versión, sino indagar sobre “el motivo de las transformaciones, la especulación acerca de qué procedimientos se adoptaron y con qué objeto, los problemas intrínsecos del trabajo de transposición”, como lo plantea José Luis Sánchez Noriega (2000; 64-66). En este

sentido, intentaremos reflexionar sobre aquello que impulsó a los guionistas a realizar diversos cambios argumentales, para ello tomaremos como corpus no sólo las dos versiones de Montecristo sino también unas entrevistas realizadas a los guionistas, Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño, por el diario *La Nación* y el sitio de internet *Webconferencia*, con el objeto recuperar su propia perspectiva.

III.1.1. Una fórmula repetida

En una investigación²⁶ sobre transposición, María Elena Bitonte (2005) retoma a Omar Calabrese, quien plantea que nos encontramos en una era neobarroca en la que predominan el ritmo y la repetición. En base a esto, la autora plantea que en las telenovelas se producen tres tipos de repeticiones: en la instancia de producción (industria cultural), en la estructura del producto (invariantes de género) y en la instancia de reconocimiento (cultura de masas).

Aplicando dichas premisas a nuestro corpus, podemos notar que la característica “neobarroca” se hace presente al tratarse de la transposición del folletín *El conde de Montecristo*, relato serializado y melodramático, que se repite en nuestros días en el soporte audiovisual de la telenovela, también serializada y doblemente melodramática.²⁷ Se trata de lo que Bitonte denomina la “variación de un idéntico”, ya que retoma en sus rasgos estructurales la historia contada por el folletín de Dumas, pero presentando una serie de transformaciones, propias de toda adaptación, que serán analizadas a continuación.

²⁶En el artículo “¿Siempre la misma historia?”, María Elena Bitonte plantea la hipótesis de que las telenovelas del estilo *María la del barrio* son transposiciones de la figura del relato bíblico sobre la anunciación de María, y que se trata de repeticiones “neobarrocas”.

²⁷ En cuanto a la instancia de producción ambos soportes son narrativas propias de la industria cultural, que tiene como característica la producción “en serie” partiendo de un prototipo o esquema narrativo que captive a los grandes públicos. En cuanto a su instancia de consumo, se puede advertir que si bien dichos relatos tratan temáticas ya narradas previamente, son recibidas con gran aprecio por parte del público espectador, debido a lo que Umberto Eco llamó comportamiento ‘consolatorio’: “una reiterada demanda de ‘lo mismo’, orientada a satisfacer ciertas expectativas ritualizadas por la costumbre y que no exigen demasiado esfuerzo intelectual para su decodificación”, afirma Bitonte (2005: 3).

III.1.2. Permanencias y desvíos

Como afirma Sánchez Noriega respecto a la transposición, “la fidelidad viene exigida por la calidad de una obra literaria reconocida como obra maestra” (2000: 55), si bien un folletín difícilmente sea reconocido como una “obra maestra”, consideramos que con *El conde de Montecristo*, al igual que con otras narraciones de origen similar, debe guardarse cierto respeto debido a que se consolidó como un clásico de la literatura. Sin embargo, es necesario admitir que, a pesar de que los guionistas de la telenovela sientan una gran admiración por la obra de Dumas y pretendan permanecer fieles a determinadas estructuras, tuvieron la necesidad de realizar una adaptación: “Primero hubo una relectura del libro y después se trabajó para adaptar ‘Montecristo’ a la Argentina de hoy. Fundamentalmente, se trata una historia de amor”, así lo comentaba Marcelo Camaño.²⁸

Toda transposición “designa la idea de traslado pero también de transplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema”, señala Sergio Wolf, lo que implica que necesariamente se van a producir ciertos desvíos debido a la nueva materia significativa que posee el nuevo dispositivo y del género en el que se halla inscripto (2001:16).

En la transposición analizada, la historia narrada por Dumas se mantiene en cuanto a sus temáticas (traición, envidia, venganza y amor perdido), pero no presenta la misma contextualización ni personajes. En *Montecristo, un amor, una venganza* se produce una adaptación del relato al contexto actual: la historia transcurre en Buenos Aires, entre los años 1995 y 2006. Los nombres de los personajes no son los mismos que en el folletín, sino que se ‘argentinizan’, aunque se percibe que la gran mayoría de las personalidades de estos tienen una correspondencia con los personajes del folletín, principalmente en el caso de los protagónicos.

La envidia se hace presente en la traición: Marcos envidia a Santiago porque Laura lo ama; Luciano lo envidia también debido al puesto como colaborador del juez Serafini que acaba de adquirir. Mientras que Alberto actúa por egoísmo y decide

²⁸ Entrevista a los guionistas realizada por TRZENKO, Natalia. “Escribiendo un éxito” en LA NACIÓN, Edición impresa, 16 de junio de 2006. (Ver Anexo, pág. 163)

“desaparecer” a Santiago y a su padre, el juez Díaz Herrera, porque se encuentran investigando un caso que lo compromete con la dictadura militar, retomando así el componente político ya presente en la obra de Dumas.

La traición en la transposición se magnifica debido a que principalmente es llevada a cabo por Marcos, el mejor amigo de Santiago.

El protagonista de *Montecristo, un amor, una venganza* es encarcelado durante un largo período, hasta que logra escapar y regresa con sed de venganza, tal como sucede en el original. En este último, uno de los principales medios utilizados por el protagonista para llevar a cabo sus planes es el ocultamiento de su verdadera identidad. Lo mismo es retomado en la transposición televisiva, con la diferencia de que Santiago no se muestra públicamente por un largo período, sino que permanece oculto y son sus amigos quienes mantienen contacto con los traidores. Mientras que en el folletín Dantés se presenta a través de distintos disfraces y personalidades, para revelar su verdadera identidad en el momento en que se hace efectivo su plan; en la telenovela la identidad de Santiago es revelada mucho antes de la venganza final.

Otro gran desvío que se percibe claramente es justamente el del concepto de ‘venganza’, que a lo largo de la telenovela será transformado en ‘justicia’, mientras que en el relato de Dumas se mantiene constante. Dantés no cree en la Justicia porque fue traicionado por ella, sólo quiere vengarse de los que le arrebataron a su amor, su trabajo, su padre y toda su vida, y termina haciendo que todos los involucrados paguen por sus errores y crímenes. Por su parte, Santiago también regresa con esa idea, pero con el transcurrir de los capítulos, y mediante la incidencia de personajes como el de Victoria, “comprende que (...) la venganza no iba a ser solución”²⁹, según manifestó el guionista, y así va dejando de lado la idea de venganza para empezar a reclamar ‘justicia’.

Este giro lo consideramos necesario debido al cambio de período, de otra manera se estaría dando un mensaje bastante cuestionable que es el de la venganza por mano propia, cuando lo políticamente correcto es la intervención de la Justicia. Además, creemos que en esta historia, donde se toma como eje y contexto la apropiación y

²⁹ Ver en Anexo (pág. 163) Entrevista II, *Marcelo Camaño: "En Montecristo triunfará la justicia"* publicada en la página de internet Webconferencia (s.d).

desaparición ilegal de personas durante la dictadura, ejecutar una venganza por mano propia no estaría respetando la noción de ‘justicia’ que tanto se reivindica. Esto mismo reconocen los guionistas respecto a lo que genera la introducción en la trama del tema de los desaparecidos y la justicia como eje: “este conflicto nos permite transformar argumentalmente la venganza en justicia. Porque en el original el tema de la venganza es mucho más lineal, el conde llega a vengarse y cuando termina todo dice: ‘Estoy en paz’. Aquí la venganza se va a transformar en justicia”.³⁰

Otro gran cambio que notamos es el que tiene que ver con la centralidad de la temática amorosa. En el folletín, que data de la primera mitad del siglo XIX, no se toma como eje central el vínculo entre Dantés y Mercedes, a pesar de ser uno de los motivos de la traición. Sin embargo, como en toda narración propia del género telenovela, *Montecristo, un amor, una venganza* tiene como una de sus líneas argumentales principales el conflicto amoroso.

Dentro de la temática amorosa, debemos resaltar uno de los cambios más influyentes en la trama de la telenovela, se trata de la novedad con respecto al folletín de que Santiago es el padre biológico del hijo de Laura.

De este modo, el proceso de transposición se basa en una resignificación de la obra madre, ya que el nuevo soporte presenta su propio lenguaje de género, al que el argumento de la obra transpuesta debe adaptarse. En este caso se profundizan aún más los desvíos, ya que se realiza, no sólo un cambio de género, sino también de tiempo y espacio al ubicar la historia en la época actual y en nuestro país. La necesidad de hacer verosímil una historia que fue escrita dos siglos antes es lo que marca la obligación de realizar estas variantes para poder respetar los intereses de este nuevo público espectador y de la cultura en la que se haya inscripto.

³⁰ Ver en Anexo, Entrevista I: TRZENKO, Natalia. “Escribiendo un éxito” en LA NACIÓN, Edición impresa, 16 de junio de 2006.

III.1.3. El conde en la pantalla grande

Si bien existen diversas versiones cinematográficas que retoman la historia del conde de Montecristo consideramos relevante realizar un breve comentario sobre la versión más reciente, que data 2002, ya que podemos encontrar ciertos paralelismos con la adaptación argentina en el género telenovela.

The count of Monte-Cristo (traducida como *Montecristo*), una película del director Kevin Reynolds, es una transposición que busca recuperar la historia de Edmundo Dantés manteniendo el contexto en el que la ubica Alejandro Dumas, a principios del siglo XIX, pero no por esto la historia se halla exenta de diversos cambios.

En primer lugar, una de las transformaciones más notorias es la relación de los protagonistas de la historia, ya que Edmundo (Jim Caviezel) y Fernando (Guy Pearce) son grandes amigos, tal como lo serán en la telenovela de Telefé. Sin embargo, tal como se lo advierte Fernando a su amigo: “La amistad de los aventureros no dura mucho”. Las versiones coinciden en el objeto de la traición de este personaje: la envidia y el amor hacia la misma mujer, Mercedes (Dagmara Dominczyk). Fernando logra casarse y tener un hijo con ella, pero sólo al final de la película se enterará que en realidad es hijo de su amigo Edmundo. Así, la película se asemeja al final feliz de la telenovela: Dantés recupera a Mercedes y a su hijo.

A pesar de que los personajes secundarios, si bien mantienen los mismos nombres, se relacionan entre sí de modo diferente a lo narrado por Dumas, la historia vuelve a contar cómo la ambición, la envidia, los celos y la codicia encierran a un pobre inocente durante un largo período en una prisión de máxima seguridad. Pero podemos enumerar una serie de cambios que dinamizan el relato: se puede ver a Napoleón entregándole la carta a Dantés; Fernando observa de lejos este momento; la denuncia contra Dantés no es anónima, sino que se deja asentado que la hace Danglars y que es confirmada por el testimonio de Fernando; Dantés logra escaparse tras su detención y va a buscar ayuda a lo de su amigo, pero éste termina entregándolo a la policía, tras un enfrentamiento; por lo tanto, en esta versión, Dantés sabe quiénes lo traicionaron y desde el primer momento desea vengarse.

Otro elemento que nos parece necesario resaltar es que, tal como sucede en el folletín, Dantés entra en prisión como un analfabeto y sale transformado en un ser culto e instruido en diversas ciencias, luego de que su compañero, el abate Faria, le brinde la educación antes negada. A pesar de que mantiene con este personaje la misma relación cercana, no está filmada la escena en que el abate lo bautiza a Dantés como su “hijo de la prisión” (hecho que es muy importante tanto en folletín como en la telenovela).

Por otro lado, también podemos reconocer en esta versión la recurrencia al ocultamiento de la identidad: una vez en libertad, Edmundo es encontrado por Luigi Vampa y su tripulación contrabandista, los que lo apodan “Zatarra” (no presente en otras versiones). Luego, al adquirir el tesoro, se convierte en el conde de Montecristo, que hace entrada en París en un globo aerostático, rodeado de fuegos artificiales, durante una gran fiesta, con la intención de demostrar su riqueza e importancia.

La venganza es llevada a cabo por Dantés, con la ayuda de sus amigos Jacobo y Vampa, tras una investigación y un elaborado plan: “Deben sentir que su mundo, todo lo que aman, les es arrebatado, tal como me lo arrebataron a mí”, plantea Dantés. En esta versión podemos reconocer que se le otorga una mayor importancia a la venganza que Montecristo tomará contra Fernando, ya que se hace hincapié en la traición de la amistad.

Finalmente, tras realizar un breve análisis de la película, podemos inferir que, en ciertos aspectos, la telenovela no sólo es una transposición del relato de Dumas sino que también retoma más de un elemento presente en dicha versión cinematográfica. Tal vez se puede argumentar que los guionistas de *Montecristo, un amor, una venganza*, decidieron retomar cuestiones como la traición proveniente del mejor amigo, que causa un mayor impacto tanto en el protagonista como en el espectador, así como la paternidad del mismo, ya que busca apelar a que la traición como la venganza surgen de sentimientos trastocados de buenos y nobles a bajos y desdeñables. Claramente la estructura melodramática (que será analizada en el próximo capítulo) se halla presente fuertemente en ambos argumentos.

III.1.4. El eterno retorno: la pantalla vuelve al papel

Como plantea Steimberg, la transposición de una obra literaria al cine o a la televisión suele ser caracterizada como “empobrecedora”, pero ¿ocurre lo mismo cuando lo que se transpone es un producto televisivo al formato libro? Esto fue lo que ocurrió con *Montecristo, un amor, una venganza*, que fue editado en forma de libro en diciembre de 2006, un día después del final de la tira televisiva. El pasaje de “un producto socialmente reconocido de los medios” al formato libro se trata de un pasaje poco frecuente, que como señala Steimberg “no ha sido, en tanto tal, objeto de juicios de valor” (1998: 96).

Se trata de una idea de la editorial Suma de Letras, una división del Grupo Santillana, que al ver el gran éxito de la telenovela decidió proponer a Telefé Contenidos la transposición del guión de aquella historia de amor televisiva al formato de libro. Así, los 145 capítulos de la telenovela fueron transpuestos a 496 páginas impresas.

Los guionistas de la telenovela, Camaño y Lorenzón, fueron los encargados de escribir el prólogo, donde argumentan que al realizar la adaptación de la obra Dumas pretendían “conseguir algún tipo de respeto en una industria que, en general, no tiene demasiado respeto por los autores de televisión” (2006: 2) y que con la propuesta del traspaso de su guión a un libro sienten que se produjo una validación de su trabajo por parte de la industria editorial.

En cuanto a las permanencias y desvíos de la transposición, debemos reconocer que no se hallan grandes cambios, tal vez porque como explica una de las guionistas de la telenovela, “nosotros hicimos sugerencias de lo que queríamos que se contara en la novela escrita” (Ib.). En este sentido, consideramos oportuno retomar a Steimberg dado que simplifica esta relación de pasaje al describir que “no se considera que la literatura gane o pierda ‘respetando’ lo que caracterizaba a una obra en su medio o lenguaje de origen” (1998: 96).

III.2. Influencia de la estructura melodramática

III.2.1. Y un día llegó el melodrama...

En la transposición del folletín a la telenovela el cambio más grande lo provoca la intervención de la matriz melodramática, que es la que genera los mayores cambios en la trama, al profundizar aún más los componentes melodramáticos presentes en el folletín.

Retomando las cuatro figuras del melodrama propuestas por Peter Brooks, podemos reconocerlas en esta telenovela:

En primer lugar, encontramos al **traidor**, que según la matriz melodramática es personaje sobre el cual se acumulan todos los vicios y bajas pasiones, generalmente se trata de un personaje seductor, aristócrata megalómano y malvado, que actúa mediante la impostura. En la telenovela los villanos son tanto Marcos Lombardo, que traiciona a Santiago por Laura a la que somete a sus caprichos en pos de un amor enfermo, como Alberto, el padre de Marcos, quien tiene un laboratorio de eugenesia donde experimenta con embarazadas, y quien mata a todo el que se le interponga a través de Lisandro Donoso.

Así, mientras que Marcos y Alberto Lombardo cumplen con todos los requisitos, en el folletín no hay “un traidor” principal sino tres, de igual responsabilidad y efecto, ya que ninguno tiene particular lazo con Dantés. Y tampoco cumplen con muchas de esas condiciones, porque Fernando es pobre, al igual que Danglars y Villefort está lejos de ser un aristócrata megalómano.

También en todo melodrama se halla una **víctima**, por lo general una mujer, ingenua y amorosa. Es el caso de Laura, que “es virginal, sumisa, leal, ingenua, frágil, comprensiva, desapasionada, incapaz del acto sexual y de embarazo solo en la primera relación”, como Roura definiría a la heroína de telenovela (Petris, 1996: 184). Durante la primera parte de la novela está totalmente sometida a Marcos y queda embarazada de él tras la primera violación. Más de un crítico ve que esa condición de víctima la lleva a estar privada de su identidad y condenada por eso a sufrir injusticias.

De este modo, Laura, con su identidad cambiada que lucha por recuperar, y víctima de las mentiras del clan Lombardo y de sus “tíos”, encaja perfectamente en esta descripción. No así Mercedes Herrera, que conoce su origen y que no sufre injusticias pues, aunque es separada de su amado al igual que Laura, no tarda en formar una nueva vida lejana al sufrimiento.

Por último, el personaje de Santiago claramente ocupa el lugar del **héroe** o **justiciero** melodramático. Aquel enamorado, capaz de todos los sacrificios, que salva a la víctima en el último momento y castiga al traidor. En el melodrama el héroe tiene por función desenredar la trama de malentendidos y desvelar la impostura haciendo posible que la verdad resplandezca, es por eso que Santiago va a descubrir y exponer a los asesinos de su padre y recuperar la identidad de Laura, salvándola. En cambio Edmundo no tiene más víctimas que rescatar que a sí mismo y no juega el papel de enamorado.

Inesperadamente no se observa un personaje que podría catalogarse dentro del tipo que Brook denomina “el bobo”, personaje característico de todo melodrama.

Por otra parte, el final feliz del género no se concreta con la venganza del justiciero y el castigo de sus enemigos, sino que la pareja protagonista logre estar junta, luego de las múltiples vicisitudes que los han separado. Esto lo asemeja más a la película³¹, en la que Mercedes llevaba el anillo de Dantés aun creyéndolo muerto y que dejará a Fernando al reencontrarse con Edmundo como final feliz. En el folletín en cambio, el amor no vence las barreras del tiempo y la distancia, Mercedes se casa con su primo y Edmundo recupera su vida con el amor de Haydée.

En la telenovela también se hace presente la matriz melodramática en cuanto a la búsqueda de la identidad robada, lo que no se ve en el folletín, en donde Benedetto, el único que desconoce su identidad, tampoco parece demasiado desesperado por recuperarla.

Eso lleva a que la identidad y el reconocimiento sean el tercer pilar de la historia junto con la venganza y la recuperación del amor perdido. Laura no es feliz hasta que

³¹ Nos referimos a la versión del 2002, *The count of Montecristo*, traducida como *Montecristo*, analizada en esta investigación en el apartado anterior.

recupera su identidad y gran parte de la tensión está concentrada en la verdad sobre la identidad de Matías, presunto hijo de Marcos y verdadero hijo de Santiago.

Ese componente del hijo robado por el traidor es frecuente en las telenovelas, en donde las identidades de filiación ocultas mueven las tramas. En el folletín, Alberto de Morcef, hijo de la amada del conde, es efectivamente hijo de Fernando Mondego, pese a que tiene buena relación con Dantés. En cambio en la telenovela, Matías Lombardo, supuesto hijo de Marcos, en realidad es hijo de Santiago, con el que siente un lazo de cariño y complicidad inexplicable desde el primer encuentro. Eso agrega más drama, pues el padre debe hacerse reconocer por su hijo y asumir él mismo la paternidad peleando, no sólo por hacer justicia como en el folletín, sino también por recuperar el amor y la familia.

Otra idea del melodrama que es retomada en las versiones posteriores, para lograr mayor efecto es que la traición sea realizada por el mejor amigo de la víctima. En el folletín Fernando apenas vio una vez a Edmundo, Danglars es un compañero que sólo quiere dinero y Villefort lo único que sabe del chico que encarcela es que tiene una carta para su padre. En cambio, en la telenovela y la película analizadas, el traidor es su mejor amigo³², acentuándolo en la telenovela con el asesinato del padre en manos de los traidores, cosa que jamás ocurre en el folletín.

Hay también mayor participación del grupo de amigos en la venganza. Mientras que el conde lleva a cabo solo casi todos sus planes mediante sus diversas identidades, sólo con ayuda de algunos sirvientes, Santiago hará todo con ayuda de Rocamora, Ramón, Sarita y Victoria, quienes serán indispensables para sus planes, pero que también sufrirán represalias de los Lombardo: Rocamora y Ramón serán secuestrados y torturados, mataran a Vito, amigo de Rocamora, Victoria será atropellada por Lisandro y Sarita será asesinada.

Al mismo tiempo la justicia fallará para el lado de Santiago a través del apoyo que le dan Patricio Tamarugo, la jueza Mercedes Cortez y el juez que le da la tenencia de Matías a su padre biológico con estas palabras: “la justicia debe ser la salvaguarda de

³² Es un componente que se haya presente en las diversas versiones que retoman la historia de Montecristo.

que cada hombre cosecha lo que siembra” (*Montecristo, un amor, una venganza*, cap. 102), a diferencia de Edmundo que, abandonado por la justicia, debe hacer sus propias reglas.

Además, se le da mayor valor a la familia bajo la influencia del melodrama, influencia que no se ve en el folletín. Como diría Martín Barbero, “en el melodrama hay relaciones primarias, familiares: el padre, la hija, la obediencia, el deber, la traición, la justicia, la piedad (...) de ahí que el drama, todo el peso del drama, reside en que sean precisamente esas fidelidades el origen, la causa del suplicio” (1983: 71). Aquí la traición, además de ser por problemas políticos, también se presenta motivada por amor y por fidelidad familiar: Marcos lo que trata de hacer es salvar a su padre de la cárcel; Santiago tiene un lazo fuerte con Matías y sobre la paternidad del nene se da la pelea más fuerte entre los dos amigos; Victoria busca a su hermana como centro de su vida; y el mayor castigo de Lisandro no es la cárcel, sino el repudio de su esposa y su hija por sus acciones pasadas. Lo que se castiga en este personaje es haberle ocultado a Laura su identidad y alejarla de su verdadera familia (Victoria y sus padres) por sobre todos los demás crímenes.

Asimismo, los grandes conflictos de los personajes secundarios también se desarrollan entre la fidelidad a su familia y el deber: Valentina queda entre Ramón y su padre; Lola entre su marido y aquello que éste oculta y ella empieza a descubrir; Leticia entre su familia y el sacerdote del que se enamora; y Victoria entre su hermana y el hombre que ama.

El hecho de que la tercera en disputa sea la hermana de la heroína de la telenovela también es un componente melodramático. Como la tensión en muchas telenovelas está puesta en el triángulo amoroso, generalmente entre la heroína y la villana que se disputan al galán, esta vez los autores sumaron a ese conflicto el hecho de que la tercera persona en discordia, que generalmente suele ser “la mala” de la telenovela, no es ninguna villana, sino todo lo contrario. Victoria es un personaje que colabora con Santiago, desde el primer capítulo de la telenovela, y se une al plan de venganza. Si bien se enamora de él, a su vez respeta que él siga amando a Laura, y cuando descubre que ella es su hermana (aquella que tanto buscó por años) decide hacerse a un lado y dejarle el camino libre con Santiago.

Los guionistas explican este cambio respecto del folletín, al legitimar que este triángulo amoroso está presente en toda telenovela, así lo afirma Marcelo Camaño:

Utilizar para el melodrama la línea de dos hermanas separadas por circunstancias de la vida que se reencuentran en algún momento es un tema muy realizado en las novelas, pero esta vez lo contextualizamos con los desaparecidos y las familias rotas en aquella época. Era una vuelta de tuerca que nos cuadraba perfecto, que no se había hecho todavía en la TV, que nos servía para realzar la historia y que suponía saldar una deuda grande de la pantalla chica con este tema³³.

Y el último cambio que se ve en el paso de un formato al otro bajo la influencia del melodrama es el uso de la música como acompañamiento de las escenas más fuertes. El uso de música ya está legitimado en la misma etimología de la palabra melodrama: *mélos*, canto con acompañamiento de musical, y *drama*, drama, tragedia.

En el folletín evidentemente este recurso no puede usarse, mientras que en la telenovela será fundamental. Ya lo dijo Mazzioti (1992), en las telenovelas se usa la música para reforzar la tensión en una escena o para anticipar eventos futuros. Esto es claro en *Montecristo, un amor, una venganza*: el tema de la presentación de la novela, “Yo estoy aquí”³⁴ tiene frases aplicables a la historia de amor de Santiago y Laura como “yo soy aquel que estando lejos no te olvida, el que te espera, el que te sueña, aquel que reza cada noche por tu amor”.

Por otro lado, cada encuentro amoroso/sexual entre los protagonistas, es enmarcado con una canción que dice: “hazme reír, hazme llorar, hazme otra vez el amor” y cuyos acordes anticipan una escena de intimidad entre los amantes. También Victoria tiene, a su vez, un tema para cada vez que está con Santiago o que llora por su amor hacia él, la canción marca que el romance la hará sufrir, pues la frase más reiterada del tema es “y esto es demasiado para mí, demasiado para mí”.

Además, cada escena entre Matías y Santiago en los inicios de la novela, cuando aún desconocen su filiación y se acercan como amigos, es musicalizada con un tema que dice frases como “es que nunca comprenderás, yo soy tu papá”. Ese acompañamiento los sigue aun cuando Santiago ya sabe del vínculo, o cuando está escribiendo un diario para su hijo. Solo deja de oírse luego de que el niño se entera de la verdad.

³³ Ver Anexo, Entrevista I: TRZENKO, Natalia. “Escribiendo un éxito” en LA NACIÓN, Edición impresa, 16 de junio de 2006.

³⁴ Ver letra completa en Anexo (pág. 154).

Y por último, el caso más emblemático es el de Lisandro Donoso. Cada vez que el ex militar sufre un desplante suena un tango cuya letra dice “solo, como un perro, solo”, marcando así su destino, ya que será repudiado por su familia y acabará en una prisión, donde nadie lo visitará.

La música clásica aparece también para las escenas culminantes, resaltando la emoción: la revelación de la identidad de Santiago, la muerte de Sara Caruso, cuando Matías ve a Santiago como padre, la muerte de Alberto o cuando ayudan a las embarazadas a escapar del laboratorio a punto de estallar.

En definitiva, estos son los cambios que registra el argumento de Dumas bajo la influencia del melodrama, llegando a su adaptación en la telenovela que, no obstante, mantiene los principios básicos del folletín: un fuerte contenido moral, basado en la lógica del premio de la virtud y el castigo del vicio, encarcelando a los malvados por apropiadores o secuestradores, provocando incluso que se ultimen entre ellos, y la idea de la víctima que vengará la traición y logrará la justicia y la felicidad.

III.3. Análisis narratológico comparativo

III.3.1. La historia y la trama

Basándonos en las distintas propuestas para el análisis narratológico del estructuralismo ruso y sus principales exponentes (Propp, Greimas, Genette y Todorov), consideramos pertinente realizar en primer lugar una separación entre lo que definiremos por historia y por trama. Por un lado, la historia es el tema o argumento que será narrado, el material en bruto que luego se le dará una forma narrativa, con una lógica de las acciones y una ‘sintaxis’ de los personajes. Por otro lado, la trama es aquella configuración que la narración (y el autor) le da a la historia, el modo en que ésta será contada (Tomachevski; 1928).

En primer lugar, al analizar comparativamente las dos versiones de Montecristo, el folletín y la telenovela, se puede advertir que, en general, en ambos formatos se mantiene el tema de la historia, es decir la idea central en torno a la que gira el relato (si bien cambian el contexto, los personajes y las intrigas). El tema de ambas tramas será la venganza que el protagonista deberá perpetrar contra sus enemigos, para poder recuperar su vida arrebatada por su injusto encarcelamiento. En este sentido, la historia relatada se podría resumir de este modo:

Un hombre exitoso, tanto a nivel profesional como sentimental, es traicionado por personas de su entorno al hacerlo encarcelar injustamente. Debido a esto permanece en prisión por un largo período, con lo cual debe abandonar su exitosa vida: la nueva posición de ‘prestigio’ que acababa de conseguir en el plano laboral; su ansiado casamiento con su amada novia; se aleja de su padre y sus seres queridos. Mientras tanto, sus traidores logran triunfar en sus respectivas vidas, en muchos casos gracias a la ausencia de su “oponente”. Sin embargo, la suerte del protagonista cambia y logra escaparse de la prisión, con la ventaja de poseer el plano de un gran tesoro escondido, entregado por un amigo de la cárcel. Cuando regresa, adinerado y ocultando su identidad, se reencuentra con sus exitosos enemigos y decide planear una venganza contra estos, lo que constituye el nudo de la trama. Finalmente, a pesar de las

complicaciones, logra ejecutar la venganza, recompensa a los buenos y castiga a los malos. Y retoma su verdadera identidad, viviendo feliz su nueva vida en compañía de sus seres queridos.

Sin embargo cuando analizamos comparativamente la trama, notamos grandes cambios en lo que se refiere a la organización narrativa de la telenovela, ya que se pueden advertir giros y personajes diferentes, nuevas temáticas a tratar (la traición de un amigo, la búsqueda de desaparecidos, la condena a los apropiadores, un laboratorio eugenésico ilegal, etc.), una nueva contextualización (la historia es ubicada en Buenos Aires en el año 2006), entre otras variaciones.

También se percibe un cambio en el modo en que la historia es narrada, es decir en la trama, que en el folletín se trata de un relato lineal, que empieza con el encarcelamiento para terminar con la concreción de la venganza, mientras que en la telenovela presenta un uso del tiempo más elaborado con la inclusión de diversas analepsis o flashbacks. La historia comienza a ser narrada en Marruecos 2006 en un tiempo base que sería el momento en que Santiago logra escapar de la prisión. Rápidamente en la narración se produce una analepsis, que Genette (1972:70) definiría como una “evocación fuera de tiempo en un acontecimiento anterior al punto en se encuentra la historia”, remontando el relato a 1995, cuando Santiago comienza su relación con Laura y Marcos demuestra sus celos. Luego continúa el relato en un tiempo base, para nuevamente ser interrumpido varias veces por distintas analepsis provocadas cuando la pareja protagónica recuerda los momentos románticos que vivieron juntos, cuando Santiago recuerda lo vivido en prisión o cuando Marcos recuerda el momento en que presenció la “ejecución” de su amigo en Marruecos.

Estos cambios denotan la distinta configuración que los guionistas deciden darle a la historia, en este caso utilizando las herramientas que le brinda el formato audiovisual para enriquecer el relato y atrapar al espectador. Difícilmente Dumas hubiera podido relatar la historia de Dantés del mismo modo que Camaño y Lorenzón lo hicieron, dado que las interminables divisiones que presenta el folletín dificultarían que el receptor siguiera la historia, si no se relatase de manera lineal. Si bien la telenovela también se haya dividida en capítulos, al tratarse de un formato audiovisual consideramos que permite una mayor inserción en el público receptor.

III.3.2. Los cinco momentos del relato

Por otro parte, podemos vislumbrar, siguiendo a Todorov, que el componente esencial en toda narración es la transformación de una situación inicial, dicha transformación que lleva a una nueva situación que dicho autor denomina situación de equilibrio. Para explicarnos este principio narrativo, propone cinco momentos por los que debe transcurrir un relato:

El relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. De ello resulta un estado intermedio de desequilibrio. Esta situación nueva es corregida por una fuerza contraria. De este modo se restablece un segundo equilibrio, parecido al primero, pero nunca idéntico completamente (1973:10).

Así podemos advertir que al nivel del relato el folletín cumple con los cinco momentos descriptos por Todorov:

1- *Situación de equilibrio*: Edmundo Dantés regresa a la casa de su padre, tras un largo viaje a bordo del barco del que próximamente será nombrado capitán. Se halla muy contento por este ascenso y porque se casará con Mercedes, su novia. Por otro lado, Danglars, su compañero de tripulación lo envidia por el puesto obtenido, mientras que Fernando lo hace por su futuro casamiento con la bella Mercedes.

2- *Degradación del equilibrio*: Danglars y Fernando deciden conspirar contra Dantés y mandarlo a prisión acusándolo de ser un agente bonapartista (durante el exilio de Bonaparte en la Isla de Elba) y así quedarse con sus logros.

3- *Estado de desequilibrio comprobado*: Danglars consigue el puesto de capitán y Fernando se casa con Mercedes. Dantés es encarcelado en una prisión de máxima seguridad por el sustituto del procurador del rey, ya que de este modo dejaba atrás las sospechas de su simpatía con los bonapartistas (su padre era el presidente del club bonapartista del París).

4- *Intento de restablecer el equilibrio*: ya en prisión, Dantés conoce al abate Faria, juntos planean el escape y la búsqueda del tesoro que posee Faria. Finalmente, Dantés logra escapar y se convierte en el conde de Montecristo para regresar y vengarse de sus enemigos, haciéndolos caer por sus propios defectos y errores cometidos.

5- *Restablecimiento del equilibrio*: Montecristo logra ejecutar su venganza y da a conocer su verdadera identidad: Edmundo Dantés. Villefort enloquece, Danglars termina en la ruina y Fernando se suicida tras quedar en evidencia por sus crímenes en Janina y por la traición a Edmundo, por lo que es despreciado y abandonado por Mercedes y su hijo Alberto. Dantés comienza una nueva vida al lado de Haydée.

En cuanto a la telenovela, también se reconocen estos cinco momentos:

1- *Situación de equilibrio*: Marcos y Santiago son amigos, ambos aman a Laura pero ella elige a Santiago y Marcos no actúa. Laura y Santiago viven un romance apasionado y se comprometen poco antes del viaje a Marruecos que realizarán Marcos y Santiago para participar de un torneo de esgrima en dicho país. Por otro lado, Santiago es nombrado asistente del juez Serafini por su alto rendimiento en la Facultad de Derecho; Alberto Lombardo comienza una carrera política; y el juez Horacio Díaz Herrera empieza una investigación sobre los desaparecidos en la última dictadura militar.

2- *Degradación del equilibrio*: Alberto se entera de que Horacio lo investiga a él y lo manda a matar. Luciano, hombre de confianza de Horacio, cierra el caso de los desaparecidos y le da información a Alberto con el objeto de obtener el puesto que el juez Serafini otorgó a Santiago. Leticia, madre de Marcos, conoce la verdad sobre la muerte de Horacio, enloquece y escapa para ser ocultada por Sarita, asistente del juez Díaz Herrera. Por otro parte, Alberto monta un robo en Marruecos para encarcelar a Santiago y mandarlo a matar con complicidad de Marcos. Santiago queda encarcelado, y Laura, que lo cree muerto, se casa con Marcos, juntos crían al hijo de ella y Santiago.

3- *Estado de desequilibrio comprobado*: Pasan diez años, Santiago está encarcelado injustamente en Marruecos, Laura vive un matrimonio sin amor con Marcos, que está obsesionado con ella y hasta la viola para tener su propio hijo. Matías, hijo de Laura y Santiago, vive engañado pensando que es hijo de Marcos. Leticia está loca y vive oculta en Rio Manso. Laura no sabe nada de su origen y las sospechas la trastornan pues Lisandro, su “tío”, le oculta que es su apropiador. Alberto, a través de Lisandro, manda a matar a todos los que se interponen en su carrera política.

4- *Intento de restablecer el equilibrio*: Santiago escapa de la cárcel, conoce a Victoria, a Ramón y a Rocamora y regresa al país con la identidad del magnate

Alejandro Dumas, luego de hacerse rico con la fortuna que heredó de su amigo de cautiverio, Ulises. Se muda cerca de la familia Lombardo y, mientras trata de recuperar a Laura y Matías, va descubriendo públicamente los secretos de los Lombardo, lo cual los lleva a la ruina. Laura descubre su pasado y le dice a su hijo la verdad sobre su identidad, que su padre es Santiago, separándose de Marcos.

5- *Restablecimiento del equilibrio*: Luego de que Marcos secuestra a Laura y Matías, Santiago los recupera y descubre el último secreto de los Lombardo, un laboratorio eugenésico, con lo cual logra su condena judicial. Lisandro, descubierto como apropiador, termina en la cárcel solo y repudiado por su familia debido a su pasado militar, enloquecido ve los fantasmas de los “zurdos” que mató, incluidos los padres de Laura. La protagonista revela su pasado y recupera a su hermana, Victoria. Alberto recibe el castigo de la Justicia, pero muere en manos de su propio hijo luego de años de manipularlo. Marcos muere finalmente, luego del último intento de secuestrar a Laura y de matar a Santiago. De esta manera, Santiago recupera su identidad y termina rico en compañía de sus amigos, de su mujer y de su hijo.

III.3.3. Análisis de las secuencias

Vladimir Propp (1928), al realizar un análisis de los cuentos fantásticos rusos, detecta una serie de **funciones**, es decir, distintas acciones que hacen que un relato avance. Las divide en funciones de planteamiento, de nudo y de desenlace. Siguiendo este esquema podemos notar que en la historia de nuestro corpus se hallan presentes las siguientes funciones: de planteamiento: alejamiento y engaño; de nudo: complicidad del héroe, regalo y lucha; de desenlace: enmienda, regreso, llegada de incognito, fingimiento, tarea difícil, cumplimiento, desenmascaramiento y castigo.

Asimismo, también Claude Bremond concibe el relato como un entrelazamiento de procesos de mejoramiento, degradación y reparación (ciclo que puede repetirse a lo largo del texto narrativo). En este sentido, operan un conjunto de secuencias, las cuales se combinan entre sí por simple *continuidad*, *alternancia* o *enclave* (yuxtaposición, entrecruzamiento, imbricación). Así, basándose en la conjunción de las funciones de

Propp, Bremond denomina **secuencia** a una sucesión lógica de núcleos unidos entre sí por una relación de solidaridad, lo que implica que la secuencia se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Se trata de la unión de tres funciones, generalmente, que formarán una secuencia dotada de coherencia interna, que se rotulan acudiendo a las formas básicas del comportamiento humano: tarea, contrato, trampa, recompensa, etc. (Bremond, 1964: 78-91; 1966: 90-109).

Apoyándonos en las funciones de Propp y en el concepto de secuencia de Bremond, consideramos que tanto la telenovela como el folletín presentan una serie de secuencias que pueden ser nombradas para dar un nuevo orden al relato. En la primer secuencia, denominada *Traición* encontramos las funciones de información (que obtienen los villanos), engaño (del villano al protagonista) y alejamiento (del protagonista); luego esta situación da lugar al *Encarcelamiento* en la que identificamos las funciones de complicidad (el protagonista es engañado por sus enemigos), reacción del héroe (cuando decide escapar para vengarse) y regalo (el tesoro); el *Regreso* cuenta con las funciones de viaje (de regreso a su ciudad luego de largos años de prisión) y llegada de incógnito (toma otra identidad para no ser reconocido por sus enemigos) y se relaciona con la secuencia llamada *Venganza* que se basa en una tarea difícil (planear la venganza), en el reconocimiento y desenmascaramiento (por parte de los villanos al héroe) y finalmente en el castigo a los villanos (cuando el héroe logra ejecutar su venganza). A continuación describiremos las principales secuencias que encontramos en nuestro corpus, resaltando las diferencias entre las dos tramas:

III.3.3.A- El exitoso protagonista

El hombre no nació para ser feliz con poco esfuerzo. Lo tenía todo: un padre ejemplar, una carrera en ascenso, tenía a Laura, la mujer de mi vida. Pero la felicidad de uno a veces produce efectos extraños en los demás. Despierta la bestia, la bestia que duerme dentro del hombre (Montecristo, un amor, una venganza, cap. 1).

Toda narración parte de un protagonista que se halla en un estado de equilibrio, que será alterado por un determinado suceso.

Por un lado, en el folletín la historia es protagonizada por Edmundo Dantés, un joven marinero humilde, muy inteligente y trabajador, que vive con su padre y está a punto de casarse con Mercedes. Pero es detenido y acusado de ser un agente bonapartista, por lo que es encarcelado. Los años en prisión fueron borrando aquella ingenuidad de Dantés, al descubrir que esta desventura fue producto de la maldad, la envidia y la codicia. Es el abate Faria, quien transforma a Dantés en un hombre culto y millonario, el que también lo ayuda a comprender los motivos de la trampa que le tendieron, y desde aquel instante toda su personalidad cambió: “Siento el haberos ayudado en vuestras averiguaciones de ayer (...) porque he engendrado en vuestro corazón un sentimiento que antes no abrigaba: la venganza” (Dumas, 2006:131), se lamentará Faria.

Por otro lado, en la telenovela argentina, Santiago Díaz Herrera es un estudiante de abogacía a punto de recibirse, que acaba de obtener un anhelado puesto como asesor del juez Serafini y que tiene un prometedor noviazgo con su amada Laura. También es un eximio esgrimista, dejando en segundo puesto a su amigo Marcos. La envidia y el egoísmo son los culpables de su detención. Pero se puede afirmar que durante su encarcelamiento no adquiere nuevos conocimientos y el tesoro que le deja Ulises tampoco lo cambia de status social.

En comparación, se puede notar una gran diferencia entre Santiago Díaz Herrera y Edmundo Dantés, que va desde el nivel socioeconómico hasta el nivel cultural que poseen, aunque también se presentan ciertas invariantes como el éxito en el amor, en el trabajo y en su vida social. Pero Santiago no presenta un gran cambio de personalidad a lo largo de la historia. Si bien también es encarcelado injustamente y vuelve para vengarse de quienes lo traicionaron, no se puede advertir que sea un nuevo hombre cuando sale de la prisión como sí se advierte cuando aparece el conde de Montecristo en el folletín.

III.3.3.B- La traición

La traición al protagonista está presente en ambas narraciones, aunque se pueden encontrar algunos cambios en el pasaje a la telenovela, que probablemente fueron

dictados por la necesidad de los guionistas de apoyarse plenamente en la estructura melodramática.

En el folletín el complot contra Dantés se produce entre tres personajes: Danglars, porque envidia el puesto de capitán conseguido por Dantés; Fernando, porque está enamorado de Mercedes; y Caderousse, porque envidia la feliz vida que lleva el joven marinero. “Decididamente el destino le favorece; se casará con Mercedes, será capitán y se burlará de nosotros como no... (Una sonrisa siniestra apareció en los labios de Danglars), como no tercié yo en el asunto” (Ib.:25). El cuarto traidor es Villefort, el sustituto del procurador del rey, quien complica aún más a Dantés para salvar su puesto, ya que el verdadero agente bonapartista es su padre, el señor Noirtier.

La traición a Santiago, en la telenovela, se lleva a cabo de manera muy distinta. Los personajes implicados en su detención son todos de su círculo íntimo, son personas de las que jamás desconfiaría: su amigo Marcos Lombardo, a quien lo vence el egoísmo y el deseo de quedarse con Laura; Alberto Lombardo, el padre de su mejor amigo, que manda a matar al juez Díaz Herrera (padre de Santiago), para que no se descubra su participación como médico obstetra durante la pasada dictadura militar, y también a Santiago para evitar que continúe esta investigación; y su amigo y colaborador del bufete de su padre, Luciano, que es quien le aporta los datos de la causa a Alberto.

De este modo, se puede percibir que en la telenovela la traición es planeada por Alberto y es Marcos quien lo deja actuar sin intervenir, mientras que en el folletín la cabeza del plan es Danglars y el que lo ejecuta es Fernando. Pero principalmente se encuentran dos componentes que desatan el conflicto: un componente político (ser un agente bonapartista y colaborar con la dictadura militar) y un componente amoroso (dos hombres aman a la misma mujer).

Sin embargo, en la telenovela se radicaliza la traición, ya que es agravada por el vínculo. El traidor pasa de ser un simple conocido (en el folletín) a ser su mejor amigo (en la telenovela). Se puede percibir que este cambio se debe una decisión por parte de los guionistas de incorporar un elemento más fuerte para atrapar al espectador, buscando, tal vez, que en éstos se produzca un efecto de indignación, similar al que siente el protagonista, cuando se entera de que la persona que consideraba un hermano lo traiciona.

III.3.3.C- Encarcelamiento

En las dos narraciones su protagonista es encarcelado injustamente por un largo período: Dantés en el castillo de If, prisión de máxima de seguridad donde se encierra a presos políticos, durante catorce años; y Santiago en una prisión de Marruecos durante diez años.

Edmundo Dantés desconoce el motivo de su encarcelamiento y cree que en poco tiempo va a ser liberado, tal como se lo prometió el procurador. Pero con el paso del tiempo entiende que no será así, entonces le ruega al inspector:

Compadeceos de mí, caballero, y pedid para mí no indulgencia, sino rigor, no indulto sino justicia (...) Sepa yo al menos de qué crimen se me acusa, y a qué castigo se me sentencia. La incertidumbre es el peor de todos los suplicios (Op. cit.:97).

A su vez, Santiago Díaz Herrera sabe que lo encarcelaron por acuchillar a un delincuente en defensa propia, pero no sabía cuál era su pena.

La soledad, ya que ambos fueron encerrados en celdas individuales, hacía más difícil la estadía. Pero, cuando ya habían decidido dejarse morir, aparece como un milagro un elemento que los hace volver a la vida, es la esperanza de estar en compañía. Desde una celda contigua un compañero de la prisión (el abate Faria/Ulises) intenta escapar cavando una fosa que, producto de un error de cálculos, lleva a la celda de Dantés/Santiago.

Lejos de parecerse al abate Faria, el viejo Ulises es un delincuente de guante blanco uruguayo que se dedicaba junto a un compañero (Rocamora) al tráfico de arte. En lo que sí coinciden estos personajes es en la gran sabiduría que poseen y en el vínculo que traban con el protagonista. Se hacen grandes amigos y sienten que es su “hijo de la prisión”.

Es conversando con sus respectivos acompañantes que descubren quiénes fueron los que los traicionaron y enviaron a prisión. Faria le dirá a Dantés: “Para descubrir al culpable, averigüad quién se aprovecha del crimen. ¿A quién podía ser provechosa vuestra desaparición?” (Op. cit.:126).

Esta situación les otorga un nuevo objetivo: tienen que escapar de la prisión para poder vengarse de aquellos que arruinaron su felicidad. Este sentimiento de odio y

necesidad de venganza también es repudiado por Ulises, como lo hacía Faria: “Maldito sea el momento en que sembré esa palabra en tu vocabulario, vos no la conocías” (*Montecristo, un amor, una venganza*; cap. 10).

Hasta el escape las dos narraciones marchan en paralelo. Pero divergen en el modo en que el protagonista es rescatado, ya que si bien en el folletín Dantés es salvado por un grupo de contrabandistas, en la telenovela Santiago es rescatado por Victoria Sáenz, una médica cirujana argentina.

III.3.3.D- El regreso

Cuando logran escapar de prisión y recuperar su libertad, los protagonistas de estas dos narraciones vuelven a su lugar de origen para reencontrarse con su pasado. Cada uno de modo distinto se entera qué fue de la vida de sus seres queridos y de sus enemigos, de los que juraron vengarse.

Edmundo se vuelve millonario gracias al tesoro del abate Faria y se convierte en el conde de Montecristo, bajo diversas identidades (como el ‘abate Busoni’) va a enterándose de todo lo que sucedió mientras él estuvo encarcelado. Con estos primeros indicios de la vida de cada uno de sus enemigos, el conde de Montecristo se toma diez años para recoger información precisa de cada uno de ellos, sus aciertos y sus errores y así conocer el punto débil que debía atacar en su plan de venganza.

Por su parte, en la telenovela Santiago regresa a la Argentina mediante un amigo de Ulises, Rocamora, quien le envía un pasaporte falso a nombre de ‘Alejandro Dumas’. Averigua, por Internet y mediante la ayuda de su nuevo grupo de amigos, qué sucedió con sus seres queridos. La traición de su mejor amigo y su novia lo golpea más a Santiago, al igual que el hecho de que su padre haya sido asesinado para evitar que hiciera justicia con un tema tan delicado como la desaparición y apropiación ilegítima de personas.

Tras enterarse de los distintos rumbos que tomaron las personas de su entorno, tanto en el folletín como en la telenovela, el protagonista buscará vengarse por el mal que le han hecho, pero también recompensar a las personas buenas que no merecen estar sufriendo.

Para empezar con el folletín, se puede ver claramente que el primer recompensado es Morrel, quien se hallaba en bancarrota y a punto de suicidarse cuando, mediante la ayuda financiera de un ‘comisionista de la casa Thompson y French’ y de un tal ‘Simbad el marino’ (otras identidades que toma Dantés para no ser descubierto), logra saldar sus deudas y restablecer su negocio con El faraón nuevamente en el mar (el barco que había naufragado y que ‘Simbad’ mandó a reconstruir). Si bien Dantés en ningún momento apareció ante Morrel, éste estaba seguro de que semejante ayuda caída del cielo solamente podía ser obra de su amigo Edmundo.

También, casi al final del folletín, el conde le salva la vida a Maximiliano, el hijo de Morrel, quien se quería suicidar porque creía que su novia Valentina había muerto. Pero como el conde sabía que Valentina en realidad no había muerto porque también él la había salvado, le habla a Maximiliano para que entre en razón:

Si hubiesen dicho a tu padre en el momento en que apoyaba contra su frente el cañón de una pistola, si me hubiesen dicho a mí cuando separaba de mi cama el pan del prisionero, al que no había tocado en tres días, si a los dos nos hubiesen dicho en aquel momento supremo: ¡Vivid! Vendrá un día en que seáis dichoso y bendigáis la vida, fuera quien fuera el que nos lo hubiera dicho, su dicho lo hubiéramos recibido con la sonrisa de la duda o la angustia de la incredulidad, y sin embargo, ¡cuántas veces tu padre, abrazándote, bendijo la vida! ¡Cuántas veces he hecho yo lo mismo! (Dumas, 2006:897-898).

Con estas palabras el conde salva a Maximiliano del suicidio y luego lo hace reencontrarse con su amada Valentina, para que puedan ser felices juntos: “Sin mí morirías los dos. Os devuelvo el uno al otro. ¡Así Dios me tenga en cuenta las dos existencias que ahora salvo!” (Ib.:987).

Así como la providencia debe castigar a los malvados también debe premiar a los buenos, y, al igual que Edmundo Dantés, Santiago Díaz Herrera también afirmará que él es la providencia pues está en sus manos tanto castigar como recompensar a los buenos.

Por su parte, Santiago en el capítulo 10 se presenta como ‘Alejandro Dumas’, presidente de la fundación norteamericana “El futuro es hoy” y dona la casa del juez Horacio Díaz Herrera (su padre) para que se transforme en un hogar de niños, dirigido por el padre Pedro. Luego ayuda a Victoria en la búsqueda de sus padres y su hermana, acompañándola a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo en el capítulo 17 cuando ella no puede entrar sola. También al enterarse que su padre estaba siguiendo el caso del

sindicalista Solano, ayuda a Victoria a seguir con la investigación y cuando ella logra contactarse con Federico Solano, Santiago (en el capítulo 70) hace una donación para la casa de beneficencia donde él colabora con personas que viven en extrema pobreza. Y finalmente, rescata al padre de Milena del psiquiátrico donde lo tenía encerrado Alberto Lombardo: “te devuelvo a tu padre”, le dice Santiago a Milena, como cuando Edmundo reúne a Maximiliano y Valentina diciéndole “los devuelvo el uno al otro”.

III.3.3.E- La venganza

Las heridas mortales tienen de particular que se ocultan, pero no se cierran: siempre dolorosas, permanecen vivas y abiertas en el corazón (Dumas, 2006: 766).

El eje del relato del folletín *El conde de Montecristo* es sin duda la venganza de Dantés contra quienes lo mandaron injustamente a la cárcel, arrebatándole su vida, sus amores y todos sus sueños. Al tratarse de una transposición, la telenovela presenta el mismo nudo del relato, a pesar de que se haga foco en algunas cuestiones más de índole amorosa.

Luego de recompensar al único personaje que intentó liberarlo de la prisión, Dantés se retira para planear su venganza. Lo que hace es recopilar información, mediante sus diversos personajes, sobre las venturas y desventuras de sus enemigos. Así se entera que Danglars abandonó el puesto de capitán de El faraón, por el que le causó tantas desdichas a Dantés, y tras varios matrimonios que le dejaron fortunas, se convirtió en un gran banquero y obtuvo el título de Barón. Por su parte, Mercedes, su antigua novia, se había casado con Fernando Mondego, tras esperar un año el regreso de Edmundo. Tiempo después Fernando tomó el título de conde de Morcef, tras su participación como coronel en diversas batallas y consiguió una gran fortuna en Janina (Grecia), al servicio del gobernante a quien traicionó dejando que lo asesinen a cambio de dos grandes bolsas de oro. Y finalmente, Villefort había logrado ascender a Procurador del rey y había sido trasladado a París. Pero también descubre un gran secreto: que Villefort había enterrado vivo a un hijo recién nacido, que tuvo de una relación extramatrimonial con la actual esposa de Danglars, hecho que permaneció oculto durante años.

De este modo, descubre que el éxito y la fortuna que cada uno logró no fueron producto de trabajo y esfuerzo sino de mentiras, engaños y traiciones, y que además esconden varios secretos que si salen a la luz podrían llevarlos a la ruina. En esto consistirá su plan.

Con el objeto de obtener el modo menos sospechoso de entrar en el círculo de los poderosos de París, Dantés planea un encuentro en Roma con el joven Alberto de Morcef, donde el conde salva a Alberto de un secuestro, en agradecimiento Alberto invita al conde a París. Allí el conde de Montecristo da sobradas muestras de la gran fortuna y sabiduría que posee, consigue que todo París hable de él y que todos deseen codearse con semejante personaje. De a poco va relacionándose con cada uno de sus enemigos y logra que, de una manera u otra, entren en un estado de desequilibrio, ya que a todos comienzan a sucederle una serie de infortunios y revelaciones de sus secretos. Así toma venganza con cada uno.

El primer personaje que paga su traición es Caderousse, quien tras un frustrado intento de robo en la mansión del conde, es apuñalado por su cómplice, Benedetto, y agonizando le pide ayuda al ‘abate Busoni’, quien le dijo:

Hay una Providencia, hay un Dios –dijo Montecristo- y la prueba la tienes en que estás tú ahí, tirado, desesperado y renegando de Dios, cuando me ves a mi rico, feliz, sano y salvo (...) No soy el abate Busoni, ni lord Wilmore –dijo Montecristo- Mirame con mayor atención (...) Soy...-le dijo al oído- Edmundo Dantés (Dumas, 2006:749).

Finalmente Caderousse murió por ser una persona ambiciosa que no se conformó ni con el diamante que Dantés le deja de herencia, ni con el dinero que le entregaba Benedetto para que calle su secreto.

Luego le llegará el turno al conde de Morcef, cuando en plena sesión de la corte se lo interrogue sobre la noticia publicada en el periódico donde se encuentra involucrado por el crimen del gobernador de Janina, Alí Pacha. Si bien intenta defenderse negando estos hechos, Fernando finalmente es descubierto por una testigo: Haydee, la hija de Alí Pachá (y esclava del conde de Montecristo) quien cuenta la historia de la traición como forma de venganza personal. Descubierto, y con toda vergüenza y furia, decide abandonar el recinto admitiendo su culpa.

Al salir esta verdad a la luz, su esposa y su hijo deciden abandonarlo mudándose de casa. Éste creyendo que fue el conde de Montecristo quien mandó a Haydée a que declarase en su contra, se dirige hacia la mansión del conde diciéndole que él también lo ve como un enemigo, que lo odia por instinto y por eso le pide que se batan a duelo, a lo que el conde accede, pero antes decide confesarle su verdadera identidad:

De mis cien nombres basta uno solo para herirte como un rayo, pero éste lo adivinas o por lo menos te acuerdas de él, porque a pesar de mis penas, de mis martirios, puedo hoy mostrarte un rostro que la dicha de la venganza rejuvenece, que muchas veces debes haber visto en sueños después de tu matrimonio... con Mercedes, que era mi novia (Op. cit.:810-811).

Al escuchar esta confesión Fernando pronuncia el nombre de “Edmundo Dantés” y asustado se dirige hacia su casa, donde decide quitarse la vida. Una vez más la venganza de Dantés estaba cumplida, otro traidor paga por sus propios pecados, pero no sólo los que cometió contra Dantés.

El próximo que debía recibir el castigo era el procurador del rey. Benedetto declara ser el hijo de Villefort, al que el procurador enterró al nacer en el jardín de su casa de Auteuil, dado que se trataba de un hijo fuera del matrimonio.

Este episodio es retomado en la novela al presentar al mayordomo del conde, Bertuccio, quien años atrás había logrado salvar a Benedetto cuando estaba siguiendo a Villefort, a quien le había declarado “vendetta” porque el procurador no impidió el injusto asesinato de su hermano. Por perseguirlo, aquella noche pudo presenciar el momento en que el procurador enterraba un cofre. Bertuccio luego lo desenterrara creyendo que encontraría dinero, pero sin embargo encontró a un bebé que aún estaba vivo, y decidió criarlo bajo su protección: “fue una venganza seguida de una restitución”, relata el narrador. En realidad, la historia de Bertuccio se presenta como una pequeña historia de venganza, dentro de la otra “gran venganza” y esto es lo que parece decirle el conde a su mayordomo, imaginando como utilizaría a su favor esta historia: “ese a quién habéis dado muerte, ese Villefort, merecía un castigo por lo que a vos os había hecho y tal vez por otra cosa. Benedetto, si vive, servirá, como os he dicho, para alguna venganza divina; después será castigado a su vez” (Op. cit.:417).

Retomando la venganza de Montecristo, Villefort admite su culpa, al ver revelado su secreto más oculto ante toda la corte, y se dirige de inmediato a su casa,

donde encuentra una escena más terrible aún: su mujer Eloísa y su pequeño niño Eduardo estaban muertos, producto del veneno de Eloísa. En ese momento apareció el ‘abate Busoni’ quien le dijo:

Vengo a deciros que me habéis pagado suficientemente vuestra deuda, y que desde este momento voy a rogar a Dios a se contente como yo (se sacó su disfraz y prosiguió) Me condenasteis a una muerte lenta y horrorosa, matasteis a mi padre, me robasteis el amor con la libertad, y la fortuna con el amor (...) Soy el espectro de un desgraciado al que sepultasteis en las mazmorras del castillo de If; a este espectro, salido entonces de la tumba, Dios ha puesto la máscara del conde de Montecristo, y le ha cubierto de diamantes y oro para que no le reconozcáis hoy (...) Soy Edmundo Dantés (Op. cit.:490).

Villefort le muestra los cadáveres de su esposa e hijo y le pregunta si ya se encuentra vengado. Fue la primera vez que el conde duda de la legitimidad de su venganza, sintiendo que ha traspasado los límites. Villefort enloquece.

Pero las dudas que acecharon a Dantés se dispararon al visitar la prisión donde padeció los años más atroces de su vida, ya que allí encuentra en un libro del viejo abate Faria las siguientes palabras: “Arrancarás los dientes al dragón, y pisotearas los leones, ha dicho el Señor” (Op. Cit.:958).

Entonces llega la hora de vengarse de la última persona que le hizo perder catorce años de su vida en prisión, el banquero Danglars. Lo manda a secuestrar y durante su cautiverio logran que gaste toda su fortuna cobrándole por la comida. Así, una vez que se queda sin dinero, aparece en su celda el conde de Montecristo y le revela su verdadera identidad:

soy el que habéis vendido, entregado, deshonrado, cuya mujer amada habéis prostituido, al que habéis pisoteado para poder encumbraros y alzaros con una gran fortuna, cuyo padre habéis hecho morir de hambre, a quien condenaste a morir del mismo modo, y que sin embargo os perdona, porque tiene asimismo necesidad de ser perdonado: soy ¡Edmundo Dantés! (...) Levantaos! -dijo el conde-, tenéis salvada la vida. No han tenido igual suerte vuestros dos cómplices. Uno está loco, otro muerto (Op. cit.:979).

Finalmente Dantés puede vengarse de todos los que lo traicionaron, y hasta logra perdonar a uno de ellos.

Por otro lado encontramos la venganza que planea Santiago Díaz Herrera. La primera diferencia que se advierte es que Dantés planea y ejecuta en soledad, pero Santiago se encuentra rodeado de sus amigos en todo momento. Tanto Rocamora, como

Victoria, Sara y Ramón, entre otros, participan ayudándolo a que la venganza se lleve a cabo.

Santiago se propone castigar la traición de Marcos, la complicidad de Luciano, la impunidad de Alberto y el abandono de Laura: “el tiempo de los lamentos se terminó. Llegó el tiempo de la lucha y yo tengo un plan”, le dice a Sarita en el capítulo 12, y cuando ella le indica que recurra a la justicia le contesta, soberbiamente, “la justicia viene después, primero la venganza”.

Y para poder estudiar a sus enemigos, él compra la casa ubicada entre las dos familias Lombardo (padre e hijo) y pone a vivir allí al matrimonio Rocamora, al hermano de ella, Ramón, y a su ama de llaves, Sarita. También logra poner un cocinero de su confianza, Vito, en el restaurante de Alberto. Con ayuda de ellos, instala cámaras en las casas, en el estudio y en el restaurante Lombardía. De allí en más comienza una cronología de venganzas que lo llevarán a hacer justicia.

Su primera venganza será contra Luciano Mazzelo: le hace una “cama” al citarlo en un hotel donde se le ofrecen drogas, alcohol y mujeres, Santiago le saca fotos y las sube a una revista, desprestigiándolo y arruinando su oportunista romance con Valentina Lombardo. Más adelante le hace un camino con posters de Santiago con la inscripción “asesinos”, en un callejón oscuro, donde un hombre se le tira sobre el auto simulando un accidente. Cuando quiere escapar del hecho es interceptado por dos hombres que lo asaltan. Al otro día, todo lo robado está en ese callejón y no hay posters. Pero empiezan a llamarlo diciéndole que dejó en coma al hombre que atropelló y que está en serios problemas. Cuando habla del hecho, Luciano reflexiona: “Esto es una venganza, una venganza con el sello de Santiago”.

En cuanto a Marcos, encontramos también diversas ocasiones en que Santiago intercede en su contra: en el capítulo 22 el vengador desmaya a Marcos de un palazo y lo encierra toda una noche en la bóveda de los Díaz Herrera. Al salir, Marcos reflexiona: “alguien nos quiere hacer pagar por algo”; en el capítulo 28 Santiago organiza un asalto comando a Lombardía para arruinar el festejo por el lanzamiento de su candidatura política de Marcos y desprestigiar el restaurante; en el segundo intento de presentación política de Marcos, le envía una carta desde Marruecos con una bala y una nota: “esta es la bala con la que me mataste”, luego hace un simulacro de bomba y de nuevo arruina su

presentación; en el tercer intento del lanzamiento de su campaña, Santiago lo impedirá nuevamente organizándole frente a la sede de campaña un escrache de clientes de su estudio de abogados disconformes con su accionar.

A Lisandro, luego de denunciarlo con el fiscal Tamargo, le deja una rosa negra en la cama con una dedicatoria de Horacio Díaz Herrera, el ex represor se infarta; más adelante también lo secuestra y vestido como estaba Horacio en el hospital, simula ahogarlo como él hizo con el juez. Cuando Lisandro despierta, está desnudo en un salón vacío y empieza a enloquecer, a decir que la parca lo persigue y a ver los fantasmas de las personas que mató.

También se venga contra Alberto Lombardo en distintas etapas: primero arruinará su boda haciendo aparecer ante el piano de la iglesia a Leticia, la esposa que había creído muerta durante años; luego, como ‘Alejandro’ le propone un negocio multimillonario en el que le hace invertir todos los bienes; en el capítulo 70 lo rapta y durante su cautiverio le advierte que no es un secuestro sino algo estrictamente personal. Le preguntan por su participación en Campo de Mayo y por su relación con Horacio Díaz Herrera y cuando acaban, mientras lo tiene atado y con los ojos vendados, le hace un simulacro de fusilamiento; por otro lado, Rocamora, con el número de matrícula médica de Alberto, le hackea las cuentas y le quita todo el dinero.

Aparecerá ante sus enemigos en el capítulo 78, y al enfrentar a Marcos le jura que será la providencia, y no él, quien se encargará de la justicia contra ellos: “Tu traición, Marcos, es lo que te va a enterrar. Vas a morir tapado de tu propia mierda y yo voy a estar sentado en un costado disfrutando”.

Finalmente interviene la Justicia: Lisandro es encarcelado por apropiador y Alberto por haber colaborado en la época del “Proceso”, por el crimen de Horacio y por el intento de asesinato contra Santiago. Si bien luego Alberto es excarcelado porque Santiago retira los cargos sobre la muerte de Horacio para negociar el regreso de Laura y de Matías, y también todos declaran a su favor y culpan a Salcedo de la intervención en “el Proceso”.

Pero el verdadero castigo para los culpables es el enfrentamiento de unos contra otros, ya sin intervención de Santiago, de la Justicia ni de la providencia divina. Alberto manda a matar a Luciano porque le robó los expedientes para dárselos a Santiago.

Cuando encarcelan a Alberto, Marcos trata de arruinarle el juicio para dejarlo encarcelado y este entonces le arruina la carrera política de su hijo poniéndole en contra al político Clementi. Ambos le sueltan la mano a Lisandro luego de que mate a Sarita, pues “ya no les sirve”, y lo dejan en la calle sólo, enfermo, pobre y buscado por la policía. Cuando Santiago reúne a padre e hijo en su casa, con intención de matarlos y acabar con su venganza, no puede hacerlo. Es cuando Marcos le quita el arma, última a su padre de dos tiros, para luego entregarse a la policía. Pero logra escapar y secuestra a Laura en una fábrica, donde empieza una pelea con Santiago. Pero en un momento, mientras Marcos intenta golpear a su oponente, rompe una máquina y una viga lo golpea, muriendo tras caer al vacío.

Así la venganza es concretada por la propia maldad de los villanos, que se destruyen entre ellos, y Santiago recupera a Laura, a Matías y se hace justicia.

III.3.3.F- Resolución: el final feliz

Como toda narración de género, el final encuentra a los protagonistas recuperando el equilibrio y viviendo felices. Esto no es ajeno a las historias de Montecristo.

En el folletín el final feliz se produce cuando Dantés logra vengarse de todos los que lo encarcelaron y puede ayudar a las buenas personas que lo rodean, especialmente a su amigo Maximiliano Morrel y su novia Valentina. Pero la felicidad se vuelve más completa cuando finalmente se da cuenta de que está enamorado de Haydée, y decide darse una nueva oportunidad en la vida junto a ella.

En *Telenovela: industria y prácticas sociales*, Nora Mazzioti sostiene que en el melodrama “se plantea un mundo bipolar donde los personajes que encarnan el bien, acosados por los malvados, se sumen en la desgracia y deben luchar denodadamente para obtener la felicidad”. (2006: 78) En este caso, Santiago es injustamente encarcelado y debe luchar para regresar y recuperar a su familia. Y también para encarcelar a Alberto, para Lisandro, y vengar las traiciones de Luciano y Marcos. El es “la virtud encarcelada e injustamente acosada que se levantará para ser saludada y reconocida” (Mazzioti, 1992:155), ya que al final de su lucha obtiene el reconocimiento de su hijo,

de Laura y de todos los que lo rodean, de sus amigos, de sus enemigos (como Luciano, que se arrepiente y lo ayuda antes de morir) y de la justicia (encarnada por la jueza Cortez).

En este sentido, la telenovela sigue los principios que esboza Mazziotti:

La telenovela cuenta una historia de amor, tiene que ser un imposible. Es necesario que venza obstáculos, que cueste aceptarlo, mantenerlo o recuperarlo. Debe ser más fuerte que la pertenencia social y los lazos de sangre, y superar al tiempo, la distancia y las desgracias más terribles. A la vez esta historia de amor debe entrelazarse con lo que Brooks llama 'el drama del reconocimiento': la búsqueda de la propia identidad. Las tramas desarrollan, pues, la tensión que va del desconocimiento al re-conocimiento de la identidad negada, ocultada, desconocida, avasallada. En la telenovela se asiste a la recuperación de la identidad.

El desenlace debe implicar el castigo a los culpables. Esa es la lógica del melodrama, que triunfe el bien, que sea una apoteosis del amor y la justicia. Es lo que Brooks denomina 'economía de la moral'. Es el momento del triunfo público de la virtud. Esa reparación justiciera requiere además de la participación de toda la comunidad, que todos vivan el momento en que los secretos dejan de serlo y la verdad sale a la luz.

Otra de las reglas es la del final feliz que no sólo es un premio a la lucha y el sufrimiento de los personajes sino a las audiencias porque no se acompaña una telenovela todos los días durante meses para que la pareja no termine unida o que los malvados no reciban el castigo que merecen. (2006:21-22).

Podemos afirmar que *Montecristo, un amor, una venganza* cumple con los requisitos del final feliz de toda telenovela. La pareja protagónica, Laura y Santiago, se tiene un amor que supera el tiempo y las desgracias, ya que Laura lo cree muerto pero lo sigue amando. Un malentendido los mantiene separados el primer tramo de la novela, ya que Santiago cree que Laura lo traicionó yéndose con Marcos y le jura venganza. De esta manera la convierte a ella en víctima de su labor justiciera. Pero luego, cuando la verdad sale a la luz y Santiago se entera que ella no lo traicionó, quiere recuperarla. Es Marcos, extorsionándolos con sacarles la patria potestad del niño, quien los vuelve a separar. Resuelto ese inconveniente mediante un fallo judicial que le otorga la paternidad a Santiago, ella y el nene son secuestrados por Marcos. Sólo al final, con la muerte del villano y el triunfo de su amor, la pareja puede estar junta. En esto se diferencia profundamente de la obra de Dumas, ya que Dantés no perdona a Mercedes ni ella le pide que retomen su romance, simplemente se conforman con su nueva vida: Mercedes se retira a un convento y el conde comienza una nueva vida junto Haydée.

También hay un final feliz con respecto al viaje del desconocimiento al reconocimiento: Laura sufre en un comienzo por la mentira de sus supuestos "tíos" sobre

su identidad y cree que está sometiendo a su hijo, Matías, a la misma tortura al hacerlo pasar por hijo de Marcos siendo de Santiago. “Yo le quité a mi hijo su derecho más elemental, su identidad. Justamente yo, que sufrí toda la vida por no tener a mis padres”, llora Laura confesándole la verdad al padre Pedro en el capítulo 17.

Por otro lado, luego de una larga búsqueda que incluye muchas mentiras por parte de Alberto y Lisandro (incluyendo una madre falsa, Susana), Laura descubre su pasado como hija de desaparecidos y recupera a Victoria, que la acompañó en toda la búsqueda sin sospechar que era su hermana, pero manteniendo con ella un lazo especial desde el principio. Consecuentemente Laura le cuenta a Matías sobre su verdadero padre, Santiago, y el chico también recupera su identidad.

Y claro, hay justicia, ya que los malvados sufren castigos por sus crímenes. Y la virtud es reconocida públicamente, porque Santiago es admirado por quienes se suman a su causa: Victoria, Rocamora, Ramón y Sarita. Luego también lo apoyan quienes lo van conociendo durante su lucha: Milena, Tamargo, Vito, Federico Solano, Salcedo y la jueza Mercedes Cortez. Incluso sus enemigos reconocen su virtud: “Tenías razón en todo”, le deja escrito Luciano en su carta despedida, junto con los papeles que comprometen a Lombardo; hasta el mismo Alberto lamenta “no tener un hijo como él y tener un cobarde como Marcos”, y le dice a Clementi que lo meta a Santiago en política, porque es mejor candidato que Marcos.

En conclusión: tanto en el amor como en la recuperación de la identidad, en el triunfo de la justicia y en el reconocimiento público de la virtud, *Montecristo, un amor, una venganza* es un ejemplo de lo que el verosímil de género telenovela llama “final feliz”.

III.4. Análisis ideológico

Así como en el capítulo anterior realizamos un análisis comparativo respecto de los hechos y acciones que se relatan en ambas narraciones, consideramos que resulta pertinente analizar también lo que cada texto (el escrito y el audiovisual) aporta respecto del campo de las ideas. Basándonos en la propuesta de Cesare Segré, nos interesa señalar las distintas concepciones del mundo que estos relatos transmiten a través de sus personajes y acciones: “El discurso sobre hechos y acciones desarrolla, por tanto, implícitamente otro discurso, el de las ideas; y es entre estos dos discursos, entre estas dos cadenas, donde se desarrolla la totalidad de la narración” (1985: 11).

III.4.1. La superhumanidad del “superconde”

La novela por entregas sustituye –y favorece a un tiempo- las fantasías del hombre de pueblo; supone un auténtico soñar con los ojos abiertos (...) En tal caso, cabe decir, que en el pueblo las fantasías dependen del complejo de inferioridad – social- que determina la realización de largas fantasías en torno a la idea de venganza, de castigo a los culpables de las desgracias soportadas (Gramsci, 1974: 108).

Para poder dar cuenta de la superhumanidad del conde de Montecristo haremos foco principalmente en dos capítulos del libro en donde ésta se hace presente claramente. Se trata de los capítulos “Ideología” y “El almuerzo”. Pero, primeramente, es necesario remitirnos al origen nietzscheano de este término, los debates entorno del mismo, las características del Superhombre, para, finalmente, poder reconocer si dichos rasgos se encuentran en Montecristo.

Haciendo un paralelismo crítico con las enseñanzas de Jesús, Friedrich Nietzsche³⁵ propone el concepto de Superhombre (Ubermensch) a través del personaje de Zarathustra. Se trata de la superación del hombre. Éste debe ser el puente hacia el

³⁵ El autor introduce por primera vez el concepto de ‘Superhombre’ en *Así habló Zarathustra* (1883), pero luego éste es retomado e incluso modificado en sus publicaciones posteriores.

superhombre, que es la plenitud de la vida, la gran voluntad de poder. Es un ser que se halla en contra de la moral convencional, que plantea su propio sistema de valores mediante una espontaneidad activa y exigente: “crearse el derecho a valores nuevos, ésa es la más tremenda conquista del espíritu sufrido y reverente” (Nietzsche, 1883:43). A diferencia del comportamiento reactivo e impotente del hombre, el superhombre presenta una conducta activa, creadora y espontánea.

Es así como en su sistema de valores es bueno todo aquello que surge de su voluntad de poder, a diferencia de los valores tradicionales que provocan la resignación y el conformismo. En este caso, podemos establecer un paralelismo con cierta tendencia del conde de Montecristo a crear su propia moralidad y establecer él mismo los parámetros del bien y el mal. Es en base a esto que se atreve a jugar incluso con la Justicia, salvando de sus garras a más de un bandido.

No obstante, es necesario advertir que es Antonio Gramsci³⁶ el primero en postular los orígenes populares del Superhombre, que los encuentra en el personaje de Montecristo. Este autor plantea que las concepciones superhumanas propuestas por Nietzsche tienen su verdadero origen en los héroes de los folletines, los cuales tuvieron mucha difusión entre los intelectuales y que pudieron haber influenciado a Nietzsche en su concepción, también Eco reafirmará lo planteado por Gramsci: “el Superhombre nace en el crisol de la novela por entregas y sólo posteriormente llegará a la filosofía” (Eco, 1995:56).

Pero Gramsci alegará que este concepto tiene como principal modelo al conde de Montecristo, mientras que Eco lo reconocerá en Rodolfo, protagonista de *Los misterios de París*. Éste se caracteriza por ser juez, justiciero, benefactor y reformador. Estas mismas características podrán encontrarse en el conde de Montecristo, quien, a través de sus diversas identidades, beneficia a los ‘buenos’ (a quienes ayudaron a él y a su padre) y injusticia a los ‘malos’ (a los culpables del sufrimiento de inocentes como su padre, Mercedes y él mismo).

³⁶ En el apartado “Orígenes populares del ‘Superhombre’” de *Literatura y vida nacional* (1974).

Además, Eco describe cómo los folletines se basan en lo que denomina **estructura de consuelo**, que consiste en describir una realidad existente en la vida cotidiana, en la que se localiza un elemento de tensión y uno resolutorio que proporciona una solución consolatoria de las condiciones iniciales. “El Superhombre es el engranaje imprescindible para el buen funcionamiento del mecanismo consolatorio; hace que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables; consuela enseguida y consuela mejor” (1995:56). Este mecanismo siempre es llevado adelante mediante la participación de los héroes, como Rodolfo o Montecristo, quienes “consuelan” al lector de no poder ser un Superhombre.

Mediante esta estructura consolatoria el lector vive a través del héroe del folletín lo que se siente ser un Superhombre, con las capacidades de configurar su propio esquema de valores, obtener su propio poder sobre sí mismo y los demás, dejar de lado el mero conformismo e ir en contra de los valores morales tradicionales. Ésta es una de las características de ‘Simbad el marino’, una de las identidades de Montecristo, ya que se trata de un personaje que se relaciona con los contrabandistas y bandoleros del Mediterráneo. Así se describe su relación con las autoridades: “Muy poco le importan a él las autoridades. Se burla de ellas y cuando le persiguen no es su yate un buque velero, sino un pájaro, sin contar con que para encontrar amigos, sólo tiene que acercarse a la costa” (Dumas, 2006:261).

Por otra parte, el mismo conde se autodefine como un Superhombre en el capítulo titulado “Ideología”:

Yo soy uno de esos seres excepcionales, sí señor, y creo que ningún hombre se ha encontrado en una posición semejante a la mía (...) Mi reino es grande como el mundo, porque no soy italiano ni francés, ni indio, ni americano ni español: soy cosmopolita. Ningún país puede decir que me ha visto nacer. Dios sólo sabe qué tierra me verá morir (...) no siendo de ningún país, no pidiendo protección a ningún gobierno, no reconociendo a ningún hombre por hermano mío, no me paralizan ni me detienen los escrúpulos que paralizan a los débiles. Sólo tengo dos adversarios, y no vencedores, porque con la constancia los sujeto, y son el tiempo y el espacio. El tercero, y más terrible, es mi condición de hombre mortal (Dumas; Ib. 442).

También se lo describe como un ser excepcional en el capítulo “El almuerzo”, cuando Montecristo está por ser presentado ante los amigos de Alberto de Morcef, miembros de la aristocracia parisina, éste les advierte tal diferencia: “cuando os miro a

vosotros, bellos parisienses (...) y me acuerdo de ese hombre, me parece que no somos de la misma especie” (Ib.:364). Además, haciendo hincapié en sus cualidades distintivas agrega que se trata de un gran millonario pero que no lo aparenta, como los personajes de los cuentos de *Las mil y una noches* que “tienen el aire de miserables pescadores” pero poseen grandes tesoros; que tiene la palidez de un vampiro y provoca miedo; y que tiene la entereza de hablar fríamente de grandes suplicios y ejecuciones.

Otro momento en donde podemos notar la postura de superioridad respecto del resto de los hombres y su cercanía a los poderes de Dios es cuando Dantés, ya convertido en Montecristo, sale de prisión y decide juzgar quién deberá ser beneficiado por su buen comportamiento en relación a su detención y quien tendrá que ser castigado, a través de su plan de venganza. “He querido ocupar el puesto de la Providencia para recompensar a los buenos..., ahora cédame el suyo el Dios de las venganzas para castigar a los malvados” (Ib.:239).

Pero se observan sus dotes de Superhombre especialmente cuando planea y ejecuta sin ningún obstáculo su venganza. No hay trabas para que él y sus distintos personajes participen y lleven a cabo los planes que castigarán a quienes lo metieron injustamente en prisión. También Nietzsche, a través de Zarathustra, define el espíritu de venganza, justificando así las acciones del héroe dumasiano: “Allí donde hubo dolor, allí debía haber siempre ‘castigo’. ‘Castigo’ se llama a sí misma la venganza” (1883: 164).

Es, además, su inmensa sabiduría lo que encasilla al conde como un verdadero superhombre, sus saberes van desde conocimientos técnicos y legislativos (por ejemplo conoce las legislaciones de diversos países), así como de compuestos químicos y venenos. Asimismo, por tomar diversas identidades³⁷ bajo el disfraz del ‘abate Busoni’ o ‘lord Wilmore’, ‘Simbad el marino’ o el ‘comisionista de la casa bancaria Thompson y French’, posee la ventaja de conocer el pasado e incluso los grandes secretos de cada persona con la que se relaciona. Justamente esto hace parecer como si tuviese poderes especiales para conocer hechos remotos y ocultos, otra característica que hablaría de una superación del hombre por lo menos ante los ojos de sus vecinos.

³⁷ Esto será analizado con mayor detenimiento en el apartado *¿Quién es quién? Las identidades de Montecristo* (pág. 88).

Por estas y otras excentricidades, desde que el conde llega a París, no deja de ser el objeto de las grandes conversaciones de toda la comunidad, y hasta lo consideran un ser muy especial, como lo afirma Alberto de Morcef: “¡No todo el mundo tiene esclavos negros, armas a la Casaba, caballos de seis mil francos, damas griegas...!” (Dumas, 2006:363).

Sin embargo, el Superhombre nietzscheano y el conde de Montecristo divergirían en un punto. Para Nietzsche el Superhombre debe ser la superación de Dios, ya que los valores representados por el cristianismo someten a los débiles a una moral esclava, a la resignación y el conformismo. En cambio, Montecristo se presenta como un gran creyente que se encuentra muy agradecido con Dios: “Yo tengo mi orgullo para los hombres, serpientes siempre prontas a erguirse contra el que las mira y no les aplasta la cabeza. Sin embargo, abandono este orgullo delante de Dios, que me ha sacado de la nada para hacerme lo que soy” (Ib.:443).

También Montecristo se considera la herramienta de Dios para castigar a los culpables que lo hicieron encerrar siendo inocente y cree profundamente en que él lo guía en su venganza: “yo, engañado, asesinado, enterrado vivo en una tumba, he salido de ella gracias a Dios, y a Dios debo la venganza; me envía para eso y aquí estoy” (Ib.:788). Más allá de este punto, consideramos que el conde de Montecristo representa a un verdadero Superhombre.

Por otro lado, a diferencia de Edmundo Dantés, Santiago Díaz Herrera no presenta una superhumanidad en el sentido nietzscheano. Él no hace sus propias reglas ni está por fuera de las leyes del resto de los comunes. Aún en su peor momento, si bien habla de venganza, no se aparta de la Justicia, por lo que respeta las reglas, no las cambia. Y también siente culpa cuando la pasión lo impulsa a querer vengarse por sus propios medios, cosa que finalmente no hace.

Santiago es un ser moral, cuestiona a Rocamora por ser ladrón, es bueno, llora constantemente al sentir deseos de hacer daño, habla de Dios y de la Ley como los supremos, y ante la tumba de su padre y la suya propia se plantea: “No tenían derecho, sólo me queda la fuerza que me da la necesidad de llegar al fondo y darle a cada uno su propio infierno. Cuando todo esto termine voy a venir a buscar esta cruz y esa va a ser la señal de Dios de que se hizo justicia”.

Se replantea todo lo que hace desde la conciencia más humana y nunca hace daño a nadie, de hecho, aun con todos los recursos y más de una vez con la vida de sus enemigos en sus manos, recurre a Patricio Tamargo y a la jueza Mercedes para que lo ayuden desde la legalidad, buscando pruebas para condenar judicialmente a sus enemigos en vez de vengarse directamente.

No obstante, el ejemplo de Superhombre que podemos encontrar en la telenovela es, en cierto modo, Alberto Lombardo. Él está más allá de la Justicia humana, ya que a los jueces los compra, como a Serafini, y cuando el juez resulta incorruptible y no está a su favor, los manda a matar sin remordimiento: bajo sus órdenes murieron Horacio Díaz Herrera que lo investigaba y Serafíni cuando quiso separarse, atentó contra el fiscal Patricio Tamargo y también amenazó a la jueza Mercedes.

Está por sobre los planteos morales más básicos: ligado a los ideales nazis, el hombre sigue las ilusiones de Mengele de crear una raza perfecta y para eso experimenta con embarazadas en su laboratorio eugenésico, a las que mata cuando sus bebés no son perfectos. Incluso no dudó en experimentar con su propia esposa, Leticia, para dejarla embarazada de Valentina y con Elena para “crear” a Érica. En ese planteo se cree un dios con poder sobre la vida y la muerte, al elegir qué bebés son lo suficientemente perfectos para vivir o para morir.

Esa falta de moral tradicional y el ponerse por sobre la ley de Dios y de los hombres (la justicia) con frialdad (sin alterarse incluso cuando mata a su abogado a palazos de golf en la cabeza o cuando manda a su hijo a matar a su mejor amigo, enojándose cuando lo desobedece) hacen de Alberto Lombardo, el político, el médico, el millonario, un ejemplo moderno del Superhombre.

III.4.2. Pero volví... y no voy a tener piedad...

El espíritu de venganza es el elemento genealógico de nuestro pensamiento, el principio trascendental de nuestro modo de pensar (Deleuze; 1986:84).

Uno de los temas principales que sostienen las dos versiones de Montecristo analizadas es la venganza. Por ejemplo, cuando Dantés descubre que la causa de su

encarcelamiento se debe a la traición de sus allegados y de la persona que debía representar a la Justicia, su cabeza y su corazón se llenan de un nuevo sentimiento que provoca la necesidad de una única reacción: la venganza.

Así lo afirma Dantés, recordando sus días en prisión: “cada día durante esos catorce años he renovado el juramento de venganza que había hecho el primero de ellos” (Dumas, 2006: 788). Casualmente en el formato audiovisual esta misma promesa se la puede escuchar con mayor frecuencia en la voz del protagonista de la telenovela, Santiago Díaz Herrera: “Todos los que me arruinaron la vida a mí, a Laura y a la gente que me quiere la van a pagar muy caro” (*Montecristo, un amor, una venganza*, Cap. 2).

La venganza puede ser entendida como la respuesta instintiva natural ante un daño u ofensa recibida, ya que produce que la persona atacada se sienta con el mismo poder que la persona que la agredió. Se trata de un impulso que se haya ligado al odio y que puede dar lugar a un comportamiento que busca el resarcimiento por el mal recibido. Pero para que se logre satisfacer esa necesidad instintiva, la ejecución de una venganza debe dar lugar a un mal igual o mayor al recibido y su destinatario debe reconocer de dónde proviene ese mal y que éste se trata de una acción en consecuencia de su precedente ofensa.

En la sociedad actual la venganza por mano propia es rechazada por las leyes vigentes, se trata de un comportamiento políticamente incorrecto asociado a la violencia. Ante un agravio se presentan dos opciones, según la dimensión del mismo: recurrir a la ley y a la Justicia o al perdón. Sin embargo, anteriormente el acto vengativo era ampliamente aceptado, como lo señala Aristóteles en *Retórica*: “Los que actúan en represalia no cometen ultraje, en efecto, sino que toman venganza” (1995:2). Del mismo modo, los héroes de las tragedias griegas conciben la venganza como una pasión noble, como un deber ético y moral.

En este sentido, según la historia del Derecho³⁸ podemos reconocer tres tipos de venganzas: la privada, propia de las sociedades primitivas, que es ejecutada individualmente sin tener en cuenta el concepto de pena; la venganza divina, vinculada a

³⁸ Retomando un resumen del libro de Luis Jiménez de Asúa, *Tratado de derecho penal* (1971).

las sociedades teocráticas donde el daño se relaciona con el pecado de trasgredir las leyes de Dios; y finalmente, la venganza pública, que delega en el Estado la capacidad de aplicar penas justas, así el daño se convierte en delito mientras que la venganza toma la forma de un castigo legal.

De este modo, la venganza es reemplazada por la justicia, como afirma Kant: “Toda acción que viola el derecho de un hombre merece un castigo que venga el delito en el autor (no sólo que repare el daño ocasionado). Ahora bien, el castigo no es un acto de autoridad privada del ofendido, sino de un tribunal distinto de él” (1989:460).

Pero en *El conde de Montecristo* Villefort, el personaje que representa a la Justicia, traiciona las leyes, para protegerse él mismo, y manda a Dantés a prisión sin juicio ni sentencia. Debido a esto, cuando Edmundo recupera su libertad, decide hacer justicia por mano propia.

Si bien parece que sería una gran contradicción la idea de venganza en un personaje de ascendencia católica y que constantemente se encuentra apelando a los designios divinos, se trata de un gran acierto dado que para el cristianismo la venganza es aceptada siempre y cuando provenga de las manos de Dios. Y el conde así lo entiende: “(...) yo, engañado, asesinado, enterrado vivo en una tumba, he salido de ella gracias a Dios, y a Dios debo la venganza, me envía para eso y aquí estoy” (Dumas, 2006:788); “a este espectro, salido entonces de la tumba, Dios ha puesto la máscara del conde de Montecristo, y le ha cubierto de diamantes y oro para que no le reconozcáis hoy (...) soy Edmundo Dantés” (Ib.:940).

El tipo de venganza que ejecuta Dantés no se agota en el mero desquite sino que busca la humillación de sus enemigos, coincidiendo con la posición de Michel de Montaigne, al respecto: “supone mayor bravura y menosprecio más grande el derrotar al enemigo que el acabar con él, el hacerle morder el polvo que el hacerle morir. El apetito de venganza se sacia mejor, y es mayor el contento que el agraviado recibe, pues éste no tiende sino a mostrar la propia superioridad” (1987:27).

Esto mismo podemos reconocer en la venganza que Santiago Díaz Herrera lleva a cabo en *Montecristo, un amor, una venganza*, ya que si bien los personajes que le arruinaron la vida a Santiago terminan muertos (a excepción de Lisandro) antes logra que el resto de la sociedad sepa qué tipo de personas son, es decir que los humilla

públicamente: Alberto y Lisandro son enjuiciados por su colaboración en la desaparición de personas durante el pasado gobierno de facto; ambos sufren el rechazo de sus familias; Alberto también es condenado por su laboratorio eugenésico ilegal; Marcos pierde su carrera política y es encarcelado por el homicidio de su padre, el intento de homicidio contra Milena y los secuestros de Laura y Matías; y Luciano, es castigado por Santiago por su traición al juez Díaz Herrera, pero es asesinado como castigo por su traición hacia los Lombardo.

En resumen, la venganza es un tema que atrae a públicos diversos y que se mantiene como argumento de narraciones desde hace cientos de años. Ya en la mitología griega, cinco milenios atrás, la venganza era un tópico recurrente: por un lado, se relataban las acciones de Némesis, la Diosa la Venganza, cuya misión era castigar los excesos humanos; por otro lado, también se hacían presentes muchas tragedias que tenían la venganza como principal exponente: es el caso de *Orestes* de Eurípides (que mata a su madre para vengar a su padre), o de la *Ilíada* de Homero (cuando Aquiles venga la muerte de Patroclo masacrando a Héctor).

Luego podemos remitirnos a diversas obras literarias que recuperan este sentimiento pasional e instintivo: es el caso de *Hamlet* de Shakespeare, donde el rey en su lecho de muerte le pide a su hijo que lo vengue, entonces el príncipe durante un tiempo se finge loco hasta que descubre al asesino y lo mata.

En definitiva, tantas narraciones que remiten a la venganza nos hacen concluir que a los seres humanos les atrae este tema, tal vez porque en nuestra vida cotidiana debemos reprimir estos impulsos y el poder ser espectador de estos actos vengativos en las ficciones, nos “consuela”, tomando la expresión de Eco, por aquello que tenemos vedado hacer. El gran éxito que tuvo la telenovela basada en una historia de venganza del siglo XIX, nos demuestra cómo estas cuestiones continúan a flor de piel y que el público parece recibir de buena manera relatos que toquen esta temática.

III.4.3. ¿Quién es quién?: Las identidades en Montecristo

En *Montecristo, un amor, una venganza* la búsqueda de la identidad es el segundo tópico fundamental luego de la reivindicación del amor entre Laura y Santiago. La identidad no es ocultada como ocurre en el folletín. En éste, Edmundo Dantés usará diferentes personajes según sus propósitos, como ‘Simbad de marino’, el ‘abate Busoni’, el ‘representante de la firma Thompson y French’ o ‘Lord Wilmore’, para acercarse a sus enemigos y concretar sus venganzas, que siempre terminan cuando les revela dramáticamente quién es en realidad, cosa que hace tanto con sus amigos como con sus enemigos, así se le presenta a Caderousse, vecino de toda su vida pero que es cómplice de su traición: “No soy el abate Busoni, ni lord Wilmore –dijo Montecristo- Mírame con mayor atención (...) Soy...-le dijo al oído- Edmundo Dantés” (Dumas, 2006:749).

La revelación de su identidad verdadera, el pasaje del “des-conocimiento” al “reconocimiento” es crucial en esta obra y es lo que da el sentido de justicia: sólo en ese momento, cuando se enteran que el causante de sus desgracias, el conde de Montecristo, es Edmundo Dantés, al que han traicionado en el pasado, al que han despojado de todo, los traidores comprenden que todo lo que les pueda hacer (exponer públicamente sus pecados, secuestrarlos o dejarlos en quiebra, etc.) es sólo una forma de castigo por sus ofensas cometidas contra el pobre y desvalido Dantés.

Incluso el conde de Montecristo es un personaje, una nueva identidad del marinero traicionado que toma para su regreso triunfal, la identidad del hombre superior que genera admiración en los que antes lo han despreciado. Edmundo Dantés se crea una identidad de ‘Superhombre’ para presentarse en la sociedad y termina recuperando su humanidad al final, cuando perdona a su enemigo Danglars y se enamora de Haydée. También cuando le revela su verdadera identidad a Maximiliano:

soy el único en el mundo que tiene el derecho para decirte: Morrel, no quiero que el hijo de tu padre muera hoy (...) porque yo soy el que le salvé la vida a tu padre un día que quería matarse como tú lo quieres hoy, porque soy el hombre que envió la bolsa a tu joven hermana y el Faraón al anciano Morrel! Porque soy, en fin, Edmundo Dantés, que cuando niño te hacía jugar en mis rodillas (Ib.:895).

Hay momentos desopilantes con las distintas personalidades del conde, como cuando Villefort quiere averiguar información sobre éste y consulta con el ‘abate Bussoni’, que le dice que es hijo de un tal ‘Zaccone’ y que compró la isla para ser conde, y luego el abate le manda a corroborar con ‘lord Wilmore’, que se presenta como enemigo del conde.

Pero nadie descubre sus diversas personalidades porque Edmundo recurre a múltiples disfraces: la peluca rubia y el mentón cuadrado para el representante de Thompson and French, el traje de anciano para el abate o la peluca pelirroja para lord Wilmore. Lo único en común que tienen estas identidades es que todos reconocen una evidente palidez, “como de alguien que ha estado muchos años sin ver el sol”, lo que hace referencia a sus catorce años de presidio, pero aun así no logran descifrar su verdadera identidad.

No obstante, el conde no tiene una identidad robada, sólo varias impostadas, por lo que no hay aquí una trama de identidad a recuperar como se verá en *Montecristo, un amor, una venganza*. El único caso de ese tipo en el folletín es el de Benedetto, quien criado por Bertuccio resulta ser el verdadero hijo de Villefort y la baronesa Danglars, quienes mantenían una relación extramatrimonial.

El bebé criado como sobrino por el sirviente del conde y su hermana, resultó ser desviado, afecto al vicio y al robo, aunque también se le adjudican asesinatos. Bertuccio no se explica por qué el niño es así desde chico, pese a haber sido criado en un buen hogar y, cuando lo juzgan por robo y por la muerte de su cómplice, Caderousse, Benedetto declara en público que sus malas inclinaciones son por haberlas heredado de los malos genes de su padre, el procurador general Villefort, revelándole a todos cuáles son sus orígenes.

Lejos de ser significativo emocionalmente para sus padres como ocurre en las telenovelas, donde, por ejemplo, Victoria se siente ligada a Laura aun antes de saber que es su hermana, o Matías que quiere a Santiago antes de saber que es su padre, ni el procurador ni la baronesa tuvieron nunca inclinaciones hacia el muchacho ni él hacia ellos, no hay sentimientos de ningún tipo. Y cuando se enteran de la verdad, está muy lejos del emotivo reencuentro: Villefort no se acerca al chico sino que emprende el

regreso a su casa, Herminia se desmaya y Benedetto sólo es feliz de haber hablado para que le reduzcan la pena conmovidos por la historia del bebé enterrado vivo.

Santiago Díaz Herrera, por su parte, no puede ocultar su identidad salvo fugazmente, ya que su rostro es reconocible para sus enemigos y no recurre al disfraz. Los papeles adjudicados a las múltiples personalidades del conde lo harán, pues, sus amigos: Rocamora será el que entre en el grupo cautivando auditorios, Sarita será la que investigue y Ramón el que influya en lo económico, ya que hackea las cuentas de los Lombardo. A su vez él tendrá una identidad fingida, ‘Alejandro Dumas’ (nombre que remite al autor del folletín y cuyo documento Rocamora entrega entre las páginas del libro) que éste describe como un excéntrico multimillonario cosmopolita con poderes casi divinos, peligroso y que siempre hace su capricho y voluntad: descripción muy parecida a la que Alberto de Morcef hará respectivamente del conde tras su regreso a París luego de su encuentro en Italia.

Por otra parte, incluso el ocultar su identidad bajo el nombre de ‘Alejandro’ no es tanto una cuestión de planificación para la venganza como de necesidad de supervivencia: prófugo de la cárcel de Marruecos, internacionalmente buscado, Santiago sólo puede entrar y vivir en Argentina bajo otra identidad, festejando emocionado en el episodio 90 cuando puede recuperar su nombre al resolverse su causa en Marruecos, pudiendo también darle su apellido a su hijo.

La salida a la luz de la identidad de Santiago es todo un evento que provoca conmoción. A diferencia de Edmundo, que revela su identidad por separado a cada uno de sus traidores al concluir sus venganzas, Santiago es más grandilocuente: reúne a sus cuatro traidores en una finca alejada y, mientras las mujeres, que ya estaban al tanto de todo, aguardan el desenlace, él desciende ante ellos en un helicóptero. Al mismo tiempo que una decena de guardias armados los rodean, él se acerca lentamente a Marcos, se quita los lentes y lo saluda, mientras Alberto declara: “vos sos una especie de ángel vengador que llega del más allá a implantar justicia”.

Por otro lado, su identidad ocultada también es uno de los nudos de la historia de amor: Laura no sabe que está vivo y él se lo oculta, pero eso mantiene en vilo a los televidentes a los que la voz en off del narrador le anticipa en cada final que se está acercando el reencuentro, convirtiendo cada encuentro en un momento culmine:

Santiago la ve por las cámaras y sufre al verla llorar por Marcos; ambos se encuentran frente a frente con el espejo trucado de él de por medio, por lo que solo él puede verla; ella lo ve en la calle y él escapa; y finalmente él va a verla al hospital, cuando pierde un embarazo, y ella cree que es un sueño provocado por la anestesia. Todo eso marcará el camino hasta el momento en que él aparezca ante ella en el torneo de esgrima de su hijo y el reencuentro sea posible para los amantes.

Sin embargo, el verdadero nudo de la identidad en la telenovela no es por el caso de Santiago y su identidad ocultada que es revelada en medio de un escándalo y entre múltiples venganzas que llevan a todos a pensar que “es una venganza con el sello de Díaz Herrera”, sino que es fundamental el caso de las identidades robadas que deben ser recuperadas: Laura y Matías.

Estas dos búsquedas cumplen con lo que dice Martín Barbero: “en el melodrama lo que está en juego es el drama del reconocimiento, del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre la búsqueda de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias y todo lo que oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer” (1992: 59).

En el capítulo 17, Laura habla por primera vez en público de la identidad de su hijo y se lamenta con el padre Pedro en un secreto de confesión: “yo le quité a mi hijo su derecho más elemental, su identidad. Justamente yo, que sufrí toda la vida por no tener a mis padres”.

Ya desde el inicio de la novela se deja en claro que la identidad es un tema fundamental para los protagonistas: los buenos pelearán por recuperar su identidad real, por su derecho a la identidad, y los que mientan, los que oculten o cambien identidades, serán, pues, los malvados que merecen castigo.

Esta búsqueda de la identidad lleva a enfrentamientos: Elena se enfrenta a su esposo luego de años de sometimiento en pos de saber la verdad y poder darle a Laura la historia que le reclama. También Laura se enfrentará a su marido y a sí misma para decirle la verdad a su hijo. Marcos tratará de impedirlo extorsionándola con que le hará mal al chico.

Los únicos apoyos que recibe cuando quiere encarar el tema son las palabras del sacerdote, de su terapeuta y de Mariana su mejor amiga, que son los “buenos” en la vida

de Laura. El sacerdote es una voz de autoridad desde lo moral y su terapeuta desde lo profesional, reforzando el mensaje a la audiencia de que lo correcto es decir la verdad. Ella entonces se mantiene firme y cuando, por ejemplo, Elena o Marcos le retrucan, responde cosas como “pero es su verdad, su identidad, y necesito decírselo yo. No quiero que tenga un pasado en blanco como el mío”, sin embargo la duda la contiene hasta que descubre que Santiago está vivo y decide hacerlo un poco por su hijo y otro poco por él.

La verdad sobre Matías es rápidamente descubierta por Ramón y los demás a través de las cámaras ocultas en el episodio 26 cuando oyen la confesión de Laura a Elena, pero temen por la reacción de Santiago y deciden no contárselo porque consideran que es lo mejor: “les doy cinco segundos entre que Santiago se entere y salte la primera gota de sangre. Va a querer reclamar lo suyo y lo va a hacer de la peor manera”, advierte Rocamora a todos en el capítulo siguiente, y hacen un pacto de silencio. Finalmente cuando Santiago se entera, por un lado se conmueve, escribiendo un diario y buscando acercarse a él mediante visitas secretas en el colegio o en el club de esgrima, y, por otro lado, refuerza su ira y propósito de venganza, ya que siente que le robaron “todo”.

En la trama se ven las dudas básicas: Laura quiere fotos de su madre embarazada y Matías le plantea a su madre: “no tengo tus ojos ni los de papá, ¿a quién me parezco?”, recursos repetidamente usados en las telenovelas para hablar de falsas identidades.

También se apela a los recursos emotivos del melodrama en estos casos de reconocimiento de los hijos por los padres y viceversa: los lazos emocionales entre ellos aunque desconozcan el vínculo. Matías por ejemplo se siente cercano a ‘Alejandro’ desde el primer encuentro cuando lo ve en el auto frente a la casa de Elena y Lisandro en el capítulo 6, dice que “tiene los ojos tristes” como su mamá y que le parece “bueno”.

Cuando se le revela la verdad a Matías, en el capítulo 45, Laura lo hace explicándole: “no quiero que crezcas en una mentira como me pasó a mí”. Matías enseguida construye lazo con su padre y si quiere pasar tiempo con Marcos es porque dice que le da lástima porque se quedó solo. En el capítulo 90, cuando Santiago finalmente le pone su apellido, recupera su identidad, la que luego defenderá cuando la

celadora del colegio, donde lo encierra Marcos, lo llama Matías Lombardo, diciéndole que su verdadero nombre es Matías Díaz Herrera.

Con Laura pasa algo parecido. Ella siente por Victoria una gran empatía desde que la conoce y, aunque están enamoradas del mismo hombre, no llegan a odiarse. Ambas son médicas y Victoria toma como propia la búsqueda de Laura por la verdad de su origen, prometiéndole llevarla a la sede de Abuelas. “No puedes odiar a Laura porque ambas están buscando su identidad”, le dirá Sarita a la mayor en el episodio 63.

A su vez, Laura es la primera persona fuera del grupo a la que su hermana le contará su historia de padres desaparecidos, y cuando tenga un accidente provocado por Lisandro en el episodio 86, que la deja al borde de una peligrosa cirugía, le dará la foto de sus padres y le pedirá que siga su búsqueda y le diga a su hermano que lo buscó hasta el último día.

Cuando ambas se enteran de que son hermanas el vínculo se refuerza, juntas visitan la casa de sus padres, Victoria decide alejarse de Santiago y Laura le cuenta a su hijo que tiene una tía. Ambas luchan juntas en Abuelas hasta que encuentran los restos de sus padres y les dan sepultura. Laura también se cambia inmediatamente el apellido, de Ledesma a Sáenz.

Para cerrar presentaremos un repaso por otros casos menores de identidades ocultadas a lo largo de la trama:

- Milena se hace pasar por “Carolina” para ingresar como paciente al consultorio de la doctora Medina;
- Sara hace pasar por muerta a Leticia para salvarla, hasta que hace su aparición en la boda de Alberto y Lola;
- Rocamora tiene muchas identidades, incluso la de ‘León Rocamora’, que le permite “desaparecer cuando las papas queman” (episodio 28). Por ejemplo en el capítulo 63 regresa del exterior vestido de mujer. También suele tomar nombres de esquinas emblemáticas, por ejemplo en un momento saca un auto a nombre de ‘Luis María Campos’. Tiene múltiples documentos de identidad y su verdadero nombre sólo se lo dice al oído a Victoria como prueba de amor;
- Laura entra a protección de testigos y le cambian el nombre por ‘Carolina’;
- Un amigo de Rocamora, Vito, se hace pasar por cocinero italiano;

- En la época del “Proceso” Lisandro ocultaba su identidad bajo el apodo de ‘la Rusa’.

III.4.4. Las mujeres del conde: ¡cuánto más modernos, más moralistas!

Ya lo dijo Asumpta Roura: “mientras el folletín introdujo por primera vez el ideal emancipado de la mujer, la telenovela no sólo no propone ningún tipo de emancipación sino que la devuelve al mundo del que no debió moverse: el hogar, el matrimonio feliz y los hijos” (retomado por Petris, 1996:185). En el caso de la transposición del folletín a la telenovela *Montecristo: un amor, una venganza* no puede menos que comprobarse eso.

Las protagonistas dejan un claro mensaje moralista: la heroína es quien sueña con un amor y una familia y es recompensada con eso por su bondad, mientras que la mujer ambiciosa, profesional y sexual es representada como una trepadora y es castigada con la soledad.

Las mujeres de *Montecristo, un amor, una venganza* en primera instancia están al margen de la acción. Ninguna sabe nada de lo que ocurre a su alrededor y actúan según les convenga a sus hombres. Recién hacia la mitad de la telenovela (específicamente en el capítulo 78), mientras Santiago va a develar su verdadera identidad a sus enemigos, Milena, Laura, Victoria, Sarita, Elena y Leticia se reúnen en casa de Santiago, a la espera de noticias de sus respectivos hombres, y declaran que ya no quieren seguir estando al margen de todo: que quieren saber la verdad de lo que pasa con los Lombardo y con Santiago. Cada una se recrimina su tiempo de “ceguera”: “yo me callé por miedo a Lisandro”, solloza Elena; “yo estuve dormida demasiado tiempo, como anestesiada. Pero ahora quiero saber la verdad y hacer lo mejor para mi hijo”, decide Laura; y Valentina dice que la tenían “como una nena en una cajita de cristal, pero soy una mujer y quiero saber la verdad sobre mi padre y mi hermano”.

Esa sensación de haber estado mucho tiempo al margen de la verdad que ahora quieren conocer es lo que las une de un modo que puede cumplir con el verosímil de género, pero que es poco probable que ocurra en realidad: Laura salva a la amante de su marido; Leticia, primera esposa de Alberto, acaba siendo amiga de Lola, la segunda

esposa, con la que conviven en una suerte de matrimonio bigámico durante varios capítulos; Victoria ayuda a Elena, apropiadora de su hermana; y Valentina se alía con su madrastra, a la que siempre rechazó, en contra de su padre y hermano.

Dos mujeres escapan a este estigma de mujer “ciega y aislada”: la jueza Mercedes, una mujer poderosa e incorruptible que es quien ayuda a Santiago a meter a los Lombardo y a Lisandro en la cárcel; y Sara Caruso. Sin embargo, estas dos mujeres son, paradójicamente, las que quedan aisladas del amor.

Poseedora de poder y dinero, coqueta y vanidosa, Mercedes, a la que no se le conoce ningún amor, salvo un amor platónico de juventud por el difunto juez Díaz Herrera, acaba lamentándose en el capítulo 140, mientras tiene a Laura, Victoria y Rocamora refugiados en su enorme casa, “es una lástima que cuando todo esto termine ustedes se van a volver a ir, y yo me voy a volver a quedar acá sola”, revelando el mensaje de las telenovelas: si sos fuerte, independiente y poderosa, sin duda no sos de las buenas chicas que tienen una familia y un amor.

Del mismo modo, el caso de Sara Caruso es paradójico, pues la mujer que crió a Santiago es también la mujer “de armas tomar” de la telenovela: primero, jura pelear por descubrir la verdad sobre la muerte del juez; después se roba los expedientes del juzgado y huye con ellos a Río Manso, llevándose también allí a Leticia, a la que salva tramando un falso suicidio; luego regresa para entregar los expedientes a la justicia, exponiéndose al peligro; también ayuda en el hogar del padre Pedro; se involucra en la trama de mentiras de Santiago, haciéndose pasar por ama de llaves de los Rocamora; se entromete a buscar a Susana cuando quiere hacerse pasar por madre de Laura; ayuda a la joven a buscar su identidad; ayuda en la búsqueda de Laura cuando Marcos la secuestra a ella y a Matías; y finalmente planea una trampa para Marcos, pero muere en manos de Lisandro, siendo su última víctima.

Sin embargo la vida de Sarita también es condenada a la soledad: “todos merecemos un amor, ¿o qué, vos te anulaste como mujer después de que murió Horacio?”, le reclama Leticia cuando le cuenta de su amor por el padre Pedro. Y eso parece ser verdad. Sarita es una mujer de acción y sin embargo está lejos de querer lo que toda heroína: jamás habla de otro amor que del que le profesa al difunto juez, que

nunca la notó. Cría a Santiago como hijo, ya que no tiene propios, y acaba muriendo como una mártir.

Con el análisis de estos dos personajes, podemos inferir que ser una mujer de acción no es compatible con ser digna de amor y familia, en *Montecristo, un amor, una venganza*.

Pero esto no sólo aplica para las mujeres “de acción”, ya que en el mensaje sobre el rol “femenino” también se castiga la ambición y alguna desviación de la “buena moral”. Esto es claro en la declaración que la decepcionada madre, Elena, le hace a Santiago en el capítulo 88: “Érica es una chica difícil, porque cree que lo importante son el poder y el dinero. Pero Laura y vos son los que tienen todo, porque tiene su amor y a Matías”.

El único caso excepcional es el de Victoria Sáenz, una mujer de acción que acaba recompensada con amor y casamiento en París. Victoria es una mujer que siempre está en la línea de acción. La cirujana regresa de España a Argentina no tanto por el amor que siente por Santiago sino por su propia búsqueda de su hermana apropiada. Ésta será el motor de todo lo que haga: se acercará a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, se enfrentará a los Lombardo, inducirá a Laura a buscar su identidad y la protegerá de Marcos aun sabiendo que ella es la que se interpone entre ella y su amor, y hasta hará peligrar su pareja con Rocamora ya que sólo cuando encuentre a su hermana y pueda enterrar los restos de sus padres se entregará al amor y lo seguirá fuera del país para casarse.

Si bien sufre por amor y no se ve su vida laboral fuera de escenas contadas, ya que la mayor parte del tiempo se la muestra ayudando a Santiago en sus planes, siempre está al tanto de todo y su accionar la aleja de las pasivas mujeres del conde, cuyo ejemplo principal es la heroína: Laura.

Laura Ledesma/Sáenz, la heroína, es una mujer sumisa que sólo vive por su amor a Santiago. Incapaz de la pasión, salvo con él, sufre el sexo con Marcos y declara que todo lo que hizo, sobre todo casarse con él, fue un sacrificio por su hijo, que, junto a Santiago, es lo más importante de su vida. De este modo se ve reafirmada la idea del matrimonio feliz y los hijos, que sostiene Roura.

Si bien se dice que Laura es una mujer que trabaja, ya que se hace mención a que es kinesióloga, realmente no hay más que una o dos tomas de ella en el trabajo. El resto de la novela está en su casa o en brazos de Santiago, por lo que se evidencia que no tiene un horario laboral que cumplir, que la aleje de estar con su pareja o con su hijo cada vez que pasa algo. Para resaltar su fragilidad y dependencia, el final de la novela la encuentra inconsciente mientras los dos galanes tienen el duelo decisivo y su última imagen es cuando es rescatada de la fábrica en brazos de Santiago. Por lo que su vida de bondad, fidelidad y dedicación a su amor y a su hijo son recompensados con la recuperación de su familia, el cariño y el reconocimiento de todos: “Laurita es lo mejor de esta familia, y no es nuestra” dicen Elena y Lisandro constantemente para compararla con su hija Érica. También Victoria está orgullosa de su hermana.

Otra “chica buena” es Valentina Lombardo. La muchacha es anacrónica: pese a llevar años de novia quiere reservar su virginidad para su “verdadero amor” y no trabaja ni aspira a hacerlo, salvo para dedicarse al canto, cosa que finalmente tampoco hace pues hacia el final de la novela sólo se dedica a acompañar a Ramón cuando actúa y a cuidar de su embarazo. No estudia, no habla de hacerlo, no piensa en un trabajo, ni en viajar, ni en nada, sólo espera encontrar el verdadero amor mientras todos a su alrededor comentan que es una chica “muy dulce”. Eso la separa de la maldad de su padre y hermano. Por eso es recompensada con el amor real de Ramón y un embarazo deseado.

Por otra parte, el contraste de Laura es Érica Donoso. Su “prima” es una adolescente rebelde que quiere salir de pobre y salvarse, que no tiene conflictos con el sexo, de hecho lo quiere usar para ascender socialmente, como cuando se vuelve amante de Marcos con tal de ser asesora de campaña, o de Luciano, para estar cerca del entorno Lombardo. Finalmente, encuentra el amor con Federico Solano, el hijo de una víctima de su padre, quien le dice que es muy linda pero que no la quiere sólo para el sexo, mostrando con eso su diferencia del resto de las relaciones que mantuvo. Sin embargo ella, a la que su madre siempre considera una chica difícil, quiere un estilo de vida que no es el propio y por esa ambición es castigada, Elena la cuestiona constantemente. Y cuando finalmente obtiene dinero, al intercambiar con Alberto su declaración por el restaurante Lombardía, Federico le dice que no puede seguir con ella si elige el restaurante y la vida fina. Su última escena la encuentra a ella sola en el enorme local

vacío, luego de que su amor la abandonara. Como se ve, el amor y la superación económica personal no van juntas de la mano en las buenas mujeres del conde.

Otra “trepadora” es Lola, la segunda esposa de Alberto, una mujer pobre, que consiguió dinero al embarazarse de él. Su imagen es una ridiculización: exagerada al vestir y frívola en extremo al hablar, cuando se desata la guerra dice que “estuvo demasiado tiempo de compras y que no se dio cuenta de nada” y, al igual que Eloísa de Villefort en el libro, es capaz de todo por tener un futuro económico asegurado para su hija Camila. Para eso se casa con Alberto, aun sospechando que Camila es hija de Rocamora. Pero quiere apurar un casamiento “a todo trapo”. También compra el silencio sobre su madre y su hermana presa, y se queda en la casa Lombardo aun cuando ya teme a su propio esposo.

Su última imagen la muestra viuda y sin plata, al lado de su hija, con una falda corta y botas largas, pensando en conocer a alguien, parada sugerentemente junto a un poste lamiendo un helado. En ese momento, un hombre mayor con aspecto mafioso baja de un auto e intercambian gestos sugerentes. Ella no se ha redimido, y por eso Rocamora acaba eligiendo a Victoria, mientras a ella le queda el sexo para conquistar hombres con dinero.

Las madres son sufrientes: “los Lombardo nos usan para tener hijos y nos tiran”, dice Lola a Milena, Leticia y Laura en el capítulo 105. Todas tienen un amor incondicional por sus hijos, por los que hacen todo: Leticia se recupera para ver a sus hijos; Elena se compromete con la búsqueda de Laura y se enfrenta a Lisandro, del cual se libera; Laura se casa con Marcos y luego se le enfrenta; Lola sigue su matrimonio con Alberto; y Milena vuelve con Marcos para darle un padre a Tomás. Y todas se culpan por la suerte que corran, sobre todo Leticia, que constantemente se reclama que “si no hubiera estado atrapada en su realidad habría podido salvar a Marcos”.

Finalmente el caso de Elena es un mensaje para las mujeres. Ella es una mujer golpeada y sometida a su esposo. Debido al sufrimiento de Laura, decide enfrentar a Lisandro y, con la ayuda de Érica, finalmente lo denuncia, obteniendo por esto el respeto de sus ‘hijas’. Por otro lado, ella sufre al ver a Érica “en el mal camino”. Sin embargo, su felicidad no se logra a través del trabajo y la superación, sino manteniendo su vida humilde, dedicada al trabajo social y con la llegada del amor de Aldo Calvino.

En contraste, en el folletín no se castiga la ambición ni la moral, y el final feliz para una mujer no tiene que ver con el matrimonio ni los hijos.

Eugenia Danglars es el ejemplo más claro. La joven, lejos de querer amor e hijos, quiere vivir del arte junto a su amiga, Luisa de Amilly. Expresa que no quiere matrimonio y familia, pues no quiere someter el espíritu libre de nadie. Descrita en la novela como “masculina”, Eugenia tiene marcadas tendencias homosexuales y también mucho valor: a horas de su boda le dice a su padre que “hasta aquí llegaron con esa farsa” y se ríe de la amenaza de Danglars de desheredarla. Ella no necesita dinero, si no lo gana trabajando por su cuenta mediante su arte, y tampoco necesita el amor o la aprobación paterna. Renuncia a su familia y a su herencia, y se escapa, vestida de hombre, con su amiga Luisa hacia la libertad, donde ambas vivirán del fruto de su arte. Por lo que se permite inferir que en este formato, la mujer que se rebela a las convenciones tiene un final feliz y no es sólo la concreción del amor cristalizado en una boda católica (como plantea Roura).

Por otro lado, Herminia Danglars, ex baronesa de Nargone, es la mujer de dudosa moral que tampoco recibe castigo, al menos no uno que le duela. La mujer se casó con el anciano barón Nargone, al que engañaba con Villefort, y de él obtuvo título y dinero. Con su amante tuvo un hijo, Benedetto, al que creyó muerto. Cuando éste regresa y dice públicamente su verdad para humillar a su padre, a ella no la menciona y hasta le da un manto de piedad, diciendo que no sabía que él estaba vivo, porque le mintieron sobre su muerte.

Luego se casa con Danglars, por el que tampoco tiene un gran afecto, ya que lo engaña con Luciano Debray. Por eso, cuando Danglars se va escapando de la venganza de Montecristo y la deja “tal como os conocí, rica, pero deshonrada” (Dumas, 2006:902), ella tampoco se hace mayor problema y se va a buscar a su joven amante. Finalmente, Luciano no quiere estar con ella, pero esto no le genera mayor trauma, como tampoco la huida de su hija. La vida, públicamente licenciosa, de Herminia no recibe castigo social y ella no tiene mayor culpa encima por sus decisiones.

Mercedes es la heroína al principio de la novela y si bien tiene un paralelismo con Laura pues está perdidamente enamorada de Edmundo, hasta el punto de jurarle a Fernando que moriría si algo le pasara a su amado, ella no se pasa diez años llorando y

amando a quien cree muerto. Sabiéndolo vivo y encarcelado, Mercedes no espera. Luego de la muerte de Luis Dantés, padre de Edmundo, y pensando que éste nunca saldrá en libertad, acepta casarse con su primo Fernando para no quedarse sola y pobre. Fernando se convierte, a fuerza de traición, en el conde de Morcef. La condesa de Morcef tiene un hijo de él, Alberto. Edmundo la sigue amando durante los catorce años de su encierro, más lo que les toma su regreso, pero en ese tiempo Mercedes arma una familia. Cuando él regresa, ella no corre a sus brazos. Sólo se aparta de Fernando cuando él cae en deshonra.

Y ni aún para Haydée, quien luego será la mujer que devuelva el amor a Montecristo, hay una boda y una familia. La princesa griega, que durante años acompaña a Edmundo como una esclava de privilegio y que se enamora de él, es quien lucha por su amor y quien lo expresa sin esperar el cortejo del hombre. También es una mujer de acción, pues cuando cree que es tiempo de su justicia va sola a los tribunales a contar su historia para lograr desenmascarar al traidor Morcef (que se suicida deshonrado luego de eso) y es la que cuida a Valentina cuando escapa de su madrastra envenenadora. Finalmente, el conde le da la libertad, y entonces ella le dice por última vez que lo ama y con eso hace reaccionar al hombre que al fin obtuvo justicia y que ahora busca una segunda oportunidad para vivir: “por ti vuelvo a vivir, a amar y a sufrir, recompensa o castigo, acepto este destino” (Ib.:988), la acepta el conde. Y ambos parten juntos, sin boda ni hijos, a recorrer el mundo en un barco.

La única historia de mujer tradicional es la de la dulce Valentina Villefort, que está enamorada del pobre Maximiliano Morrel, mientras su padre la compromete con Franz d'Épinay. Pero Valentina no se atreve a desobedecerlo. Es su abuelo Noirtier, cuadripléjico pero aun revolucionario, quien arruina esa boda y la deja libre de compromisos. Cuando su vida es amenazada por su madrastra Eloísa, Montecristo le ofrece salvarla a cambio de irse lejos de su familia y ella acepta, no le interesa su familia o el dinero. Él la roba del sepulcro y la lleva al exilio al cuidado de Haydée hasta el momento de reencontrarse con Maximiliano y su abuelo, al lado de los que tendrá su final feliz. Este es el único final femenino del folletín que coincide con lo esperable en una telenovela, aunque tampoco culmine con una boda.

En conclusión, podemos notar que se reafirma la diferencia entre el mensaje que deja el folletín, que buscaba a la emancipación femenina, y el que deja la telenovela, fuertemente moralista que las vuelve a enmarcar entre el amor, el hogar y sus hijos.

III.4.5. ¿A dónde van los desaparecidos?

La neo-telenovela se caracteriza por combinar los elementos clásicos de la telenovela (serialidad, melodrama y tópicos románticos, de reconocimiento y búsqueda de la justicia por parte del oprimido y de ascenso social por parte del pobre) con la actualidad del contexto social y local donde se importa. Como diría Mazzioti, aun en la época de las telenovelas transnacionales se inserta el contexto local en cada versión, para educar a la gente además de entretenerla.

Montecristo, un amor, una venganza es una neo-telenovela que, aparte de la historia de amor de Laura y Santiago, se inserta en una trama local, y con la parte más cruda de la historia argentina, hablando sobre el tema de los desaparecidos a los jóvenes y ayudando a su instalación social.

La trama de los desaparecidos es el contexto político y social de la telenovela, emulando al uso que Dumas hace del contexto político francés (con el exilio de Napoleón Bonaparte, su posterior gobierno por Cien días y su derrota definitiva) para dar motor a la tragedia de Edmundo Dantés. También ésta es una forma de adaptar el folletín, así lo explica Adriana Lorenzón, una de los guionistas:

Cuando empezamos a trabajar sobre la adaptación, primero al presente y luego a la Argentina, tuvimos en cuenta que en El conde de Montecristo el disparador de la historia es una cuestión política: una carta de Napoleón que Edmundo Dantés debe entregar y eso provoca que lo metan preso sin retorno. De los temas que podíamos abordar que tuvieran que ver con algún trasfondo político y que fueran lo suficientemente fuertes para justificar el asesinato de un juez, que el personaje de Echarri fuera preso y que hubiese una consecuencia luego en el presente, el que más nos cerró fue el de la dictadura militar. Y además nos pareció que iba a tener una base

*sólida para justificar todos los conflictos. Porque estamos hablando de una cuestión social que es una herida abierta para toda la sociedad argentina.*³⁹

El tema de la dictadura no es abordado desde esa época y el horror que se vivió, sino desde cómo lo que pasó en aquellos tiempos sigue teniendo repercusión en la actualidad. Esta temática es retomada a través de los hijos de los que en ese momento desaparecieron: Victoria, que es hija de detenidos y que busca a su hermano/a nacido en cautiverio al que jamás conoció; Laura, hija apropiada que busca conocer sus orígenes y desentrañar la maraña de mentiras sobre su nacimiento y adopción; y Federico, que culpa a su madre por colaboracionismo y vive según los ideales de su padre sindicalista.

Desde el ángulo contrario se ve a los que colaboraron y se muestra el castigo social que los persigue en la actualidad: Alberto Lombardo, ex obstetra de Campo de Mayo, es separado de la política cuando se descubre su pasada vinculación; y Lisandro Donoso, represor y apropiador, acaba abandonado y repudiado por su mujer e hija. Ambos sufren el rechazo y las recriminaciones de su familia por haber participado en el Proceso, y también todo el peso de la ley, ya que en un juicio público se les dicta prisión por su pasado.

Para comenzar a analizar el “Proceso” militar desde sus consecuencias para los participantes activos, desde el principio debemos recordar que Alberto manda a Lisandro a matar a Horacio Díaz Herrera precisamente al descubrir que él está investigando la muerte de un sindicalista desaparecido, Solano, que fue capturado junto a su esposa y que compartió cautiverio con el sindicalista Sáenz y su esposa (que en aquel entonces estaba embarazada de Laura). A esta última se la tenía con particular cuidado, “ese bebé estaba prometido a alguien, a alguno de ellos” le contará María Solano, esposa sobreviviente, a Victoria Sáenz, hija mayor del matrimonio desaparecido, a la que salvaron de la redada escondiéndola en un placard “del que nunca pudo salir”, dirá ella.

“Ese bebé tenía que nacer bien, me lo había prometido el almirante”, sostendrá múltiples veces Lisandro Donoso, ex represor conocido como ‘la Rusa’ para los detenidos. Como en muchos casos reales, Donoso no podía tener hijos propios y en

³⁹ Ver Anexo, Entrevista I: TRZENKO, Natalia. “Escribiendo un éxito” en LA NACIÓN, Edición impresa, 16 de junio de 2006.

aquella época lo resolvió del modo más rápido: se apropió de un hijo de sus detenidos. El que asiste al complicado parto es ‘doc’, Alberto Lombardo, que dejará la medicina luego de esa época⁴⁰.

Sabiendo que la investigación de Díaz Herrera podía sacar a la luz su pasado y que, con lo controversial del tema, se arruinaría su carrera política, Alberto manda a matar al juez y a su hijo, demostrando, con su desesperación, el repudio que tiene el tema en la sociedad.

Lombardo sufrirá la destrucción de su carrera política, el rechazo de su familia y un juicio por haber participado en la apropiación de Laura Sáenz, cuyo parto atendió para dársela a su primo. Su tumba judicial será la declaración de María Solano, sobreviviente que compartió cautiverio con los Sáenz y que lo ubica en el lugar como médico obstetra. También aprovechó (como se sabrá al final) los experimentos con embarazadas de esa época para hacer sus propios experimentos eugenésicos, que incluso lo llevarán a intervenir el embarazo de su esposa y de su prima.

Sin embargo, en lo que refiere puntualmente a la etapa de la dictadura Alberto no es el villano emblemático ya que en esa etapa era un “civil colaboracionista”. Si bien es cuestionable, el mayor villano del Proceso será la imagen más sombría del período: el represor, torturador y apropiador Lisandro Donoso.

Lisandro extraña aquella época, se puede percibir desde el inicio: “El arma me la dio mi General, toda una vida de esfuerzo y terminó denigrado, con Alzheimer y en cana”, recordará cuando vende una pistola en la primer parte de la telenovela, mientras suspira con nostalgia. Más adelante, en una requisa a la casa de los Rocamora, le dará otro golpe de nostalgia al advertir a sus hombres que “que no se les quede pegado nada. Ya no son las cosas como en nuestros tiempos” (Ib.; cap. 24).

Cuando se refiere a la gente que militaba en la dictadura sigue refiriéndose a los “zurdos” y tiene bronca en particular contra el padre Pedro “que en la dictadura refugiaba zurditos y los ayudaba a salir del país por su contacto con el juez Díaz Herrera”.

⁴⁰ Al menos en apariencia, ya que luego se descubre que siguió haciendo experimentos eugenésicos. Pero para más datos revisar la síntesis argumental en Anexo.

Cuando Laura comienza a preguntar demasiado, y ya no logra frenar ni a ella ni a Elena, él, que ahora tiene en contra a todas las mujeres de su familia que le reclaman la verdad, inventa una paternidad sobre Laura dándole como madre a Susana, una ex enfermera de Campo de Mayo caída en desgracia, que también se refiere a la gente despectivamente como “zurdos” y que con frecuencia sostendrá que “la mano dura nunca viene mal”. Pero la farsa le dura poco, hasta que un análisis de ADN tira por tierra la mentira.

Al fracasar este plan se desespera y recurre a la violencia contra Elena, pero ella ahora está decidida a llegar a la verdad y como él le miente le dice que lo va a dejar y lo denuncia por violencia doméstica. Érica se pone del lado de su madre, y las tres lo culpan por mentir sobre la identidad robada de Laura. Él sufre ese rechazo de toda su familia pero no se arrepiente “Laura hace preguntas, hace quilombo, se parece a los padres, que hicieron tanto quilombo que al final perdieron la vida” (Ib.; cap. 60), reflexiona poco después.

El represor es reconocido por sus víctimas por su apodo en Campo de Mayo, “la rusa”. María Solano, quien luego lo denuncia por ser el que la torturaba y el que la llevaba con el militar que la violaba, dice que todos tenían apodos: él era ‘la Rusa’, Salcedo y Lombardo eran apodados ‘doc’ y su violador era ‘el Moncho’; ya que los militares usaban apodos al estar con sus víctimas, para evitar ser reconocidos o denunciados si algunas de sus prisioneras se escapaban o las liberaban.

Luego de la venganza de Santiago, Lisandro recibe el castigo de su propia mente ante del castigo social: comienza a ver a los fantasmas de los que mató, incluidos los padres de Laura y el cocinero Vito. Eso hace que se vuelque a la religión, como tantos militares. Clara Pando, ex enfermera de Campo de Mayo, es un buen ejemplo. La testigo de Jehová que declara a favor de Alberto en el juicio, le dice a su abogado que la fe la ayudó a pagar las culpas y poder volver a dormir, luego de participar “en la época más oscura de este país”, “a veces me miro y me doy asco”, confiesa (Ib.; cap. 119).

Cuando sabe que va a ser detenido por apropiador, Lisandro irremediamente decide no delatar a Alberto y una noche, con tango de fondo y un whisky en la mano, recuerda cómo se apropió de Laura, mira un rosario ante sí para darse valor y se pone un arma en la cabeza. Pero no se anima y la policía se lo lleva detenido.

Al llegar a la cárcel se encuentra con un abogado de oficio, no del todo eficiente, que le demuestra que los Lombardo le soltaron la mano, no obstante logra prisión domiciliaria por tener un ACV en la Corte cuando le preguntan por Alberto.

Al morir Lombardo, Lisandro queda en la calle prófugo y pobre, todos lo buscan y su propia hija se niega a ayudarlo. Empieza entonces a llamar a los compañeros de aquellos tiempos, pero ninguno le tiende una mano, por lo que acaba regresando a su casa para que Elena lo entregue nuevamente a la policía y lo metan en la cárcel, donde quedará preso de su propia mente, rezando y viendo a su alrededor a los muertos de su juventud.

De las consecuencias para las víctimas, la historia más fuerte, y que más se conecta con el contexto de los desaparecidos es la de Victoria Sáenz. La médica que se exilió con sus abuelos en España, luego de que sus padres fueran secuestrados, llora constantemente y recuerda el placard en el que su madre la metió de chica para que no la encontraran cuando cayó la redada, jurando que no podrá salir de ese placard hasta que no encuentre al bebé que su madre esperaba.

Ella es la primera que asiste a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo, donde llevaban la búsqueda de su hermano y de los restos de sus padres, y donde siempre la acompaña Amparo, una abuela de la fundación. La ambientación de las escenas es en la misma sede, por lo que se ven las fotos de los desaparecidos y sus hijos en muchas escenas, acompañadas de música de León Gieco. Eso no sólo genera un efecto de verosimilitud, sino que tuvo efectos inesperados en la realidad como sucedió con el muchacho que creía ser hijos de desaparecidos y que lo confirmó al ver su foto en el muro de la sede, durante un capítulo de la telenovela, aún antes de tener los resultados del ADN.

Al principio Victoria no se anima a entrar a la Fundación. Se angustia y mira las fotos de sus padres y los pedidos de habeas corpus nunca resueltos. Pero, finalmente con ayuda de Santiago logra regresar a la búsqueda, luego de una tarde en Plaza de Mayo, donde llora ante el símbolo de los pañuelos de abuelas. De allí en más hará mucho hincapié en la labor de la fundación: “para todos los que tenemos esta búsqueda de identidad la sede de Abuelas es una sede de mucha contención. Evidentemente mi

hermano o hermana tiene toda una historia armada a su alrededor o tiene miedo, pero lo vamos a encontrar” (Ib.; cap. 26).

Con motivos de sus incursiones a la sede de Abuelas en busca de datos de su hermano, también brinda datos sobre cómo trabaja la Fundación y qué ventajas ofrece a los nietos en búsqueda y a la gente que duda de su identidad: en el capítulo 40 va a buscar datos sobre la participación de Alberto como médico, y Amparo acaba hablando sobre el registro de maternidades clandestinas que está disponible al público y donde se pueden ver las listas de médicos civiles que participaron y los datos sobre los procedimientos; en el capítulo 60 se puede ver una muestra de fotos real llamada “Memoria abierta”, que será marco para que Victoria se reencuentre con Federico Solano, hijo del sindicalista que militaba con su padre, pero también para que Amparo y ella reflexionen sobre la necesidad de muestras y espectáculos como aquel para “instalar el tema en la memoria de la gente”.

Ya por el capítulo 71, Victoria incentiva a Laura a hacerse los análisis de ADN en la CONADI, hablándole del banco de datos genéticos que tienen allí y dándole repetidamente la dirección: “25 de mayo 1500, Capital”, para dejarla grabada en los espectadores. “Tiene que ir a la CONADI. Debe haber una abuela, tal vez toda una familia que la esté esperando”, añade Amparo.

Ella es la que incentiva en Victoria la duda de que Laura sea hija de desaparecidos, “la edad coincide”, le dice. En ese momento entra un chico y avisa que recuperaron a otro nieto y festejan esperanzadas: “los vamos a encontrar a todos”, promete la anciana que también busca a su nieto desaparecido. (Ib.; cap. 56) Cuando Laura va a la sede, Amparo le repite la dirección de la CONADI y le explica cómo es el trámite que hay que hacer para hacerse el análisis de ADN y cotejar con el banco de datos genético.

Victoria busca a María Solano para que la ayude a encontrar a los apropiadores de su hermano, y ella le comenta cómo son los juicios por la verdad, para evitar la impunidad y la convence de atestiguar contra Donoso, Lombardo y Susana.

Cuando finalmente le confirman que su hermana es Laura, ella le muestra la foto que siempre tiene con sus padres y le dice “te pareces a mamá”. Luego de años de búsqueda quiere recomponer el vínculo con su hermana y empieza separándose de

Santiago. Luego, se reúnen las hermanas y le lleva todas las cosas de bebé que conservó durante su exilio en España, esperando su encuentro. Le cuenta cómo la esperaron y que sus padres prepararon su llegada creyendo que sería varón “por no sé qué cosa de la forma de la panza. Te querían poner Juan, no prepararon nombre de nena, no había otra opción que Juan. Pero yo siempre supe que serías nena”, le empieza a contar y le da un sonajero rosado, lo único rosa del ajuar que era un regalo de ella (Ib.; cap. 97).

La lleva finalmente a ver la casa donde vivieron junto con sus padres y le cuenta cómo estaban distribuidos los muebles y adornos, llorando ante el placard y recuperando, para Laura, su historia. Victoria, por su parte, logra cerrar su historia hacia el capítulo 143, cuando al fin, junto a su hermana, puede enterrar los restos restituidos de sus padres.

El personaje de Viviana Saccone fue tan emblemático para el tema de los desaparecidos que cuando tuvo que ir a retirar el Martín Fierro de Oro, en su lugar subió un nieto recuperado.

Laura Sáenz es otro extremo, es la nieta apropiada que desconoce su pasado. Supuestamente criada por sus “tíos”, luego de la muerte de sus padres, es la culpa por mentirle a su hijo sobre su verdadero padre lo que la lleva a plantearse sus propias dudas en terapia, y luego trasladarla a sus “tíos”.

Lisandro, ex-militar, actúa rudamente ante las preguntas, mientras que Elena, que tampoco sabe de dónde su marido sacó a la bebé con la que cayó una noche, le cuenta una historia, como tantas que se han contado a los apropiados, de que tiene padres muertos y enterrados en Uruguay, y que como eran pobres en aquellos tiempos no hay fotos de su madre embarazada, como reclama ver. “Pero yo necesito reconstruir mi historia” pide ella, y hasta se ofrece a viajar a Uruguay. Sabiendo que es en vano, Elena le dice que no va a encontrar nada allá y empieza a preguntarle a su marido sobre el verdadero origen de la nena, “la edad de Laura coincide con lo que vos ‘ya sabes’”, le dice un día luego de leer el caso de un nieto recuperado en el diario. “Decime la verdad, la pueden estar buscando”, pero Lisandro responde con violencia y mentiras. Esa falta de respuestas y el sufrimiento de Laura llevan a Elena a decidir ayudarla a buscar la verdad por si misma pese a la negativa de su esposo que cuestiona “¿y de qué le sirve a Laura

saber dónde nació, si ya tiene la historia armada?” (Ib.; cap. 24). Érica, la hija natural de Lisandro y Elena, también apoya la búsqueda de su madre.

Victoria es quien siembra en Laura las dudas sobre su identidad como hija de desaparecidos: “hay mucha gente de tu generación que tiene la identidad cambiada, y hay mucha gente de tu generación que ni siquiera sabe que tiene la identidad cambiada”, le advierte cuando descubre que es adoptada ilegalmente. Como ya dijimos, la invita a ir a la sede de Abuelas y luego a hacerse el análisis en la CONADI. Laura, como muchos otros nietos recuperados, no quiere barajar esa posibilidad pero Elena empieza a respaldarla cuando el fiscal Tamargo le hace notar que su marido, que hacía actividades extraoficiales en Campo de Mayo de las que no les comentaba, entre el '77 y el '78 llevaba más plata que antes y fue la época en que llevó a la beba. Recién cuando Elena empieza a barajar esa hipótesis y le pide a Victoria que la ayude a contactar a las Abuelas, Laura acepta pensar en eso y dice que cuando esté lista quiere conocer a Amparo, para ir a la CONADI. Cuando por fin asiste, le sacan sangre y cuenta que le ofrecieron contención psicológica, y que se sintió bien de haberlo hecho.

Hacia el capítulo 96 se entera que tiene una hermana, cuando la llaman de la CONADI y la presentan con Victoria. El vínculo al principio le resulta conflictivo, pues no sabe cómo manejarse con su hermana recuperada, y aparte se siente muy culpable de que por su búsqueda metan presa a Elena por apropiadora. Érica la culpa por eso y se distancia, pero su “tía” lo acepta: “hicimos algo que estuvo mal y tenemos que pagarlo”, dice cuando la detienen junto a Lisandro. Laura le promete ayuda y no le guarda rencor. Pero luego de eso su prima siempre la culpara de haber llevado la desgracia a la familia y testificará en su contra en el juicio de divorcio.

Cuando Laura es secuestrada por Marcos, se conoce como el caso Sáenz y los medios hablan de ella como de una “nieta restituida”, sin embargo recién hacia el capítulo 140 la jueza Cortez le da su documento como Laura Sáenz.

Finalmente, Laura decide intentar el vínculo con su hermana y se las ve juntas enterrando a sus padres al final de la novela y con el nene de Laura llamando ‘tía’ a Victoria, mientras ella cuenta anécdotas de sus padres. Sin embargo, Laura no rompe vínculos con Elena, a quien ayuda a liberar de la cárcel, y entre todos arman lo que la

mujer llama “una familia recuperada”, en la que no entra Lisandro Donoso, quien acaba despreciado y solo.

La historia de los Solano, la última de este tipo, habla de la historia de los sobrevivientes y de la culpa que estos sienten. Federico Solano, hijo del sindicalista asesinado, aparece en el capítulo 64, pero se niega a acudir a la sede de Abuelas y a hablar del pasado de su padre. Sostiene ante Victoria que su búsqueda no es la misma y que él sólo tiene de su padre una foto, un tomo amarillento de *Operación masacre* ante el que llora y una casa, que convirtió en casa pública para seguir los ideales del sindicalista.

- *No se puede volver al pasado- confronta Federico a Victoria.*

- *No se puede volver, pero se puede hacer justicia y esa es una forma de seguir adelante-responde ella (Ib.; cap. 67).*

Y pocos capítulos después Victoria le dirá, ya discutiendo:

- *Tu silencio está matando a la verdad, y en este país de asesinos estamos hartos (Ib.; cap. 70).*

Luego hablan de María Solano, a la que Victoria busca porque estaba encarcelada junto a Fabiana Sáenz en el pabellón de embarazadas (María luego pierde el embarazo suyo por la tortura), pero Federico le dice que su madre está muerta para él, ya que sobrevivió por convertirse en amante de un militar al que apodaban ‘el Moncho’.

Federico ayuda a Santiago, pues el difunto juez Díaz Herrera fue el que recuperó los restos de su padre y se los entregó.

Los Solano hablan de otra historia de exilio. Ambos se escaparon a México luego de la liberación de María, para escapar de un país convulsionado que ya no era seguro para ellos. Y son los que ayudarán a Victoria a hacer justicia, ya que María Solano es la sobreviviente que vio el cautiverio de su madre, incluido quienes estaban atendiendo el parto. Su presencia será clave para encarcelar a Alberto como partícipe necesario en la apropiación de Laura.

La mujer regresa de México recién para el episodio 89 y sufre el desprecio de su hijo, que cree que como se acostaba con el represor que la custodiaba se había vendido y hasta había entregado a su padre. María llora, dice que a ella la torturaban y que le preguntaban por gente que no conocía: “yo no era sindicalista, yo no entendía nada, yo estaba enamorada de tu papá nomás, y como no sabía me seguían torturando”. También

le dice que el represor la violaba como tortura y que ella aceptaba fingir en esos momentos que era la novia a cambio de promesas: “pedía verte a vos, me violaba y me lo cumplía, pedí que me soltaran, me violó y me soltaron, pedí que soltaran a tu papá, me violó...y no me lo cumplió”, explica y rompe a llorar en el hombro de su hijo, que finalmente empieza a entenderla y la lleva a ver a Victoria para que atestigüe y la ayude a encontrar a su hermano (Ib.; cap. 89). Con su testimonio frente a la jueza Cortez logra la cárcel para Lisandro y también para Alberto y Susana, a los que identifica como los que asistieron el parto de Fabiana Sáenz y se apropiaron de la bebé, logrando condenas por apropiación para todos.

Federico por su parte, como forma de venganza, quiere acercarse a Érica Donoso para lastimarla, pero termina enamorado de la hija del torturador de su madre en una relación que ambos describen como “enferma”.

María buscaba el cuerpo de su esposo y finalmente Federico le confiesa que él lo enterró luego de que Díaz Herrera recuperara sus restos. Van juntos a visitar la tumba y ahora que están juntos y se enfrentaron a sus torturadores, al fin sus heridas del pasado pueden sanar.

Montecristo, un amor, una venganza ayudó a poner en la agenda el tema de los desaparecidos siguiendo una exitosa línea de telenovelas testimoniales de Telefé como *Resistiré* y *Vidas Robadas*, y no es desatinado decir que de allí viene su éxito.

IV. CONSIDERACIONES FINALES

Durante más de un año de análisis del corpus, a la luz de diversos autores, llegamos a la conclusión de que los cambios que se produjeron en la transposición del folletín *El conde Montecristo* en la telenovela *Montecristo, un amor, una venganza* son producto de la del cambio del formato y su respectiva contextualización, dado que en el género telenovela se requiere una fuerte influencia del estilo melodramático. Aunque podemos reconocer que si una narración escrita hace casi dos siglos atrás sigue teniendo un gran éxito al adaptarse a un nuevo formato y público, se debe a que aquellas matrices narrativas del argumento son tan prototípicas que aun hoy causan un gran impacto.

Es decir que, pese al aggiornamiento tanto contextual como tecnológico, se mantienen la trama del inocente encarcelado que regresa para hacer justicia, pero ya no por mano propia, sino mediante la revelación pública de los errores y males cometidos en el pasado por parte de los villanos. Aunque también en el final de la telenovela podemos ver un ‘duelo’ entre los ex amigos, Santiago y Marcos, totalmente permitido y quizás exigido por la influencia melodramática que presenta el formato audiovisual.

Ideológicamente hablando sigue siendo una historia reformista, pues el héroe justiciero que es encarcelado y regresa para vengar la traición no lo hace por fuera de la ley, ya sea la de Dios en el caso de Dantés o la Justicia legal en el caso de Santiago. En este sentido se mantienen:

- la estructura patriarcal del poder, representado en la telenovela por Alberto Lombardo y en el folletín por Villefort, que quiere casar a su hija y manda a su esposa a suicidarse cuando descubre sus crímenes;

- la lucha entre el deber y la pasión, y la lealtad y el amor: representada en el folletín cuando Dantés duda si matar a Alberto de Morcef en el duelo como le marca su venganza o dejarse matar para no dañar a Mercedes; y en la telenovela por el hecho de que Santiago sufre cuando piensa en vengarse de Laura y hasta se siente mal al atacar a Marcos; o en las historias de las dos Valentinas, en la del folletín que debe luchar entre la orden de su padre, Villefort, que la quiere casar con el correcto Franz, mientras ama a Maximiliano, y la de versión televisiva que se enamora del agente de INTERPOL que investiga a su padre;

- el secreto de los lazos familiares, de Benedetto, de Laura y de Matías;
- y el movimiento de la trama en el sentido del des-conocimiento al reconocimiento.

Este último movimiento es particularmente fuerte en ambas versiones pero por motivos diferentes. En el folletín, el pasaje del desconocimiento al reconocimiento se hace en dos niveles: por un lado, en la cárcel, Edmundo pasa de ser confiado, inocente e inculto a ser culto y capaz de planear una cruel venganza tras descifrar la traición de la que fue víctima; y, por otro lado, cuando revela su identidad a sus enemigos se concreta la justicia, pues es entonces cuando los malvados descubren que sus desgracias son en realidad castigos por sus malas acciones pasadas.

En la telenovela, en cuanto al nivel del mensaje moral, en primer lugar, se deja en claro que no se puede tomar venganza por mano propia, sino que hay que confiar en la Justicia porque terminará fallando a favor del inocente, cosa que no le pasa a Dantés en el folletín, que desconfía de la justicia con razón. Así, en la adaptación de Telefé, Victoria insiste constantemente a Santiago en no pedir venganza sino justicia. Y lo mismo hacen Rocamora, Sarita, el padre Pedro e incluso Ramón. Por otro lado, el protagonista si bien habla constantemente de venganza y de sus ganas de ver correr la sangre de sus enemigos, llora al querer dañarlos. Incluso cuando se encuentra con Marcos luego de su cautiverio, le dice que va a pagar por sus crímenes y que él va a estar a un lado simplemente observando.

Santiago resalta que lo que realmente busca no es venganza sino justicia, y eso queda claro cuando el protagonista recurre a amigos jueces y fiscales para detener a sus enemigos.

Otro mensaje ideológico que difiere entre la telenovela y el folletín es el referido al rol de la mujer: mientras que el folletín impulsa a la mujer a la emancipación la telenovela la vincula con el 'matrimonio' feliz.

En el folletín los "happy endings" femeninos son para todas: por supuesto para las 'buenas' de Haydée (que el conde le da esperanzas y acepta su amor) y Valentina Villefort (que termina junto a Maximiliano y su abuelo, aunque haya perdido al resto de su familia); pero también para las 'no tan buenas' como Eugenia (que se libera de su padre y puede fugarse con su amiga), para Mercedes (que se irá con su hijo, pero sin

recuperar a Edmundo) y para Herminia (que vive feliz su vida adinerada, aunque su esposo y su hija la hayan abandonado).

En cambio, en la telenovela las mujeres ‘buenas’, que no tienen oscuridad en su pasado ni en su conducta, que son fieles y sumisas, obtienen como recompensa el amor de una familia, mientras que las mujeres de vida licenciosa o que se rebelan contra lo establecido son ‘castigadas’ con la soledad. Laura es recompensada con el amor de Santiago y de su hijo, mientras que Érica, por ejemplo, obtiene la riqueza pero el hombre que ama la abandona y su madre le reclama su actitud tan distinta de la de su buena ‘prima’ Laura. El mensaje es claro: la mujer tiene que vivir para su amor, tener una moral intachable, ser buena madre y no tener ambiciones materiales o de progreso económico fuera del ascenso social vía matrimonio.

Sin embargo, el tema de la identidad es muy bien tratado en la telenovela, a través de los personajes de Laura, Victoria y Matías, quienes para recuperarla deben desentrañar una trama de mentiras. También vinculada a la temática de los desaparecidos, la recuperación de la identidad es entendida como algo indispensable y la verdad es presentada como el camino hacia la felicidad, mientras que el ocultamiento y el engaño son castigados y provocan repudio tanto privado y como público.

Narratológicamente notamos que la transposición analizada, a pesar de presentar cambios respecto al contenido, mantiene el eje de la historia narrada en el folletín, así como también se pueden encontrar las mismas secuencias que hacen que el relato progrese: una traición, el encarcelamiento de un inocente, el regreso de la víctima para recuperar lo perdido y ejecutar su venganza contra los traidores y un final feliz dentro de las expectativas de cada género.

No obstante, la transposición debe ser entendida como un movimiento complejo y significativo de la cultura y no como un simple movimiento mecánico de la expansión de una nueva tecnología. En este sentido, notamos que la telenovela analizada, al tratarse de una versión libre que retoma la historia en un nuevo contexto, no es una mera copia en un nuevo formato. No se trata de un simple cortar y pegar, sino que se tienen en cuenta las posibilidades que brinda el dispositivo de enriquecer la historia mediante las imágenes y el sonido, y también la contextualización para que se vea adaptada a la época contemporánea.

Por un lado, consideramos que fue un gran acierto de esta adaptación la incorporación de la temática de la recuperación de la identidad de hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar. Tratar un tema tan serio y complejo, desde el punto de vista argumental, hace que los espectadores se involucren con el pasado histórico del país, como así también acerca un nuevo público a éste género.

Por otro lado, se reconoce que, como toda telenovela, respeta cierto horizonte de expectativas y para ello debe mantener la temática amorosa como centro de todo el relato. Además, como mencionamos anteriormente, bajo la influencia melodramática estos vínculos amorosos son exacerbados respecto de la obra antecesora, al generar mayor impacto en los espectadores con la traición del mejor amigo y la paternidad oculta del protagonista.

En definitiva podemos decir que esta transposición presenta una gran combinación a la que podemos llamar “estilo Telefé” , dado que respeta las expectativas de género sobre el amor arrebatado que debe ser recuperado como base argumental, pero enmarcada dentro de una temática social que busca concientizar y dejar una “moraleja” sobre el pasado argentino, en este caso.

El mayor cambio respecto del folletín, y quizás también el secreto de su éxito, es el uso de la temática de los desaparecidos como contexto. La telenovela no retoma el pasado, sino que aborda, principalmente, sus secuelas en la actualidad: el trabajo de los jueces que aun investigan los casos; la participación civil en el régimen representada en las figuras de Alberto y Susana; la búsqueda de los nietos por parte de la Fundación Abuelas de Plaza de Mayo; la búsqueda de las familias que aun buscan a los bebés nacidos en cautiverio, como Victoria que busca a su hermana; los cientos de personas que aun viven en una mentira y ni se plantean que pueden ser hijos de desaparecidos, como Laura; y la culpa de los que sobrevivieron y perdieron a los suyos, como los Solano.

La historia es muy actual y muy verosímil: es filmada en la sede de Abuelas o en la muestra Memoria Abierta; se hace constante mención a los procedimientos para buscar a un desaparecido o averiguar si uno tiene dudas sobre su identidad; y los personajes tienen momentos que realmente llevan a plantearse el tema, como cuando María Solano cuenta que la torturaron para sacarle información y que ella “no sabía nada

porque era la esposa del sindicalista, no el sindicalista, y como no sabía me seguían torturando” o la forma nostálgica en la que habla Lisandro de aquellos tiempos, la defensa que hace de la “guerra” que hubo y el desprecio con el que él y Susana hablan de los “zurdos”.

El tratamiento de este tema que se hizo en la telenovela repercutió favorablemente en el público. *Montecristo, un amor, una venganza* provocó que se triplicaran las consultas de jóvenes que tienen dudas sobre su identidad en la sede de Abuelas de Plaza de Mayo. Buscarita Roa, miembro de dicha Fundación, declaró oportunamente: “Esto es un boom. Acá vienen chicos y me dicen: «Vi la novela y no pude dormir en toda la noche». El programa está movilizándolo a nuestros nietos”⁴¹. Sobre esto mismo se pronunció Nora Mazziotti quien afirmó, en octubre de 2006, que la tira constituía “una reparación, un homenaje, que como sociedad nos merecíamos” (Mazziotti, 2006:10).

Finalmente, retomando la hipótesis de esta tesina, podemos sostener que las temáticas centrales de los argumentos clásicos son retomadas y transpuestas por ser universales, pero que se verifican modificaciones radicales debido a la fuerte presencia de la matriz melodramática que toda telenovela debe tener. En el caso de *Montecristo, un amor, una venganza*, se observan cambios en el argumento y en los personajes debido al nuevo contexto y formato en el que la historia se inserta pero, no obstante, conserva los conflictos primordiales de traición, venganza e identidad.

A lo largo de este trabajo pudimos confirmar nuestra hipótesis. El argumento se mantiene en tanto un inocente (Edmundo/Santiago), hijo de un viudo y a punto de casarse con su amada (Mercedes/Laura), es traicionado por alguien que ambiciona su puesto (Danglars/Luciano), alguien que puede ser perjudicado en su carrera política por él (Villefort/Alberto) y un primo de su novia que la ama en secreto (Fernando/ Marcos). Es encarcelado durante un largo período por un crimen que no cometió, y al salir de la cárcel se vengará de sus enemigos y conseguirá la felicidad. Por lo tanto, se mantiene la

⁴¹Ver Anexo, Notas periodísticas (pág. 157): TOSI, María Cecilia. “La tira “Montecristo” triplicó las consultas sobre identidad” en LA NACIÓN, publicado en edición impresa, 06 de agosto de 2006.

estructura consolatoria del inocente que consigue castigo para los que lo perjudicaron, pero hasta ahí llegan las similitudes.

Bajo la influencia de la matriz melodramática el traidor es aun más traidor, pues también es su mejor amigo; el amor vence todos los obstáculos, porque la mujer con la que iba a casarse lo espera y lo sigue amando, y al final logran estar juntos; y la venganza, se transforma en justicia, en el sentido más legal del término, con cárcel para los villanos y con jueces y fiscales dictando sentencias, más allá del repudio social.

Los triángulos amorosos mueven la trama: Victoria y Laura aman a Santiago; Marcos y Santiago se pelean por Laura; Rocamora se enamora de Victoria, mientras ella está con Santiago; y Leticia va y viene en sus desvaríos entre Alberto y el padre Pedro. Triángulos amorosos no presentes en el folletín, donde el amor realmente no es central para algunos personajes.

También los héroes se humanizan: lejos del Superhombre del folletín, que se presenta por encima de las contradicciones, sin remordimientos y sin responder a las leyes, Santiago sólo logra triunfar con ayuda de INTERPOL, de la jueza Cortez y del fiscal Tamargo. Es una persona sensible que llora y sufre cada vez que piensa en sus deseos de venganza, entrando en contradicción consigo mismo.

El contexto es otro factor que cambia el argumento. Con la incorporación de la temática de los desaparecidos no sólo se logra el efecto social de concientizar a la opinión pública sobre un tema tan delicado, sino que se pone en primer plano la búsqueda de la identidad de los que fueron despojados de ella y el castigo social y jurídico que deben recibir los culpables, cuestionando duramente a los que participaron en aquella etapa oscura de nuestro país.

En definitiva, consideramos que la matriz melodramática propia del formato audiovisual es la que provoca los cambios que se observan en los argumentos clásicos retomados en un nuevo contexto. Finalmente, la hipótesis de esta tesina fue comprobada y la investigación que llegó a dicha conclusión la tienen en sus manos. A las autoras solo nos queda **confiar y esperar**.

JIMENA ECHEVARRIA Y LAURA OLIVÉ

V. BIBLIOGRAFÍA

- ✓ ADORNO, Theodor. (2002). *Televisión y cultura de masas*. Buenos Aires, Ed. Lunaria.
- ✓ ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. (1977) “Industria cultural. El iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del Iluminismo*. México. Editorial Sudamericana. (1ra ed. 1944)
- ✓ APREA, Gustavo y MARTINEZ MENDOZA, Rolando C. (1996). “Hacia una definición del género telenovela”. En: SOTO, Marita (Comp.). *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires, Atuel.
- ✓ ARISTÓTELES. (1995). *Retórica*, tomo II. Madrid, Editorial Gredos.
- ✓ BARBIER, Frédéric y BERTHO LAVENIR, Catherine. (1999). *Historia de los medios de Diderot a Internet*. Buenos Aires, Colihue.
- ✓ BARTHES, Roland. (1970). “Introducción al análisis estructural del relato”. En: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. (1ra ed. 1966)
- ✓ BREMOND, Claude. (1970). “La lógica de los posibles narrativos”. En: R. BARTHES y otros, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- ✓ ----- (1976): “El mensaje narrativo”. En: BARTHES, Roland y otros, *La Semiología*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo. (1ra ed. 1964)
- ✓ CALABRESE, Omar. (1994). *La era neobarroca*. Buenos Aires, Ed. Cátedra. (1ra ed. Gius, 1987).
- ✓ CAMAÑO, Marcelo y LORENZÓN, Adriana. (2006). *Montecristo, un amor, una venganza*. Buenos Aires, Ed. Suma de Letras.
- ✓ DUMAS, Alejandro. (2006). *El conde de Montecristo*. Buenos Aires, Ediciones del Libertador. (1ra ed. 1844-1846)
- ✓ ECO, Umberto. (1995). “Eugene Sue: el socialismo y el consuelo”. En *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona, Lumen.
- ✓ ----- (1995). “Introducción”. En: *Apocalípticos e integrados: La cultura italiana y las comunicaciones de masas*. Buenos Aires, Fábula de Tusquets. (1ra ed. Lumen, 1968).
- ✓ ----- (1998) “Para una guerrilla semiológica”. En: *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.

- ✓ FORD, Aníbal. (1985). “Literatura, crónica y periodismo”. En: *Medios de Comunicación y Cultura Popular*. Buenos Aires, Legasa.
- ✓ GENETTE, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- ✓ ----- . (1969). *Figuras II*, París, Seuil.
- ✓ ----- . (1972). *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- ✓ GRAMSCI, Antonio. (1974). *Literatura y vida nacional*. México, Siglo XXI.
- ✓ GUBERN, Roman. (1983). “Teoría del melodrama”. En: *La imagen y la Cultura de masas*. Barcelona, Editorial Bruguera.
- ✓ HAUSER, Arnold. (1979). *Historia social de la literatura y del arte*. Barcelona, Ed. Guadarrama/Punto Omega.
- ✓ JIMÉNEZ DE ASÚA, Luis. (1971). “Las escuelas penales y las tendencias”. En: *Tratado de derecho penal - Tomo II*. Buenos Aires, Losada.
- ✓ KANT, Immanuel. (1989). *Metafísica de las costumbres*. Madrid, Tecnos. (1ra ed. 1797)
- ✓ LAERA, Alejandra. (1999). “Nota a la presente edición”. En: GUTIERREZ, Eduardo. *Juan Moreira*. Buenos Aires, Editorial Perfil.
- ✓ MARTIN BARBERO, Jesús. (1987). *De los medios a las mediaciones*. México, Gustavo Gili.
- ✓ ----- . (1992). “La telenovela en Colombia. Televisión, melodrama y vida cotidiana”. En: MAZZIOTTI, Nora (Comp.). *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires, Colihue.
- ✓ MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. (1962). “Capítulo VIII”. En: *La sagrada familia*. México, Grijalbo, Ciencias Económicas y Sociales.
- ✓ MATTELLART, Armand. (1995). “El folletín, un género y mercado populares” y “La controversia Sue-Marx y la ideología del contenido”. En *La invención de la comunicación*, México, Siglo XXI.
- ✓ MAZZIOTTI, Nora. (1992). “Intertextualidades en la telenovela argentina. Melodrama y costumbrismo”. En: *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires, Colihue.
- ✓ ----- . (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Paidós.

- ✓ ----- (2006). *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá, Norma.
- ✓ MONTAIGNE, Michel (1987). *Ensayos II*. Madrid, Cátedra.
- ✓ NIETZSCHE, Friedrich. (1992). *Así habló Zarathustra*. Barcelona, Planeta Agostini. (1ra ed. 1883)
- ✓ ORTIZ, Renato. (1996). “Cultura, comunicación y masa”. En: *Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- ✓ PETRIS, José Luis (1996). “Telenovela. Paradoja de su metadiscurso teórico: despreciada por simple, respetada por compleja”. En: SOTO, Marita (Comp.). *Telenovela/telenovelas*. Buenos Aires, Atuel.
- ✓ PROPP, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- ✓ QUIROZ, Teresa. (1992). “La telenovela peruana: antecedentes y situación actual”. En: MAZZIOTTI, Nora (Comp.). *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires, Colihue.
- ✓ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001) *Diccionario de la Lengua Española* (vigésimo segunda edición). Madrid, Espasa-Calpe.
- ✓ RIVERA, Jorge. (1982). *El folletín*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Colección: La vida de nuestro pueblo, cap. 21.
- ✓ ----- (1994). “Tratado portátil de la novela de folletín y sus secretos” en *Postales electrónicas (Ensayos sobre medios, cultura, sociedad)*. Buenos Aires, Atuel.
- ✓ ROURA, Asumpta. (1992). “Telenovelas, pasión de mujer”. En: MAZZIOTTI, Nora (Comp.). *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires, Colihue.
- ✓ SANCHEZ NORIEGA, José Luis. (2000) *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.
- ✓ SEGRE, Cesare. (1985). “Tema/motivo”. En: *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.
- ✓ STEIMBERG, Oscar. (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires. Atuel.
- ✓ ----- (1997). “Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela”. En: VERÓN, Eliseo y ESCUDERO, Lucrecia (comps.), *Telenovela - Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa.

- ✓ TODOROV, Tzvetan. (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Signos.
- ✓ ----- (1971). *Literatura, y significación*. Barcelona, Planeta.
- ✓ ----- (1973). *Gramática del «Decamerón»*. Madrid, Taller de Ediciones J. B.
- ✓ ----- (1978): “Los dos principios del relato” en *Los géneros discursivos*. París, Seuil.
- ✓ TOMACHEVSKI, Boris. (1928): *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal, 1982.
- ✓ TRAVERSA, Oscar. (1986). *Carmen, la de las transposiciones*. La Plata, Actas del 1er. Congreso Nacional de Semiótica.
- ✓ VARELA, Mirta. (2005). *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna (1951-1969)*. Buenos Aires, Edhasa.
- ✓ WOLF, Sergio. (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós.

En Revistas:

- ✓ MARTIN BARBERO, Jesús. “Memoria narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y Cultura*, Nro 10, México, Agosto 1983.
- ✓ MICHEL FARIÑA, Juan J. “Montecristo: de la venganza a la responsabilidad de (pro)crear”, en Revista *Aesthetika c*, Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte, Vol. 4, (1), Junio 2008
- ✓ MURDOCK, Graham. "Fabricando ficciones: elementos para el estudio de la producción de dramas televisivos" en la Revista *Estudios sobre las culturas Contemporáneas*, volumen II, Nro 4-5, Universidad de Colima, pp. 67-93, México. (Febrero de 1988)

En páginas webs:

- ✓ BITONTE, María Elena. (2005). “¿Siempre la misma historia?”. *Miradas. Revista del audiovisual*, N° 8, abril de 2005. Revista de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, La Habana, Cuba. Disponible en:
http://www.miradas.eictv.co.cu/content.php?id_articulo=302
- ✓ GALINDO, Jesús. *Lo cotidiano y lo social: la telenovela como texto y pretexto*. Estudios sobre las culturas contemporáneas, México, 1988. Disponible en:
http://www.culturascontemporaneas.com/lo_cotidiano_y_lo_social.pdf
- ✓ MACRINI, Desiree. *Identidad en conflicto: Análisis de la construcción de agenda a partir de la ficción. Caso Montecristo*. Disponible en:
<http://cultura.wordpress.com/2011/10/19/montecristo/>
- ✓ TOSI, María Cecilia. “La tira "Montecristo" triplicó las consultas sobre identidad” en LA NACIÓN, Edición impresa, 06 de agosto de 2006. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/829341-la-tira-montecristo-triplico-las-consultas-sobre-identidad>
- ✓ TRZENKO, Natalia. “Escribiendo un éxito” en LA NACIÓN, Edición impresa, 16 de junio de 2006. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/814964-escribiendo-un-exito>
- ✓ TRZENKO, Natalia. “Montecristo tuvo una despedida masiva” en LA NACIÓN, Edición impresa, 29 de diciembre de 2006. Disponible en:
<http://www.lanacion.com.ar/871061-montecristo-tuvo-una-despedida-masiva>
- ✓ VERGILI, Alicia. “La televisión analizada por una especialista, Nora Mazziotti: ‘se está exprimiendo lo peor del público’”, En Revista "Debate". Disponible en:
<http://www.revistadebate.com.ar>
- ✓ Webconferencia: “Marcelo Camaño: "En Montecristo triunfará la justicia"” (s.d.). Disponible en: <http://www.webconferencia.net/montecristo-un-amor-una-venganza/marcelo-camano-en-montecristo-triunfara-justicia-285114.html>

VI. ANEXO

ÍNDICE

<i>I. Biografía de Alejandro Dumas</i>	125
<i>II. El conde de Montecristo</i>	
- Síntesis argumental	130
- Personajes	136
<i>III. Montecristo, un amor, una venganza</i>	
- Síntesis argumental	142
- Personajes de la telenovela	147
- Ficha técnica	157
- Presentación: Letra y Música	157
- El final	158
- Premios y nominaciones	158
- Notas periodísticas	160
- Entrevistas a los guionistas	166

*I. Biografía de Alejandro Dumas*⁴²



Alejandro Dumas (1802-1870), el autor que se hizo célebre por folletines como *El conde de Montecristo*, nació el 24 de julio de 1802 en el pueblo francés de Villers-Cotterés (Aisne, a 40 km. noreste de París). Sus padres fueron el general francés Thomas Alexandre Davy de la Pailleterie, al que también se conocía como Thomas Alexandre Dumas (debido a que su padre, el Marqués Antoine-Alexandre Davy de la Pailleterie no aprobó que se enlistara en el ejército, así que éste se presentó como Thomas-Alexandre Dumas y permaneció en el ejército hasta lograr el título de General durante el reinado de Napoleón Bonaparte) y de Marie Louise Elizabeth Labouret. Su padre muere antes de que cumpla los cuatro años y esto influye en su educación, que es sumamente limitada por los pocos recursos de los que dispone su madre viuda. Pobre y semi-analfabeto, como luego lo será su personaje Edmundo Dantés, empieza a trabajar de joven como secretario de un notario y luego como vendedor de tabaco.

Se notan sus primeras inclinaciones artísticas desde muy joven. Por esas tendencias, en 1822 realiza su primer viaje a París, donde queda cautivado por la ciudad y sobre todo por el teatro, con el que tiene un primer contacto. A los pocos meses vuelve para quedarse, llevando cartas de recomendación para los antiguos amigos de su padre, todos afiliados a los Borbones. Su estrategia da frutos y logra radicarse en París en 1823, cuando consigue el puesto de escribano del Duque de Orleans. Ya en su nuevo cargo, se dedica a escribir y a terminar sus estudios como autodidacta.

En 1824 nace su primer hijo, que tiene con la costurera Marie Catherine Lebay en un romance clandestino. Lo llamarán Alejandro Dumas, será el tercero con ese nombre.

En 1825 el autor de *El conde de Montecristo* estrena su primera obra de teatro, un vaudeville llamado *La caza y el amor*. En 1826 publica su primera novela *Blanca de*

⁴² Ver BALDA, Mercedes, y GALGUERA, Manuel (2009). *Alejandro Dumas. Vida y obras*. México, Editorial Balam; GOÑI, Roberto (2002). *Alejandro Dumas. El autor y su obra*. Buenos Aires, Edición Malfenti; MAUROIS, André. (1961) *Los tres Dumas (biografía)*.

Beaulieu. Se hace reconocido en 1830 por su representación teatral *Enrique III y su corte*, y la fama le llega tres años después con la obra *Antony*, con la que, según dicen, introduce el romanticismo en el teatro francés. En este tiempo nace su segunda hija, Marie Alexandrine, el 5 de marzo de 1831 de otro romance clandestino con la actriz Belle Krebsamer.

Ya siendo un hombre reconocido en el teatro, se dedica a viajar por el mundo dejando estupendos diarios de viajes de sus diversos destinos: Suiza (1832), Italia (1835), Bélgica y Alemania (1838). En 1840 se casa con la actriz Ida Ferrer.

En 1844 finalmente logra fama mundial escribiendo dos de sus más importantes obras. Entre marzo y julio de 1844 apareció por entregas en el periódico *Le Siècle*, bajo el formato de folletín, *Los tres mosqueteros* (en 1845 se publicó su segunda parte, *Veinte años después*, y entre 1848 y 1850 la tercera, *El Vizconde de Braguelonne*, todos ellos en dicho periódico). La obra que consideramos cumbre, *El Conde de Montecristo*, también nació por entregas, en el *Journal des Débats*, entre agosto de 1844 y enero de 1846.

Ya a esa altura, por la creciente presión del periódico y su público para que termine los capítulos de sus folletines en tiempo y forma, recurre a escritores “fantasmas” o “negros”, incluso entre sus contemporáneos era bien conocida esta situación. Entre los setenta y tres colaboradores que hoy se le conocen, el más destacado fue Auguste Maquet⁴³, quien colaboró con Dumas entre 1841 y 1851. Por lo que participa en la redacción tanto de *El conde de Montecristo* como de *Los tres mosqueteros*. Se dice que Maquet hacía la investigación histórica y Dumas le daba forma a las novelas⁴⁴.

En 1846 logra viajar aún más lejos y desde Cádiz parte a conocer Argelia y Túnez, junto a su hijo y sus amigos. Ya a esta altura goza de una gran fortuna que dilapida en fiestas, cenas y su castillo, el castillo de Montecristo, que decora con los

⁴³ Incapaz de conseguir que su obra de teatro "La Noche de Mardi-Gras" fuera aceptada y representada, Maquet recurrió a su amigo Gérard de Nerval, quien convenció a Dumas de reescribirla; en el año 1839 la obra retitulada "Bathilde" es un éxito, y es representada bajo el sello Dumas y Maquet. Así es que Maquet le entrega a Dumas otras novelas para su corrección y comienza a colaborar con Dumas. Estos hechos son dados a conocer por Maquet en el artículo: "Casa de Alejandro Dumas y Cía. Fábrica de novelas".

⁴⁴ Arturo Pérez-Reverte juega con estos datos en su novela *El club Dumas* (Alfaguara, 1993).

mejores expertos de Argelia. Mantenía también lujosamente a sus hijos y sus madres, y a varias amantes, todas ellas actrices. Aun así, su vida de despilfarro hacía que siempre tuviese deudas.

En 1848 forma parte de la revolución con lo que se gana muchos problemas políticos. Ese mismo año rompe de mala manera con Maquet quien lo acusa de haberse aprovechado de él, ganándole 145 mil francos en un juicio. Por todo eso, se exilia en Bruselas en 1850, donde termina de escribir sus memorias. Regresa a París en 1853 donde comenzará a invertir en empresas cada vez más ruinosas que lo hacen perder su capital. Una de estas es el semanario *Le Monte-Christo*, que sólo sale de 1857 a 1860.

En el 1858 viaja con unos amigos rusos a San Petersburgo, Moscú, Astrakhan, Baku, Georgia y las costas del Mar Negro. Este viaje dura nueve meses y repercute activamente en los libros que publicará a su regreso, muchos de los cuales son traducciones de autores rusos de esos tiempos. En el 1859 regresa a Italia donde conoce al general Giuseppe Garibaldi, al que se une en Sicilia para ayudarlo con la compra de armas en Marsella, que él mismo transporta en su buque, y editando escritos sobre la situación de guerra al diario garibaldino *Le Presse*. Luego de la victoria, Garibaldi, en agradecimiento, lo nombra Jefe de Excavaciones y Museos de Nápoles, donde se queda hasta 1864. Allí, escribe su libro *La San Felice* y tiene una tercera hija, Micaela, con Emilia Cordier.

Sus relatos se publican hasta sus últimos días en el diario parisino *Le Moniteur Universal*, donde su última obra es *El caballero Héctor de Sainte Hermine*. Un proyecto trunco es el libro con recetas de los países que visitó, el cual comienza en 1869 pero que recién se termina póstumamente en 1873.

En 1870 finalmente se refugia en la casa de campo de su hijo Alejandro, que seguirá sus pasos artísticos. De allí no podrá regresar a la capital por su débil estado de salud y por la guerra con Prusia. Un infarto termina con su vida el 5 de diciembre de ese año, justo el día en que los prusianos entraron también en su pueblo.

En vida dejó más de trescientas obras y múltiples artículos, la gran mayoría salidos de su mente pero con ayuda de sus “negros”. Sus novelas fueron traducidas a múltiples idiomas y muchas como *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo* siguen siendo adaptadas hoy en día en los más modernos formatos. Luego de su muerte

se escribe *La mano del muerto*, presunta continuación de *El conde de Montecristo*, escrita por el autor portugués Alfredo Hogan, pero que hasta el día de hoy algunos insisten en atribuirle a Dumas y continúa publicándose bajo su firma⁴⁵.

Como reconocimiento póstumo, en 1883, el artista Dore construye un monumento en la plaza de París, una estatua de bronce los representa a Alejandro Dumas y al mosquetero D'Artagnan. Y si bien al morir lo entierran en el cementerio de su pueblo natal, en noviembre de 2002 su cuerpo es exhumado y se lo lleva al mausoleo de los escritores célebres de Francia, en una ceremonia televisada y auspiciada por el entonces presidente Jacques Chirac.

Alejandro Dumas tiene una particularidad que lo hace único en la historia de la literatura y es que no se puede conocer con exactitud cuántas historias ha creado. Así, se dice que escribió alrededor de 200 novelas, aproximadamente 66 piezas de teatro, unos 34 volúmenes de impresiones de viajes y varios de memorias.

En este sentido, entre sus novelas y cuentos cortos se destacan: *Cerubino y Celestini* (1835); *El cochero del cabriolé* (1835); *Un baile de máscaras* (1835); *Monseñor Gaston Febus* (1839); *El pájaro evasivo* (1841)- comparte la autoría con Joseph Méry; *Praxede* (1841); *Un alma por nacer* (1844); *Erminia* (1845); *El cura de Boulogne* (1851); *Las estrellas viajantes del comercio* (1854); *Mariana* (1859); *Un viaje a la luna* (1860); y, *Deseo y posesión* (1861), entre otras.

Entre sus novelas y cuentos infantiles cuentan: *El capitán Pánfilo* (1839); *Aventuras de Lyderic* (1842); *Las gachas de la condesa Berta* (1845); *La juventud de Pierrot* (1854); *El rey de los topos y su hija* (1858); *Los dos hermanos* (1858); *Las manos gigantescas* (1858); *San Juan Nepomuceno y el zapatero* (1858); *El silbato encantado* (1859); *El hombre sin lágrimas* (1859); *El rey de los bolos* (1860); y *Vanidosa* (1860), entre otras.

⁴⁵ Es en la edición de *La mano del muerto* de la Editorial Debate de 2003 donde se revela que la autoría de la novela no corresponde a Dumas. Hogan la escribió a petición de un editor portugués para aprovechar el éxito del folletín de Dumas; se publicó en Portugal en 1853 con el título de *A mão do finado*, pero sin indicarse en principio el nombre del autor a fin de jugar con la posible ambigüedad de que se tratase del propio Dumas.

Finalmente, entre sus novelas largas y folletines se encuentran: *Actea* (1839); *Aventura de John Davys* (1840); *El maestro de armas* (1840); *Ascanio* (1843); *Georges* (1843); *El castillo de Eppstein* (1843); *Sylvandira* (1843); *Amaury* (1843); *Cecilia de Marsilly* (1844); *Los hermanos Corsos* (1844); *Gabriel Lambert* (1844); *Los tres mosqueteros* (1844); *El conde de Montecristo* (1844); *Veinte años después* (1845); *El vizconde de Bragelonne* (1848 – 1850); *La reina Margot* (1847) y su continuación *La dama de Monsoreau* (1846); *Memorias de un médico, Joseph Bálamo* (1848); *El collar de la reina* (1850); *Ange Pitou* (1853); *La condesa de Charny* (1855), etc.

II. El conde de Montecristo

Síntesis argumental

El folletín analizado en nuestra tesina fue escrito en 1844 y ambientado en el período histórico de 1814 a 1838 que incluye el regreso del exilio de Napoleón Bonaparte durante los Cien días de su gobierno, el reinado de Luis XVIII, de Carlos X y de Felipe I. Fue publicada como folletín en cinco partes de entre 15 y 27 capítulos cada una, que recopilados en una novela abarcan más de mil páginas.

Es un folletín reformista del estilo de *Los Misterios de París* donde se cuenta la historia de Edmundo Dantés, su padecimiento y su venganza. A través de sus páginas se narra una historia donde lo bueno y lo malo que les pasa a los protagonistas depende de la voluntad de Dios. De hecho el leit motiv del folletín, la frase final que resume todo el pensamiento del protagonista, es **confiar y esperar** en la divina providencia.

La novela comienza con un joven Edmundo Dantés que regresa a Marsella a cargo del barco El Faraón. Tiene 19 años y quedó a cargo del navío luego de la inesperada muerte del capitán Le Clerc, en medio de la travesía, por una fiebre cerebral. Le Clerc era bonapartista y antes de morir encarga a Edmundo, al que le tiene una gran confianza, que pare en la Isla de Elba, donde está exiliado Napoleón, a buscar una carta que debe ser entregada a un bonapartista en Francia. Edmundo lo obedece, pero no conoce las dimensiones de lo que está haciendo ni lee lo que está llevando.

Cuando llegan, el armador Morrel queda encantado con la conducción que Dantés hace del barco y planea nombrarlo como el nuevo capitán. Esto provoca la ira de Danglars, otro marino que deseaba ese puesto y que se lleva mal con Dantés.

Por su parte el mundo del muchacho es pobre e inculto, pero feliz. Vivía con su padre, el anciano Luis Dantés, al que adoraba y mantenía, y estaba comprometido con la hermosa catalana Mercedes, también pobre y fiel.

Mercedes, por su lado, tiene otro pretendiente, su primo Fernando, que si bien quisiera que Dantés desapareciera, no se anima a matarlo pues sabe que eso causaría un profundo dolor a Mercedes.

La noche antes de la boda el desesperado Fernando se encuentra en un bar con el intrigante Danglars, que está más que molesto pues ya es un hecho confirmado que nombraran al otro como capitán, y con Caderousse, un vecino de Edmundo que no tiene mayor culpa que ser borracho, usurero y cobarde, ya que escucha los planes de los demás y no actúa para pararlos. En esta reunión Danglars le propone, un poco en broma, a Fernando parar la boda un tiempo enviando una carta al procurador del rey diciendo, anónimamente, que el muchacho es un agente bonapartista. Danglars escribe la carta con la mano izquierda y se va. Es Fernando quien la envía, ya que su amigo lo había convencido de que algo debía hacer para pelear por su amor, así lo manipula para hacer quedar mal a Edmundo ante Morrel y poder quedarse con el puesto de capitán.

El joven procurador del rey, Villefort, es interrumpido en su almuerzo de bodas con la rica Renee de Saint-Méran, por la denuncia contra Dantés. Para agradar a sus suegros realistas, y también para limpiar su nombre ya que su padre es el bonapartista Noirtier, Villefort promete ser duro con el detenido si realmente es bonapartista. Lo manda a detener casualmente cuando Edmundo también se encuentra en su almuerzo de bodas.

Villefort queda totalmente convencido de la inocencia de Edmundo, pero cuando se entera que la carta proveniente de la isla de Elba está dirigida a Noirtier, decide quemarla y traslada al marino a prisión, para así ocultar que su padre sigue trabajando para Napoleón y salvar su reputación realista. Pero Edmundo confía en Villefort, quien prometió liberarlo, y por eso no escapa cuando lo llevan a su confinamiento en el oscuro castillo de If.

En el castillo Edmundo es tratado como loco y llevado a un calabozo solitario, donde la desesperación lo lleva a tratar de morir de hambre. En esos momentos desesperados conoce a un compañero, el abate Faria, quien cavó un túnel para escapar pero equivocadamente acabó llegando a la celda de Dantés.

Faria, un monje anciano al que todos en la prisión lo creen loco por decir que tiene un tesoro, llega a considerar a Edmundo como un “hijo de su cautiverio” y decide darle la instrucción que su pobre origen le impidió. Le enseña historia, matemáticas, lenguas, filosofía y química. A cambio le pide que lo ayude a cavar un nuevo túnel para escapar.

Mientras cavan, durante años, Faria ayuda a Edmundo a razonar sobre quiénes pudieron perjudicarlo y llegan a la conclusión de que fueron Danglars, Fernando y Villefort. Desde ese momento Dantés solamente desea conseguir la libertad para vengarse de quienes le arruinaron la vida.

Cuando el anciano sufre un ataque cerebral que lo deja postrado, decide confiarle a Edmundo donde está escondido el tesoro de Spada: en la isla de Montecristo. Poco después sufre otro ataque y finalmente muere.

Edmundo queda nuevamente solo, ya lleva catorce años en prisión. “Me van a sacar de aquí como al Abate”, piensa desilusionado viéndolo en el saco de muerto. Y ahí se le ocurre la idea de meterse en el saco, fingiendo ser Faria, y escapar cuando lo dejen en el cementerio. Pero el castillo de If no tiene cementerio, sino que cuando un preso muere lo tiran al mar.

Como era marino, Edmundo logra sobrevivir y es rescatado por un barco de contrabandistas. Mientras está con ellos, salva la vida del bandido Jacobo y así consigue un fiel amigo. También forjará una amistad con el jefe de una peligrosa banda delictiva, Luigi Vampa, un italiano que lo ayudará en muchos de sus trabajos de venganza.

En uno de los viajes, se refugia en la isla de Montecristo y puede buscar el tesoro enterrado en una de sus grutas. Con el dinero y la ayuda de Jacobo, logra tomar múltiples personalidades como el ‘Abate Busoni’, ‘Lord Wilmore’, ‘Simbad el marino’. Una de éstas será tomada como un nombre permanente por el vengador: ‘el conde de Montecristo’.

Luego de seis años de libertad regresa a Marsella y, vestido de ‘Busoni’, visita a Caderousse, diciéndole que quiere cumplir la última voluntad del pobre Dantés que murió en If: repetir su herencia, un anillo de diamantes, entre sus seres queridos. Así le solicita información sobre Luis Dantés, la catalana Mercedes, el pescador Fernando, el procurador Villefort y Danglars, el ex compañero de tripulación. Pensando en quedarse con la herencia, Caderousse le cuenta que Mercedes, al año y medio del encarcelamiento, se casó con Fernando, quien ahora es el conde de Morcef, y que tienen un hijo de 16 años, Alberto; que su padre murió en la pobreza por la ausencia de su hijo; que Danglars se volvió un banquero muy rico; y que Villefort es un famoso procurador. También se entera de que el armador Morrel perdió todo su dinero y solo le queda un

barco, El Faraón, el que está retrasado en un viaje y si éste no llega a puerto, quedará en la ruina.

Edmundo decide salvar a Morrel, quien está al borde del suicidio por honor, ya que lo ayudó cuando estaba en la cárcel pidiendo por su libertad. Para eso salda sus cuentas como un ‘comisionista de la casa bancaria Thompson y French’ y le manda a construir una réplica de El Faraón, ya que el original había naufragado, para que llegue a puerto con la carga y la tripulación. Esto lo hace bajo el nombre de ‘Simbad el marino’ y así traba amistad con los hijos de Morrel, Julia y Maximiliano.

Luego regresa a Italia, donde por medio de un falso secuestro a manos de Vampa, traba amistad con Alberto de Morcef y con Franz d’Épinay, prometido de la hija de Danglars. Queda como un héroe y es presentado de modo triunfal a toda la aristocracia de París, de la que formaban parte sus enemigos.

Allí se instala en una mansión con Jacobo, su criado mudo Alí y la esclava Haydée. Una princesa griega convertida en esclava, ya que es hija del rey de Janina al que mataron sus enemigos luego de que su soldado de confianza, Fernando Mondego, lo traicionara. Haydée fue criada desde los trece años por el conde con todas las comodidades propias de una princesa, y ella lo ama en secreto, aunque él cree que solo lo quiere como a un padre.

Durante su estadía en París, Edmundo como ‘Montecristo’, se va enterando de los secretos de sus enemigos, va ganando su confianza y toma eso para ejecutar su venganza. En primer lugar, logra que el banquero Danglars le dé un crédito ilimitado y siembra en él la duda sobre la fortuna de Fernando, contándole sobre la traición que éste cometió en Janina, y le aconseja que lo investigue, ya que su hija Eugenia es la prometida del hijo de Fernando.

También se hace amigo de la señora de Villefort y se entera de los conflictos de dicha familia: Valentina, su hija adolescente de su primer matrimonio es la que va a heredar toda la fortuna de sus abuelos maternos, los Saint-Méran, pero la segunda esposa de Villefort, Eloísa, quiere esa fortuna para su hijo Eduardo, de 8 años. Por su parte Noirtier, padre de Villefort, quedó cuadripléjico después de un ataque cerebral y se comunica con guiños que solo entiende Valentina.

Experta alquimista, Eloísa decide envenenar a los ancianos Saint-Méran y a Barrois, el criado de confianza de Noirtier, e intenta hacer lo mismo con Valentina, quien es salvada por su abuelo Noirtier y por el conde de Montecristo. Valentina estaba comprometida con Franz d'Épinay, aunque está enamorada de Maximiliano Morrel. Pero su abuelo consigue cancelar la boda confesándole a Franz que él había matado a su padre por negarse a guardar los secretos de los conspiradores bonapartistas, dolorido e indignado d'Épinay decide romper el compromiso.

Montecristo también se entera de que Villefort fue amante de la señora Herminia Danglars y que tuvieron un bebé al que el procurador enterró vivo, haciéndole creer a ella que estaba muerto. El conde busca a este chico, Benedetto, que se ha vuelto un bandido, y lo hace pasar por el conde Andrés Cavalcanti, con la intención de que saque créditos en la casa de Danglars para empobrecerlo.

Gracias a la influencia que el chico tiene en Danglars, y de las dudas respecto a Fernando, decide romper el compromiso de su hija Eugenia con Alberto y para casarla con Cavalcanti. Pero Eugenia, que quiere vivir del arte y que tiene una relación íntima con su amiga Luisa de Amilly, escapa con ella.

La baronesa Danglars por su lado, que ya engañó a su primer esposo con Villefort y hace lo propio con el barón, pretende irse a vivir con su amante cuando Danglars empieza a caer en la ruina económica. Pero Luciano Debray la abandona.

El periodista Beauchamp, con ayuda de Danglars, descubre la traición de Fernando Mondego a Alí Pacha, el rey de Janina, y la publica en el diario. Alberto siente que mancharon el honor de su familia y quiere batirse a duelo con el periodista porque lo acusa de mentiroso. Pero Haydée va a la Justicia a contar todo lo que vivió su padre. Fernando queda definitivamente expuesto ante la sociedad y Alberto culpa de sus desgracias al conde.

Le pide un duelo y Montecristo está dispuesto a matarlo, pero Mercedes aparece para decirle que siempre supo que era Edmundo y que por favor no mate a su hijo. El conde decide dejarse matar por Alberto con tal de no ver sufrir a Mercedes, pero el vizconde llega al campo de batalla y le pide disculpas a Montecristo, ya que su madre le contó que había sido encarcelado injustamente por culpa de su padre. Alberto y Mercedes deciden abandonar al conde de Morcef, ella se va a un convento y su hijo se

une a la legión tomando el apellido de su madre, Herrera. Deshonrado por Haydée y abandonado por su familia, Fernando se suicida.

Por su parte, Montecristo salva la vida de Valentina haciéndola pasar por muerta y luego rescatándola de la bóveda familiar, para ocultarla hasta que pueda reunirse con su amado Maximiliano. Desolado al saber que su hija murió, Villefort acude a Noirtier quien le da a entender que la envenenadora es su esposa Eloísa. Entonces el procurador del rey le advierte que o se mata ella con sus propios venenos o la mandará a matar. La encierra y se dirige a la Corte donde van a juzgar al pillo Benedetto/Andrés Cavalcanti, quien delinquiró junto a Caderousse para luego terminar asesinándolo. En medio del juicio el joven revela que es el hijo que el procurador creyó enterrar vivo.

Públicamente humillado Villefort regresa a su casa dispuesto a salvar a su esposa y perdonarla, ya que él mismo se reconoce como pecador. Cuando llega encuentra que Eloísa finalmente se mató con sus venenos... pero también mató al pequeño Eduardo. Solo en el mundo, el antiguo procurador enloquece y empieza a cavar en el patio buscando desenterrar a su hijo perdido. Allí Edmundo, al ver muerto al inocente Eduardo, decide que su venganza llegó demasiado lejos y duda de si realmente ese es el deseo de Dios. Pero decide continuar con su plan al visitar el castillo de If y recordar todo su padecimiento.

Manda a secuestrar a Danglars, quien se escapaba con el poco dinero que le quedaba. Es retenido por Luigi Vampa y sus secuaces durante días, quitándole sus últimos ahorros al obligarlo a pagar por sus alimentos. Cuando ya no tiene más dinero, Montecristo aparece y le revela su identidad, le dice que lo hizo pasar hambre para que se arrepintiera por sus mentiras con las que provocó que Luis Dantés muriera de hambre. Finalmente lo perdona y lo libera.

Posteriormente el conde regresa a su isla con Maximiliano, para que éste se reencuentre con Valentina y puedan disfrutar de su romance. Allí se entera de que Haydée lo ama y es cuando decide darse otra oportunidad en la vida para el amor, la libera como esclava pero se queda con ella como pareja. Finalmente ellos se van en barco con rumbo desconocido, Edmundo se despide de su amigo dejándole una carta en la que le revela toda la sabiduría humana, mientras Valentina y Maximiliano, por fin juntos, repiten sus enseñanzas de **confiar y esperar**.

Personajes del folletín

EDMUNDO DANTÉS: protagonista, comienza siendo un muchacho confiado e inculto que es traicionado por personas de su entorno que sienten envidia por él, ya sea económica (Danglars), sentimental (Fernando) u honorablemente (Villefort). En la cárcel se instruye y se escapa con una nueva personalidad: rico, frío y con sed de venganza. Para eso toma distintas personalidades: abate Busoni, Lord Wilmore, Simbad el marino, el representante de la casa de Thompson y French, el maltés, el señor Zaccone y el conde de Montecristo. Al principio del relato está enamorado de Mercedes, con quien estaba a punto de casarse. Pero cuando recupera la libertad se entera que ella lo dejó al año y medio de su encierro, entonces apaga sus sentimientos hacia ella y se vuelve un ser cerrado, hasta que vuelve a confiar en el amor con Haydée, a la que durante mucho tiempo considera como una hija. Si bien es implacable con sus enemigos, es leal a sus amigos como el armador Morrel o Maximiliano. Logra dominar a la banda de Luigi Vampa por medio de favores y su leit motiv es *confiar y esperar*.

FERNANDO MONDEGO, conde de Morcef: primo de Mercedes, de la que siempre estuvo enamorado y traiciona a Edmundo para alejarlo de ella, con la que finalmente se casa. Consigue el dinero y el título de conde mediante a traiciones: traiciona a España en la guerra poniéndose a favor de Francia; y también traiciona a Alí Pachá, rey de Janina, que lo tenía como hombre de confianza, entregándolo en manos de los que querían derrocarlo. Finalmente suicida al quedar en evidencia tanto su traición a Alí Pacha como a Edmundo. Su esposa e hijo lo abandonan.

MERCEDES HERRERA, condesa de Morcef: una pobre catalana que comienza siendo prometida de Edmundo, pero que al ver que él permanecería mucho tiempo en prisión y al morir el anciano Luis Dantés se siente tan sola en el mundo y económicamente desamparada, que acaba casándose con su primo Fernando, con quien tiene un hijo.

Barón DANGLARS: empieza siendo compañero de barco de Dantés y aspirante a capitán. Cuando descubre que el puesto será de Edmundo, decide tramar la traición

manipulando al enamorado Fernando. Muy ambicioso llega a ser barón y prestamista de la bolsa. Lo único que quiere es hacer más dinero, para eso se casa con la baronesa Nagrone y quiere obligar a su hija a casarse, primero con Alberto, y luego con Andrés Cavalcanti. Montecristo le pide un préstamo, lo deja en quiebra, pero ve concluida su venganza recién cuando lo hace deshacer de todo su dinero pagando la comida durante su secuestro. Su hija escapa pero a él no le importa, él también deja a su esposa.

GERARD DE VILLEFORT: siendo procurador real dictó un mandamiento para encarcelar a Edmundo por bonapartista, aun sabiéndolo inocente, con el objeto de proteger a su padre (que era un bonapartista activo) y también a su carrera. Es realista y sólo le interesa su prestigio y obtener poder político. Para eso se casa con Renee de Saint-Méran, de familia aristocrática, tienen una hija, Valentina y mantiene un romance extramatrimonial. Entierra al hijo que tiene en la clandestinidad con la entonces baronesa Nargone. Al enviudar, se casa con Eloísa, con la que tienen un hijo llamado **Eduardo**. Creyendo muerta a Valentina, enterándose de la verdad de sobre su “difunto” hijo Benedetto, y tras el suicidio de su esposa e hijo, enloquece. Termina obsesionado cavando en todo el jardín para desenterrar a su bebé.

Gaspar Caderousse: sastre y hostelero, deshonesto, vecino de Dantés y su padre. Está presente, aunque ebrio, cuando Danglars redacta la carta que acusa a Edmundo de agente bonapartista. Él le cuenta al abate Busoni (Dantés) el destino de todos durante su cautiverio y por esto se gana un anillo de diamante. Por este anillo él y su ambiciosa esposa, **la Carconte**, matan a un hombre y de ahí en más se dedica al delito. Se asocia con Benedetto y quiere usarlo para robar la casa de Montecristo. Pero Benedetto avisa al conde y Caderousse muere tratando de escapar de la casa.

Alberto, vizconde de Morcef: hijo de Mercedes y Fernando. Es amigo de Franz d'Epina y está comprometido de mala gana con Eugenia Danglars, a la que considera poco femenina. Es valiente, aventurero, bueno y honorable. Se hace muy amigo del conde de Montecristo cuando éste lo salva de unos bandidos. No soporta que su padre sea un traidor y se va a la legión para ser soldado y mantener a su madre.

Luis Dantés: padre de Edmundo. Anciano pobre y honrado que al no ver más a su hijo, tras su detención, se deja morir de hambre.

Abate Faria: sacerdote y erudito italiano. Trabajó para el conde de Spada, quien le deja su tesoro, por hablar de esto en la cárcel lo consideran loco. Conoce a Edmundo en el castillo de If y lo toma como el hijo de su cautiverio. Lo instruye y al morir le deja el tesoro de Spada. También es quien ayuda a Dantés a darse cuenta de quiénes son los que lo encarcelaron. Muere de un ataque cerebral y de este modo ayuda a que Edmundo se escape de la cárcel, al hacerse pasar por muerto.

Sr. Morrel: armador de barcos, dueño de El Faraón, embarcación de la que iba a ser capitán Edmundo. Es un hombre bueno, bonapartista y muy honrado. Pelea por la libertad de Edmundo durante años y cuando Luis Dantés cae en la pobreza lo ayuda con dinero. Cuando queda en bancarrota, sus empleados siguen trabajando para él gratis por el gran aprecio que le tienen. Cuando naufraga su último barco decide suicidarse por honor. Pero aparece Edmundo, tomando otras identidades, y lo salva cancelando sus deudas, dándole dinero para la dote su hija de Julia y haciendo una copia de El Faraón.

Maximiliano Morrel: hijo mayor del señor Morrel. Es soldado y es pobre, por eso tiene que mantener en secreto su amor por Valentina Villefort, ya que su padre no lo consideraría un buen candidato. Cuida a su hermana y ama a Valentina en secreto durante años. Se hace amigo de Montecristo y gana el favor de Noirtier de romper el compromiso de Valentina con Franz d'Epina. Es muy honorable y cuando cree muerta a Valentina decide acabar con su vida. Pero Montecristo se lo impide al igual que lo hizo con su padre, ya que sabe que luego se reencontrará con su amada.

Haydée: princesa de Janina e hija del sultán Alí Pachá. A los cinco años ve morir a su padre a manos de sus enemigos, luego de ser traicionado por Fernando Mondego, su hombre de confianza. Debido a esto se convierte en esclava y a los 13 años la compra el conde de Montecristo. Ella se enamora de él aunque él la ve como una hija. Es hermosa y aristocrática. Espera el momento apropiado para denunciar públicamente a Fernando

por traicionar a su padre, haciéndolo pagar por ello. También ayuda a Montecristo a salvar a Valentina. Finalmente, logra que Edmundo vuelva confiar en el amor.

Bertuccio: mayordomo del conde de Montecristo, sumamente leal él. Crió a Benedetto, luego de desenterrarlo del jardín de Villefort, y trató de hacerlo un hombre de bien, pero fracasa. Es el único que sabe el secreto de Villefort y se lo confesará al conde.

Alí: esclavo nubio y mudo (ya que le cortaron la lengua como condena) que es sumamente fiel a al conde de Montecristo.

Bautista: Criado contratado por el conde en París y que se convierte en su tercer hombre de confianza.

Luigi Vampa: es un bandido italiano de renombre, tiene a cargo una banda de delincuentes muy temida en Roma. Él y sus hombres obedecen a Montecristo. Secuestra a Alberto de Morcef en los carnavales de Italia y lo libera cuando se lo pide el conde, para que éste gane el respeto y la gratitud de Alberto y su familia. También secuestra luego a Danglars y lo retiene durante días, hasta que éste entrega sus últimos tesoros a cambio de comida.

Julia Morrel: Hija menor de Morrel. Se casa con **Manuel**, empleado de confianza de su padre. Se encariña con el conde y cuando él salva la vida del Morrel ella es su secuaz.

Herminia Danglars: viuda del barón de Nargone, casada en segundas nupcias con Danglars. En vida de su primer esposo, tuvo un romance con Villefort del que nació un hijo, Benedetto al cual creyó muerto. Mientras está con Danglars mantiene un romance con Luciano Debray. No le importa que su hija, Eugenia, abandone su hogar y tampoco cuando su esposo la deja, ya que quiere irse con su amante, pero Debray la rechaza, ya que sólo salía con ella por dinero.

Eugenia Danglars: hija del matrimonio Danglars y prometida de Alberto de Morcef; posteriormente se cancela el compromiso en favor de Andrés Cavalcanti. Tiene 15 años,

se la describe como poco femenina y no le importa el dinero, quiere vivir del arte y sin un hombre al lado. Repudiando a su padre, escapa junto a su amiga Luisa de Armilly, vistiéndose de hombre. Se podría ver en ella una tendencia homosexual.

Luisa de Armilly: Amiga y potencial pareja de Eugenia Danglars. Escapa con ella para vivir del arte.

Eloísa de Villefort: segunda esposa del procurador del rey, quien envenena a los Saint-Méran para que le den la herencia a Valentina, a quien luego intentará asesinar para que toda la fortuna pase a manos de su hijo Eduardo. Es una madre obsesiva y una experta envenenadora. Se suicida al verse descubierta y obligada por su marido. Pero cuando lo hace, mata también a Eduardo pues “una buena madre no parte sin su hijo” declara.

Noirtier: padre del procurador Villefort, se trata de un antiguo bonapartista vigoroso, que se encuentra paralítico por un ataque cerebral. Mató al padre de Franz d’Epinay y con ese secreto logra evitar la boda de su nieta Valentina con éste. Se expresa mediante señas y esta mentalmente muy lúcido. Adora a su nieta (a la que salva de Eloísa dándole dosis bajas de veneno para que se le acostumbre el cuerpo) y está al cuidado de su sirviente **Barrois**, quien muere cuando bebe el agua envenenada que Eloísa sirve al anciano para matarlo.

Valentina Villefort: hija de Villefort y su primera esposa, Renee de Saint-Méran. Ama a Maximiliano Morrel, pero está prometida al joven Franz d’Epinay. Siente que su único amigo es su abuelo y finalmente este lo salva del casamiento y de la muerte. Es buena y devota a su padre y a su abuelo, confía en el conde y él la ayuda a escapar con Maximiliano.

Franz d’Epinay: barón y amigo de Alberto de Morcef y prometido de Valentina Villefort. Conoce al conde en la gruta de Montecristo, antes de dirigirse hacia Roma a encontrarse con su amigo, y queda fascinado con él. Si bien está dispuesto a casarse con Valentina rompe el compromiso cuando Noirtier le dice que él asesinó a su padre, el general realista Quesnel.

Luciano Debray: secretario del Ministro del Interior y amigo de Alberto. Es el amante de Herminia Danglars, a quien sólo utiliza para robar dinero al banquero. Cuando ella quiere escapar con él, éste la deja.

Beauchamp: asistente de editor jefe de un importante periódico de París y otro amigo del vizconde de Morcef. Es quien hace pública la traición de Fernando a Alí Pacha.

Barón Raoul de Château-Renaud: amigo de Alberto.

Benedetto/Andrés Cavalcanti: asesino y ladrón, hijo ilegítimo de Villefort y Herminia Danglars, nacido cuando ésta aún era esposa del barón de Nargonne. Benedetto fue enterrado vivo por su padre y rescatado y criado por Bertuccio y su cuñada, Assunta. Estaba exiliado delinquiendo con Caderousse hasta que Montecristo lo encuentra y lo hace regresar a París bajo la identidad de Andrés. Arruina a Danglars y mata a Caderousse. Cuando lo enjuician, habla ante la corte y declara ser el hijo de Villefort, acabando con la carrera de su padre.

Mayor Bartolomé Cavalcanti: hombre al que el conde integra en la sociedad parisiense para que haga el papel del padre de Andrés Cavalcanti (Benedetto). Es un viejo arruinado que se dedica al juego. Pero conserva el buen nombre y con eso logra que Benedetto gane la confianza de Danglars.

III. Montecristo, un amor, una venganza



“El hombre no nació para ser feliz con poco esfuerzo. Lo tenía todo: un padre ejemplar, una carrera en ascenso, tenía a Laura, la mujer de mi vida. Pero la felicidad de uno a veces produce efectos extraños en los demás. Despierta la bestia, la bestia que duerme dentro del hombre. Ya pasó mucho tiempo y creen que esto fue olvidado. Pero volví. Y no voy a tener piedad.” (Cap. 1)

Síntesis argumental

La historia comienza en 1995 cuando dos amigos, Marcos Lombardo y Santiago Díaz Herrera, ambos estudiantes de Derecho y esgrimistas, se enamoran de Laura Ledesma. La joven elige a Santiago y Marcos no se opone pues los quiere a ambos, aunque queda resentido con Santiago, quien lo supera también en esgrima. Al mismo tiempo Santiago vive con su adorado padre, el recto juez Horacio, que está investigando un caso de apropiación de chicos en Campo de Mayo, y acaba de obtener el puesto de asistente del juez Serafini, puesto al cual aspiraba el asistente de su padre, Luciano Mazzelo.

Cuando Alberto Lombardo, padre de Marcos, se entera del caso que está llevando Horacio se da cuenta de que compromete su carrera política ya que él fue médico en Campo de Mayo. Asustado, manda a Lisandro, un ex represor primo de él y “tío adoptivo” de Laura (en realidad fue apropiada durante la dictadura) a matar a Horacio y a Marcos a matar a Santiago en el viaje a Marruecos que emprenden por un

torneo de esgrima. Marcos no quiere, por lo que su padre monta la escena de un robo para encarcelar a Santiago y mandarlo a matar por un marroquí en la cárcel.

Cuando Alberto manda a Lisandro a “parar” a Díaz Herrera, Leticia, su inestable esposa, lo escucha y enloquece. Asustada, escapa de la casa y acaba en la capilla del padre Pedro, diciendo cosas incoherentes y repitiendo que Alberto mató a Horacio. Allí estaba Sara Caruso, ama de llaves del juez secretamente enamorada de él, que decide esconder a Leticia simulando su suicidio mediante una carta para su familia y llevársela a Río Manso⁴⁶, su pueblo, donde esperará para hacer justicia por Horacio, escapando también con el expediente que investigaba a la hora de morir.

La trama va entonces a 2006. Santiago ha pasado los diez últimos años en una oscura cárcel de Marruecos donde traba amistad con un viejo ladrón de arte llamado Ulises, que lo aconseja y le hace ver la traición al tiempo que le deja un tesoro escondido y un contacto, su amigo León Rocamora.

En un incendio Ulises muere y Santiago escapa metiéndose en su bolsa de muerto, que es arrojada al mar. Desde allí llega a la costa de Marruecos donde es rescatado, medio inconsciente y con la cara quemada, por la doctora Victoria Sáenz. Ella le reconstruye el rostro y, junto a Rocamora, lo ayudan a regresar a la Argentina con la falsa identidad de ‘Alejandro Dumas’.

Victoria, enamorada de Santiago, le cuenta que ella es hija de desaparecidos y que sus padres la escondieron en un placard para salvarla cuando se los llevaron, estando su madre embarazada de 8 meses. Él le dice que si ella vuelve a la Argentina la va a ayudar a buscar a su hermano desaparecido en Abuelas de Plaza de Mayo.

De regreso en Argentina, Santiago y Rocamora encuentran las obras de arte del tesoro de Ulises, que incluyen el manuscrito original de *El conde de Montecristo*. Con su nueva fortuna, Santiago compra una mansión cercana a la de ambas familias Lombardo: a la de Alberto, en la vive con su segunda mujer, Lola, su hija con ella, Camila, y su hija mayor, Valentina, a y la de Marcos, que se ha casado con Laura para “ayudarla” con

⁴⁶ Río Manso es el mismo pueblo ficticio ubicado en el interior de Buenos Aires, que se utilizó en la telenovela *Vidas robadas*, también de Marcelo Camaño.

Matías, el hijo que crían como si fuera de ambos, pero que realmente es hijo de Santiago.

En su huida también encuentran a Ramón, un actor que simula estar en peligro para que lo salven y que realmente es un agente de INTERPOL enviado para encarcelar a Rocamora. Ellos lo toman como amigo y lo llevan a la casa armando una familia virtual donde Victoria está casada con Rocamora, Ramón es hermano de Victoria, Sara es el ama de llaves y ‘Alejandro Dumas’ es el misterioso socio poderoso de Rocamora.

Ellos enseguida traban amistad con los Lombardo, sobre todo porque Rocamora fue un ex novio de Lola. Pero Marcos desconfía. Por otra parte, ‘Alejandro’ se acerca amistosamente a Matías por el cual se siente inmediatamente atraído, aun antes de saber que es su padre, y a Milena, la amante enamorada de Marcos.

Por su parte Laura es infeliz. Sigue enamorada de Santiago y su matrimonio con Marcos, con el que no tiene intimidad, le pesa. Él la presiona para tener un hijo propio. Ella, con ayuda de su terapeuta, la doctora Medina, empieza a indagar sobre su pasado. Tiene la versión de que fue adoptada por sus ‘tíos’ al morir sus padres en un accidente, pero nunca le dan datos claros ni tiene fotos de sus padres.

Elena es una mujer sumisa que acepta los golpes de su marido, Lisandro, cada vez que trata de preguntar de dónde sacó a la bebé y él es un ex militar que no habla de su pasado y que cree tener una relación de amistad y camaradería con su primo Alberto, al cual constantemente le hace favores deshaciéndose de personas. Él desprecia a los “zurdos” y parece no tener remordimientos. La hija de ambos, Érica, es una adolescente que los desprecia y que quiere tener poder y posición social y para eso se acuesta con quienes cree que pueden ayudarla, entre ellos Luciano, actualmente socio de Marcos en el estudio jurídico y novio de Valentina.

Cuando Santiago regresa a Argentina y se entera del matrimonio de Laura con Marcos, cree que ella lo traicionó casándose tan pronto con su mejor amigo y teniendo un hijo con él, por lo que la incluye en su plan de venganza. Devastado porque sigue enamorado de Laura empieza una relación con Victoria.

Desde las sombras Santiago pone cámaras en las casas de los Lombardo, y así descubre sus oscuros secretos, por ejemplo cómo ‘compran’ jueces, por ejemplo a Serafini.

En su plan de acercamiento, Ramón acaba enamorándose de Valentina Lombardo y se encariña con Rocamora, al cual luego no puede traicionar y encarcelarlo.

Paralelamente Leticia empieza a recordar mediante sesiones de hipnosis con el padre Pedro, del cual se enamora. Él está entre ella y los hábitos. Aparte Leticia se acuerda y se olvida de todo. Se quiere encontrar con sus hijos pero cuando vuelve a la casa se olvida todo, no reconoce a Valentina crecida y cree que volvió con Alberto.

Cuando Laura comienza a ver a Santiago cree que está enloqueciendo y se emborracha, entonces Marcos la viola y queda embarazada, aunque luego lo pierde. En este momento vulnerable Santiago se acerca a ella descubriendo la verdad por los diarios íntimos de Laura que le entrega Mariana, amiga de Laura. A todo esto, Ramón ya había descubierto que Matías era hijo de Santiago y se lo dice a Rocamora y Victoria, Sara lo descubre por verlo igual a Santiago cuando era chico.

Santiago se conmueve con esto y odia más a Marcos. Le da la causa de su padre sobre los desaparecidos a su amigo Patricio pero cuando este sufre un ataque en el despacho deja a la jueza Mercedes Cortez a cargo, quien lo ayuda porque estaba enamorada de Horacio en secreto.

Victoria sigue con su lucha con las Abuelas de Plaza de Mayo y para ayudarlas se encuentra con Federico Solano, hijo de padre desaparecido y cuya madre se salvo por haberse acostado con un represor. El la odia por eso durante años, uno de los represores era Lisandro, Federico, buscando vengarse, se acerca a Érica, de la que se termina enamorando.

Laura indaga sobre su pasado y esa búsqueda lleva a Elena a enfrentar a Lisandro. Cuando él hace pasar por madre de Laura a una ex enfermera militar, Victoria sospecha que es hija de desaparecidos y la lleva a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo. Ahí descubren que es su hermana perdida y Victoria renuncia a Santiago y se empieza a fijar en Rocamora, quien siempre le manifestó su amor hacia ella.

Con el descubrimiento de su identidad Laura vuelve con Santiago, se separa de Marcos y se lleva a Matías con su verdadero padre. También testifica contra Alberto con ayuda de Victoria, María Solano y Federico, logrando que Alberto vaya a la cárcel por haber participado en la apropiación. Al enterarse del pasado de su padre como militar, Valentina lo repudia y se va a vivir con Ramón, su madre y Pedro.

Cuando todo parece resolverse, con Alberto y Lisandro en la cárcel, y sale el divorcio de Laura y Marcos, Laura y Matías son secuestrados por Marcos.

La acción se traslada a seis meses después. Empieza el juicio contra Alberto, Laura está secuestrada en un psiquiátrico donde es drogada y Matías en un colegio pupilo y Marcos le dice que Laura y Santiago están muertos. Mientras tanto él vive en la casa de su padre, con Milena y el hijo que tuvo con ella, y sigue su carrera política. Érica lo ayuda y es su amante, pero se enamora de Federico. Lisandro sufrió un ataque cardiaco, está en silla de ruedas y está obsesionado por los fantasmas de aquellos que mató. Érica lo cuida porque Elena lo abandonó luego de denunciarlo por golpeador.

Santiago decide negociar la libertad de Alberto a cambio de que convenza a Marcos de decir la verdad. Alberto no lo logra pero en un operativo de INTERPOL logran rescatar a Matías y luego a Laura, a la que Marcos trasladó al laboratorio de su padre en la triple frontera.

Ahí descubren el laboratorio y la jueza decide dejar libre a Alberto hasta descubrir el “proyecto Iceberg”, un laboratorio de eugenesia que Lombardo tiene desde la época en que experimentaba con embarazadas durante la dictadura para crear niños “perfectos”. En este proyecto estaba involucrado Salcedo, padre de Milena al que todos creen muerto pero que está vivo encerrado por Alberto en un asilo. Santiago lo rescata y lo devuelve a Milena. Salcedo es quien declara sobre el laboratorio.

Entonces Érica se enferma y Elena descubre que Lisandro la usó para el experimento de Alberto, pero cuando Érica se salva no testifica contra él a cambio de que le dé el restaurante Lombardía. Asqueado por su ambición, Federico se aleja y ella queda sola con el codiciado restaurante.

Mientras tanto, Lisandro mata a Sara Caruso. Descubierta el laboratorio, Lombardo encierra ahí a Marcos, pero él escapa, trata de matar a Milena para quedarse al bebé y escapar con su padre del país. Alberto manda a destruir el laboratorio con las embarazadas adentro, pero Santiago e INTERPOL las rescatan a tiempo antes de la explosión.

Reunidos los tres por Santiago en su casa él se decide a matarlos pero no puede, entonces Marcos le saca el arma y en vez de dispararle le dispara a su padre. Cuando la policía lo lleva dice “yo lo hice, y lo bien que hice”.

Lisandro escapa de su prisión domiciliaria y termina en la calle agobiado por los fantasmas. Finalmente llama a Elena y le pide volver, cuando llega ella lo entrega a la policía. “Sabía que lo harías, pero quería que fueras vos. Te quiero” le dice, y se va a la cárcel a seguir viviendo con los fantasmas de sus muertos.

Cuando Santiago y Laura finalmente preparan un viaje para irse lejos del horror, Marcos secuestra por última vez a Laura y la lleva a una fábrica. Allí llega Santiago, y luego de un duelo, Marcos termina muriendo aplastado por una viga.

Lola se lleva a su hija lejos y conoce otro hombre, Leticia y el padre Pedro terminan juntos, pero él convive con sus constantes olvidos. Valentina termina con Ramón que abandona INTERPOL, Rocamora y Victoria parten a casarse en Europa y Santiago se lleva a Laura de la fábrica en brazos para irse con su hijo cerrando con la frase de Dumas: “La sabiduría del hombre se resume en dos palabras: **confiar** y **esperar**”.

Personajes de la telenovela

SANTIAGO DÍAZ HERRERA (*Pablo Echarri*): es el hijo del juez Horacio, amigo de Marcos Lombardo y el amor de Laura Sáenz. Es un hombre recto, estudiante de derecho y leal con sus amigos, así como con Laura y Matías, su hijo al que quiere desde antes de saber su filiación. Es encarcelado injustamente en Marruecos por una trampa que le tienden Alberto Lombardo y Marcos, que lo traiciona por amor. Cuando escapa sólo quiere justicia para él y venganza por la muerte de su padre. En su búsqueda usa la identidad del misterioso millonario ‘*Alejandro Dumas*’, el extremadamente poderoso socio de Rocamora. Con esta identidad se acerca también a Matías.

LAURA LEDESMA/SÁENZ (*Paola Krum*): amada de Santiago que luego, creyéndolo muerto y para proteger al hijo que espera de él, se casa con Marcos, su primo y amigo. Es hija de desaparecidos y es criada por su apropiador, Lisandro, y su mujer, Elena. Con el regreso de Santiago y la aparición de Victoria, empieza a investigar su pasado y termina descubriendo que es la hermana robada de Victoria. Para ella es muy importante

la identidad y pelea por descubrir la suya y no mentirle a su hijo, quien le confiesa quién es su verdadero padre.

MARCOS LOMBARDO (*Joaquín Furriel*): amigo de Santiago, a quien termina traicionando en Marruecos por cumplir una orden de su padre y por amor a Laura. Tiene ambiciones políticas y es constantemente despreciado por su padre, Alberto. Si bien en un primer momento se lo ve arrepentido de su traición y muy amoroso con Laura y Matías, al que cría como hijo propio, en tanto avanza la novela se lo descubre calculador y hasta cruel. Viola a Laura para tener un hijo, la engaña con Milena y con Érica, trata de que Milena aborte cuando queda embarazada de él y luego trata de matarla, secuestra a Matías y a Laura y hasta ayuda a mantener preso a Alberto cuando considera que su pasado lo complica. Finalmente mata a su padre para escapar de sus constantes manejos: “lo mate yo. Hice bien”, le dice a la policía, y sonríe.

VICTORIA SÁENZ (*Viviana Saccone*): médica cirujana que encuentra a Santiago en Marruecos y lo ayuda a recuperarse y regresar a Argentina. Vivió toda su vida en España donde se exilió con sus abuelos luego de que sus padres fueran secuestrados por los militares estando su madre embarazada (de Laura). Cuando regresa a Argentina, su objetivo es “salir del placard” donde sus padres la encerraron para salvarla en la redada, y para eso inicia la búsqueda de su hermano perdido. Se enamora de Santiago, pero siempre se siente identificada con Laura a la que trata de ayudar, sin saber el verdadero vínculo que las une. En el plan de venganza de Santiago, se hace pasar por esposa de Rocamora, se mudan junto a los Lombardo y de a poco la relación crece, sobre todo cuando empieza a sospechar que Laura es hija de desaparecidos. Cuando contacta a Laura con Abuelas de Plaza de Mayo, descubre que es su hermana. Allí se separa definitivamente de Santiago y se queda con León, aunque permanece fiel a la causa de Santiago hasta el final.

ALBERTO LOMBARDO (*Oscar Ferreiro*): Ex doctor de la época de la dictadura, en la que solía atender los partos clandestinos. Nadie sospecha que también usaba a las embarazadas cautivas para proyectos de eugenesia. En secreto tiene un laboratorio

eugenésico en la triple frontera, justifica sus ingresos como chef del restaurante de lujo “Lombardía” y hace intentos por entrar en la política. Con su familia es despótico. Da medicamentos a su primera esposa, Leticia, para mantenerla “tranquila” pese a que muestra cariño sincero por ella, maneja a su hija Valentina e incluso a su segunda mujer, Lola (a la que obliga a convivir con Leticia cuando ella regresa), amenaza a Milena para que no deje el restaurante ni a Marcos, desprecia a su primo Lisandro y desvaloriza constantemente a su hijo Marcos, al que trata de “débil” y de quien dice que “es un imbécil, lo traicionan los sentimientos”, cuando se niega a matar a Santiago o a dejar a Laura. “Alberto Lombardo tiene comprado a medio poder judicial”, dice el Fiscal Tamargo a Santiago para explicarle su impunidad, y con eso se entiende que Alberto se deshaga de la gente que lo molesta con sólo dar una orden a Lisandro para que los mate sin sufrir consecuencias... hasta que Santiago vuelve para vengarse.

‘LEÓN ROCAMORA’ (Luis Machín): ladrón de guante blanco uruguayo, se dedica al robo de arte y tiene múltiples identidades falsas para escapar de INTERPOL. Es un dandy, carismático, frío y elegante. Cree en el amor romántico y está enamorado de Victoria, que luego acabará aceptándolo, al dejar a Santiago. Era socio de Ulises, el compañero de prisión de Santiago quien logra que se contacten para buscar su tesoro escondido, y así es que Rocamora comienza una gran amistad con Santiago y se une a su causa.

Horacio Díaz Herrera (Mario Pasik): recto juez de la Nación y padre de Santiago, investiga una causa de desaparecidos en la que sale a la luz la colaboración de Alberto Lombardo y Lisandro Donoso con el Proceso. Como Alberto inicia su carrera política y su pasado lo perjudica manda a emboscarlo en el baño del juzgado y a Lisandro a ultimarlos cuando están en terapia.

Sara Caruso (Rita Cortese): ama de llaves del juez Horacio, es quien cría a Santiago desde la muerte de su madre. Siempre estuvo enamorada del juez en secreto y cuando éste muere, jura hacer justicia. Se lleva los papeles del caso que investigaba y escapa a su pueblo con Leticia, a quien planea usar en su venganza. Es ayudada por el padre

Pedro. Cuando Santiago regresa se va a vivir con él y los Rocamora, hasta que Lisandro la mata.

Matías Díaz Herrera/Lombardo (Milton de la Canal): hijo de Laura y Santiago. Hasta los 9 años cree que su padre es Marcos, luego su madre le revela su verdadera identidad. Es muy inteligente y sensible, siente empatía con Santiago desde que lo conoce como 'Alejandro'. Todo el mundo siempre destaca su parecido con Santiago, hasta en la manera de practicar esgrima.

Luciano Mazzelo (Esteban Pérez): ex asistente de Horacio, vicioso y adicto a las mujeres. Como quería ser asistente del juez Serafini y ese puesto acaba siendo para Santiago, vende la información del caso de Horacio a Alberto, a cambio de estar en su estudio con Marcos, con lo cual traiciona y sella la suerte del recto juez. Se convierte en novio de Valentina, mientras la traiciona con Érica y Lola. Se asusta cuando Santiago empieza a rondar y a vengarse de él, primero armándole un escándalo con drogas y mujeres, luego pegándole carteles en la calle que decían “asesino” y asaltándolo. Sintiendo desprotegido por los Lombardo y notando que está metido en algo más oscuro de lo que imaginaba, les roba plata y documentos y escapa solo al exterior, luego de que Érica rechace irse con él. Deja los documentos comprometedores sobre los negocios y el laboratorio de Alberto junto a una carta para Santiago, diciéndole que “estudió derecho porque cree en la justicia” y que él “tiene razón en todo”, y luego espera la muerte en un jacuzzi, tomando champagne. Cuando el sicario lo va a buscar se ríe y le dice: “decile a Alberto que la justicia existe”. Esas serán sus palabras de redención.

Ramón (Maxi Ghione): actor y agente de INTERPOL. Simula un ajuste de cuentas para que Santiago y Rocamora lo salven y así acercarse a éste último. Su objetivo secreto era encarcelar a Rocamora tras descubrirlo en alguno de sus robos, pero acaba haciéndose amigo de él y salvándolo de su organización, a la que guía hacia Alberto. Se une a la causa de Santiago y en medio de la simulación de ser cuñado de Rocamora, conoce a Valentina y se enamora de ella a primera vista. Le ayuda a abrir los ojos con respecto a

Alberto. Cuando Valentina queda embarazada, Ramón decide dejar INTERPOL y se dedica a la actuación.

Lisandro Donoso (Roberto Carnaghi): ex represor y apropiador de Laura. Está orgulloso de su pasado militar y es extremadamente fiel a su primo Alberto, al que constantemente pide trabajo. Es golpeador de su esposa Elena, y es despreciado por su hija Érica. Vive en la pobreza y Alberto lo rechaza cuando pide ayuda para salir de ahí. No duda en matar a los que lo molesten sin remordimiento hasta el final de la novela, cuando queda solo en la cárcel viendo los fantasmas de los que mató. En el fondo es muy dependiente de Elena, a quien acude para que lo entregue a la policía cuando acaba en la calle rechazado por todos y acosado por fantasmas. Siempre que él aparece se oye un tango cuya letra dice “sólo como un perro, solo” anticipando el final de quien acabará loco en una cárcel donde nadie va a visitarlo, acompañado de fotos de la familia que ahora lo desprecia y que guarda en la misma cartera donde guarda el arma con la que ultimaba a sus víctimas.

Leticia Montserrat de Lombardo (María Onetto): Primera esposa de Alberto y madre de Valentina y Marcos, padece una enfermedad psiquiátrica que le produce pérdidas espacio-temporales. Escucha cuando Alberto y Lisandro planean matar a Santiago y a Horacio y cae en un estado de shock nervioso. Escapa de Alberto y entonces Sarita la lleva a Río Manso. En sus momentos de lucidez ayuda a Santiago, cuenta la verdad sobre la muerte de Horacio y todo lo que sabe, ayuda a Valentina y Lola, se enamora del padre Pedro y siempre trata de redimir a Marcos. Hacia el final sigue perdiéndose en el tiempo, como hará siempre que una tragedia la obligue a enfrentar una realidad de la que prefiere escapar.

Valentina Lombardo (Victoria Rauch): es la inocente hija de Alberto y Leticia. Al principio de la novela es una chica demasiado ingenua, está de novia con Luciano Mazzelo y sólo piensa en su música. Con Ramón descubre el amor y con la aparición de Leticia empieza a querer saber la verdad sobre los secretos de su familia. Acaba

repudiando a su padre y a su hermano por sus crímenes y se aparta de ellos para irse junto a Ramón a formar una nueva vida.

Lola Lombardo (Mónica Scaparone): Segunda esposa de Alberto. De pasado en la prostitución y envuelta en el escándalo de un homicidio del dueño de un boliche, Lola desprecia la pobreza y ve a Alberto como la posibilidad de escapar de ese mundo, por eso forma pareja con él y tiene una hija, **Camila Lombardo** (de la misma edad de Matías). Es despistada y exageradamente trata de encajar en el mundo fino, sueña con casarse para asegurarse su futuro económico y detesta a Érica por verse identificada. Luego de la reaparición de Leticia, empieza a querer saber la verdad tras los negocios de Alberto y acaba amenazada por los Lombardo. Es ayudada por Santiago y Rocamora, su ex novio, al que dejó por ser pobre. Finalmente ella y su hija escapan, pero ella sigue buscando la posibilidad de ascenso social en un hombre con plata.

Elena Ledesma de Donoso (Virginia Lago): sumisa esposa de Lisandro, golpeada y temerosa. Sólo se anima a enfrentarlo cuando Laura está sufriendo por no conocer su identidad y él le responde con mentiras. Así gana también el respeto de Érica, su hija. “Yo lo único que quiero es lo mejor para mis hijas”, declara Elena. Ayuda a Santiago y, con apoyo de Érica, denuncia a Lisandro por golpeador y se separa. Luego de entregarlo, empieza a un romance con el doctor Aldo, su amor de juventud, y trabaja asistiendo a mujeres golpeadas.

Érica Donoso (María Abadi): hija de Lisandro y Elena, rebelde y ambiciosa. Constantemente trata de sacar tajada de todo, quiere vivir como los Lombardo y para eso se convierte en amante primero de Luciano Mazzelo y luego de Marcos. Quiere salvar a su madre de la pobreza, a la que llama su “karma tetra brik”. Cerca del final, se entera que su nacimiento fue un experimento de Alberto. Sin embargo, en vez de testificar en su contra, cambia su declaración por la posesión del restaurante Lombardía. Al elegir el restaurante es rechazada por su verdadero amor, el humilde Federico Solano.

Milena Salcedo (Celina Font): hija del doctor Salcedo, desde chica conectada con los Lombardo y enamorada de Marcos. Mujer de confianza de Alberto en Lombardía, en donde trabaja como recepcionista. Es la maltratada amante de Marcos, pero cambia su mentalidad luego de conocer a ‘Alejandro’ (Santiago) y descubrir la verdad sobre su amor. Cuando queda embarazada de Marcos, Santiago y Laura la salvan del aborto que le querían practicar, pero ella acaba volviendo con Marcos para darle una familia a su bebé, pero le teme. Con ayuda de Santiago descubre que su padre no se suicidó como le había dicho Lombardo. Decide escapar, pero Marcos la encuentra y trata de matarla. Ella simula su muerte para poder encarcelarlo. Una vez libre se muda con su padre y su bebé.

Padre Pedro (Horacio Roca): sacerdote que ayudó a los militantes de izquierda durante el proceso y que, antes de tomar los hábitos, era psicólogo hipnotizador. Amigo de Sarita, la ayuda a ocultar los papeles del caso por el mataron a Horacio, y a escapar a Río Manso con Leticia. Desde un primer momento se une a la causa de Santiago. Cuando Sarita regresa, se va a vivir con Santiago como ama de llaves de los Rocamora, y él queda a cargo de Leticia, a la que trata de ayudar a través de la hipnosis. De a poco, se enamora y decide dejar los hábitos, yéndose a vivir con ella, Valentina y Ramón. Hacia el final se lo ve en una plaza esperando que termine la hora de misa porque su mujer otra vez cree que él es cura. Leticia continúa perdiéndose en el tiempo, pero él la acepta así. “No hay un amor más grande que el que le tenés a ella”, lo apremia Ramón al verlo y el ex cura sonrío.

Clementi: político representante del partido “La nueva fuerza”. Empieza ayudando a Alberto en la política, pero cuando su pasado con la represión sale a la luz se abre de él y postula como candidato a Marcos, generando una pelea entre el muchacho y su padre, que lo considera un inepto. Lleva a Marcos bastante lejos, sobre todo luego de que Milena y Tomás pasan a formar parte de la imagen del candidato, pero cuando se empieza a sospechar que Marcos está involucrado en el secuestro de Laura y Matías, lo abandona y le ofrece el puesto a Santiago, que obviamente no acepta.

Úrsula Clementi: esposa de Clementi y amante de Ramón. Es amiga del pasado prostibulario de Lola y si bien al principio se la ve como una mujer frívola, que se casó con el político por plata y lo engaña, luego se descubre que su verdadero lazo con Ramón es porque también es una agente de INTERPOL y que su fachada de esposa tonta es para encarcelar a políticos corruptos.

Amparo (Floria Bloise): es la representación de las Abuelas de Plaza de Mayo y la sede. Es una abuela que busca a su nieto y que ayuda a Victoria en la búsqueda de su identidad. También ayuda a Laura y es la responsable de que las hermanas se reencuentren. Constantemente da información sobre el trabajo de la organización Abuelas de Plaza de Mayo.

Federico Solano (Adrián Navarro): hijo de María, vive de modo pobre ayudando a los demás. Al principio no quiere hablar de su madre, a la que acusa de haberse acostado con un militar y de haber abandonado a su padre. Conoció a los padres de Victoria, que militaban junto a su padre, y al principio trata de acercarse a Érica para vengarse de Lisandro, el torturador de su madre, pero acaba enamorándose de ella. Pero no acepta el mundo de glamour frívolo que pretende y cuando ella elige quedarse con Lombardía en vez de la vida humilde que le ofrece se va de su lado. Finalmente, ayuda a Victoria y Santiago y se reconcilia con María, a la que también acepta como víctima de lo que pasó.

María Solano (María Fiorentino): ex desaparecida, que sobrevivió porque era violada por un militar a cambio de visitas a su hijo y de la libertad de ambos. Como ella sobrevive junto con su hijo Federico, pero a su marido no lo sueltan siempre se siente culpable y su hijo la rechaza años por creer que se vendió a los militares y que no hizo nada por salvar a su padre. Como estuvo detenida junto a la madre de Victoria y Laura, testifica contra Lisandro, quien la llevaba para las violaciones, y contra Alberto, al que reconoce como partero.

Mercedes Cortez (Nora Cárpena): frívola jueza de la Nación, que acaba encarcelando a Alberto, Lisandro y Marcos. Secretamente siempre estuvo enamorada de Horacio y busca vengar su muerte ayudando a Santiago. Es la voz de la Justicia y la Ley que temple la venganza. Cuando todos están en peligro por culpa de Marcos, acaba llevando a todo el grupo a vivir a su casa custodiada, con lo cual se compromete con el grupo. Finalmente logra prisión para todos, pero Marcos acabará matando a su padre y escapará para morir en el enfrentamiento con Santiago.

Patricio Tamargo (Alejandro Fiore): fiscal, ex compañero de Santiago, lo ayuda cuando él decide enfrentar a los Lombardo con la ley. Le avisa que a los jueces los estuvieron beneficiando todos esos años, pero que él no se vendió. Los Lombardo atentan contra él mandando a Lisandro a tirarlo de un balcón de tribunales y, como sobrevive, le arman una causa por drogas para alejarlo. En su lugar llegará Mercedes.

Doctora Medina (Julieta Novarro): psicóloga de Laura que la ayuda a replantearse su identidad, a dejar a Marcos y a decirle la verdad sobre su padre a Matías. Como, con su ayuda, Laura empieza a cuestionar a Marcos y a Lisandro, este último finalmente la mata disparándole y dejando plantada una escena de robo.

Doctor Salcedo: padre de Milena y ex colaborador de Alberto. Participó del proyecto “Iceberg” sobre eugenesia, pero luego empezó a sentirse culpable con el rumbo que Alberto le dio cuando empezó a matar a las madres y bebés “no perfectos”. La culpa lo llevó a la depresión. Lombardo entonces lo amenazó con que si no se callaba y lo ayudaba, mataría a Milena. Lo encierra en un psiquiátrico, simulando su suicidio. Ahí permanece quince años, hasta que Santiago lo saca y lo regresa con Milena. Finalmente declara contra Alberto.

Ulises (Ulises Dumont): ladrón de arte uruguayo, que acaba en la cárcel de Marruecos junto a Santiago. Al igual que el abate Faria con Edmundo en el folletín, Ulises ayuda a Santiago a descubrir a sus traidores: Alberto, Luciano, Lisandro y Marcos, y le deja un tesoro, en obras de arte robadas, en la isla del Tigre. Es amigo y socio de Rocamora,

cuyos datos le da a Santiago para que lo contacte. Muere en un incendio en la cárcel y Santiago logra escapar metiéndose en su saco de muerto.

Iñaki (Rafael Amargo): ex novio de Victoria en España, aunque siempre quiere volver con ella, es un personaje cómico y bueno, que ayuda a Santiago y cuida a Sarita y a Matías el tiempo que se exilian en España, luego de rescatar al nene.

Juez Serafini: corrupto juez que ayuda a Alberto y “cajonea” el caso en que trabajaba Horacio al morir, que compromete a Lombardo con el Proceso. Cuando trata de abrirse, lo empiezan a asustar los muertos que aparecen a su alrededor, Lisandro lo mata de un tiro en su despacho. Su viuda luego ayudará a encarcelar a Alberto.

Aldo Calvino: médico de provincia que participó en el proyecto Iceberg, pero cuando vio que no era para ayudar embarazadas, sino para experimentar con los bebés se alejó del proyecto. Eso llevó a Alberto a negociar su transferencia a un hospital del interior. Regresa para atender a Érica y se encuentra con Elena, de la que estuvo enamorado en el pasado y con la que luego termina. Tanto él como Salcedo declaran contra Alberto por el proyecto Iceberg.

Susana (Lucrecia Capello): prostituta que en la época de la dictadura participó como enfermera y que desprecia a los “zurdos”. Sigue manteniendo un lazo con Lisandro, por lo que acepta hacerse pasar por madre de Laura, cuando ésta empieza a preguntar sobre su identidad. Nadie le cree. Cuando empieza a amenazar a Lisandro y Alberto con contar la verdad de su pasado militar la mandan a matar por otra presa en la cárcel.

Vitto (Pablo Razuk): Amigo de Rocamora que se hace pasar por cocinero italiano para meterse en Lombardía y espiar todo desde adentro. Marcos y Lisandro desconfían de él. Cuando Luciano lo encuentra en una actitud sospechosa en el restaurante, llama a Lisandro y éste lo tortura y lo mata. Rocamora jura venganza contra Lisandro por su muerte.

Ficha técnica

Guionistas: Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño

- Producción ejecutiva: Claudio Meilán.
- Iluminación: Pedro Suárez y Armando Catube.
- Sonido: Jorge Civallero.
- Escenografía: Martín Seijas.
- Director integral: Miguel Colom.

Presentación: Letra y Música

El tema de presentación de la telenovela fue “Yo soy Aquel”, conocida canción de Raphael y compuesta por Manuel Alejandro, en esta ocasión ha sido modernizada en una versión más intensa por el cantante David Bolzoni.

YO SOY AQUEL

Yo soy aquel que cada noche te persigue
Yo soy aquel que por quererte ya no vive
El que te espera, el que te sueña
Aquel que quisiera ser dueño de tu amor
De tu amor
Yo soy aquel que por tenerte da la vida
Yo soy aquel que estando lejos no te olvida
El que te espera
El que te sueña
Aquel que reza cada noche por tu amor
Y estoy aquí aquí para quererte
Y estoy aquí aquí para adorarte
Yo estoy aquí aquí para decirte amor, amor, amor, amor.

El final

“El hombre no nace para ser feliz con poco esfuerzo. Pero hasta el día en que Dios se digne revelarle el porvenir al hombre toda la sabiduría humana se resume en dos palabras: confiar y esperar.”

Se oye la voz de Santiago Díaz Herrera mientras la pantalla del Gran Rex se pone en negro y se empiezan a oír los aplausos del público. Y así en el final de la telenovela se produce el último “guiño” a Alejandro Dumas, ya que las últimas palabras de Edmundo Dantés que deja en una carta como despedida para Maximiliano Morrel y Valentina Villefort son precisamente: *“Y no olvidéis nunca que hasta el día en que Dios se digne descifrar el porvenir al hombre, toda la sabiduría humana está resumida en dos palabras: ¡Confiar y esperar!”*

Premios y nominaciones

- ***Premios Martín Fierro 2006:***

- Martín Fierro de oro
- Mejor Telenovela
- Actriz Protagonista de Novela: Viviana Saccone (Paola Krum también fue nominada)
- Actor Protagonista de Novela: Pablo Echarri (Joaquín Furriel también fue nominado)
- Actriz de reparto en Drama: fueron nominadas Mónica Scaparone, Celina Font y Virginia Lago
- Actor de reparto en Drama: Roberto Carnaghi (también fueron nominados Luis Machín, Oscar Ferreiro)
- Revelación: María Onetto (también fue nominada María Abadi)
- Participación especial en Ficción: Nora Cárpena

- ***Premios Clarín 2006***

- Mejor Ficción Diaria Drama

- Actriz de Drama: María Onetto (también fue nominada Viviana Saccone)

Actor de Drama: Roberto Carnaghi (Joaquín Furriel y Oscar Ferreiro también fueron nominados)

- Revelación femenina: María Abadi (nominada junto a Victoria Rauch)

- El 18 de mayo de 2007 la Legislatura porteña distinguió a la novela "Montecristo", específicamente los guionistas Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño, la Subdirectora Artística de Telefé Bernarda Llorente y el Director Artístico de Telefé, Claudio Villarruel, fueron distinguidos como Personalidades Destacadas de los Derechos Humanos de la Ciudad, por el invaluable aporte en la recuperación de la identidad y por la Memoria.

- Fue finalista en los premios New York Festivals 2007, prestigiosa competencia estadounidense que cuenta con un jurado integrado por ejecutivos de las principales cadenas televisivas internacionales quienes nominaron a Montecristo como finalista en el rubro drama.

NOTAS PERIODÍSTICAS

Artículo I: Temática social: desaparecidos

Domingo 06 de agosto de 2006 | Publicado en edición impresa

Derechos humanos: inesperado efecto de un éxito de la televisión

La tira "Montecristo" triplicó las consultas sobre identidad

Tras ver la telenovela, muchos jóvenes se acercan a las Abuelas de Plaza de Mayo



En plena grabación, Saccone, en la piel de una hija de desaparecidos, junto con Bloise, una Abuela.
Foto: Soledad Aznarez

La ficción puede tener efectos impensados sobre la realidad: la telenovela "Montecristo" provocó que se triplicaran las consultas de cientos de jóvenes que se acercan a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo porque tienen dudas sobre su identidad.

La exitosa tira, que bate récords de rating cada noche en la pantalla de Telefé, aborda el tema de los desaparecidos durante la dictadura.

"Montecristo" es una actualización de la novela de Alejandro Dumas. El guión televisivo aprovecha la historia de amistad y de traición para enfocarse en uno de los momentos más oscuros de la historia reciente: el robo de bebés durante el proceso.

La empatía con sus personajes fue la causa principal por la que, en los últimos cuatro meses, aumentaron sensiblemente las presentaciones espontáneas de chicos nacidos entre 1976 y 1983 que no saben quiénes son sus verdaderos padres, según contaron a LA NACION voceros de la entidad.

Buscarita Roa, una Abuela de Plaza de Mayo, está conmovida. "Esto es un boom. Acá vienen chicos y me dicen: «Vi la novela y no pude dormir en toda la noche». El programa está movilizándolo a nuestros nietos", expresó. Está doblemente satisfecha: es querellante en el juicio contra Julio Simón, alias el "Turco Julián", a quien la Justicia convirtió anteayer en el primer condenado a 25 años de prisión por crímenes de la dictadura tras la anulación de las leyes del perdón.

La actividad en Abuelas es tan febril en estos días que quienes quieran pedir una audiencia deben hacerlo con dos o tres semanas de anticipación.

La sede es una antigua casona ubicada en Virrey Cevallos al 500, donde los teléfonos no paran de sonar. Allí se recibe a un promedio de 50 jóvenes por mes, tres veces más de lo que ocurría en los últimos inviernos.

"Estamos muy contentas y agradecidas con esta tira porque nos está ayudando a encontrar más nietos", dijo a LA NACION, con una amplia sonrisa, la titular de Abuelas, Estela Carlotto.

Vivir sin identidad

Ya son 83 los jóvenes que luego de realizarse estudios de ADN recuperaron su verdadera identidad. En Abuelas todavía buscan a más de 400 jóvenes que vivirían sin saber que son hijos de desaparecidos.

Tanto guionistas como actores acudieron a Abuelas para componer los personajes y la historia, que combina amor y venganza con el drama de las familias rotas por la dictadura.

"«Montecristo» es un reflejo de mi historia", confió Pedro Nadal, que recuperó su verdadero nombre y parte de su familia biológica a fines de 2004, cuando se enteró de que había sido un bebé apropiado por un policía de la Brigada de Investigaciones de Quilmes.

Nadal tiene 31 años, casi dos metros de altura y la voz dulcificada. "La tira hace carne el tema de la duda y de la culpa y todo la red de ocultamiento que rodea al chico apropiado", explicó.

Se lo nota entusiasmado: "Si uno de los 400 chicos que viven con su identidad cambiada se llega a sentir tan identificado como yo con la novela, y se anima a dejar el miedo atrás, sería un golazo".

En la tira, Santiago Díaz Herrera (Pablo Echarri) es traicionado por su mejor amigo, Marcos Lombardo (Joaquín Furriel), que consiente su asesinato para quedarse con su amada Laura (Paola Krum). Laura desconoce su verdadera identidad: es hija de desaparecidos, criada por un represor. Además, se disputa el amor de Santiago con Victoria (Viviana Saccone), su propia hermana, que la busca desesperadamente desde hace muchos años.

Carlotto elogia la manera en que está abordado el conflicto en la tira, con "respeto y humanidad". Varias escenas fueron filmadas en la sede de Abuelas. "A nosotras nos muestra como personas abiertas y sensibles, no como cazadoras de presas", señaló.

Carlotto también está muy satisfecha con el tratamiento del tema porque -según opinó- "rebate la teoría de los dos demonios", tradicionalmente rechazada por los organismos defensores de los derechos humanos. Esa hipótesis sostiene que la lucha contra el terrorismo fue una guerra en la que los grupos subversivos y las Fuerzas Armadas del Estado tuvieron la misma responsabilidad.

Y, pese a la sorpresa de todos por la repercusión que tuvo "Montecristo", el sociólogo Luis Alberto Quevedo afirmó a LA NACION que "hay toda una tradición en América latina de utilización de una novela para tratar problemas sociales, por ejemplo, temas de salud o de violencia familiar".

Contexto político

Quevedo, que es investigador de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso), dijo que "hoy hay un contexto político propicio para aceptar esta historia" y destacó, además, "el reconocimiento social que tiene Abuelas".

Y ensayó una explicación del "efecto «Montecristo»": "La novela coloca el tema de los hijos raptados en términos humanos de emotividad; eso le da mucha más fuerza que a un relato puramente político. La televisión siempre les habla al corazón y a las pasiones, antes que a la razón".

Las autoridades de Telefé están felices con el rating y con las repercusiones. "El entretenimiento no es incompatible con el compromiso. El espíritu de este proyecto es tocar las fibras de una sociedad golpeada", dijo Claudio Villarruel, director artístico del canal.

"El tema de la identidad, abordado desde múltiples facetas en «Montecristo» es un tema aún pendiente para los argentinos", agregó la subdirectora artística, Bernarda Llorente.

En Abuelas de Plaza de Mayo están exultantes con el "efecto Montecristo". Es, dicen, la propaganda más eficaz que tuvieron hasta ahora. Para continuar su batalla contra la impunidad y con la intención de recuperarlos a ellos, "sus" nietos. .

Por María Cecilia Tosi

De la Redacción de LA NACION

<http://www.lanacion.com.ar/829341-la-tira-montecristo-triplico-las-consultas-sobre-identidad>

Artículo II: El final: festejo en el Gran Rex

Viernes 29 de diciembre de 2006 | **Publicado en edición impresa**

Por Telefé y desde el Luna Park

***Montecristo* tuvo una despedida masiva**

Siete mil personas compartieron el fin de su tira favorita y disfrutaron al ver a sus ídolos en la pantalla y sobre el escenario

Por **Natalia Trzenko** | LA NACION

Una noche completa

En sus 74 años de historia, el Luna Park fue sede de numerosos encuentros deportivos, de peleas de boxeo que tuvieron en vilo al país, de recitales que hicieron historia y hasta el papa Juan Pablo II pasó por ahí en una de sus visitas a la Argentina. Cada una de esas noches fue especial en su propia medida, pero lo que sucedió anteanoche quedó fuera de todo parámetro. Siete mil personas se reunieron allí para compartir una ceremonia que suele ser privada.

El final de *Montecristo* multiplicó la apuesta que había inaugurado *Resistiré* en 2003. Esta vez, la noche comenzó con una hollywoodense alfombra roja por la que desfilaron los protagonistas de la telenovela desde las 21. Antes, durante el día, el Luna Park había sido el centro de todo el fanatismo que rodeó a esta ficción que comenzó en la laberíntica Marrakesh y terminó con una multitud ovacionando cada minuto de un capítulo más largo de lo habitual.

Ya desde la caminata por la alfombra, que terminaba en un sector reservado para que todos los involucrados en el programa vieran juntos el último episodio, el público demostró quiénes eran sus favoritos. Roberto Carnaghi recibió gritos y elogios de la gente que rodeaba la manzana, lo mismo que Mónica Scaparonne, Rita Cortese, Maxi

Ghione y Adrian Navarro. Obedientes ante los gritos de los fotógrafos, los integrantes del elenco parecían disfrutar de las atenciones tanto como el público que las prodigaba. Al tiempo de la llegada de Viviana Saccone, Joaquín Furriel y Paola Krum el entusiasmo crecía en la misma medida en que se achicaban los tiempos para que llegara el fin de la cuenta regresiva que resolvió Marley desde el escenario decorado con dos espadas gigantes.

El vengador

"Ahora -murmuró el desconocido-, adiós bondad, humanidad y gratitud. Adiós a todos los sentimientos nobles. La hora de la venganza ha llegado." Con esas palabras, Alejandro Dumas inauguraba la misión que llevó a su personaje central, Edmundo Dantés, a convertirse en *El conde de Montecristo*. Anteanoche, en *Montecristo*, la telenovela, hubo un momento en que Santiago Díaz Herrera encarnó esa falta de bondad, de humanidad, de sentimientos nobles: su hora de la venganza había llegado. Fue en la escena más violenta que se le haya visto interpretar a un protagonista de telenovela. Cuando el personaje de Echarri comenzó a ahorcar al Marcos de Furriel, la tira y la novela se volvieron a encontrar después de muchos meses de alejamiento. Es que si en el principio de la tira de Telefé Contenidos, los guiones de Adriana Lorenzón y Marcelo Camaño seguían la línea de la historia trazada por Dumas, sumándole el elemento de la dictadura argentina, en los últimos tiempos, entre las idas y venidas de los villanos que pasaban de la cárcel a la clandestinidad y de allí a la manipulación genética, y los obstáculos en el camino de la venganza del héroe, la trama perdió algo de su fuerza. Que anteanoche logró recuperar.

Aunque algo abrupta la muerte de Alberto Lombardo, freudiana, fue perfecta. El hombre, tan preocupado por su descendencia y por la continuidad de su sangre, terminó asesinado por ese hijo al que hostigó hasta la locura. Que una gran mayoría de los asistentes al Luna Park festejara la ejecución, parcial, de la justicia por mano propia dice algo de ese público, pero sobre todo de las telenovelas, un género que tiene una flexibilidad que parece no tener límite. Así, el capítulo de anteanoche incluyó el traslado de las cenizas de los padres de Laura (Krum) y Victoria (Saccone) a la bóveda familiar, el reencuentro entre ella y Rocamora y la falsa muerte de Ramón (Ghione), que casi infarta a medio Luna Park. Y hasta hubo espacio para el último *tour de force* de Carnaghi. Después de despedirse de su "negra" con iguales dosis de ternura y amenaza, Lisandro terminó sólo en una celda rumiando su locura al ritmo de "Balada para un loco". Otro gran momento de la musicalización del capítulo fue la elección del tema "Creep" de Radiohead para la escena en que ya con Marcos preso, Santiago cae en la cuenta de lo que estuvo a punto de hacer y le pide perdón a Laura por lo que pudo pasarle. "Soy un ser desagradable, soy un raro. ¿Qué diablos estoy haciendo acá? No

pertenezco aquí". Eso decía la letra de la canción mientras el personaje de Echarri se desmoronaba.

Tanto drama tuvo sus compensaciones humorísticas que el público festejó: gracias a la ductilidad de Saconne y Machín su escena final comenzó con lágrimas y terminó con risas generalizadas; la despedida de Lola, una de las más aplaudidas de la noche, respetó al pie de la letra la naturaleza del personaje. Tan sexy como bondadosa, la criatura creada por Scaparonne terminó con una posibilidad: un misterioso empresario encarnado por Miguel Ángel Rodríguez.

El enfrentamiento entre Santiago y Marcos llegó en la última escena. Para llegar a ese momento el guión pareció forzarse hasta el límite: la huida de la cárcel del villano, el nuevo secuestro de Laura y el duelo final grabado con calidad casi cinematográfica (y parecido a una escena de *Matrix*) ocurrió demasiado rápido. Claro que, para los siete mil fanáticos, lo más esperado, la resolución, era lo que menos querían. Contradicciones de los seguidores de un género que se da el lujo de cobijar a una tira como *Montecristo*, una propuesta tan ambiciosa que se animó a dar su versión de un clásico de la literatura y, en el camino, creó uno para la TV.

<http://www.lanacion.com.ar/871061-montecristo-tuvo-una-despedida-masiva>

ENTREVISTAS A LOS GUIONISTAS

Entrevista I

Viernes 16 de junio de 2006 | **Publicado en edición impresa**

Montecristo

Escribiendo un éxito

Los autores de la tira cuentan cómo adaptaron un clásico de la literatura al género más popular de la TV: la telenovela

Por **Natalia Trzenko** | LA NACION

"Estaba pensando el otro día que para el momento en que él aparece podemos poner una placa que diga «Fin parte I», como en el libro", dice Marcelo Camaño, olvidando por un momento que está sentado frente a un grabador, en medio de una entrevista. El y Adriana Lorenzón escriben los guiones de la telenovela que recuperó el melodrama para la TV: "Montecristo". Parece que no es raro esto de que en cualquier momento, hora de trabajo o no, los guionistas vean aparecer la inspiración y se larguen a pensar, trabajar y jugar con las circunstancias de la tira de Telefé Contenidos que se emite hace casi dos meses por esa pantalla. Y cada visita de la musa implica una vuelta a las fuentes: el libro "El conde de Montecristo".

Sobre la mesa de trabajo de Lorenzón y Camaño el libraco de 1400 páginas tiene marcas, señaladores y aspecto de ser consultado seguido. "Esto es una maravilla, el final de cada capítulo es un gancho como si [Alejandro] Dumas hubiese escrito para televisión. Bueno, el folletín tenía algo de eso. Si hasta le medían el rating porque si no vendían bien el periódico del día en que salía el capítulo al próximo número no lo ponían", dice Lorenzón que después de años de transitar los guiones costumbristas de "Buenos vecinos" y "Los Roldán", entre otros, volvió al primer amor, la telenovela.

Claro que "Montecristo" no es una telenovela como otras, porque aunque respeta todos los tópicos del género lo hace de una manera particular. Ahí están el amor, la venganza, los desencuentros familiares y hasta las identidades confusas, sin embargo en el camino de la página literaria a la pantalla televisiva algo cambió. La realidad argentina se coló de manera inédita en la ficción.

"Primero hubo una relectura del libro y después se trabajó para adaptar «Montecristo» a la Argentina de hoy. Fundamentalmente se trata una historia de amor. Empezamos a trabajar desde un lugar de admiración por el libro porque para nosotros, los que escribimos tele, es una novela básica, fundacional. La idea de Telefé contenidos de poner a la luz el título nos favoreció porque nos dio vía libre para jugar con la novela

original”, dice Camaño, responsable el año que pasó de los guiones de “Doble vida” y parte del equipo que realizó “Resistiré”.

–Y ese juego implicó poner al tema de la dictadura y sus consecuencias en el centro del relato.

Lorenzón: –Cuando empezamos a trabajar sobre la adaptación, primero al presente y luego a la Argentina, tuvimos en cuenta que en “El conde de Montecristo” el disparador de la historia es una cuestión política: una carta de Napoleón que Edmundo Dantés debe entregar y eso provoca que lo metan preso sin retorno. De los temas que podíamos abordar que tuvieran que ver con algún trasfondo político y que fueran lo suficientemente fuertes para justificar el asesinato de un juez, que el personaje de Echarri fuera preso y que hubiese una consecuencia luego en el presente, el que más nos cerró fue el de la dictadura militar. Y además nos pareció que iba a tener una base sólida para justificar todos los conflictos. Porque estamos hablando de una cuestión social que es una herida abierta para toda la sociedad argentina.

– ¿Qué opciones argumentales descartaron?

Camaño: –Los otros temas que barajamos tenían que ver con el narcotráfico o implicaban meternos en política partidaria más directamente: candidaturas y esas cosas que ya se abordaron en otras novelas y nunca muy a fondo.

–En esta oportunidad la excusa política quedó en el centro de la escena.

Camaño: –La idea fue que la historia de amor, el triángulo amoroso de Santiago (Echarri), Laura (Paola Krum) y Victoria (Viviana Saccone) pasara por ahí. Utilizar para el melodrama la línea de dos hermanas separadas por circunstancias de la vida que se reencuentran en algún momento es un tema muy realizado en las novelas, pero esta vez lo contextualizamos con los desaparecidos y las familias rotas en aquella época. Era una vuelta de tuerca que nos cuadraba perfecto, que no se había hecho todavía en la TV, que nos servía para realzar la historia y que suponía saldar una deuda grande de la pantalla chica con este tema.

Lorenzón: –Además este conflicto nos permite transformar argumentalmente la venganza en justicia. Porque en el original el tema de la venganza es mucho más lineal, el conde llega a vengarse y, cuando termina todo dice: “Estoy en paz”. Acá la venganza se va a transformar en justicia.

– ¿Cómo trabajaron el hecho de que el héroe de esta telenovela a veces actúa igual o peor que los villanos?

Camaño: –Es difícil porque tenemos un héroe que va y le pega con un palo en la cabeza al malvado. En algún momento hará el arco de vuelta. Por ahora tiene muchas contradicciones, cada vez que hace algo mal se da cuenta, lo sufre. Lo cuidamos mucho, pero nos permitimos pasar ciertos límites que en la novela tradicional no se puede.

Rompiendo moldes

“Montecristo”, con sus escenas de acción, sus largos diálogos cargados de información y sus personajes dotados de más de una cara es novela clásica y de ruptura al mismo

tiempo. Una combinación novedosa para una TV que hasta su aparición parecía preferir el humor a la pasión.

–La trama de la tira obliga a dejar de lado el control remoto.

Lorenzón: –Esta es una historia muy compleja, buscamos mucho por dónde iba porque el relato del libro es muy truculento, muy lúgubre, con cantidad de personajes que están todos vinculados entre sí. Para nosotros es una suerte tener un historia tan fuerte que involucra a todos. Lo que sucede en aquella punta afecta a la otra entonces hay que estar muy atentos a que eso esté sincronizado todo el tiempo.

Camaño: –La idea de Claudio [Villarruel] y Bernarda [Llorente] desde un principio fue que ésta fuera una novela para escuchar. Por supuesto que la TV es entretenimiento y se la mira mientras se da de comer a los pibes y se atiende el teléfono, pero queríamos hacer una tira que se escuchara, en la que se dijeran cosas. Tenemos que repetir información para que los espectadores no se pierdan, pero está pensada así: “Te perdiste un capítulo, que pena para vos”.

Sincronicen sus relojes

Hubo una época en que era posible usar como sinónimos la hora que marcaba el reloj con el momento exacto del día en que empezaba la telenovela preferida. “Es la hora de mi novela”, decían hasta hace poco tiempo los seguidores de este género. En la TV actual ese juego del lenguaje es imposible, pero los autores de “Montecristo” encontraron una buena manera de reemplazar esa costumbre. “Es a.M. y d.M. Hay gente que nos cuenta que organiza su noche según esas coordenadas”, dirán. Y la explicación no se hace esperar, a diferencia de la mayoría de los ciclos de la pantalla chica. “Es que a.M. y d.M. son las siglas de antes de «Montecristo» y después de «Montecristo». Los seguidores son bastante ocurrentes”, se ríe Camaño. Tanto él como Lorenzón miran los capítulos al mismo tiempo que el público y con la misma pasión. O casi.

“Una mamá del colegio de mi hijo me dijo el otro día muy seria: «Si no se encuentran la semana que viene te retiro el saludo»”, dice Lorenzón con un sonrisa, aunque cada vez que abra su casilla de mails la encuentre tapada de mensajes de sus amigos y conocidos que utilizan variados insultos para pedirle que reúna a los protagonistas.

“Estamos muy concentrados en la historia y a veces nos preguntamos cuánto debería durar esta novela. Porque ya vemos que 150 capítulos no nos van a alcanzar. Este relato no tiene mesetas porque todo el tiempo se abre un juego nuevo. Puntos de giro tenemos para tirar al techo”, se entusiasma Lorenzón mientras desde la mesa de trabajo “El conde de Montecristo” vuelve a abrirse para sumar material a la telenovela que todas las noches le hace un brillante homenaje.

Rating en alza

- Más ficción menos fútbol: por estos días la omnipresencia del Mundial no logró aplacar el interés por “Montecristo”. De hecho anteanoche midió 27,8 puntos, su mejor marca en lo que va de la semana.

- Arranque: el 25 de abril se vio el primer capítulo de la tira que se grababa desde enero. Las imágenes realizadas en Marruecos consiguieron 27,5 para el debut.
- La mejor marca: aunque la audiencia de la tira nunca bajó de los 22 puntos de su estreno, semana tras semana los números crecen. De todos modos, su mejor marca hasta ahora fue de 29,3 a tres días de su salida al aire, el 27 de abril.

<http://www.lanacion.com.ar/814964-escribiendo-un-exito>

Entrevista II

Marcelo Camaño: "En Montecristo triunfará la justicia"

El coguionista de la novela adelanta cómo se define la historia de venganza de la novela que termina a mediados de diciembre. Además, reflexiona por qué tiene tanto éxito una ficción centrada en los horrores que produjo la dictadura, habla de la relación con Abuelas y analiza las claves de la trama.

"La Justicia tiene que triunfar. Yo no sé si van a terminar todos presos, pero justicia va a haber", revela en entrevista exclusiva con Terra Marcelo Camaño, el co-guionista de Montecristo quien, junto con Adriana Lorenzón, forma la dupla responsable de la adaptación del clásico El conde de Montecristo de Alejandro Dumas para Telefé.

Camaño (Resistiré y Doble vida) y Lorenzón (Buenos vecinos y Los Roldán) nunca habían trabajado en un mismo libro. Juntarlos fue idea de los directivos del canal y la combinación dio tan buenos frutos que ya están comprometidos para otra ficción para el canal el año que viene aunque no será "algo denso, sino más tranquilo", dice el guionista.

Gracias a los números de audiencia, Montecristo es el programa que sostiene el rating del prime time en la señal. Y a poco del final, Camaño aceptó analizar, junto a Terra, las razones del éxito del programa, la relación con Abuelas de Plaza de Mayo, y esbozar cómo terminará la tira cuyos últimos capítulos se emiten a mediados de diciembre.

La novela, cuyo triángulo amoroso central está compuesto por Pablo Echarri (Santiago), Paola Krum (Laura) y Joaquín Furriel (Marcos), tiene un piso de 26 puntos de rating en cada edición de lunes a jueves a las 22.45, y se destaca por su audacia al trasladar la historia de Dumas a un grupo de personajes atravesados por tragedias que derivan de delitos de lesa humanidad ocurridos hace 30 años durante la dictadura militar, como son la apropiación de bebés y la desaparición de personas.

A dos meses del final -son 141 capítulos en total -, todavía sigue creciendo la tensión de la historia que dio una vuelta de tuerca con un falso fin antes de la desaparición de Laura alrededor del capítulo 100, cuando parecía que empezaba la felicidad con los malos en la cárcel y los buenos "comiendo perdices".

- Santiago evoluciona de un plan de venganza personal a un plan de justicia institucional, ¿será el mensaje de la novela?

Marcelo Camaño: No olvidemos que estamos basados en Dumas y su personaje no cree en la Justicia porque fue traicionado por ella. Hicimos el paralelo y con los personajes de alrededor, como Victoria (Viviana Saccone) quien nunca abandona la idea de justicia, fue comprendiendo que, aunque lenta y perversa muchas veces, termina siendo justicia; que la venganza no iba a ser solución. También tiene que ver con la construcción que hace Echarri del personaje: llegar al límite de estar totalmente apasionado y a último momento, puede reflexionar. Y hacia el final, obviamente, ganará la justicia.

- ¿Aceptaría la TV argentina otra posibilidad?

M. C.: No creo que sea el momento para otro final... la Justicia tiene que triunfar. Yo no sé si van a terminar todos presos, pero justicia va a haber.

- El rating, ¿influye en la evolución de la historia?

M. C.: Por supuesto que el rating influye y queremos que nos vaya bien. El que niega eso es un idiota. Pero nos vamos guiando con lo que a nosotros nos parece que tiene que ir pasando con la historia, lo que nos late y el instinto marca.

- Si Victoria va a la sede de Abuelas de Plaza de Mayo y aumenta la audiencia, ¿lo tienen en cuenta?

M. C.: A veces, sí, y a veces, no. Hay cosas que pueden disparar el rating y la segunda vez no le interesan a nadie. No hay una fidelidad del público en una línea. A lo mejor hacemos otra historia con Abuelas y no tiene esta trascendencia.

- A qué atribuyen el éxito de una novela centrada en las consecuencias de la represión?

M. C.: Creo que tiene que ver con el año, que se conmemoraron los 30 años (de la dictadura del '76), que el tema estaba en la agenda de los medios y a flor de piel.

Es la primera vez que hay una generación que se siente identificada con que en la televisión se esté tocando el tema de los '70 desde el lugar del desmadre que se hizo, los sentimientos diezmados, las familias destruidas. Nunca se había hecho con un género popular como la novela que entra a tu casa todos los días, con personajes muy reales donde no hay buenos-buenos ni malos-malos. Nos llevó encontrarle la vuelta para que los personajes no sean tan lineales y que la gente comprende que a lo mejor su vecino tan simpático termina siendo un represor de los setenta. Ahí hay un núcleo: que se pueda identificar personajes tremendos en cuerpos muy sencillos y simpáticos, algo que no se había contado en la televisión todavía.

- ¿Cómo fue la adaptación y por qué se eligió el contexto de la desaparición y apropiación de bebés?

M. C.: Tomamos el período histórico post dictadura, teniendo en cuenta los civiles que colaboraron con la dictadura. Buscamos un paralelo (con la novela original) que nos diera un marco político que no haya caducado, para que los villanos estuvieran inmerso

en ese problema y ensucien al héroe. Además, nos permitió que las hermanas enamoradas del héroe fueran separadas al nacer.

- ¿Cuál es la relación con Abuelas de Plaza de Mayo?

M. C.: Al principio fuimos a buscar información sobre cómo son las búsquedas reales, cómo asesoran, derivan, como trabaja la Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad (Conadi). Se triplicó la cantidad de gente que llama a Abuelas; y en un país como este, en donde la identidad es un tema de deuda tan grande, no es poco. Que un programa popular toque estos temas nos beneficia a todos, al público, a nosotros, y a las Abuelas que ven una ventana en la tele para poder hablar.

- Llama la atención la cantidad y variedad de personajes femeninos

M. C.: La novela de Dumas lo tiene todo: el recorrido del héroe perfecto, amor, traición, venganza, política, misterio, policial. Había que buscarle la vuelta para aprovechar lo mejor, pero es cierto que sus mujeres son muy débiles, heroínas románticas de folletín. Nosotros queríamos que las mujeres tuvieran roles muy fuertes para construir este entramado tan importante de la historia de los hombres. Lo pusimos en boca de Ramón (Maxi Ghione), quien dijo: “Las mujeres de esta familia destejen por abajo, las barbaridades que los hombres hacen por arriba”.

- ¿Cómo compusieron el personaje del represor?

M. C.: Si no le hubiéramos puesto un rasgo de humor, el personaje de Lisandro (Roberto Carnaghi) hubiera sido insostenible de sostener tanto para el actor como para el público. Hacía falta meter situaciones cotidianas de humor dentro de esa familia. Queríamos darle una pátina de normalidad, que pudiéramos reconocer al señor del quiosco, del supermercado, del estacionamiento. Los represores y torturadores eran tipos “sencillos”.

- ¿Hacia dónde evoluciona Marcos?

M. C.: Marcos es uno de los personajes más ricos porque no era así, se fue haciendo al lado de ese padre. Tal vez, él jamás hubiera traicionado a Santiago y su amor por Laura hubiera cambiado por otra mujer. Originalmente es un personaje muy conflictuado, con ese padre, esa madre que no quería vivir en la realidad, con una apariencia hacia fuera, con un pacto de silencio con Laura que él toma como acto de amor. Él la ama mal, igual que a su hijo a quien ama como a un objeto.

- ¿Hay salvación para Marcos?

M. C.: Y... hay que ver el final de la novela.

- ¿Terminan bien las historias de amor?

M. C.: Todas las historias de amor van a tener su momento, aunque algunas ya lo tuvieron. Lo más importante de Leticia y Pedro ya pasó. La de Victoria y Rocamora tenía que esperar porque ella estaba enamorada del héroe. Y hay otras que ya se verá.

- ¿Les afectaron los dichos del diputado Miguel Bonasso, quien dijo que se le había ocurrido la adaptación de Dumas hace ocho años?

M. C.: La novela nace de una idea de (el director artístico y de programación) Claudio Villarroel y (la subdirectora) Bernarda Llorente, para el regreso de Echarri a la tele y

coinciden en buscar un héroe tan fuerte entre lo policial y lo romántico como es El conde de Montecristo, y ellos nos convocan para la adaptación.

- ¿Hay un antes y un después de Montecristo en el género?

M. C.: Va a quedar que no es tan loco armar un combo de cosas muy dispares para hacer un buen producto. Esto salió bien por infinita cantidad de motivos. Ojalá podamos seguir -adaptando clásicos o no- contando buenas historias para que el público se sienta entretenido por una hora.

- Teniendo en cuenta que la adaptación es muy argentina, ¿cómo es el Montecristo que vendió el canal a 20 países?

M. C.: Hacemos un formato internacional donde se reemplaza la apropiación y desaparición de niños por el tráfico de bebés, un tema muy sensible. Hacemos una adaptación madre y después cada país lo localiza.

<http://www.webconferencia.net/montecristo-un-amor-una-venganza/marcelo-camano-en-montecristo-triunfara-justicia-285114.html>