

**EL MITO DE LA CONQUISTA DE CHILE: *INÉS DEL ALMA MÍA*
(PRIME VIDEO, 2020)**

**THE MYTH OF THE CONQUEST OF CHILE: *INÉS DEL ALMA MÍA* (PRIME VIDEO,
2020)**

Javier Mateos-Pérez

Universidad Complutense de Madrid

jmateosperez@ucm.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

Lorena Antezana Barrios

Universidad de Chile

lantezana@uchile.cl

ORCID <https://orcid.org/0000-003-3195-3325>

Resumen

Esta investigación analiza la serie de ficción histórica *Inés del alma mía* (Prime Video, 2020), una coproducción hispano-chilena que adapta la novela de Isabel Allende e interpela a la conquista española de Chile, lo que concita la representación de un periodo histórico que alude a varias nacionalidades. Este estudio de caso posee interés por ser una coproducción de ambos países y por la Historia que representa, un momento simbólico, fundacional y controvertido por el debate sobre la memoria. Se realiza un análisis textual de la serie para observar el texto audiovisual e indagar cómo se construye, para lo que se entrevista a Nicolás Acuña, uno de sus directores. *Inés del alma mía* propone una nueva configuración del mito de la Conquista de Chile a partir de un *biopic* dramático de Inés de Suárez.

Esta propuesta actualiza la temática histórica desde el desarrollo de una figura femenina, real y relevante, a la que se atribuye un papel clave en la fundación del país, por ser la primera mujer española que pisó Chile y por desempeñar un rol esencial en la expedición, colonización y poblamiento del espacio andino.

Abstract

This research analyzes the historical fiction series *Inés del alma mía* (Prime Video, 2020), a Spanish-Chilean co-production that adapts Isabel Allende's novel and engages with the Spanish conquest of Chile, thereby invoking the representation of a historical period that pertains to various nationalities. This case study is of interest due to its status as a co-production between both countries and the historical moment it depicts a symbolic, foundational, and controversial episode that has fueled debates about memory. A textual analysis of the series is conducted to examine the audiovisual narrative and explore its construction, complemented by an interview with Nicolás Acuña, one of its directors. *Inés del alma mía* offers a new configuration of the myth of the Conquest of Chile through a dramatic biopic of Inés de Suárez. This approach reinterprets the historical theme by focusing on the development of a real and significant female figure who is attributed a key role in the country's foundation, being the first Spanish woman to set foot in Chile and playing an essential part in the expedition, colonization, and settlement of the Andean region.

Palabras clave

Televisión; Serie de Televisión; Representación Histórica; Conquista de Chile; *Biopic* Inés de Suárez.

Keywords

Television; Fiction TV; Historical Representation; Conquest of Chile; *Biopic* Inés de Suárez.

1. Introducción

La televisión es uno de los medios decisivos en la elaboración de discursos sobre el pasado (Sorlin, 2000). En la actualidad, este medio constituye la principal fuente de conocimiento histórico de las personas (Edgerton, 2001), y se ha convertido en un vehículo eficaz para la construcción de las naciones.

Este trabajo¹ asume que la nación es una comunidad imaginada (Anderson, 2006) o un espacio simbólico (Hobsbawm y Ranger, 2002). En este sentido, la nación no es un dispositivo cerrado y uniforme, sino que es el resultado de un proceso histórico, consecuencia de múltiples y diferentes sucesos y relatos que se han sucedido hasta el presente. En este recorrido los medios son capitales en la generación de representaciones sociales y en la configuración de proyectos de identidad colectiva. Incluso, existen investigadores que califican a las naciones contemporáneas como «naciones mediáticas» (Mihelj, 2010).

Ver la televisión es una práctica cultural constante y extendida, de consumo universal, que emplea estrategias de comunicación efectivas mezclando la oralidad, la tradición, la literatura popular, el valor emocional y el lenguaje audiovisual. La televisión es la fabuladora de los tiempos contemporáneos (Buonanno, 1999). De hecho, en el presente siglo, la cultura televisiva se ha convertido en la cultura dominante y se puede inferir que tiene una responsabilidad relevante en la formación del imaginario colectivo de una sociedad.

Dentro de los programas televisivos, las series de ficción son uno de los programas más valorados y consumidos por la audiencia, y se han afianzado como un vehículo eficiente que contribuye a consolidar representaciones sobre la historia reciente y los fenómenos nacionales (Mateos-Pérez, Ochoa, 2017). En particular, uno de los géneros que más ha ayudado a conformar ideas identitarias en un determinado territorio es la ficción televisiva histórica.

Dentro de este género se distinguen dos tipos: series de época y series históricas (Salvador, 2016: 156-158). Las primeras se ambientan en un determinado periodo

¹ El presente texto forma parte del proyecto de investigación "Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales", financiado por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. Ref. 2023-5A/SOC-28930; y del proyecto "Sello Exportación Latinoamérica de Ficción Televisiva II: Estrategias de mercado y desarrollo de la teoría del guion y la narrativa audiovisual en el contexto de la televisión en la era del *streaming*" (2023-2026)".

histórico, pero relevan más el componente ficcional en el relato que la Historia. Así, es frecuente encontrar desviaciones históricas, pues su objetivo principal es constituirse como producto de entretenimiento. Sin embargo, en las segundas el relato pretende cierto rigor histórico, y se basa en hechos, acontecimientos y/o personas reales. Aquí la Historia documentada posee más peso en la narración que el componente ficcional (Salvador, 2016: 156-158). Aunque es necesario apuntar que también en las series históricas se introducen elementos de ficción, para paliar la inexistencia de fuentes, para enriquecer la obra con tramas que permitan entender la realidad del periodo reflejado, o simplemente para simplificar la narrativa histórica y adaptarla al lenguaje audiovisual, fusionando personajes o modificando acciones que ayuden a entender mejor el argumento. Este grupo de series históricas se subdivide en dos clases: las de acontecimientos, que recrean periodos o hechos concretos, y el *biopic*, que se centra en la historia de una persona. Lo que diferencia una modalidad de la otra es la perspectiva que prima en su narración (Hernández, 2011: 350).

La ficción histórica ha desempeñado un papel significativo en la televisión desde el inicio del medio y en el siglo XXI aún mantiene su vigencia como una de las tendencias de producción con mayor presencia, tanto en las televisiones lineales como en las plataformas de *streaming*. Estas obras son un producto estable, reconocible, que interesa a diferentes segmentos de la audiencia por el contenido histórico, por la representación cultural, por su capacidad pedagógica, y por sus narrativas entretenidas.

Esta investigación centra su atención en la representación histórica de la serie *Inés del alma mía* (Prime Video, 2020). Se trata de una coproducción hispano-chilena (TVE, Chilevisión, CNTV, Corfo y la productora Boomerang), que permite observar el actual juego de alianzas múltiples y co-financiamientos que implican a televisiones públicas, privadas y plataformas de video bajo demanda. Además, es un producto cultural relevante porque interpela a la conquista española de Chile, lo que concita representaciones de un periodo histórico complejo que alude a distintas nacionalidades -española, chilena y mapuche- al mismo tiempo.

Consideramos, como Ricoeur, que, aunque «los hechos son imborrables [...] el sentido de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas» (1999: 48-49). Por ello, esta investigación se propone estudiar la reconfiguración

del mito de la conquista española de Chile que, desde una perspectiva identitaria, lleva a cabo la televisión a partir de componentes que provienen de la historiografía y de la cultura popular. Se trata de examinar qué elementos del mito de la conquista promueve esta serie de ficción y qué relación guardan con determinados personajes históricos y con las representaciones identitarias de cada nación. Todo ello, reconociendo que la ficción televisiva se presenta con sus particularidades y complejidades, fruto de su naturaleza híbrida entre el producto comercial, la adaptación de la obra, la temática histórica y su circulación por circuitos comerciales de alcance global en la lógica del mercado televisivo contemporáneo.

2. Estado de la cuestión y antecedentes

En las ficciones televisivas históricas de Chile y España se hallan *biopics*, que representan la vida de personajes históricos, culturales o sociales; las series de acontecimientos, que reconstruyen hechos y periodos documentados, y las ficciones de época, que emplean el pasado como mero decorado de sus narrativas.

La revisión historiográfica de las producciones televisivas de ambos países permite identificar recursos y tendencias característicos de este género. Por ejemplo, la intertextualidad (Couldry, 2000), es decir, cuando las series se relacionan con otros textos populares formando así una red de significación (Zavala, 1999) que reproduce representaciones visuales y sonoras que ya han circulado por otros dispositivos, y que se van complejizando. También se observa la pretensión de verosimilitud (Metz, 1970) a través del *efecto de realidad*, configurado mediante recursos narrativos que muestran lo habitual: «un tejido de convenciones compartidas por los espectadores como por los productores o realizadores» (Lagos y Santa Cruz, 2022: 114).

En España la ficción histórica es uno de los géneros más recurrentes por motivos industriales (Cascajosa, 2012: 263). Esta abundante representación histórica televisiva ha propiciado una ola de literatura académica en paralelo. El enfoque de estas investigaciones se localiza sobre periodos simbólicos en la historia de España: el Imperio Romano (Pastor, 2014); el Siglo de Oro (Costa y Piñeiro, 2012); el franquismo (Rueda y Coronado, 2010); y, sobre todo, la

Transición (Rueda, 2011; Cascajosa, 2012; Smith, 2012; Brémard, 2015). Además, se ha realizado un amplio contingente de *biopics* de la política (Coronado, 2015), de la ciencia (Collado y Carrillo, 2016), del arte (Smith, 2018), incluso de la casa real (Rueda y Galán, 2014), y existen investigaciones que han desarrollado una línea de trabajo desde una perspectiva femenina y feminista (Chicharro, 2018; Chicharro y Rueda, 2008). También se han publicado monografías de interés académico, desde los *Cultural Studies*, sobre historia española y ficción televisiva, como la que demuestra la contribución de las series a la conciencia histórica en la España democrática (López, Cueto y George, 2009).

La mayor parte de estas investigaciones constatan la capacidad del medio como espacio de amplificación de significaciones históricas de calado social, y la idoneidad de las series como un transmisor para narrar el pasado y otras cuestiones socioculturales, como las ideologías (democráticas y liberales) o las preocupaciones identitarias, tanto las relativas a la(s) nación(es), como las que tradicionalmente han sido desplazadas por razones de clase, género u orientación sexual.

En el caso chileno, la Historia igualmente ha formado parte de la producción televisiva desde sus inicios (Antezana y Santa Cruz, 2023), cuando el canal público (TVN), emitió la primera serie histórica: *En la huella del tiempo* (1970). La emisión de series con contenidos históricos ha sido continua, salvo el paréntesis dictatorial (1973-1989), que permitió apenas cinco títulos. La investigación académica realizada se ha centrado en el análisis de los contenidos históricos de las obras (Antezana y Mateos-Pérez, 2017); en el discurso social y político que transmiten (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017); en la dimensión estética (Mujica, 2007); o en temas concretos, como la Guerra del Pacífico (Santa Cruz, 2018); la dictadura y sus consecuencias (Bossay, 2014); las dimensiones de género (Cabello, 2022), o la recepción (Antezana y Cabalin, 2020).

Muchos de estos trabajos responden al auge de la representación histórica que se dio entre el 2008 y 2015, donde se estrenaron 23 títulos. Esta producción respondió a la celebración del Bicentenario de la primera Junta de Gobierno de Chile (2010), y a la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en Chile (2013). Estos hitos incentivaron a canales televisivos y productoras independientes a presentar obras vinculadas a temáticas de memoria para el país.

Para entender el incremento de la ficción histórica en Chile y España conviene señalar que la materia histórica se ha favorecido por unas condiciones legislativas propicias, y por el aumento de canales y plataformas, que han demandado mayor cantidad de títulos para atraer a la audiencia. En ambos países también se ha promovido un proceso en donde las políticas de la memoria han protagonizado parte del debate público, lo que supone que estos ensayos de recreación histórica van más allá del ámbito audiovisual, y se relacionan con avances sociales y culturales, así como con conflictos no superados, relativos, por ejemplo, al reconocimiento de las víctimas -sobre todo- de las dictaduras -la de Pinochet en Chile y la de Franco en España- acaecidas en sendas latitudes.

3. Metodología

Esta investigación tiene como objetivo analizar un ejemplo actual de ficción histórica televisiva: *Inés del alma mía* (Prime Video, 2020), cuyos ocho capítulos (504 minutos), se emitieron en un momento trascendente del panorama audiovisual internacional, marcado por la convergencia de plataformas, canales de pago y televisiones lineales. Se trata de una época en la que coincide el proceso de cambio en el ecosistema televisivo con un periodo significativo en cuanto a los debates sobre la memoria surgidos en los respectivos países productores. La serie es una coproducción hispano-chilena que adapta la novela homónima de Isabel Allende, escrita en 2006. Se estrena el 31 de julio de 2020, en la plataforma Prime Video; posteriormente se emite el 7 de octubre de 2020, en la televisión pública española (TVE); y, finalmente, el 14 de septiembre de 2021, en el canal privado chileno Chilevisión.

Este estudio de caso posee interés por varias razones. Primero, es la única serie coproducida por ambos países que representa el suceso histórico de la conquista de Chile y a sus principales protagonistas. Un periodo lejano y distante para la audiencia, poco transitado en el audiovisual, pero valioso desde el punto de vista de los posicionamientos ideológicos nacionales por narrar un momento histórico simbólico por lo fundacional, y controvertido, por la memoria de las naciones de Chile y España, así como del pueblo Mapuche.

Este trabajo aplica un método hipotético-deductivo, porque se inicia con la observación atenta, para crear la hipótesis, deduce las implicaciones y comprueba los enunciados deducidos al compararlo con los relatos históricos. La idea es cuestionar hasta qué punto el relato que cuenta la serie de televisión se relaciona con el correlato histórico establecido, y en qué proporción la ficción televisiva funciona como dispositivo de memoria cultural a través de una reinterpretación de la Historia. Para indagar sobre este punto se realiza un análisis narrativo de *Inés del ama mía* con el fin de examinar la representación del pasado que presenta. Esta técnica permite redefinir las relaciones entre la identidad y la cultura, entre lo personal, lo social y lo artístico, y sirve para explorar las subjetividades individuales y de grupo (Mateos-Pérez, 2023: 136). También posibilita explorar, tanto el contenido como la estructura del texto audiovisual, e intenta apreciar el tema y el personaje clave, así como el discurso que emana de ello. Se utiliza además el análisis textual porque la intención es dirigir la atención hacia elementos concretos del texto audiovisual y hacia los modos desde el cual se construye (Casetti y di Chio, 1999: 251).

En este sentido, es necesario consignar que esta serie está basada en una novela, por lo que se escruta la trasposición audiovisual, respecto del texto escrito en lo relativo al tratamiento del pasado y a la construcción de su principal protagonista.

Por último, el análisis realizado de la serie televisiva se ha verificado con la aproximación a su contexto de producción. En particular se ha realizado una entrevista semiestructurada a uno de sus directores, Nicolás Acuña, cuyas respuestas han permitido enriquecer el análisis, además de confirmar y aportar claves para la interpretación.

4. Resultados

Inés del alma mía (Prime Video, 2020) modela una nueva configuración del mito de la Conquista de Chile. Para ello ofrece una nueva perspectiva al proponer un relato en forma de epopeya que sitúa en el centro narrativo el personaje de Inés de Suárez. De hecho, la obra emplea una ficción histórica de acontecimiento pero resalta la representación y dramatización biográfica de la protagonista. Esta propuesta orientada hacia el *biopic* dramático permite

actualizar la temática histórica a partir de una historia de vida femenina con diversos grados de precisión. Y es que, las diferentes versiones sobre Inés de Suárez tienen su origen en los relatos escritos al comienzo de la Conquista, como la misma Allende (2011) señala en el apartado final de su novela: «Apuntes bibliográficos».

En el inicio fueron los llamados *soldados-cronistas*, integrantes de las fuerzas expedicionarias españolas sobre el territorio, los que escribieron -simultánea y posteriormente- sobre los hechos ocurridos. Probablemente el más citado sea Pedro Mariño de Lobera (1960). Éste narra varios episodios que representa la serie, como cuando Inés remonta la moral de la expedición durante el viaje hacia Chile al encontrar agua en el desierto. También señala que fue ella quien mató a los siete caciques -prisioneros y rehenes- durante el asalto a Santiago, en septiembre de 1541. Esta versión se contrapone con la de Vicuña Mackenna (1876), quien incluye la narración del asalto a Santiago pero niega la participación protagónica de Suárez. Barros Arana (2020) se queda en un punto medio. Coincide con Mariño en el asalto, pero dice que Inés «ayudó» a degollar a los caciques rehenes «con sus propias manos».

Los historiadores conservadores son los que hacen más referencias sobre ella durante el Chile republicano. Encina (1982) la menciona como «concubina» de Pedro de Valdivia. En la obra audiovisual este aspecto es crucial para componer su narrativa al establecer una de sus principales líneas argumentales: la relación amorosa entre el conquistador y la heroína. Así lo remarca el personaje de Pedro Sánchez de la Hoz (Enrique Arce), cuando Inés pide su castigo después de desbaratar los planes que tenía para asesinar a Valdivia. Él pregunta: «¿y estáis dispuestos a obedecerle, a dar vuestra vida y vuestra sangre por esa, esa vulgar concubina?» (Episodio 4).

Jaime Eyzaguirre dice al respecto que Inés de Suárez «se hizo excusar su condición de manceba de Valdivia por su extraordinario temple, solicitud y universal caridad» (1973: 63), e incide en la versión de la decapitación de los caciques que se muestra en la serie. En la ficción (Episodio 5) Valdivia parte al sur con varios soldados dejando en el fuerte a unos pocos para defenderlo de los mapuche. Cuando estos atacan logran repelerlos, pero se sienten derrotados. Los tambores de guerra anuncian la llegada de Inés (Elena Rivera), montada a caballo, con cota de malla y espada en alto gritando:

—Inés: Señores, a qué tenéis miedo. ¿Solo a morir? ¡Vergüenza me dais! ¿Acaso hemos viajado miles de leguas para llegar hasta aquí y nuestros hermanos han muerto en vano solo para rendirnos? ¡No! ¡No nos rendiremos! ¡No claudicaremos ni aunque nos quede el último aliento en el cuerpo! ¡Que vengan! ¡Que vengan que aquí les esperamos! ¡Porque no existe mayor gloria en este mundo que vivir y morir peleando!²

Este discurso espolea a los hombres, que empuñan las armas y la vitorean, mientras los mapuche reinician el ataque ante la negativa de Inés de entregar a los caciques. En el fragor de la batalla, Inés va al lugar en que estos están presos y se produce un corte. Luego la vemos en la empalizada, con el rostro cubierto de sangre y las cabezas de los caciques sostenidas por una de sus manos: «¿Es esto a lo que veníais?» les grita. La lucha se detiene y ella continúa: «¡Pues ahí las tenéis!» y las arroja al patio provocando la huida de los mapuche: «¡La muerte menos temida da más vida!»

La importancia de Inés de Suárez radica en el hecho de que fue la primera mujer española que arribó y vivió en el territorio chileno, y la única que integró la expedición que comandó Valdivia. Solo en los años posteriores comenzaron a llegar otras españolas. Por ejemplo, la esposa de Valdivia, Marina Ortíz de Gaete (Daniela Ramírez), aparece catorce años después, cuando el conquistador había muerto a manos de los mapuche. Este hecho se altera en la serie, que acelera la llegada de las mujeres españolas a Santiago cuando Inés administra la ciudad y reina la paz (Episodio 7), tras la partida de Valdivia a Cuzco, en 1547. A su regreso, dos años después, se sirve el conflicto. Valdivia cumple las órdenes recibidas por el Virrey, Pedro de La Gasca que, si bien le absuelve de los cargos por amancebamiento, le ordena «que se separe de Inés Suárez para no dar más escándalo a sus gobernados», y le pone un plazo de seis meses para casarla o echarla de Chile. Por tanto, el encuentro entre ambas mujeres es una licencia narrativa para enfatizar el melodrama y justificar la decisión de Inés de casarse con Rodrigo de Quiroga (Benjamín Vicuña), por despecho y para no salir de Chile. En la serie, cuando el pueblo vitorea a Pedro y Marina en la plaza de la ciudad, ella desafía la autoridad de Valdivia: interrumpe las manifestaciones y le propone matrimonio a Quiroga: «Señor, quisiera que seáis mi esposo. Si os

² Episodio 5, 56:37.

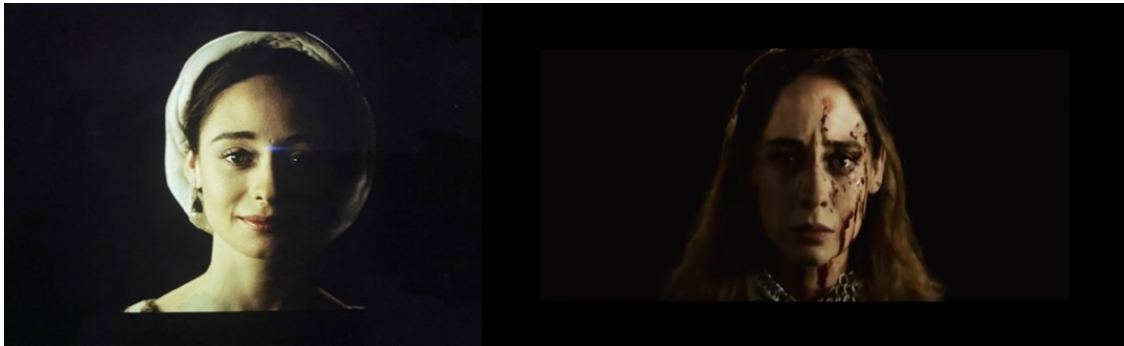
place». Después le besa y él acepta, pues siempre se muestra enamorado de ella.

En esta nueva versión de la Conquista, Inés aparece representada como una persona de una gran voluntad y carácter. Decidida, pero también vivamente impulsiva. En la serie supera el protagonismo de Pedro de Valdivia (Eduardo Noriega) y tanto externa como internamente se la considera como la lideresa de la expedición. Por ejemplo, cuando una *machi* está advirtiéndolo a Michamalonko (Gastón Salgado) -el toqui picunche que ataca a la comitiva de Valdivia durante el trayecto por el desierto- del peligro que representa «la hechicera roja» porque posee una magia desconocida -refiriéndose al evento en que descubre agua en el desierto-, le dice: «Ella es tu enemiga y no se la puede matar» (Episodio 4). En este episodio, De la Hoz advierte: «Escuchadme todos, escuchadme bien, es ella la que manda en esta expedición y no Valdivia».

La historia de la Conquista se cuenta desde la fundación, por el español Pedro de Valdivia, de la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo, el 12 de febrero de 1541. Ahí se inician los enfrentamientos entre los recién llegados y los mapuche, habitantes de esas tierras. A este momento se le conoce como la Guerra de Arauco (Barros Arana, 2020). El periodo más determinante de esta contienda (1550-1656) es la base sobre la que se construye el mito fundador de la chilenidad «que surge con el mestizaje y que opera como cimiento de la construcción de una identidad nacional» (Antezana y Ábalos, 2021: 386). La presencia de Inés obliga a reconstruir el relato para situarla en algún lugar de ese cataclismo histórico que significó la Conquista para los pueblos originarios, y en la constitución de la nueva sociedad mestiza que surgió de aquella y que, con el paso de los siglos, lleva a constituir la república independiente. Esa construcción discursiva le confiere a Suárez un papel esencial en la consolidación del asentamiento de los conquistadores. A pesar de su condición de manceba, a Inés se le atribuye el papel de figura maternal protectora.

En la serie, ella da muestras múltiples de preocupación por los que la rodean, incluso por los indígenas. Se muestran varias escenas que materializan esta actitud. Por ejemplo (Episodio 4), cuando uno de los yanaconas se rompe el tobillo por el exceso de peso que transporta y Valdivia ordena dejarlo atrás. Ella se lo reprocha: «¿No puedes hacer nada por ese hombre?»; o cuando mira la

herida que tiene un joven grumete: «Venid luego para que os cure, esto se puede gangrenar». También protege a las mujeres y a sus hijos. Cuando unos soldados están tomando la leche de una yanacona, ella los golpea con una tabla enfrentándose a ellos: «Suelta a esa mujer, animal». Sus gritos alertan a Valdivia, que le pregunta si se ha vuelto loca, a lo que ella replica: «Estos animales le estaban quitando la leche al niño. Castigadlos como es debido». También apoya y cuida a Cecilia (Antonia Giesen), la princesa inca que los acompaña y que está embarazada de un español. Cecilia se lo reconoce: «Si no fuera por vuestra ayuda... cualquiera se hubiera lavado las manos por una india». E Inés, replica: «Yo no siento diferencia entre vos y yo».



F1. Las dos caras de Inés. Fuente: RTVEPlay

En lo referido a la representación del mapuche, *La Araucana*, el texto referente del proceso colonizador, construye una visión que consagra al mapuche como un bravo guerrero y valiente, aunque salvaje y bárbaro. Su autor, Alonso de Ercilla (2005), que llegó al territorio muy joven, en el séquito de García Hurtado de Mendoza, gobernador nombrado para terminar con las querellas entre los lugartenientes del ya fallecido Valdivia, enaltece al mapuche, lo que resalta más la llamada *epopeya de la Conquista*. Su poema, publicado en España tiempo después, se convirtió en una especie de mito fundacional de la *chilenidad*, y representa una construcción identitaria que permanece vigente. En la misma descripción que hace del mapuche se encuentran elementos propios de la nacionalidad, asociados desde el siglo XIX, y subrayados hasta hoy, que se hallan en la representación discursiva del *roto chileno*. Este término se ha ido puliendo a lo largo del tiempo, pero podría haber surgido en el siglo XVI, de la mano de esos primeros españoles que llegaron a Chile con escasos modales y hábitos poco pulcros, de acuerdo a los cánones de sectores

acomodados, al decir de Salinas (1998), que identifican rasgos con esta denominación que hablan de marginalidad y rebeldía.

Esta mirada, basamento de la valoración del mestizaje y del componente mapuche que lo integra, es la que está presente en los discursos de la Independencia. En el primer escudo chileno aparecen un hombre y una mujer mapuche. Son conocidas también las opiniones de O'Higgins, en cartas y documentos, de profundo respeto y admiración por un pueblo aguerrido cuya lucha sin cuartel sustenta la epopeya de la independencia. Tampoco es casual que el diario oficial más importante del gobierno, dirigido por Andrés Bello, se llamara *El Araucano*. Es decir, existen una serie de manifestaciones discursivas que pretenden usar, sobre todo en el momento de la lucha independentista, la idea de que el chileno combina la sangre española con la tradición del mapuche guerrero que resistió la Conquista y el dominio colonial. Dicha visión es cuestionable, porque establece una continuidad lineal y pasa por alto la complejidad del fenómeno del mestizaje y de la vida cotidiana en la zona fronteriza entre el territorio colonial y el territorio mapuche.

El mito fundacional establece entonces que lo chileno es una especie de mezcla equitativa entre el audaz y arrojado conquistador y el valiente y corajudo mapuche. Esta peculiaridad, presente hasta la contemporaneidad, constituye el relato oficial instalado hegemonícamente, en un sentido común masivo (Larraín, 1999).

Este discurso es el que intelectuales mapuches actuales llaman *ercillismo*, es decir, la inclusión de ciertos caracteres que se atribuyen al mapuche, desde lo chileno, descontextualizados, fragmentarios y en función de una utilidad política desde y para los chilenos o grupos de ellos. En la serie vemos representados -y enfrentados- a españoles y mapuches, raíces que darán origen al chileno, al habitante de la futura nación. Inés no fue capaz de engendrar un hijo, aunque este era su deseo. Sin embargo, crio a un niño mapuche como propio, Felipe/Lautaro, que una vez adulto reniega de ella y mata a su padre, Pedro de Valdivia, no sólo de manera simbólica³. En el último episodio de la serie, Lautaro se encuentra con Inés y la abraza:

—Inés: ¿Qué te pasó?

³ Pedro de Valdivia fue derrotado y muerto en la batalla de Tucapel, en 1553.

—Lautaro: Solo volví con los míos.

—Inés: Nosotros somos los tuyos Felipe, tu familia.

—Lautaro: A mi familia la mataron los españoles.

—Inés: Yo te quiero como a un hijo.

—Lautaro: Yo tengo mi propia familia y mi deber es luchar por su libertad y por la de mi pueblo.

—Inés: Tú eres uno de los nuestros.

—Lautaro: Adiós madre.⁴

Al final, relatan el destino de Lautaro: «Fue capturado y ejecutado, pero la semilla de su rebelión jamás murió y el pueblo mapuche nunca fue sometido».

En el siglo XIX y XX las versiones de los historiadores Vicuña Mackenna y Barros Arana, señalan:

Queremos presentar al héroe araucano tal cual fue -indio, bárbaro, vicioso, bravo, heroico, guerrero, de grandes dotes naturales, patriota sublime, todo a un tiempo y en el breve día en que vivió-. Todo eso fue Lautaro a juicio nuestro; porque no por ser libertador dejó de ser bárbaro, no por ser héroe desnudóse, ni de los hábitos, ni de las pasiones de su raza. (Vicuña Mackenna, 1876: 3).

5. Conclusiones

El nuevo mito de la conquista de Chile propuesto como serie de televisión se articula sobre la figura de Inés de Suárez. Ésta desplaza a un segundo plano el protagonismo de Pedro de Valdivia, que hasta ahora ocupaba la centralidad del imaginario colectivo. La relevancia femenina proviene de Isabel Allende, autora de la novela histórica en que se basa la ficción, y surge en un contexto de evolución global del feminismo, especialmente latente en el mundo occidental. Este escenario -que contempla también razones culturales, industriales y de audiencias- ha propiciado un incremento de protagonistas femeninas en los relatos de las series televisivas que van equilibrando el valor narrativo entre hombres y mujeres, y que posibilitan que éstas asuman los roles de heroínas que tradicionalmente habían ocupado los varones.

La transposición televisiva de la novela de Isabel Allende sobre la conquista de Chile se plantea desde el *biopic* histórico. Un género que favorece el desarrollo

⁴ Episodio 8, 38:28.

de una figura real, relevante, más conocida y presente en el imaginario chileno que en el español, a la que se atribuye un papel clave, casi maternal en el mito de la fundación del país, por ser la primera mujer ibérica que pisó territorio andino, y por desempeñar un rol esencial durante la expedición, colonización y poblamiento del espacio chileno. En esta lid ejecuta toda clase de hazañas. Se nos representa hallando el agua en el desierto que revitaliza las fuerzas de la expedición cuando flaquean en enero de 1540; salvando la vida de Valdivia cuando Sancho de la Hoz le intenta asesinar; tomando parte determinante en la fundación de Santiago, el 12 de febrero de 1541; y erigiéndose -al modo de *Jeanne d'Arc*- en la verdadera protagonista de la defensa de la ciudad contra el asedio mapuche, el 11 de septiembre de 1541. También ejerce la iniciativa en la edificación de la ciudad tras su fundación. Siembra campos, reparte alimentos, ayuda a los enfermos, funda las escuelas y gobierna y hace prosperar a la urbe. Asume un papel de guerrera y, a la vez, encarna el adalid de la protección de las tribus nativas, defendiendo la colaboración entre colonizadores y pueblos yanaconas y mapuche. Se trata de un personaje femenino al que se le atribuyen características -tradicionalmente- masculinas: viste pantalones, carga armadura, maneja la espada, espolea a las tropas, y desafía, con su iniciativa, coraje y determinación, las normas sociales del siglo XVI, hasta ahora dominado -en el lenguaje histórico- por el influjo, la autoridad y el contexto masculino. Inés se sacude las costumbres opresivas del periodo persuadiendo, guerreando, gobernando, conquistando, influyendo en decisiones políticas o segando vidas si es preciso.

La serie emplea un recurso explícito con el que recupera este personaje para la Historia y la actualiza. Toma la pintura del cuadro *La fundación de Santiago*, de Pedro Lira (1888), quizá la representación más conocida de los conquistadores de Chile, y coloca sobre el plano a Inés de Suárez escoltando a Pedro de Valdivia y sustituyendo al religioso que aparece en la imagen original. Esta representación coincide con la primera voluntad del pintor quien, según un estudio preliminar, dibujó inicialmente a Inés bajo los hábitos del religioso.



F2. La fundación de Santiago (izquierda) y Estudio preliminar de La fundación de Santiago con Inés (derecha). Fuente: Pedro Lira⁵



F3. La fundación de Santiago representada en la serie *Inés del alma mía*. Fuente: RTVEPlay

En la serie se advierte la voluntad de fidelidad histórica sobre la conquista de Chile que pretenden los creadores del relato televisivo. Aparecen los personajes primordiales y los hechos más significativos, se procura una atención esmerada a la puesta en escena y a los vestuarios, y se rueda en los idiomas de los territorios representados: el mapudungun y un castellano que busca aproximarse a la época pretérita. Asimismo, se realiza el rodaje en los espacios propios de la historia, en Extremadura y Andalucía para narrar la parte española; en enclaves cuzqueños, como Ollantaytambo, Chinchero y Pisak, para referir la historia en el Perú; en el desierto de Atacama, la Araucanía y la selva Valdiviana, para enmarcar la historia chilena. Por todo ello se observa el trabajo documentado y de asesoría histórica del arqueólogo Rubén Stehberg, que concreta incluso el asentamiento inca sobre el que se funda Santiago. Sin embargo, la fidelidad

⁵ <https://www.biobiochile.cl/noticias/2016/05/07/los-codigos-secretos-de-la-fundacion-de-santiago-de-pedro-lira.shtml>

histórica se degrada debido a elementos propios de la obra comercial. Por ejemplo, la constante presencia del elemento melodramático, en particular la tensión que dimana de la trama amorosa del triángulo Suárez, Valdivia, Quiroga, que evidencia la inclinación de la producción por el entretenimiento en detrimento de la precisión histórica. Así sucede también con la introducción de Marina Ortiz de Gaete, la esposa de Valdivia, que viaja a Santiago con la única función de complicar la relación entre el conquistador e Inés, obviando la veracidad del hecho. Tampoco ayuda a la precisión histórica que la nacionalidad de actores/actrices no coincida con la de los personajes que están representando, o que la obra presente una mirada más europea que latinoamericana. Este sesgo se nota en el tratamiento del personaje de Quispe Sisa, la princesa inca que se une a la expedición española en el Perú, que con el tiempo pasa a ser la madre del primer mestizo de la historia de Chile por su unión con Juan Gómez de Almagro. Esta situación, que podría simbolizar la unión entre culturas queda diluida por su escasa repercusión en la trama y también por su alejamiento con la realidad histórica, que indica como más probable que esos primeros mestizos fueran consecuencia de violaciones y de abusos perpetrados por los conquistadores, más que por la aventura de amor entre la exótica princesa y el soldado descubridor. El relato sobre la conquista reitera la metáfora de la *tierra conquistada*. Aquella que presenta la tierra como femenina y virgen, y que legitima el concurso de lo masculino en el territorio.

El mito de la conquista y el surgimiento de la raza mestiza chilena, producto del cruce de españoles y mapuche, se reformula en esta nueva versión gracias a Inés. Si esta relación originalmente se construía con padre español y madre mapuche, ahora se resignifica con madre española y padre mapuche. Esto no sólo es un cambio en el orden de los factores. En el primer supuesto opera, efectivamente, una *conquista*, una relación donde la fuerza se impone y el mestizaje es el producto de una violación. El chileno así concebido forma parte de los *huachos*, niños ilegítimos criados solo por sus madres (Montecino, 1991), que es otra lectura identitaria del origen. En la serie, la mujer española reconoce al mapuche como un igual. Es solidaria, comprensiva y cuida y cría al hijo, aunque no sea biológicamente suyo. El chileno así concebido posee una marca distinta porque nace del encuentro y del amor. Con ello se propone una nueva lectura de la conquista y del surgimiento de la nueva nación, más ingenua pero

más integradora, que persigue la reconciliación con representaciones «más correctas» que buscan una interpretación histórica que aglutine a todas las audiencias sin amenazar las sensibilidades nacionales del(os) público(s) potencial(es) a los que se dirige la obra.

Referencias bibliográficas

- ALLENDE, Isabel (2011), *Inés del alma mía*, Barcelona: Plaza&Janes.
- ANDERSON, Benedict (2006), *Comunidades imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica de España.
- ANTEZANA, Lorena y ÁBALOS, Consuelo (2021), «Sitiados y la reescritura del pasado en clave identitaria», *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 12(2), pp. 383 - 402. <https://doi.org/10.1108/17422040710775012>
- ANTEZANA, Lorena y CABALIN, Cristián (2020), «Ficción televisiva y construcción intergeneracional de memorias sobre el pasado reciente en Chile», *Ultima Década*, 28 (53), pp. 184-209. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362020000100184>
- ANTEZANA, Lorena y MATEOS-PÉREZ, Javier (2017), «Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011)», *Historia Crítica* 66, pp. 109-128. <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>
- ANTEZANA, Lorena y SANTA CRUZ, Eduardo (2023), «La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020). Continuidades y rupturas», *Historia Social y de las mentalidades*, Vol. 27(1), pp. 209-241. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5861>
- BARROS ARANA, Diego (2020), *Historia General de Chile*, Santiago: Editorial Universitaria-DIBAM.
- BOSSAY, Claudia (2014), «El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia», *Comunicación y Medios*, 29, pp. 106-118. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i29.30176>
- BRÉMARD, Bénédicte (2015), «La Transición, ¿un mito creado por y para la televisión?», *Área Abierta*, 15(3), pp. 85-97. https://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n3.48648
- BUONANNO, Milly (1999), *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Barcelona: Gedisa.
- CABELLO, Cristián (2022), «La invención de la lesbiana oscura en la ficción televisiva: narrativa y afectos en Cárcel de Mujeres», *AISTHESIS*, 72, pp. 254-281. <https://doi.org/10.7764/Aisth.72.14>
- CASCAJOSA, Concepción (2012), «La chica de ayer: memoria y desmemoria televisivas de la Transición en España», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13(3), pp. 260-275. <http://doi.org/10.1080/14636204.2013.788913>
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1999), *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*, Barcelona: Paidós.
- CHICHARRO, M. (2018), «Spanish history and female characters. Representations of women in spanish historical fiction», *Convergencia*, 77, pp. 77-98. <https://doi.org/10.29101/crcs.v25i77.9303>

- CHICHARRO, M. y RUEDA, J. C. (2008), «Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos», *Communication & Society*, 21(2), pp. 57-84. <https://doi.org/10.15581/003.21.36281>
- COLLADO, Susana y CARRILLO, Jesús M. (2016), «Santiago Ramón y Cajal en la literatura, el cine y la televisión», *Revista de Neurología*, 63, pp. 469-477. <https://dx.doi.org/10.33588/rn.6310.2016085>
- CORONADO, Carlota (2015), «Desmontando a Franco. El ocaso de Franco en la ficción televisiva española actual», *Historia Actual Online*, 38(3), pp. 101-104. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i38.1201>
- COSTA, Carmen y PIÑEIRO, Teresa (2012), «Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia: el caso de *Águila Roja* (RTVE)», *Icono 14*, 10(2), pp. 102-125. <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.156>
- COULDRY, Nick (2000), *Inside Culture*, London: SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/97818449209267>
- EDGERTON, Gary R. y ROLLINS, Peter C. (Eds.). (2001), *Television Histories: shaping collective memory in the Media Age*, Lexington: University Press of Kentucky.
- ENCINA, Francisco A. (1982), *Historia de Chile*, Tomo II, Santiago de Chile: Editorial Ercilla.
- ERCILLA Y ZÚÑIGA, Alonso de (2005), *La Araucana*, Madrid: Cátedra.
- EYZAGUIRRE, Jaime (1973), *Historia de Chile*, Santiago de Chile: Zig-Zag.
- HERNÁNDEZ, Sira (2011) «De las biografías de televisión española a los biopics de éxito de las cadenas privadas», en Camarero, Gloria (Ed.). *La biografía fílmica: Actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*, Madrid: T&B, pp. 349-367.
- HOBBSBAWM, Eric y Ranger, Terence (2002), *Everyday Life and Cultural Theory*, London/New York: Routledge.
- LAGOS, Claudia y SANTA CRUZ, Eduardo (2022), «La serie *Sitiados* como contrapunto a *La Araucana*: identidades y sentidos comunes audiovisuales en el siglo XXI», *Mapocho*, 91, pp. 110-140.
- LARRAÍN, Jorge (1999), *La identidad chilena*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- LÓPEZ, Francisca, CUETO, Elena y GEORGE, David (Eds.). (2009), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, Madrid: Iberoamericana.
- MARIÑO DE LOBERA, Pedro (1960), *Crónicas del reino de Chile*, Madrid: Atlas.
- MATEOS-PÉREZ, Javier (2023), «La narrativa en la ficción televisiva española. Panorámica, particularidades del objeto, metodologías de análisis y focos de atención», en CASCAJOSA, Concepción y MATEOS-PÉREZ, Javier (Eds.). *Análisis de la ficción televisiva española*, Madrid: Síntesis, pp. 135-145.
- MATEOS-PÉREZ, Javier, OCHOA, Gloria y VALDIVIA, Andrea (2017), «La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual», *Analisi: Quaderns de Comunicació y Cultura*, 57, pp. 15-28. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/analisi.3107>
- METZ, Christian (1978), «El decir y lo dicho en el cine. ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?», en BARTHES, Roland et al. *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 17-30.
- MIHELJ, Sabina (2010), *Media Nations. Communicating belonging and exclusion in the modern world*, London: Palgrave MacMillan.
- MONTECINO, Sonia (1991), *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*, Santiago de Chile: Catalonia.

- MUJICA, Constanza (2007), «La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma», *Cuadernos de Información*, 21, pp. 20-33.
<https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>
- PASTOR, Mauricio (2014), «Un capítulo de Hispania Antigua en la serie de TVE *Hispania, la leyenda: Viriato*», en SALVADOR, Francisco José (Coord.) *Cine y representación: re-producciones de mundos en re-construcciones*, Paris: Université Paris-Sud, pp. 205-248.
- RICOEUR, Paul (1991), *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife-Universidad Autónoma de Madrid.
- RUEDA, José Carlos y GALÁN, Helena (2014), «La duquesa y Alfonso, el príncipe maldito: memoria en la ficción televisiva española», *Bulletin of Spanish Studies*, 91(7), pp. 1019-1042.
<https://doi.org/10.1080/14753820.2014.919765>
- RUEDA, José Carlos (2011), «Adolfo Suárez y Felipe y Letizia: ficción televisiva y memorias inmediatas sobre la monarquía española», *Hispanic review*, 79(4), pp. 639-660. <https://dx.doi.org/10.1353/hir.2011.0055>
- RUEDA, José Carlos y CORONADO, Carlota (2010), «La codificación televisiva del franquismo: de la historia del entretenimiento a la historia como entretenimiento», *Historia Crítica*, 40, pp. 170-195.
<https://dx.doi.org/10.7440/histcrit40.2010.10>
- SALINAS, Maximiliano (1998), *En el chileno el humor vive con uno: el lenguaje festivo y el sentido del humor en la cultura oral popular de Chile*, Santiago de Chile: LOM.
- SALVADOR, Lucía (2016), «Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en *Isabel*», *Index. Comunicación*, 6(2), pp. 151-171.
- SANTA CRUZ, Eduardo (2018), «La producción mediática de la Guerra del Pacífico (del folletín a las series televisivas)», *Mapocho*, 83, pp. 178-211.
- SMITH, Paul Julian (2018), «Two televisual Guernicas: *Genius: Picasso* (National Geographic, 2018) and *El Ministerio del Tiempo* (RTVE, 2015)», *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 2(2), pp. 167-179.
<https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1515404>
- SMITH, Paul Julian (2012), «The television Mini-Series as Historical Memory: The case of 23F, *El día más difícil del Rey* (TVE1, 2009)», *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 11, pp. 52-63.
- SORLIN, Pierre (2000), «Faire l'Histoire 'par' la télévision. Télévision et histoire», *Reserches en Communication*, 14, pp. 29-43.
- VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1876), *Lautaro y sus tres campañas sobre Santiago*, Santiago de Chile: Imprenta librería del mercurio, pp. 1553-1557.
- ZAVALA, Lauro (1999), «Elementos para el análisis de la intertextualidad», *Cuadernos de literatura*, 5(10), pp. 26-52.