

Series televisivas y memorias sobre el pasado reciente en Chile. Aprendizajes y reflexiones

Lorena Antezana Barrios

Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile

DOI: <https://doi.org/10.6093/2532-6732/7470>

Abstract

Based on the viewing of television series about the recent past in Chile broadcast in the context of the commemoration of the 40 years of the coup, we reflect on the possibilities of construction and reconstruction of memories about that past that these proposals generate in three generations of viewers: those who experienced the coup, those who grew up in dictatorship and those who grew up in democracy. We conclude that these audiovisual productions, although they are not a proper historical story, manage to install certain socially relevant references and milestones whose base is historical, so they can be considered a useful instrument for the formative work of the new generations.

Keywords: Television; Fiction; Reception; Memory; Recent past.

Introducción

Los medios de comunicación cumplen variadas e importantes funciones en nuestras sociedades actuales. Una de las que nos interesa destacar en este texto es su capacidad para organizar a la sociedad. A nivel cotidiano, a partir del establecimiento de pautas informativas más o menos estandarizadas (Palma, 2014), relevando ciertos hitos como el inicio del año escolar o las fiestas de fin de año; y a nivel colectivo, destacando hechos históricos como el día de la patria o la llegada de Cristóbal Colón al continente. En este último ámbito es que se enmarcan las producciones televisivas de 2013, año en que se conmemoraron los 40 años del golpe de Estado en Chile.

A diferencia de conmemoraciones anteriores, la de los 40 años se caracterizó a nivel mediático, por la emisión de series de ficción sobre la dictadura en televisión abierta, en un contexto político particular: el final del primer gobierno de derecha -de Sebastián Piñera- tras el regreso a la democracia y las candidaturas presidenciales de Michelle Bachelet y Evelyn Matthei¹, ambas, hijas de generales que tuvieron posiciones encontradas, a favor y en contra del régimen militar de Pinochet (Antezana & Cabalin, 2018).

En un contexto que estuvo marcado además por manifestaciones masivas de descontento por el quehacer de la política institucional y de malestar con la democracia representativa, presentar series como *Los 80*, *Los archivos del Cardenal*, *Ecos del desierto* y *No*,

¹ Evelyn Matthei Fornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos conservadores), hija del general Fernando Matthei de la Fuerza Aérea, quien fue miembro de la Junta Militar de Pinochet; y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos de centro-izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, quien fue detenido y torturado, falleciendo en prisión.

*la serie*², construidas desde la perspectiva de quienes lucharon contra la dictadura (Cárdenas, 2012) y cuando la discusión a nivel local se trasladaba desde la condena a la violación de derechos humanos a la ilegitimidad del golpe de Estado en sí mismo (Antezana, 2015a), derivó en una seguidilla de comentarios y debates en otros medios de comunicación generando una televidencia de segundo orden (López, 2014) que amplificó su alcance y la polémica (Waldman, 2014) construyendo nuevas comunidades “imaginadas” de grupos específicos que tienen algo en común (Falcón & Díaz-Aguado, 2014; Anderson, 1993).

Es el caso de la tercera generación -la de los nietos- que el 2013 alcanzaba la mayoría de edad incorporándose también a la discusión acerca de la dictadura (Jelin, 2014; Feld, 2004; Kaufman, 2007), en el contexto, esta vez global, de resurgimiento del interés por el pasado y por el proceso de construcción de memorias sociales (Baer, 2006; Feierstein, 2012; Halbwachs, 2004). Esta conmemoración les permitió recordar el golpe de estado, en un clima social que, además de información sobre lo ocurrido, respondía a una nueva sensibilidad “que quería dejar atrás los tabúes en torno a la memoria del pasado, abrir nuevas interrogantes y, sobre todo, comprender cómo, por qué y en qué medida las huellas del régimen militar se mantenían en la actualidad” (Waldman, 2014, p. 253).

Las series ficcionales emitidas, tienen un alto contenido histórico (Castillo, Simelio & Ruiz, 2012) y pueden ser consideradas artefactos culturales de transmisión de “memorias prostéticas” (Landsberg, 2004) pues funcionan como una prótesis que permite la exteriorización del trauma de la dictadura de una manera con la que es fácil empatizar. A pesar de construirse narrativamente desde un particular punto de vista, las series producen en el espacio público una explosión de memorias, muchas de ellas en pugna, de los acontecimientos traumáticos vinculados con la represión estatal. Así, las series son un insumo para la construcción de memorias colectivas que permiten a los telespectadores situarse en relación a su propia historia, asumir una posición y adquirir un juicio crítico (Antezana, 2015b).

A partir de los principales resultados de la investigación “Imágenes de la Memoria. Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”³, reflexionaremos sobre las posibilidades de construcción y reconstrucción de memorias sobre ese pasado que estas propuestas generan en tres generaciones de telespectadores, de acuerdo a su experiencia de vida y al rating de visionado promedio de las series⁴. Consideramos también en el análisis las diferencias de género y las emociones y sentimientos asociadas a su recepción.

Trabajamos analizando la recepción de estas producciones en tres grupos de personas con experiencias de vida, en su niñez y juventud, disímiles: la de quienes vivieron el golpe de Estado (que al momento de la realización del primer año de esta investigación, el año 2016, tenían entre 50 y 64 años), la de los que crecieron en dictadura (que al momento del trabajo de campo, el 2017, tenían entre 35 y 49 años) y la de los que crecieron en democracia (que al momento de consulta, el 2018, tenían entre 18 y 24 años).

² Es precedida por la película del mismo nombre estrenada el 2013. La versión televisiva contiene 100 minutos más de material de archivo.

³ Fondecyt Regular N° 1160050, realizado entre 2016 y 2020.

⁴ Las cuatro series de mayor visionado emitidas el 2013, año de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile y que estuvieron centradas temáticamente en la dictadura fueron: *Los archivos del Cardenal* (TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No, la serie* (TVN) y *Los 80* (Canal 13).

La base epistemológica del trabajo de campo realizado se enmarcó en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años 90, que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica. De acuerdo con lo anterior, consideramos que el telespectador es parte de comunidades de interpretación y está caracterizado por una mediación múltiple, por lo que utilizamos una estrategia que incorporó, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social.

El proceso de recepción supuso no sólo un registro de lo que se estaba presentando en televisión, sino también el diálogo entre estas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores poseía. Estas referencias, más que impactar directamente en el espectador, constituyen un grupo de factores mediadores - como las vivencias, la familia, lazos sociales, y también los valores morales-que actúan como filtro de percepción, a través del cual el contenido de los medios (en este caso las narrativas de ficción) es interpretado por cada miembro de la audiencia (Sánchez, 2012). Lo anterior es lo que hemos indagado a través de entrevistas (24) y grupos focales (6) en las distintas generaciones de telespectadores consideradas.

Algunos de los resultados que, a modo de hipótesis, surgen de ese trabajo y sobre los que reflexionaremos en este texto son: (1) la experiencia vivida en relación con la dictadura impacta diferenciadamente en las lecturas de las series ficcionales que realizan hombres y mujeres; (2) la construcción de las memorias individuales y colectivas (generacionales) se organiza en base a las imágenes propuestas por las series ficcionales sobre el pasado reciente del país y están fundamentalmente vinculadas con el ciclo de vida y la vida cotidiana; (3) la lectura de estas series traduce visualmente la forma en que la sociedad chilena se hizo cargo del conflicto y las emociones sobre las cuales se ordenó la transición a la democracia; (4) las narraciones que construyen hombres y mujeres sobre el pasado reciente muestran diferencias en relación con el lugar que asumen como narradores y con la forma en que se conectan con sus emociones, siendo estas diferencias menos evidentes en las generaciones más jóvenes, y; (5) el clima de época incide en la interpretación que realizan los distintos telespectadores del pasado reciente presentado en las series.

Así, y de manera más bien proyectiva, nos preguntamos en este texto por las posibilidades de construcción y reconstrucción de memorias sobre el pasado reciente que las series de ficción generan en distintas generaciones de telespectadores, y los aprendizajes que obtuvimos al respecto.

Historia y memorias

De acuerdo con nuestros resultados, para las generaciones que tuvieron una experiencia directa con la dictadura (la que hemos denominado primera generación), los formatos ficcionales, salvo aquellos que se relacionan de manera directa con los hechos históricos (situaciones o personas que dieron algún testimonio sobre lo vivido), no les parecen apropiados para la transmisión de memorias. Es lo que indican, por ejemplo, en relación al formato de thriller que se utiliza en *Los archivos del Cardenal*, o a la comedia o humor negro que se usa en *No, la serie*, a diferencia de *Ecos del desierto* que se apega de manera más directa a lo vivido por Carmen Hertz, abogada que se dedicó a la búsqueda

de su marido, detenido desaparecido en 1973 y a *Los 80*, serie familiar de ficción que es ambientada de manera muy cuidada en la década de los 80.

Esto nos invita a reflexionar sobre las diferencias entre historia y memorias y los temores y aprehensiones asociadas a la forma en que se transmiten estos distintos contenidos fundamentalmente a las nuevas generaciones. Ahora bien, ¿a qué se refieren las primeras generaciones cuando sienten que el relato ficcional no está representando adecuadamente lo sucedido? Se refieren a su propia experiencia personal, cercana a los acontecimientos que se relatan y a las imágenes (huellas visuales) que se utilizan y que se han consolidado como sentidos comunes audiovisuales “verosímiles”, en virtud de su circulación, aceptación y de su cumplimiento de ciertos cánones estéticos ya instaurados. Así, en la medida de que las series operen bajo estos parámetros son reconocidas y aceptadas por los integrantes de esta generación.

Este sentimiento se vincula a una ya amplia discusión acerca de la legitimidad de las representaciones audiovisuales que responderían a un “programa representacional polarizado” (Baer, 2006, p.14), en el que podemos encontrar, en un extremo, a las producciones denominadas “serias”, es decir, aquellas con vocación documental, historiográfica, testimonial, las cuales serían consideradas moralmente legítimas y formalmente apropiadas para la representación del golpe de Estado. Mientras que, en el otro extremo, se situarían el cine y los productos seriados de ficción (como las series dramatizadas y las telenovelas), especialmente aquellas para el consumo masivo, que se consideran banalizadoras y trivializadoras de la memoria de este periodo.

Aunque la ficción efectivamente tiende a simplificar procesos históricos muy complejos, es innegable su contribución a la socialización del conocimiento histórico, siendo mucho más efectiva incluso -sobre todo para las nuevas generaciones-, que cualquier aproximación previa a estos temas en términos historiográficos o documentales (Baer, 2006). En este sentido, la ficción provee de imágenes (que muchas veces ya circularon en otras producciones audiovisuales), que operan como respaldo de la época, pero sobre todo propone marcos de interpretación del pasado que pueden ser cuestionados o validados por cada generación. Esto pues la imagen del pasado no deja de transformarse según la perspectiva que se escoge para mirarlo (Clarembaux, 2010), ya que toda narrativa del pasado implica una selección (Jelin, 2001).

A este respecto, Ricoeur (2010) plantea que la historia se hace posible mediante la operación de traer al presente un pasado ausente. El pasado entonces no es una entidad discreta, autónoma y semánticamente acotada; y no se recupera únicamente a partir de un proceso cognitivo. Traer de vuelta el pasado involucra un (re)hacer, un ejercicio individual y colectivo que a la vez que actúa, transforma (Cárdenas, 2012).

A nivel social esto es importante porque los grupos no “tienen” una memoria, sino que la formulan por medio de recordatorios como monumentos, museos, archivos y otras instituciones de memoria; todo lo cual constituye lo que Assmann (2008) llama “memoria cultural”. Esta memoria está basada en ciertos puntos fijados en el pasado que no es preservado como tal, pues lo importante aquí es el horizonte, la proyección futura.

Así, la memoria cultural corresponde a un tipo de institución, exteriorizada, objetivada y almacenada en formas simbólicas (como narrativas, rituales, símbolos, canciones, entre otras), relativamente estables y que pueden ser transferidas de una situación a otra, de una generación a otra. Es un tipo de memoria que requiere ser actualizada cada cierto tiempo, lo que ocurre en las conmemoraciones, que gracias a la “remediación” permiten la

representación de eventos memorables “una y otra vez, durante décadas y siglos, en diferentes medios: en artículos de periódicos, fotografía, diarios, historiografía, novelas, películas, etc.” (Erlil, 2008, p. 392).

En este contexto de conmemoración, las series tuvieron un valor documental para la primera generación. No les muestran nada nuevo, pero les permiten recordar. Se constituyen así en un estímulo para volver a traer al presente ciertas vivencias y experiencias y tener un pretexto para compartirlas con otros y para hablar de ello. Este último aspecto es importante porque, por un lado “florecen unas verdades subjetivas cuyo argumento es la rememoración de lo vivido” (Sarlo, 2004, p. 37) y por otro, permiten romper, en alguna medida, con la práctica generalizada del “silencio comunicativo” con respecto a la última dictadura que se traduce en un “miedo a hablar sobre el pasado entre los grupos de más edad, un patrón cultural para evitar conflictos” (Frei, 2015, p. 20). Además, también se trató de una posibilidad de demostrar a otros, cuya opinión si les importa, como sus hijos, la veracidad de sus recuerdos y vivencias y de enseñar y compartir sus aprendizajes con ellos. Así, las series y el momento de su emisión fueron una oportunidad didáctica, un artefacto cultural de enseñanza que, debía ser contextualizado, completado y revisado por quienes vivieron esos acontecimientos, es decir, por ellos mismos.

Los participantes de la segunda generación vivieron el golpe de estado y la dictadura en su infancia y adolescencia, por lo cual sus recuerdos de la época son parciales, fragmentarios y difusos. También son confusos y contradictorios, pues muchos crecieron entre verdades a medias y silencios con el fin, en muchos casos, de protegerlos. El recuerdo adquirido, que es el resultado de lo que cada persona puede recordar por sí misma, es el que está asentado en la memoria de esta generación y es un recuerdo parcial alimentado por el recuerdo conversacional que “transmite no solo historias sobre el pasado, sino también "silencios sobre ese pasado" (Frei, 2015, p. 16).

Es así que, a nivel individual, las ficciones televisivas sobre el pasado reciente en Chile fueron, para esta generación, una manera de completar los vacíos que muchos sienten que tienen sobre el periodo y, fundamentalmente conciliar sus propios recuerdos personales con los acontecimientos históricos de la época. Esto pues, y como lo explica Jelin (2001), el pasado deja huellas “mnésicas” que no son memoria, ya que para serlo deben ser evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. Y es lo que ofrecieron las series.

Testigos directos del sufrimiento de sus progenitores, durante toda su infancia y parte de su adolescencia recibieron la constante prevención de “no meterse en líos”, de que cualquier actividad pública puede conllevar peligros insospechados, que la política es mala. En estas condiciones, se podría considerar a esta como una generación ensimismada, que responde a “las condiciones de supervivencia impuestas a los vencidos” (Fernández de Mata, 2007, p.198). Así nos explicamos porqué ésta es la generación más desentendida de la política y con más conflictos para hablar sobre el pasado.

En el caso de los más jóvenes, los de la tercera generación que ya creció en democracia, el análisis arrojó que la mayoría de los participantes contaba con muy poca información sobre el periodo representado al momento del visionado de las series, por lo que, en no pocas ocasiones, las ficciones se transformaron en una de las primeras vías de entrada a un pasado histórico y, a veces también familiar, complejo. No es que no supieran nada acerca de la dictadura, incluso los contenidos históricos vinculados a este periodo ya son parte del programa de educación escolar obligatoria, pero las series apelaron a una

“memoria visual (documental y fotográfica) del acontecimiento” (Baer, 2006, p.10), más cercana a este grupo etario, generando en ellos “asociaciones cargadas de afectos que otorgan a las memorias su intensidad, marcando una pertenencia” (Assmann, 2008, p.114), con esto nos referimos “al proceso de construcción de identidades en su doble entidad, tanto en lo referido a lo singular de la inscripción subjetiva como a la comprensión de la alteridad” (Kaufman, 2007, p. 215).

Ficción televisiva seriada

Las características formales específicas de este tipo de programas de entretenimiento son las siguientes: se trata de historias inventadas, estructuradas en un número delimitado de episodios (8 a 12 en series, y 3 a 4 en miniseries), con una trama principal que va resolviéndose a lo largo de las sucesivas entregas (Carrasco, 2010). Se reconocen al menos tres tipos de series: episódicas, con capítulos unitarios, es decir, donde el problema planteado en cada episodio es resuelto en el mismo, lo que permite el enganche esporádico de los telespectadores; serial, cuya trama queda abierta para continuar su desarrollo en capítulos posteriores (López & Nicolás, 2016), que es lo que ocurre en las telenovelas puesto que obligan al telespectador a seguir la secuencia de visionado propuesta; y mixta, que combina una multitud de tramas en cada capítulo, unas que se resuelven en el marco de un único episodio (episódicas) y otras que se desarrollan en arcos que comprenden varios capítulos (Gordillo, 2009).

La ficción como formato simplifica la comprensión del pasado reciente (golpe de estado y dictadura) al ofrecer un marco de interpretación que integra lo cotidiano con lo público/ político. El desafío de estos productos ficcionales es significativo, puesto que al mismo tiempo deben generar el reconocimiento e identificación de las generaciones que vivieron estos acontecimientos del pasado y acercarse a las generaciones que no cuentan con esa experiencia.

Respondiendo a esto último, las series aparecen como un formato atractivo para la transmisión de estas historias, las razones -además del acotado número de capítulos por temporada que es compatible con la necesidad de consumo instantáneo característica de las nuevas generaciones (Buonanno, 2005) y que permite un visionado por separado sin perder lo esencial del contenido-, son que utilizan recursos narrativos ágiles sin caer en una excesiva repetición (Raventós et al, 2012); más que fechas, lugares y nombres concretos, presentan situaciones fácilmente generalizables, y aunque se trata de acontecimientos ficcionales, no es difícil reconocer en ellos los eventos reales que estarían en la base (Chamorro, 2014; Castillo et al., 2012); utilizan esquemas y estrategias destinadas a perdurar en el tiempo, logrando fidelizar a las audiencias (a través de la identificación y la empatía) y por tanto responden a las lógicas de autofinanciamiento que exige el mercado de la televisión en Chile (Almeida, 2011) y; permiten el tratamiento de lo intolerable, pues en la ficción se matiza la crudeza de algunos acontecimientos -como las torturas- y el pretexto de la ficción permite una vía de escape que aparece como una alternativa válida para soportar el horror (Carlón, 2008).

Sin embargo, la representación televisiva también debe responder a las limitantes del género y formatos específicos con los que trabaja, por lo que no solamente toma decisiones acerca de “los lenguajes apropiados para representar una experiencia límite sino qué lenguajes son capaces de representarla y a la vez de llegar al gran público” (Feld, 2004,

p.71), sino que también focalizan el grueso de sus tramas en los avatares románticos y los conflictos personales de los personajes. Esto porque el formato, en general, excluye, reduce o modifica los aspectos no espectaculares de los hechos narrados, para privilegiar la dramatización por sobre la comprensión histórica (Rodríguez, 2016), y para buscar un impacto emocional (Feld, 2004), más que una toma de conciencia política acerca de lo sucedido.

La trama de los relatos de estas series es la que sigue: *Los 80* (dirigida por Boris Quercia y Rodrigo Bazaes) en sus siete temporadas, acompaña a los Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante la década; *Los archivos del cardenal* (dirigida por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) en dos temporadas, cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena; *Ecos del desierto*, (dirigido por Andrés Wood) miniserie de cuatro capítulos, relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano y, por último *No, la serie*, miniserie de cuatro capítulos que cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del NO, desde la perspectiva del publicista René Saavedra⁵.

Salvo *Ecos del desierto*, todas las series construyen personajes de ficción, a veces inspirados en una o varias personas reales, y utilizan a los hechos históricos para: ambientar e inscribir a la serie en un contexto; inspirarse en acontecimientos históricos e incorporarlos en las tramas ficcionales; contribuir a la caracterización de los personajes (para darles densidad), crear un clima o ambiente en el que se desarrollan las tramas y sobre todo, construir un punto de vista (marco de interpretación) para darles un sentido, desde el presente, a estos hitos.

Por tanto, las series, además de entretención proveen al espectador de explicaciones e interpretaciones acerca del pasado y el presente de una sociedad (Chicharro, 2011, p.181) brindando información acerca de los hitos históricos relevantes para una determinada comunidad, en este caso la chilena.

La ficción televisiva permite así visualizar un pasado al que no tenemos acceso directo y, a través de la recreación introduce elementos para imaginar las escenas invisibles de la represión. De esta manera, “esas imágenes “inventadas”, producidas artificialmente –con actores, vestuario y escenografía- y situadas claramente en el terreno de lo ficcional han podido ser vistas como “documento” y como modelo de acción para nuevos emprendimientos memoriales” (Feld, 2010, p.11).

Lo que se muestra en las series, imágenes y sonidos, se dirige a los sentidos (a las emociones de los espectadores) y la propuesta narrativa, desarrolla nuevas formas de relacionarse con la historia (Guarini, 2002) al introducir otros puntos de vista y dimensiones que no habían sido exploradas. Es entonces “a través de los afectos que las series buscan establecer un vínculo entre los personajes (y los sujetos históricos que interpretan) y los televidentes del presente” (Schlotterbeck, 2014, p.138),

El afecto es la capacidad -sensibilidad- del cuerpo para actuar y conectarse con el mundo (Bourdin, 2016) mientras que los sentimientos, son un balance consciente, una

⁵ *No* se estrenó inicialmente como película en el cine y luego, gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Televisión, fue convertida en miniserie y emitida en televisión abierta.

interpretación posterior de la situación, condicionada por la cultura de una sociedad y aprendida en el proceso de socialización (Bericat, 2012). La memoria y las emociones se encuentran vinculadas (Justel, Psyrdellis y Ruetti, 2013) ya que los estímulos emocionales, tanto positivos como negativos, se recuerdan mejor que los neutros (Gordillo, Arana, Mestas, Salvador-Cruz, García, Carro y Pérez, 2010), que es precisamente lo que ocurre con las memorias traumáticas (Manzanero y Recio, 2012). La edad de las personas es también un factor crucial que marca la manera en que fueron vividos esos hechos traumáticos “y el sentido de esas experiencias en el momento en que ocurrían” (Jelin, 2014, p.144).

Las narraciones que construyen hombres y mujeres sobre el pasado reciente muestran diferencias en relación con el lugar que asumen como telespectadores y con la forma en que se conectan con sus emociones, siendo estas diferencias menos evidentes en las generaciones más jóvenes. Así, en el caso de la primera generación, las mujeres, gracias a las series, se recuerdan en la época y la vuelven a vivir, conectándose con sus sentimientos y emociones desde el inicio; mientras que los hombres tienden a distanciarse de sus propias emociones y acercarse a las series desde referencias más vinculadas con el contexto y la historia. Las mujeres recuerdan situaciones que les causaron emociones fuertes: como el dolor, la alegría, el miedo o la rabia, mientras que los hombres aluden a sentimientos como la desolación o impotencia, e indican que las situaciones representadas en las series los conmueven.

Para hombres y mujeres de la segunda generación, las series son una forma de volver al pasado, a un tiempo y espacio en el que pueden reconocerse, que les es familiar, pero mientras los hombres lo recuerdan con nostalgia, las mujeres lo hacen con tristeza, dolor y silencio. Este último aspecto es uno de los más sobresalientes en los relatos de las mujeres de esta generación. Las series las dejan desarmadas, con la sensibilidad a flor de piel y las historias relatadas (ficciones o no) las conmueven. Empatizan tanto con los personajes representados, con sus aflicciones, con su dolor, que no tienen palabras para expresarlo (Sutton, 2015).

Hombres y mujeres de la tercera generación empatizan con las vivencias de los personajes, viven emocionalmente los acontecimientos relatados, van de la ficción a la no ficción siendo el detonante la historia relatada en las series. Se mueven entre el tiempo que no les tocó vivir y las narraciones ficcionales que los acercan a ese contexto. Se acercan desde la distancia, ya que las imágenes les permiten encontrarse con aquel tiempo que fue o que ha sido (Didi-Huberman, 2011). Así, los nietos son depositarios del drama de sus abuelos desde el afecto y desde una percepción democrática, condición nueva y básica que implica el reconocimiento de sus derechos sociales y la voluntad de su exigencia.

En las distintas generaciones, las personas entrevistadas tienen un conocimiento previo que condena la violación a los derechos humanos cometidas por los agentes del estado en dictadura, este es un elemento decisivo al configurar un clima de época desde el cual se interactúa con las propuestas ficcionales. Cuánto sabían sobre estos acontecimientos, cómo los interpretan y qué emociones y sentimientos reportan es parte de las diferencias que presentamos en este texto.

Llama la atención que en general son los hombres los que realizan un mayor número de distinciones lingüísticas a la hora de hablar de las emociones que las series les producen, pero esto lo hacen cuando han visto los trailers de las mismas y se les pregunta explícitamente por ellas. Las mujeres se vinculan afectivamente con las series desde el

inicio y su descripción es menos variada, quizás porque no establecen una distancia crítica al relacionarse con ellas y sus recuerdos de la época, cosa que los hombres sí hacen. Esto es menos marcado en las generaciones más jóvenes al menos en relación a las entrevistas, pero opera de la misma manera que en los casos ya mencionados cuando se trata de los grupos focales.

A modo de cierre

Con la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile, observamos nuevamente que los hitos históricos y los aniversarios son coyunturas adecuadas para la activación de memorias sobre el pasado. La esfera pública es ocupada por la conmemoración, lo mismo que los medios de comunicación y las redes sociales, lo que crea un determinado clima de época, que provee de un contexto apropiado para recordar y conversar sobre el pasado.

Es difícil que con tantos estímulos y de naturaleza tan diversa, un hito así mediatizado pase desapercibido. El problema es precisamente que la saturación de la información al final produzca el efecto inverso y de allí la importancia de generar formas novedosas y renovadas de transmitir la información y estimular la reflexión. Es esto precisamente lo que ocurrió con la ficcionalización de la dictadura y sus consecuencias en estos formatos audiovisuales seriados. Y es aún más importante en el caso de la segunda y tercera generación, puesto que ambas (generacionalmente) son más cercanas a estas formas narrativas por sobre otras de corte más documental y testimonial.

Observamos en nuestro trabajo que existen diferencias, de distinta naturaleza, entre las tres generaciones de telespectadores que miraron las series el 2013, lo que diría Jelin (2005) “produce[...] una dinámica particular en la circulación social de las memorias” (p. 226), polarizada sobre todo entre quienes vivieron el golpe de Estado (primera generación), integradora para los de la segunda generación y novedosa para los de la tercera.

Como hemos visto, la primera generación refuerza sus propios puntos de vista a partir del visionado de las series, por lo que, en general cualquier nueva producción va a ser acomodada a su propia ideología y vivencias de la época; para la segunda, nuevos antecedentes o puntos de vista presentados permiten reforzar sus marcos de interpretación y procesar su propia vida desde esos parámetros, por lo cual la experiencia del visionado, aunque muchas veces dura, es enriquecedora. Es para la tercera generación, la de personas que ya crecieron en democracia, que estas producciones resultan novedosas, puesto que no las han vivido y aunque muchas veces han estado presentes en su entorno, no siempre las han considerado significativas.

Es entonces que “la pregunta que surge inmediatamente es si existe algún género –el testimonio personal o, para este caso, cualquier otro- que pueda definirse como el más apropiado para rememorar o si en realidad se puede afirmar que existan tales medios “apropiados” (Jelin, 2005, p. 227) y la respuesta sería que “depende”. Creemos que las series ficcionales constituyen una oportunidad para recordar el pasado reciente, sobre todo para las generaciones más jóvenes (segunda y tercera) pues, aunque ya hemos visto que estas no son una fuente histórica y no la reemplazan, son un buen complemento pues:

(1) Son una construcción narrativa de lo que después será recordado, que puede circular en el tiempo y más allá de sus propias fronteras gracias a las plataformas de difusión de este tipo de contenidos disponibles en la actualidad.

(2) Son un artefacto de memoria destinado a las generaciones venideras, que permite la transmisión de experiencias del pasado a las generaciones que no vivieron los acontecimientos, en sus propias claves: formatos a los que están acostumbrados y que prefieren, con actores y actrices reconocidos, en producciones consideradas de calidad.

(3) Son una entrada afectiva hacia el pasado, que facilitan la empatía y el reconocimiento de las generaciones que no vivieron los hechos de manera directa y que permite su apropiación y la generación de conocimientos significativos que tienen más probabilidades de perdurar en el tiempo.

(4) Proponen marcos de interpretación contruidos bajo parámetros globales (condena a la violación de los derechos humanos), que refuerzan la importancia de la democracia como forma de organización social. Los acontecimientos están relatados desde un punto de vista comprometido, contrario a la dictadura y organizados de una manera simplificada en ejes opuestos: bueno y malo, con moralejas que refuerzan la opción buena que sería la contraria a la dictadura. Esto facilita el proceso de lectura y la organización de los contenidos en un marco de interpretación considerado adecuado.

(5) Son un “escenario de la memoria: [...] un espacio en el que se hace ver y oír a un público determinado un relato veritativo sobre el pasado” (Feld, 2004, p. 73) y que permite el diálogo y la conversación intergeneracional.

Las series muestran que efectivamente no son un relato histórico propiamente tal, puesto que operan bajo otros códigos, sin embargo y a pesar de la simplificación y “canibalización” (Zelizer, 2011) de la historia que realizan, logran instalar ciertas referencias e hitos socialmente relevantes cuya base es histórica, por lo que pueden ser consideradas un instrumento útil para el trabajo formativo de las nuevas generaciones.

Nuestros resultados, como mencionamos, también dejan en evidencia que las series son un estímulo para el diálogo intergeneracional y propician la conversación entre personas consideradas relevantes para los telespectadores. Vemos que la tercera generación busca a los de la primera (muchas veces sus abuelos) para preguntarles acerca de sus vivencias y recuerdos. Sin embargo, esta tercera generación es distinta y quiere formarse su propia opinión. En ese sentido, es más autónoma, respeta la experiencia de las otras generaciones, pero sabe que están transmitiendo una versión de lo ocurrido y ellos quieren tener el cuadro completo (Antezana & Cabalin, 2020a). La segunda generación más bien realiza un trabajo a nivel individual a partir de las propuestas ficcionales de reconexión con sus emociones, de organización de sus recuerdos fragmentarios en el marco interpretativo propuesto por las series y de reflexión sobre su propia participación (siendo niño) en la época.

Dos aspectos que no estaban considerados inicialmente en los instrumentos de recolección y que aparecieron en los resultados fueron la participación política y la percepción de la violencia en las series. La participación política es considerada importante sobre todo para la primera y la tercera generación, aunque su percepción sobre esta se diferencia por el ciclo de vida en que cada una de ellas se encuentra. Así, la primera generación percibe algunos procesos del pasado que en la actualidad parecen replicarse, pero sienten que sus experiencias no son lo suficientemente escuchadas y que habría una sola forma adecuada de hacer las cosas y es la suya. Para la tercera generación, la dictadura

y sus consecuencias sirven como parámetro para establecer un límite, una medida que les permite entender los procesos que viven hoy (vinculados con las movilizaciones y nuevas demandas políticas) y los riesgos asociados, aunque entienden que no alcanzarán en su contexto actual la magnitud de violencia directa relatadas en las ficciones televisivas⁶. Para la segunda generación, la represión percibida y el miedo operan como una estrategia de amedrentamiento, que pone en escena situaciones dolorosas que es mejor evitar y la forma de hacerlo es muchas veces recluirse en la esfera privada. No esperar nada del Estado ni de los otros y resolver sus problemas de manera individual. Es decir, no involucrarse en política.

En cuanto a la violencia, las diferencias no son tanto en el tipo de violencia que percibe cada generación sino más bien en cómo la interpretan y las lecciones y enseñanzas que de allí extraen para su vida actual. Para la primera generación, la violencia ejercida durante la dictadura por el Estado es reconocida como parte de lo que efectivamente sucedió en el país y que significó un alto costo (en vidas y sufrimiento) que, en relación con el resultado (una democracia que perciben como imperfecta), no valió la pena. Para la segunda generación, la violencia que aparece en las series es particularmente dura, porque aunque sabían lo que había ocurrido en el país, no lo habían visto y tampoco quieren verlo ahora. Para la tercera en tanto, la sobreexposición a las imágenes violentas a la que están enfrentados cotidianamente hace que la violencia directa que muestran las series, no les llame particularmente la atención y que por tanto no tengan miedo de enfrentarla. Sin embargo, en las series aparecen otras formas de violencia, como el exilio, que les parecen incluso más fuertes que la violencia directa (Antezana & Cabalín, 2020b).

En cuanto al clima de época, los temas más discutidos por las distintas generaciones a partir de su visionado de las series y que se hacen más evidentes en los grupos focales fueron la representación de las violaciones a los Derechos Humanos, la omnipresencia de la dictadura en los años '80 y el rol subyugado de la mujer en aquella época.

Seguramente en la próxima conmemoración encontraremos un escenario distinto al actual. Ese pasado reciente vinculado a la dictadura será menos cercano, los nuevos acontecimientos sociales importantes como el estallido social o el próximo plebiscito para una nueva constitución serán los hitos a partir de los cuales se elaboren nuevas propuestas audiovisuales y se produzcan nuevas lecturas e interpretaciones de ese proceso.

⁶ Quizás estas percepciones pueden ser distintas hoy, al momento de escritura de este texto y a raíz del estallido social de octubre de 2019 que seguramente generará nuevas condiciones de lectura.

References

- Almeida, M. (2011). As 'revelações' do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, (36), 173-193.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Antezana, L. (2015a). *Las imágenes de la discordia*. Buenos Aires: CLACSO.
- Antezana, L. (2015b). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *Revista Comhumanitas*, 6 (1). 188-204.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (2018). Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 105-119, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3128>
- Antezana, L & Cabalin, C. (2020a). Ficción televisiva y construcción intergeneracional de memorias sobre el pasado reciente en Chile. *Ultima Década*, 28, 53, 184-209.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (2020b). Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile. *Comunicación y Medios*, 41, 82-94, DOI: <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.55927>
- Assmann, J. (2008). "Communicative and Cultural Memory". In Erll, A.; Nünning, A. *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Walter de Gruyter, Berlín – Nueva York.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Baer, A. (2010). "La memoria social. Breve guía para perplejos". In J. A. Zamora, & A. Sucasas, *Memoria - Política - Justicia. En diálogo con Reyes Mate*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bericat, E. (2012). Emociones. *Sociopedia.isa*. 1-13. DOI:10.1177/205684601261.
- Bourdin, G. (2016). Antropología de las emociones: conceptos y tendencias. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 67, 55-74.
- Buonanno, M. (2005). La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana. *Designis*, (7/8), 19-30.
- Castillo, A.M., Simelio, N. y Ruiz, M.J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, 1(10), 666-681.

Cárdenas, C. (2012). ¿Cómo es representar el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del siglo XX chileno y Los archivos del cardenal. *Comunicación*, 10(1), 653-665.

Carlón, M. (2008). "Sujetos telespectadores y memoria social". En O. Steimberg, O. Traversa, y M. Soto (eds.). *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*. Buenos Aires: La Crujía.

Carrasco, A. (2010). *Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones*. Miguel Hernández Communication Journal, 1, 174-200.

Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios*, (29), 143-155.

Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de "Amar en tiempos revueltos". *Comunicar*, 36 (XVIII). 181-189.

Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. *Comunicar*, 35, 25-32.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Erl, A. (2008). "Literatura, cine y la medialidad de la memoria cultural". In Erl, A. & Nünning, A. (Eds.) *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Falcón, L. & Díaz-Aguado, M.J. (2014). Relatos audiovisuales de ficción sobre la identidad adolescente en contextos escolares. *Comunicar*, XXI(42), 147-155.

Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios Terrestres*, (15/16), 70-77.

Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *Revista ALETHEIA*, 1, 1-16.

Fernández de Mata, I. (2007). "El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas". In Díaz, V. & Tomé, M. (coords.) *La tradición como reclamo. Antropología en castilla y León*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León.

- Frei, R. (2015). *The living bond of generations. The narrative construction of post-dictatorial memories in Argentina and Chile.* (Tesis Doctoral). Berlín: Facultad de Filosofía, Universidad de Berlín.
- Gordillo, I. (2009). *La hipertelevisión: géneros y formatos.* Quito: Ediciones Ciespal.
- Gordillo, F., Arana, J. M., Mestas, L., Salvador-Cruz, J., García, J. J., Carro, J., y Pérez, E. (2010). Emoción y memoria de reconocimiento: la discriminación de la información negativa como un proceso adaptativo. *Psicothema*, 22 (4), 765-771.
- Guarini, C. (2002). Memoria Social e imagen. *Cuadernos de Antropología Social*, 15, 113-123.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva.* Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria.* España: Siglo Veintiuno editores.
- Jelin, E. (2005). “Exclusión, memorias y luchas políticas”. In Mato, D. (Ed.) *Cultura, política y Sociedad. Perspectivas latinoamericanas.* Buenos Aires: CLACSO.
- Justel, N., Psyrdellis, M., y Ruetti, E. (2013). Modulación de la memoria emocional: una revisión de los principales factores que afectan los recuerdos. *Suma Psicológica*, 20 (2), 163-174.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar*, (5), 214–220.
- López, J. (2014). Adolescentes y telenovelas. Apropiaciones del género en la televidencia de segundo orden. *Caleidoscopio*, 30, 113-137.
- López, N. & Nicolás, M. (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas: Revista Científica de Comunicación*, 6(1), 22-39.
- Palma, F. (2014). *Periodización de la vida cotidiana en la sociedad mediatizada: un problema político normativo en el caso de Chile.* (Tesis de Magíster). <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/141537>
- Raventós, C., Torregrosa, M. & Cuevas, E. (2012). El docudrama contemporáneo: Rasgos configuradores. *Trípodos*, (29), 117-132.
- Rodríguez, S. (2016). Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de *La Señora*. *Cuadernos.info*, (39), 181-194. doi: 10.7764/cdi.39.823

Sanchez, S. (2012). Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de “Cuéntame cómo pasó” (TVE). *Revista Mediterránea de Comunicación*, 2 (3). 83-110.

Schlotterbeck, M. (2014). Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. *A Contracorriente*, 12(1), 136-157.

Sutton, B. (2015). Terror, testimonio y transmisión: Voces de mujeres sobrevivientes de centros clandestinos de detención en Argentina (1976-1983). *Mora*, 21, 5-23.

Waldman, G. (2014). A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 221, 243-266.

Zelizer, B. (2011). “Canibalizando la memoria en el flujo global de noticias”. In Neiger, M, N.; Meyers, O. & Zandberg, E. (Eds.) *On media memory. Collective Memory in a New Media Age*. New York: Palgrave Macmillan.

About the author

Lorena Antezana Barrios. Doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica); Periodista y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesora Asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Entre sus principales líneas de investigación destacan los estudios en televisión, memoria y género.