

Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura*

Lorena Antezana Barrios

Universidad de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen
lorena.antezana@gmail.com

Cristian Cabalin

Universidad de Chile. Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad Central de Chile. Facultad de Comunicaciones
ccabalin@uchile.cl



Fecha de presentación: octubre de 2017

Fecha de aceptación: marzo de 2018

Fecha de publicación: junio de 2018

Cita recomendada: ANTEZANA BARRIOS, L. y 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>>

Resumen

La emisión, por primera vez, de series ficcionales sobre la dictadura de Augusto Pinochet en la televisión abierta chilena para la conmemoración de los cuarenta años del golpe de estado de 1973 generó una serie de debates que impactaron en la esfera pública al tensionar un pasado silenciado por la transición a la democracia. En esa línea, surgen las siguientes preguntas de investigación: ¿qué memorias sobre el pasado reciente de Chile construye la generación que vivió el golpe de estado (de 50 a 64 años) a partir de sus lecturas de estas series ficcionales? y ¿por qué estas memorias entran en conflicto en la esfera pública? Para responder a estas interrogantes desde las bases epistemológicas cualitativas del interpretativismo y el constructivismo social, se realizaron ocho entrevistas en profundidad y dos reuniones de grupo con hombres y mujeres de distintos segmentos socioeconómicos que vivieron el golpe y la dictadura (1973-1989) y que vieron las series de ficción mencionadas. Como resultado, se constató la presencia de tres tipos de memorias en pugna en la esfera pública: 1) memorias encapsuladas, 2) memorias desencantadas y 3) memorias pragmáticas, que dan cuenta de una lectura crítica sobre el pasado reciente de Chile.

Palabras clave: ficción; televisión; audiencias; dictadura; esfera pública; memoria

* Este artículo presenta parte de los resultados de las investigaciones en curso: Lorena Antezana Barrios, «Imágenes de la memoria: lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile», Fondecyt Regular n.º 1160050; y Cristian Cabalin, «Medios de comunicación e identidad docente en un contexto mediatizado», Fondecyt de Iniciación n.º 11170005.

Resum. *Memòries en conflicte en l'esfera pública xilena: ficció televisiva i dictadura*

L'emissió, per primera vegada, de sèries de ficció sobre la dictadura d'Augusto Pinochet en la televisió oberta xilena per commemorar els quaranta anys del cop d'estat de 1973 va generar una sèrie de debats que van impactar en l'esfera pública perquè van tensar un passat silenciats per la transició a la democràcia. En aquesta línia, sorgeixen les preguntes d'investigació següents: quines memòries sobre el passat recent de Xile construeix la generació que va viure el cop d'estat (de 50 a 64 anys) a partir de la seva lectura d'aquestes sèries de ficció?, i per què aquestes memòries entren en conflicte en l'esfera pública? Per respondre a aquests interrogants des de les bases epistemològiques qualitatives de l'interpretativisme i el constructivisme social, es van fer vuit entrevistes en profunditat i dues reunions de grup amb homes i dones de diferents segments socioeconòmics que van viure el cop i la dictadura (1973-1989) i que van veure les sèries de ficció esmentades. Com a resultat, es va constatar la presència de tres tipus de memòries en pugna en l'esfera pública: 1) memòries encapsulades, 2) memòries desencantades i 3) memòries pragmàtiques, que ofereixen una lectura crítica sobre el passat recent de Xile.

Paraules clau: ficció; televisió; audiències; dictadura; esfera pública; memòria

Abstract. *Memories in conflict in the Chilean public sphere: television fiction and dictatorship*

The first fictional series about Augusto Pinochet's dictatorship broadcast on Chilean open television for the commemoration of the 40th anniversary of the 1973 coup generated a series of debates which had a great impact in the public sphere by reopening the tension of a past silenced by the transition to democracy. Along this line, the following research questions arise: what memories do the generation that lived through the coup (now aged 50-64) construct about Chile's recent past based on their interpretation of these fictional series? and why do these memories conflict in the public sphere? To answer these questions, the qualitative epistemological bases of interpretivism and social constructivism will be used to analyse eight in-depth interviews and two focus groups that were carried out with men and women from different socio-economic backgrounds who experienced the coup and the dictatorship (1973-1989), and saw the fictional series mentioned. Consequently, there were three types of memories in conflict in the public sphere: (1) encapsulated memories, (2) disenchanting memories, and (3) pragmatic memories, which resulted in a critical reading of Chile's recent past.

Keywords: fiction; television; audiences; dictatorship; public sphere; memory

1. Introducció

El año 2013 fue particularmente polémico para los chilenos. El país estuvo marcado por distintas manifestaciones de descontento social, de crítica masiva al quehacer de la política institucional y de malestar con la democracia representativa. Como si esto no fuera suficiente, el primer gobierno de derecha —de Sebastián Piñera— tras el regreso a la democracia llegaba a su fin y en las elecciones presidenciales las dos principales candidatas¹ eran hijas de

1. Evelyn Matthei Fornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos conservadores), hija del general de la Fuerza Aérea Fernando Matthei, quien fue miembro de la Junta Militar de Pinochet; y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos

generales que tuvieron posiciones encontradas —a favor y en contra del régimen militar de Pinochet— (Brandao, 2014).

En estas condiciones, la conmemoración de los cuarenta años del golpe de estado en Chile, a diferencia de décadas pasadas, tuvo un mayor impacto en la esfera pública mediática, entre otras razones porque por primera vez se presentaron series ficcionales en televisión abierta sobre la dictadura, la violación de los derechos humanos y la responsabilidad del Estado desde la perspectiva de quienes lucharon contra la dictadura (Cárdenas, 2012; Antezana, 2015). Además, una tercera generación —la de los nietos— alcanzaba la mayoría de edad y se incorporaba a la discusión acerca de la dictadura (Jelin, 2014; Feld, 2004; Kaufman, 2007). Todo esto en el contexto del resurgimiento, a escala mundial, de un interés por el pasado y por el proceso de construcción de memorias sociales (Baer, 2006; Feierstein, 2012; Halbwachs, 2004).

Presentar en televisión abierta, en horarios de alto rating —hora punta²— series televisivas ficcionales como *Los 80*, *Los archivos del cardenal*, *Ecos del desierto* y *No*,³ fue una de las principales «novedades» de esta conmemoración, que además generó una seguidilla de comentarios y debates en otros medios de comunicación que amplificaron la polémica. Lo anterior se explica porque, pese a que la producción ficcional sobre la dictadura tanto en Chile como en el extranjero ha sido numerosa, son muy pocas las películas que han llegado a la televisión chilena.⁴

Los relatos de estas series son los que siguen: *Los 80*, en sus siete temporadas (emitida entre 2008 y 2014), acompaña a los Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante esa década; *Los archivos del cardenal*, en dos temporadas (emitidas entre 2011 y 2014), cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, 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*, miniserie de cuatro capítulos (emitida en 2013), relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido y desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano; por último, *No*, miniserie de cuatro capítulos (emitida entre 2013 y 2014), cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del No para el plebiscito de 1988 desde la perspectiva del publicista René Saavedra.

de centro-izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, quien fue detenido y torturado y posteriormente falleció en prisión.

2. La hora punta en Chile es la franja comprendida entre las 20 y las 23.30 h. El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile (People Meter), denominado rating, se mide en puntos: 1 punto de rating equivale a 63.180 personas.

3. Precedida por la película del mismo nombre estrenada en 2013. La versión televisiva contiene cien minutos más de material de archivo.

4. Por ejemplo, *La frontera* (1991) de Ricardo Larraín, *Machuca* (2004) de Andrés Wood y *Dawson. Isla 10* (2009) de Miguel Littin, entre otras.

Estas series ficcionales tienen un alto contenido histórico (Castillo, Sime-lio y Ruiz, 2012) y pueden ser consideradas un vehículo de la memoria (Feierstein, 2012) al operar en un registro que otros autores han llamado «memorias prostéticas» (Landsberg, 2004). Es decir, 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 establecen y proponen nuevas relaciones fuera de la pantalla al construir comunidades «imaginadas» de grupos específicos que tienen algo en común (Falcón y Díaz-Aguado, 2014; Anderson, 1993).

El proceso de recepción televisiva, por tanto, supone no solo un registro de lo que se está presentando en pantalla, sino también el diálogo entre estas propuestas y los conocimientos, las huellas emocionales y las experiencias que cada uno de los telespectadores posee (Orozco, 2003), las que son propias de una determinada generación.⁵ En este caso, la generación que vivió el golpe de estado en Chile.

Las preguntas que buscamos responder en nuestra investigación, reseñada en este artículo, son: 1) ¿Qué memorias sobre el pasado reciente de Chile construye la generación que vivió el golpe de estado (de 50 a 64 años) a partir de sus lecturas de las series ficcionales producidas en el contexto de la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar? y 2) ¿Por qué estas memorias entran en conflicto e impactan en la esfera pública?

2. Memoria y televisión

La esfera pública, cada vez más compleja y extendida, está indisolublemente vinculada a los medios de comunicación, que producen y ponen en circulación los temas, problemas y preocupaciones compartidos por un número significativo de personas en un espacio social común (Wolton, 1992; Winocur, 2002; Habermas, 1986). La naturaleza de este espacio permite la multiplicidad de los discursos (Charaudeau, 2005), que son la base de la información y del condicionamiento o normalización de una sociedad (Soulages, 1999). De acuerdo con Verón (2001), somos parte de una sociedad mediatizada, puesto que el conjunto de nuestras relaciones y prácticas sociales comienza a estructurarse y a cobrar sentido como realidad social en relación directa con la existencia de los medios.

En el caso de la televisión, y de acuerdo con lo señalado, se trataría de un actor sociocultural más de esta sociedad. Situada históricamente, asume cada

5. Consideramos «generación de telespectadores» a un grupo de personas que comparten un determinado rango etario y, por tanto, podrían tener experiencias comunes en relación con ciertos fenómenos sociales y con las prácticas de recepción mediática. Reconocemos que «generación», como concepto, en sociología abarca también otro tipo de aspectos que no se consideran en esta investigación (Mannheim, 1952).

vez más un aspecto multifacético y cambiante, producto, entre otros factores, de un acelerado y permanente proceso de cambios tecnológicos. Así, su acción es parte de una compleja trama de interacciones y mediaciones socio-culturales, en las cuales se produce la construcción de imaginarios colectivos y de producción discursiva que se sedimenta como sentido común (Antezana y Santa Cruz, 2016).

La televisión sigue siendo uno de los medios de comunicación de mayor alcance en la sociedad contemporánea —por la cantidad y diversidad de públicos a los que llega— y además alimenta a otros medios de comunicación, lo que amplifica el debate y el conflicto que se genera en algunos casos, como el de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de estado en Chile en 2013.

La dictadura en Chile se inició el 11 de septiembre de 1973 y finalizó el 11 de marzo de 1990, cuando asumió el poder Patricio Aylwin, el primer presidente elegido democráticamente. Durante la dictadura se produjo un cambio estructural en el país —la expansión de la economía de libre mercado y el molde autoritario de las relaciones sociales, entre sus principales características— que recién se hizo evidente con la llegada de la democracia. Se inició entonces un periodo denominado de «transición», en el que se puso en marcha una forma de hacer política que intentaría borrar las marcas adheridas al recuerdo del pasado militar (Waldman, 2009). Así, la estabilidad y la reconciliación fueron los elementos que funcionaron como la amalgama que permitiría unir imaginariamente un país dividido y que «argumentaba la necesidad de dar vuelta la página para centrarse en la búsqueda del progreso que llevaría al país al desarrollo» (Ramírez, 2013: 5).

En la actualidad, a la reconstrucción del pasado reciente se ha sumado en los últimos años la producción de nuevos relatos audiovisuales acerca de lo sucedido en el país. La lectura de estos productos mediáticos se vincula con los procesos de constitución de memorias, las que se hacen siempre desde el presente y otorgan continuidad «al propio discurrir en el tiempo» (Feierstein, 2012: 121).

La memoria en estos casos es la representación de un hecho o una situación mediante una acción interiorizada en el sujeto, que es capaz de relacionar un estímulo externo con sus propios esquemas mentales. Esta memoria se expresa en representaciones comunes que se sostienen en la pertenencia a un determinado grupo, porque, aun cuando las percepciones del pasado varían según quien recuerda, son compartidas, pues tienen un origen social particular. La «experiencia» no depende directamente del acontecimiento, sino que está mediada por el lenguaje y el marco cultural interpretativo en que se expresa (Jelin, 2004). Existen, por tanto, varias memorias colectivas que se van transformando en la medida en que nuevas imágenes cubren a las antiguas (Halbwachs, 2004) y se van transmitiendo entre las distintas generaciones.

La recepción de la televisión, de acuerdo con Lacalle (2001), se caracteriza por la coexistencia de diferentes interpretaciones, la importancia del contexto de lectura y de los sistemas de conocimientos personales y mediáticos, y el

carácter limitado de los efectos de los medios (Wolf, 2001). Entonces, en el proceso de lectura de las series ficcionales, los telespectadores relacionan los acontecimientos narrados con otros registros «completando» lo que no está, vinculando la ficción con programas acerca de hechos reales, reconociendo lugares y personas y organizando nuevamente los relatos alguna vez escuchados.

Las personas que vivieron el golpe de estado se vinculan con las series a partir precisamente de sus propias vivencias (recuerdos) y desde la nostalgia; pero esto no implica quedarse con una memoria histórica atomizada, pues «el simple ejercicio de preguntarse dónde estaba requiere que el individuo se ubique dentro de la historia, dentro de un proceso más amplio que la vida de uno» (Schlotterbeck, 2014: 142). La nostalgia, un sentimiento modelador de la experiencia, es entendida como «el recuerdo positivamente valorado» (Ramírez y Cabalin, 2016: 52). Pero no es solo eso. Las series son también leídas por estas personas como una fuente de información certera y confiable sobre la historia, que abre la posibilidad de que las imágenes presentadas funcionen como «una revelación, una prueba de lo ocurrido, una ampliación de los límites represivos que han observado o vivido en democracia» (Ramírez y Cabalin, 2016: 53).

Aunque sean de naturaleza ficcional, las series transmitidas, sus personajes, sus historias y el contexto que recrean son percibidos como reales y generan respuestas de esa naturaleza, que son reproducidas y amplificadas por los medios de comunicación, lo que alimenta la conversación social y el debate (Mora y Araujo, 2012). La memoria colectiva es, pues, una versión del pasado en la que los medios de comunicación sirven de recipiente para los recuerdos compartidos, los distribuyen y les otorgan un lugar —virtual o concreto, en la arena pública o en el dominio privado— en el que se realiza el ritual social del recuerdo (Neiger; Meyers y Zandberg, 2011). Con esto, se crea un clima de opinión y de tensión que genera conflictos y controversias que a su vez vuelven a nutrir a los medios (Nocera, 2008). Es decir, la circulación de discursos de distinta naturaleza se produce en un marco mediático específico que tensiona la esfera pública.

3. Material y métodos

La base epistemológica de la investigación acá reseñada se enmarca en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años noventa —que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica (Focás, 2014)—, por lo que entendemos que la recepción televisiva no solo está relacionada con la clase social de los telespectadores (Grossberg, 2009), con sus recursos culturales —que en países tan desiguales como Chile están asociados también al nivel educativo (Contreras y Macías, 2002)— o su género y necesidades específicas (Wolton, 2001), sino también con las características contextuales y políticas en que estos procesos se insertan (Antezana y Cabalin, 2016). De acuerdo con lo anterior, consideramos que el telespectador forma parte de comunidades de interpretación, entendidas como un

conjunto de sujetos sociales unidos por un ámbito de significación del cual emerge una significación especial para su actuación social (Varela, 1999), y está caracterizado por una mediación múltiple (Orozco, 2003), por lo que utilizamos una estrategia que ha incorporado, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social (Schwandt, 2000).

El diseño de la investigación fue secuencial y de desarrollo (Greene, 2007). Esto quiere decir que las fases de la investigación se realizaron una tras otra y cada una nutrió la siguiente. Así, se realizaron ocho entrevistas⁶ en 2016, tres años después de la emisión de las series, que permitieron el desarrollo de dos reuniones de grupo.

Para la selección de las personas entrevistadas realizamos un muestreo intencionado en el que consideramos como telespectadores a todos quienes vieron una o más de las series mencionadas, además de las siguientes cualidades: *a*) Rango etario: entre 50 y 64 años (determinado según dos criterios: el rating por segmentos medido por Time Ibope y su experiencia de vida frente a la dictadura); *b*) Género: un sujeto autodefinido como hombre o como mujer por cada grupo socioeconómico considerado, y *c*) Grupo socioeconómico (GSE): consideramos cuatro categorías: ABC1 (hogares con ingresos mensuales de 2.500 dólares o más); C2 (hogares con ingresos mensuales entre 1.000 y 2.000 dólares); C3 (hogares con ingresos mensuales entre 600 y 800 dólares) y DE (hogares con ingresos mensuales de menos de 500 dólares).

Desarrollamos una entrevista semiestructurada, que consiste en la realización de una conversación relativamente no estructurada que nos permitió indagar en las percepciones, discursos, emociones y trayectorias de los sujetos de manera dialógica (Denzin, 2001). De todos modos, para evitar la dispersión de la información se estableció un guion de dos partes en el que se establecieron de antemano temas, secuencias y la formulación de las preguntas iniciales (aunque de manera flexible —modalidad *grand-tour*—, lo que permite a los participantes contar su historia en sus propios términos).

La primera parte de la entrevista estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía la persona entrevistada sin otra referencia visual que la consignada en los datos del visionado (canales y fechas de emisión), que se solicitaron al iniciar la sesión para recabar información sobre: las condiciones de recepción de las series/miniserias, sus recuerdos de cada una de ellas y sus personajes preferidos o rechazados, y las razones de ello. Para la segunda parte se mostraron las sinopsis de las series/miniserias (solo de las que vio) y se generó una conversación sobre la situación histórico-política del país reflejada en la serie/miniserie enfatizando: su situación personal/familiar en la época y su vínculo

6. Número definido en función de la pregunta de investigación y las características del estudio. Aunque no existen directrices claras al respecto, los estudios que pretenden heterogeneidad en la muestra y recabar información acabada sobre la experiencia de los sujetos sitúan la composición de la muestra entre 8 y 30 personas entrevistadas (Onwuegbuzie y Leech, 2007).

con la propuesta ficcional, los acontecimientos «salientes» de cada serie/mini-serie y las emociones gatilladas por cada serie/miniserie.

En el caso de las reuniones de grupo, nos interesó conformar una muestra heterogénea, asumiendo que el tema de la discusión provocaría controversias, posiciones disímiles y tensiones. Realizamos dos reuniones de grupo, una con hombres y otra con mujeres. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socioeconómicas y también distintas afinidades políticas. El único rasgo común fue que pertenecían a la generación que vivió el golpe de estado: de 50 a 64 años.

Una vez realizadas las entrevistas y las reuniones de grupo, se analizó su texto transcrito. Para ello, empleamos el método de análisis temático, que consiste en «identificar, analizar y reportar los patrones de significado presentes en los datos» (Braun y Clarke, 2006: 79). No existió una teoría previa que guiara el análisis estableciendo categorías predefinidas; por el contrario, aplicamos una taxonomía inductiva, es decir, un sistema de clasificación de los datos de acuerdo con categorías emergentes (Sautu, 2004). Así, se establecieron los ejes temáticos más relevantes —conceptos recurrentes o el conjunto de ideas que caracterizan la experiencia de los sujetos entrevistados (Bradley, Curry y Devers, 2007)—, organizados en cinco categorías analíticas: contexto de recepción, apreciación estética, contenido referencial, cuerpo o afectos, e imágenes. Para terminar y ser consistente con los lineamientos propuestos desde los estudios de recepción en América Latina, los resultados fueron interpretados tomando como referencia el contexto sociohistórico en el que se desarrolla el proceso de recepción y las condiciones de producción puestas en juego (Antezana y Cabalin, 2016) y a partir de la construcción de polos analíticos.

4. Resultados

Los resultados integran el discurso de las entrevistas con el de las reuniones de grupo, pues estas últimas reafirman los hallazgos obtenidos con el primer instrumento y hacen mucho más evidentes los focos de tensión existentes en esta generación de telespectadores. Los organizamos en dos ámbitos: el primero explica la relación que esta generación establece con las series ficcionales y el segundo opera sobre las memorias construidas y las controversias que generaron en el espacio público.

4.1. Lecturas de las series ficcionales

El análisis realizado nos permite comprender cómo los telespectadores que vivieron el golpe de estado y la dictadura «leen» las series de ficción que conmemoraron ese momento. Consideramos que la «lectura» de un contenido televisivo corresponde al proceso de interpretación (determinación del sentido) que realiza un telespectador al encontrarse con una imagen, entendida como un objeto empírico compuesto por una pluralidad de materias signifi-

cantes (Verón, 1987). Tal como afirmamos en la revisión de literatura, en el proceso de «lectura» de las series ficcionales, los telespectadores relacionan los acontecimientos narrados con otros registros y ajustan sus propios recuerdos y vivencias a la narrativa contada.

En cuanto a sus recuerdos, en general estos se relacionan con «hitos» colectivos, es decir, con aquellos acontecimientos que ya son parte de la memoria conmemorativa y que son alimentados y muchas veces construidos por los mismos medios de comunicación. Por ejemplo, la visita del papa Juan Pablo II a Chile en 1987, la elección ese mismo año de la primera chilena como Miss Universo, Cecilia Bolocco, o el penalti perdido por el jugador de la selección nacional de fútbol, Carlos Caszely, en el Mundial de España de 1982, entre otros. También por eventos «salientes», considerados como aquellos puntos del relato que destacan en la misma narrativa de la propuesta audiovisual por inusuales o porque generan impacto, como las torturas en las series, el secuestro de una protagonista (Claudia, en la serie *Los 80*) o la bofetada de un hombre (Juan) a su esposa (Ana) en esa misma producción.

Al tratarse de una generación que vivió el golpe de estado, sus propios recuerdos y experiencias son la base sobre la cual se evalúa la verosimilitud del relato presentado por estas propuestas audiovisuales. Las series se validan y permiten el reconocimiento de una época a través de la ambientación del periodo, que se relaciona con la vida cotidiana en escenas que muestran «que se permitía fumar en los hospitales» o «las protestas por la recuperación de la democracia», y con detalles que pueden asociar a su experiencia de vida. Lo anterior queda en evidencia en testimonios como los que siguen: «En el almacén del barrio había un solo teléfono» o «Recuerdo la pichanga [partido de fútbol], quién no jugó en la calle».

En el ámbito histórico, las series operan como un testigo, como la evidencia de que lo presentado allí realmente sucedió. Son un respaldo, sobre todo para quienes están de acuerdo con el punto de vista del relato, es decir, con los que estuvieron en contra de la dictadura, porque, según dicen: «Se muestra una serie de cosas que le pasó a gente aquí en el país».

Se trata de una generación adulta, por lo que en muchos casos el visionado fue una experiencia compartida con la pareja y los hijos. Con la pareja, se trataba de recordar en conjunto y con los hijos era una instancia educativa para que ellos supieran lo que pasó, para «mostrarles [...] cómo era todo en esa época». En ambas situaciones, las series permitieron hablar de estos temas, puesto que antes «no se hablaba de esas cosas».

Así, las memorias que esta generación construye a partir de las series están siempre en contacto con la historia personal y la interacción con otras personas. Las imágenes de las series contribuyen a esa construcción, pero no de manera única ni unidireccional, pues, entre otros aspectos, las series son leídas desde el cuerpo y los sentimientos. Esto se hace más evidente cuando los entrevistados vieron las sinopsis de las series, pues los acontecimientos se volvieron a vivir con intensidad y se generó empatía hacia las vivencias de los

personajes. Lo anterior se expresa en: «Obviamente que me la lloré toda, pero me trajo esa escena el dolor de la mujer, el dolor de la madre y, bueno, de todos, y lo que significa tener un familiar así: desaparición y muerte».

En este grupo existe una lectura crítica de las series, ya que no serían la representación de la «totalidad» del pasado. De hecho, existe un cuestionamiento permanente a la «politización de las series», como se observa en estas frases: «Omiten a un sector, entonces es una historia mutilada», «Efectivamente, va enfocado a un solo lado».

En cuanto a la clase social, el segmento DE —el más pobre— es el que presenta mayores diferencias en cuanto al tipo de lectura que se realiza de ese periodo, que es menos crítica y está menos informada, situación que podría ser explicada por la precariedad económica de su vida cotidiana —la lucha por la supervivencia que se impone por encima de la lectura política de los acontecimientos— y por competencias culturales más deficitarias en cuanto a sus conocimientos históricos.

Sobre las lecturas de hombres y mujeres se pueden constatar dos diferencias. Primero, en relación con la forma de recordar, puesto que los hombres tienden a utilizar una estrategia deductiva, mientras que las mujeres operan bajo la lógica de la inducción. Segundo, en cuanto a la evaluación que se realiza del papel desempeñado por hombres y mujeres durante la dictadura, que se hace más evidente cuando hablan de las series: los hombres realizan una lectura más negativa de su desempeño, mientras que las mujeres —y también los hombres al reflexionar sobre el papel de las mujeres— las destacan y valoran positivamente.

En resumen, considerando el análisis de las «lecturas» de nuestros participantes, podemos afirmar que: 1) las series son leídas a partir de las propias vivencias de los entrevistados, por lo que se produce un ejercicio de ajuste de las mismas a los recuerdos particulares; 2) la evaluación de las series responde a criterios afectivos más que racionales; 3) el proceso de construcción de memoria se activa gracias a las imágenes organizadas en relatos que propone la ficción televisiva; 4) las series brindan un testimonio visual que otorga verosimilitud a los recuerdos, que así tienen la apariencia de verdad; 5) las series cumplen una función pedagógica —muestran «todo» lo ocurrido; y 6) factores como la clase social y el género inciden en el tipo de lectura realizado.

4.2. Puntos de conflicto público

Tanto en los diálogos sostenidos en las entrevistas como en las reuniones de grupo, las series ficcionales son leídas desde la nostalgia y la añoranza cuando se asocian al ámbito cotidiano. Los participantes vuelven constantemente a su propia experiencia para analizar las series y cuestionar sus argumentos. Dado que la evaluación que realizan de las series (y de la época) es desde el presente, comparan su experiencia actual con la que vivieron (que es representada en la televisión). En este balance, el presente resulta menos atractivo y gratificante que lo vivido en dos ámbitos básicos: la familia y la sociedad.

En relación con la familia, las críticas apuntan a que cambió el tipo de orden y estructura de esta organización (marco de referencia conservador), ya que el hombre perdió su posición de poder, lo que fundamentalmente, para ellos, rompió uno de los ejes valóricos de una sociedad que, en ese aspecto, funcionaba muy bien. Esto se refleja en frases como: «Las mujeres no trabajaban [...] eran sumisas [...] el padre era respetado» o «Se nota mucho cuando está la presencia de Juan en la casa [personaje de *Los 80*] y después cuando se separó, ahí los hijos se descuadraron».

En cuanto a la sociedad en general, se recuerda la organización barrial, un espacio público que se sentía seguro, y el trabajo colectivo, que habrían sido reemplazados por el caos y el individualismo. Esta frase lo resume: «Yo encuentro que en ese tiempo hubo más tranquilidad, no tanta delincuencia, la gente tenía miedo pero andabas más tranquilo en la calle, ahora no».

Aunque con distintos matices, para esta generación el recuerdo del pasado traumático sería un problema, una especie de retroceso, ya que constantemente afirman: «Hay que avanzar», «Ya no queremos más, ya realmente hemos sufrido muchísimo, muchísimo en todas épocas». Para algunos de los participantes, más críticos en relación con la emisión de estas series televisivas, se hace necesario proponer una narración del pasado como punto de encuentro: «en una visión neutral, no en una visión de derecha o de izquierda», pues «esta cuestión divide al país». Y en ese sentido apelan a la estrategia utilizada durante la etapa posdictadura: un consenso que de alguna manera equilibre las posturas de partidarios y opositores al régimen militar apelando a ciertos sentidos comunes, como, por ejemplo, «contar las situaciones pregolpe» o «poner las cosas en contexto».

Todas estas expresiones demuestran que la fractura sigue presente y, aunque la memoria colectiva ya reconoce que las atrocidades de las violaciones de los derechos humanos no tienen justificación, la división se agudiza al abordar la discusión sobre la (i)legitimidad del golpe de estado y la forma en que se realizó el proceso de transición a la democracia. Esta situación genera aún «mucha angustia y mucha rabia».

En cuanto a la evaluación que se realiza del papel desempeñado por hombres y mujeres durante la dictadura, que se hace evidente cuando hablan de las series, los hombres hacen una lectura más crítica de su propio desempeño, mientras que las mujeres —y también los hombres al reflexionar sobre el papel de las mujeres— las destacan y valoran positivamente: «Hay una construcción yo creo que inevitable, yo no creo que haya sido la gracia de los libretistas, pero por lo menos estos seriales recogen una cierta gallardía, osadía política de las mujeres en Chile, por lo menos de esas mujeres que aparecen».

Este tipo de apreciación surge desde el presente, en el que prima el desencanto por el proceso de transición y, en cuanto al género, parece que las mujeres han logrado avanzar algunos pasos en relación con la equidad, lo que genera una lectura más optimista. Por el contrario, los hombres parece que se estancaron o retrocedieron en aspectos que eran parte fundamental de una estructura de mundo abiertamente patriarcal.

En resumen, las series son valoradas desde el presente; por tanto, no se remiten solo al periodo dictatorial —que es el exhibido— sino también al de la transición a la democracia, donde la evaluación del proceso no es satisfactoria. El conflicto surge entonces por varias razones: 1) porque el ordenamiento social ha cambiado y el que existe no es tan gratificante como el que se tenía; a escala micro, expresada en las transformaciones de la familia como institución primaria, y a escala macro, por el repliegue del individuo hacia su esfera privada al dejar de participar en organizaciones sociales, comunitarias y públicas; 2) por la desconfianza en los procesos y partidos políticos actuales, pues parece que todo el sufrimiento y las pérdidas sufridas por esa generación fueron en vano, y 3) porque el pasado reciente sigue siendo un problema sin resolver y, en ese sentido, el proceso de construcción de memorias distingue entre aquellos que quieren mirar las series —porque están en sintonía con ellas o porque quieren saber cosas que no saben— y los que no quieren hacerlo —porque sienten que eso hace daño a la sociedad o porque no están de acuerdo con la propuesta y deben, por tanto, justificar su punto de vista.

5. Discusión y conclusiones

De acuerdo con los resultados obtenidos, es posible advertir en este grupo de personas una memoria generacional crítica frente a las series televisivas, puesto que vivieron aquella época y saben cómo ocurrieron realmente los hechos. Estas certezas, contrastadas con los relatos televisivos desde el presente, han producido dos polos de tensión: experiencias vividas *versus* propuestas narrativas de las series y experiencias vividas ayer comparadas con las de hoy. Este balance genera conflictos en la esfera pública, pues las series cuestionan la memoria hegemónica del consenso y muestran que este debate no solo no está cerrado, sino que las estrategias desplegadas para su resolución durante el periodo posdictadura (transición) no han sido satisfactorias.

En los discursos analizados, podemos observar cómo operan los marcos sociales de la memoria, que, en relación con instituciones sociales, como la familia o los partidos políticos, entre otras, permiten a los sujetos tener una «estructura de asimilación de las experiencias personales» (Feierstein, 2012: 97). Para las personas entrevistadas, el proceso de elaboración de la memoria no significa linealmente un acto de recordar, sino más bien de «reconstrucción creativa» (Feierstein, 2012: 96). Esto quiere decir que las series de ficción permiten «volver disponibles» ciertos recuerdos relevantes (Erll y Rigney, 2009) y son, por tanto, un factor más de la producción de memoria al actuar como una especie de «fuente», pues las series entregan un grado de verosimilitud a estos recuerdos.

En el ámbito político, la transición implicó dejar la esfera pública en manos de las instituciones y las personas que debían hacerse cargo de ella y replegarse hacia el espacio privado, y lo que debía durar un tiempo acotado que permitiese la reorganización se volvió permanente. Las personas de

esta generación vivieron un país distinto en el que, a pesar de la represión, podían aludir a un *ethos* común en el que, más que un conjunto de individualidades, eran una colectividad y formaban parte de un proyecto social común que no han podido recuperar. Son conscientes de que con el tiempo idealizan muchos procesos, pero sumando y restando parece que allí perdieron algo esencial que no han podido encontrar en esta nueva configuración social, y eso los hace pertenecer a una generación que hoy se siente incómoda.

En la investigación realizada detectamos tres tipos de memorias: 1) una memoria «encapsulada», que permanece rígida en el tiempo, que no se transforma sino que se alimenta de las series y busca siempre fortalecer su postura a favor o en contra de la dictadura, lo que genera un antagonismo político irreconciliable y un desacuerdo profundo; 2) una memoria «desencantada» o herida, que se ha ido modificando en el transcurso del tiempo y hace una lectura crítica del proceso de transición a la democracia y sus resultados actuales; en este tipo de memoria, el costo de quienes lucharon por la democracia no es equivalente al resultado final, de ahí la sensación de derrota y de pérdida de un proyecto común; y 3) una memoria «pragmática» o funcional, que es la que quiere olvidar el pasado y seguir adelante funcionando en el mundo actual.

Estos tres tipos de memorias quedaron en evidencia en los discursos de las entrevistas y reuniones de grupo a partir de la emisión de estas series, circularon en distintos medios y alimentaron el debate y el conflicto en la esfera pública de Chile.

Referencias bibliográficas

- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica
- ANTEZANA, L. (2015) *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO.
- ANTEZANA, L.; CABALIN, C. (eds.) (2016). *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Libro electrónico.
- ANTEZANA, L.; SANTA CRUZ, E. (2016). «Tecnología y poder: simulacros de participación política». En: J. P. ARANCIBIA y C. SALINAS (eds.). *Comunicación política y democracia en América Latina*. Barcelona: Ciespal- Gedisa, 125-140.
- BAER, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- BRADLEY, E. H.; CURRY, L. A.; DEVERS, K. J. (2007). «Qualitative data analysis for health services research: Developing taxonomy, themes, and theory». *Health Services Research*, 42 (4), 1758-1772.
<<http://dx.doi.org/10.1111/j.1475-6773.2006.00684.x>>
- BRANDAO, A. (2014). «Los docudramas sobre la dictadura en Chile: rabia, ansiedad, entusiasmo y los efectos políticos de la entretención televisiva». Santiago de Chile: Facultad de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile. Proyecto de tesis doctoral.

- BRAUN, V.; CLARKE, V. (2006). «Using thematic analysis in psychology». *Qualitative Research in Psychology*, 3 (2), 77-101.
<<http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp0630a>>
- 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 cardenab*». *Comunicación*, 1 (10), 653-665.
- CASTILLO, A. M.; SIMELIO, N.; 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.
- CHARAUDEAU, P. (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruselas: De Boeck Université.
- CONTRERAS, D.; MACÍAS, V. (2002). «Desigualdad educacional en Chile: geografía y dependencia». *Cuadernos de Economía*, 39 (118), 395-421.
<<http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68212002011800005>>
- DENZIN, N. K. (2001). «The reflexive interview and a performative social science». *Qualitative Research*, 1 (1), 23-46.
- FALCÓN, L.; DÍAZ-AGUADO, M. J. (2014). «Relatos audiovisuales de ficción sobre la identidad adolescente en contextos escolares». *Comunicar*, XXI (42), 147-155.
<<https://doi.org/10.3916/C42-2014-14>>
- 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.
- FOCÁS, B. (2014). «Del funcionalismo al consumo multitasking. Límites y potencialidades de los estudios de recepción». *Astrolabio*, 12, 338-364.
- FUENZALIDA, V. (2009). «Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena». *Cuadernos.info*, 24, 87-101.
<<http://dx.doi.org/10.77664/cdi.24.37>>
- GREENE, J. C. (2007). *Mixed methods in social inquiry*. San Francisco: Jossey-Bass.
- GROSSBERG, L. (2009). «El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcciónismo y complejidad». *Tábula Rasa*, 10, 13-48.
- HABERMAS, J. (1986). *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- JELIN, É. (2014). «Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes». *Clepsidra*, 1, 140-163.
- KAUFMAN, S. (2007). «Transmisiones generacionales y luchas de sentido». *Telar*, 5, 214-220.
- LACALLE, C. (2001). *El espectador televisivo. Los programas de entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- MANNHEIM, K. (1952). *Essays in the sociology of knowledge*. Nueva York: Oxford University Press.
- MORA Y ARAUJO, M. (2012). *El poder de la conversación. Elementos para una teoría de la opinión pública*. Tomo I. *La opinión pública*. Buenos Aires: La Crujía.
- NEIGER, M.; MEYERS, O.; ZANDBERG, E. (2011). *On media memory. Collective Memory in a New Media Age*. Nueva York: Palgrave Macmillan.

- NOCERA, P. (2008). «Masa, público y comunicación. La recepción de Gabriel Tarde en la primera sociología de Robert Park». *Nómadas*, 3 (19), 145-159.
- ONWUEGBUZIE, A. J.; LEECH, N. (2007). «Sampling designs in qualitative research: Making the sampling process more public». *The Qualitative Report*, 12 (2), 238-254.
- OROZCO, G. (2003). «Los estudios de recepción: de un modo de investigar a una moda, y de ahí a muchos modos». *Revista Intexto*, 2, 1-13.
- RAMÍREZ, R. (2013). *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*. Santiago: ICEI, Universidad de Chile. Memoria de título.
- RAMÍREZ, R.; CABALIN, C. (2016). «Haciendo historia de uno/a mismo/a: construcción de memorias en espectadores/as de los 80». En: L. ANTEZANA y C. CABALIN (eds.). *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 45-60. Libro electrónico.
- SAUTU, R. (2004). «Estilos y prácticas de la investigación biográfica». En: *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Lumière, 21-61.
- SCHLOTTERBECK, M. (2014). «Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del Bicentenario». *A Contracorriente. Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, 12 (1), 136-157.
- SCHWANDT, T. A. (2000). «Three epistemological stances for qualitative inquiry: interpretivism, hermeneutics, and social constructionism». En: N. K. DENZIN y Y. S. LINCOLN (eds.). *Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks: Sage, 189-213.
- SOULAGES, J. (1999). *Les mises en scène visuelles de l'information. Etude comparée France, Espagne, Etas-Unis*. París: Nathan.
- VARELA, M. (1999). «De las culturas populares a las comunidades interpretativas». *Diálogos de la comunicación*, 56, 91-102.
- VERÓN, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Norma.
- WALDMAN, G. (2009). «Chile: la persistencia de las memorias antagónicas». *Política y Cultura*, 31, 211-234.
- WINOCUR, R. (2002). *Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio*. Barcelona: Gedisa.
- WOLF, M. (2001). «L'analyse de la réception et la recherche sur les médias». En: D. WOLTON (ed.). *À la recherche du public. Réception, télévision, médias*. París: CNRS Editions, 275-280.
- WOLTON, D. (1992). «Les contradictions de l'espace public médiatisé». *Hermès*, 10, 95-114.

