

# CHILE EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN



**LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL**

**EL REEMPLAZANTE**



**LOS 80**



JAVIER MATEOS-PÉREZ  
GLORIA OCHOA SOTOMAYOR



RIL editores

## JAVIER MATEOS-PÉREZ

Es profesor Asociado y director de Investigación en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, donde imparte las asignaturas Imagen y Sociedad y Ficción televisiva. Es editor de la publicación académica *Comunicación y Medios*. Su investigación académica se centra en el análisis de la televisión, la imagen y la ficción televisiva, temas sobre los que ha publicado libros y artículos en revistas científicas. Periodista, diplomado en Cinematografía y doctor en Comunicación Social por la Universidad Complutense de Madrid, trabajó escribiendo en medios informativos y culturales.

## GLORIA OCHOA SOTOMAYOR

Directora de Germina, conocimiento para la acción, antropóloga social y magíster en Gestión y Políticas Públicas por la Universidad de Chile. Coautora de los libros *La persistencia de la memoria. Londres 38, un espacio de memorias en construcción* (2011), *Yo soy... Mujeres familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine* (2014), *Relatos con historia, testimonios de familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine* (2014), *Corporación Memorial Paine: 10 años por la verdad, la justicia y la memoria* (2015) y *Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine. ¡¡¡Para que nunca más vuelva a ocurrir!!!* (2018).

CHILE EN LAS SERIES  
DE TELEVISIÓN  
*LOS 80, LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL  
Y EL REEMPLAZANTE*



JAVIER MATEOS-PÉREZ  
GLORIA OCHOA SOTOMAYOR

CHILE EN LAS SERIES  
DE TELEVISIÓN

*Los 80,  
Los archivos del Cardenal  
y El reemplazante*



RiL editores

384.55 Mateos-Pérez, Javier

M Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante / Javier Mateos-Pérez, Gloria Ochoa Sotomayor, Editores — Santiago : RIL editores, 2019.

314 p. ; 23 cm.

ISBN: 978-956-01-0600-1

1 TELEVISIÓN-CHILE-SIGLO XXI. 2 TELEVISIÓN-ASPECTOS SOCIALES. 3. PROGRAMAS DE TELEVISIÓN-CHILE.



CHILE EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN.  
LOS 80, LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL Y EL REEMPLAZANTE  
Primera edición: enero de 2019

© Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor, 2019  
Registro de Propiedad Intelectual  
N° 291.854

© RIL® editores, 2018

SEDE SANTIAGO:  
Los Leones 2258  
CP 7511055 Providencia  
Santiago de Chile  
☎ (56) 22 22 38 100  
ril@rileditores.com • www.rileditores.com

SEDE VALPARAÍSO:  
Cochrane 639, of. 92  
CP 2361801 Valparaíso  
☎ (56) 32 274 6203  
valparaiso@rileditores.com

SEDE ESPAÑA:  
europa@rileditores.com • Barcelona

Composición e impresión: RIL® editores  
Diseño de portada: Matías González Pereira  
Fotografías de *Los 80*: gentileza de Canal 13  
Fotografías de *Los archivos del Cardenal* y de *El reemplazante*:  
gentileza de Nicolás Acuña.

Impreso en Chile • *Printed in Chile*

ISBN 978-956-01-0600-1

Derechos reservados.

# ÍNDICE

PRÓLOGO: Por el camino de las series <i>Nicolás Acuña Farina</i> .....	9
INTRODUCCIÓN.....	15
CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO Y ABORDAJE DE LA HISTORIA RECIENTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA <i>Gloria Ochoa Sotomayor • Andrea Valdivia Barrios</i> .....	21
IMÁGENES DE LO POSIBLE, LA IMAGINACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL EN EL AUDIOVISUAL <i>Claudia Bossay Pisano</i> .....	43
LOS 80. LA VIDA TELEVISADA DE UNA FAMILIA EN DICTADURA <i>Javier Mateos-Pérez</i> .....	65
LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL: ESTO NO ES FICCIÓN <i>Gloria Ochoa Sotomayor</i> .....	87
EL REEMPLAZANTE. RADIOGRAFÍA AL CHILE DESIGUAL DE INICIOS DEL SIGLO XXI <i>Andrea Valdivia Barrios</i> .....	109
LA PRODUCCIÓN DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN CHILENAS DE ÉXITO (2008-2012) <i>Javier Mateos-Pérez</i> .....	131
LOS 80: CUANDO LA FICCIÓN SE TRANSFORMA EN MARCA <i>Valentina Carvajal Gallardo</i> .....	155

LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL: EL DESAFÍO DE LO VEROSÍMIL <i>Gloria Ochoa Sotomayor</i> .....	177
EL REEMPLAZANTE. VISIBILIZAR EL PROBLEMA DE LA EDUCACIÓN EN CHILE <i>Javier Mateos-Pérez</i> .....	205
LA MIRADA DE LA AUDIENCIA JUVENIL <i>Gloria Ochoa Sotomayor</i> .....	227
MEMORIAS GENERACIONALES Y SENTIMIENTOS: EL PASADO RECIENTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA <i>Lorena Antezana Barrios</i> .....	255
FICCIÓN AUTORITARIA Y MEMORIA GENERIZADA DE HIJOS E HIJAS DE LA DICTADURA <i>Cristián Cabello Valenzuela</i> .....	271
FICCIÓN TELEVISIVA E HISTORIA RECIENTE: ¿UN LUGAR PARA LA REFLEXIÓN SOCIAL? .....	291
FICHA TÉCNICA DE LAS SERIES.....	297
AUTORAS Y AUTORES.....	307
AGRADECIMIENTOS.....	311

## PRÓLOGO

### POR EL CAMINO DE LAS SERIES

LAS SERIES FORMAN parte importante de mi vida. En casi 15 años he realizado y producido ocho series de ficción en distintos formatos, algunas de ellas con más de una temporada. En este sentido, no podía restarme a la invitación del profesor Javier Mateos-Pérez para ser parte del primer libro sobre series chilenas. Su publicación habla de la maduración de un formato que, hasta hace poco, no tenía la relevancia que tiene hoy.

En el año 2002, cuando realicé mi primera serie, *Justicia para todos*, el escenario era muy diferente. Sin embargo, el punto de partida era el mismo: el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), principal financista de estas producciones.

La televisión por cable recién se posicionaba. Las plataformas como Netflix o Amazon no existían y era impensado que una serie realizada en Chile fuera exhibida en el extranjero. Mucho menos que HBO, FOX, TNT, SPACE tuvieran interés en nuestros proyectos. Hoy, en los mercados internacionales, donde se inician los contactos para conseguir financiamiento, no es raro encontrar a productoras nacionales, con más de un proyecto en desarrollo y, en algunos casos, firmando contratos.

Cuando inicié mis primeros proyectos de series, los directores que entonces hacían solo películas no entendían por qué había cambiado el cine por un formato que implica grabar muchas escenas en poco tiempo, sin mucho dinero y sin reputación autoral. Por lo general, se debía estar cuatro meses dirigiendo ininterrumpidamente. Pero el principal argumento de mis colegas era que la televisión chilena no era el medio adecuado para mostrar proyectos audiovisuales

de mayor complejidad y la única ficción que allí funcionaba eran las telenovelas.

La verdad es que tomar esta opción no fue sencillo. En primer lugar, había que convencer a los ejecutivos de los canales de la necesidad de renovar la oferta programática con contenidos de mayor calidad. Luego, debíamos de idear, diseñar y grabar estas producciones de ficción seriada con una lógica distinta.

Bajo ese objetivo, junto a Luis Emilio Guzmán, guionista de algunas de las series que he dirigido, creamos *Justicia para todos*. Había que inventar una historia en que el 50 por ciento de las escenas sucedieran, a lo menos, en una gran locación. Por ese tiempo, la reforma procesal penal estaba en su etapa de prueba en algunas regiones y se acercaba el momento de implementarla en la Región Metropolitana. Esa era una gran oportunidad para hacer nuestra primera serie de ficción. Habíamos intentado, sin éxito, ganar el Fondo del Consejo Nacional de Televisión con otros proyectos. Ahora teníamos un nuevo argumento para convencer al CNTV: un tema relevante y un formato televisivo probado. Además, en los juicios orales se produce una síntesis del conflicto dramático, es como un pequeño teatro griego. Por lo tanto, un formato atractivo. Para los ejecutivos de los canales de televisión disminuir el riesgo es esencial. «¿A qué se parece esta serie?» es una pregunta recurrente hasta hoy en la industria. Nuestra respuesta era evidente: *La ley y el orden*, una de las series más longevas de la televisión estadounidense. En un principio contábamos con el apoyo del Ministerio de Justicia, pero al leer el primer guion se dieron cuenta de que el fiscal, que interpretaba Bastián Bodenhofer, tenía una amante. Se escandalizaron y no participaron en el proyecto. Mucho tiempo después, uno de los padres de dicha reforma me contó que la serie fue la mejor herramienta comunicacional del Ministerio de Justicia para difundir el nuevo sistema judicial.

Grabar *Justicia para todos* tomó diez días por capítulo; *Cárcel de mujeres*, siete; *Los archivos del Cardenal*, nueve; *El reemplazante*, cinco, y *Sitiados*, ocho. Estos capítulos tienen por lo general una duración de 50 minutos. Una película, que se extiende por 90,

no puede grabarse en menos de seis semanas. A pesar de tener que grabar rápido y, en general, con menos dinero que en una película en Chile, con las series nacionales se logran buenas actuaciones, una puesta en escena muy aceptable y guiones trabajados, algo que las distancia de las telenovelas.

El oficio de director, como muchos otros, requiere de continuidad para ser ejecutado adecuadamente. Personalmente, pasé de estar en un set de grabación un mes cada dos años a estar permanentemente en uno, trabajando con guionistas, actrices, actores, equipo técnico y de producción.

Hacer una serie es una empresa gigantesca, no solo de recursos y tiempo, sino de vida. Cuando termino de grabar una serie siento que viví varios años en unos meses. Como le escuché decir alguna vez a Raúl Ruiz, dirigir, en algún sentido, es un ejercicio más físico que intelectual.

Hoy, en un escenario muy competitivo, donde las series son la moda de la industria audiovisual, tenemos que elegir muy bien qué historias queremos contar. Locales, con fuertes rasgos identitarios, como *Ramona*, o de género, como *Prófugos*, son alternativas que han tenido resultado.

Muchas veces me preguntan cómo logramos convencer a FOX de producir una serie sobre el pueblo mapuche. Cuando tuve que exponer frente a ejecutivos de distintos países, responsables de los contenidos de esa mega empresa, mi principal argumento fue que estaba seguro de que en Latinoamérica podíamos hacer más que series de narcotraficantes y putas, las que se producen en exceso. El pueblo mapuche sitiando un fuerte del imperio español al final del mundo fue el punto de partida para contar la historia de la colonización de nuestro continente. Hoy se realiza la tercera temporada de *Sitiados* en México.

Nuestro desafío es consolidar las series en Chile y en Latinoamérica con proyectos creativos, tanto en su contenido como en su realización. En una segunda etapa, lograr coproducciones con las empresas que dominan la producción y aspirar a que nuestras series tengan distribución global.

*Trapped*, la primera serie de televisión islandesa, es un buen ejemplo de cómo una historia local se transforma en un éxito mundial. A pesar de ser una historia sencilla, cuenta con una cinematografía cuidada, excelentes actuaciones y un guion policial bien trabajado, como saben hacerlo los nórdicos.

¿Cuánto falta para que hagamos la primera serie en inglés? Sebastián Lelio y Pablo Larraín ya lo hicieron en el cine. Probablemente, en breve tendremos a lo menos una serie bilingüe. Pero antes habrá que generar condiciones de mayor solidez para un contexto más consistente de las productoras independientes responsables del desarrollo y producción de contenidos. También es urgente involucrar a los canales de televisión abierta. No solo para que aumenten su inversión, sino para que eleven el estatus de estas producciones en su programación. Las series chilenas aportan identidad, generan fidelidad y mejoran la percepción de la audiencia respecto a las empresas que administran las señales de televisión.

Las escuelas de cine y televisión también están llamadas a contribuir en el desarrollo del sector, adaptando sus programas académicos a las nuevas tecnologías y a los medios digitales, proponiendo planes de estudio sobre el ámbito televisivo, invirtiendo en la capacitación de docentes y transformando a las y los estudiantes en el primer motor de la creación de nuevos contenidos audiovisuales.

Tenemos ventajas comparativas, como la calidad de nuestros equipos técnicos en fotografía, dirección de arte, montaje, entre otros; una gran cantidad de actrices y actores con experiencia y talento; locaciones únicas y empresas de servicio de gran eficiencia. Esto me hace pensar que el futuro puede ser promisorio para las series de ficción.

Esperamos que, con la llegada de la televisión digital terrestre, se abran nuevos espacios para todos los contenidos audiovisuales que escasamente llegan a los medios de comunicación. Sin embargo, si no mejora la legislación y coordinación de los instrumentos de fomento vigentes, difícilmente se llegará al nivel de desarrollo que necesitamos para dar un salto cualitativo en la producción y difusión de contenidos audiovisuales.

Las series de ficción ya no son el hermano pequeño de las películas. En la actualidad existen directores como Andrés Wood, Pablo Larraín, Alicia Sherson, Cristián Jiménez, que realizan series de ficción. Otros, como Dominga Sotomayor, Alejandro Fernández, Sergio Castro, Moisés Sepúlveda, Juan Sabatini, están preparando proyectos. Guionistas provenientes del teatro y la narrativa, incluso de telenovelas, como Josefina Fernández, Guillermo Calderón, Pablo Paredes, Rodrigo Cuevas, Nona Fernández, escriben también guiones de series. Las universidades las analizan, en los colegios se utilizan para la enseñanza, ganan festivales internacionales. Actrices, actores y guionistas gozan de prestigio al ser parte de ellas, y atraen talentos de otras disciplinas, como la literatura, música, pintura.

Entre muchas otras, *Gen Mishima*, *Ecos del desierto*, *Los archivos del Cardenal*, *Bala loca*, *Los 80*, *El reemplazante*, *Héroes*, *Mary & Mike*, *Prófugos*, *Ramona*, *Huaiquimán* y *Tolosa* son parte de nuestro patrimonio audiovisual.

Autoras y autores de este libro han investigado el proceso de la producción de series y han abordado el estudio de tres de ellas: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Estas han sido concebidas como un fenómeno por su contenido, por la propuesta audiovisual, por las críticas recibidas, por la recepción de la audiencia y, principalmente, por el debate social que despertaron. Para estudiarlas, se ha optado por una estrategia poco habitual y compleja, que analiza este fenómeno cultural desde tres perspectivas: la narrativa (la historia que cuentan y los recursos que utilizan para ello), el contexto social en el que surgen (las condiciones sociales, políticas y de la propia industria que están a la base de su emergencia) y la recepción de la audiencia, en particular de la audiencia juvenil. Estos estudios, que en general se asumen de manera separada, en esta ocasión se integran con el objetivo de ofrecer una respuesta al entramado de condiciones que permitieron que estas series de ficción fueran un éxito.

De esta manera, las páginas que siguen nos entregan elementos para recordar y reflexionar sobre estas producciones, para saber cómo se crearon y para conocer cuál es el camino que debe de

recorrer un proyecto de este tipo, desde que surge la idea hasta que se emite y el público lo recepciona. Además, también nos permiten aproximarnos a los cambios ocurridos en la sociedad chilena en los últimos veinte años, de los cuales estas producciones también son parte y expresión.

*Nicolás Acuña Farina*

Director de la carrera de Cine y Televisión  
Instituto de la Comunicación e Imagen,  
Universidad de Chile  
Director de cine y televisión

# INTRODUCCIÓN

LA TELEVISIÓN ES LA ACTIVIDAD a la que mayor tiempo de ocio dedican los chilenos y las chilenas<sup>1</sup>. Habitualmente la audiencia busca en el consumo televisivo informarse, educarse y, fundamentalmente, entretenerse. En este ámbito, las series de televisión son un eje vertebrador de la programación televisiva. Estos productos audiovisuales han cosechado un importante éxito de seguimiento por parte de espectadoras y espectadores, que aprecian y valoran positivamente las series nacionales. Se trata de espacios televisivos capaces de aglutinar audiencias masivas que siguen la emisión con una periodicidad regular y constante, conformando un público altamente fidelizado.

El modelo de serie dramática de producción nacional ha alentado un cambio sustancial en la industria audiovisual, en concreto en la industria televisiva del país, puesto que ha logrado en la última década un espacio prioritario en la programación televisiva. Sus emisiones han conseguido desplazar los productos que habitualmente ocupan la franja horaria nocturna: los programas de entretenimiento, las películas de estreno, las telenovelas o las series estadounidenses. El éxito de estas propuestas ha promovido un buen contingente de nuevas producciones de ficción, que han incrementado, en los últimos tiempos, su presencia en los canales de televisión del país.

Uno de los rasgos característicos de esta oferta ha sido el interés por centrarse en periodos temporales próximos, situados en la dictadura y en las consecuencias operadas sobre las dimensiones políticas, económicas o socioculturales de Chile. Desde estas producciones

---

<sup>1</sup> La televisión es el medio de comunicación con mayor audiencia, principal forma de ocio de chilenos y chilenas, promedio 3,5 horas/día/persona, según el Anuario Estadístico. Oferta y consumo de programación TV abierta del Consejo Nacional de Televisión del año 2017.

se ha establecido un ejercicio narrativo consistente en dramatizar determinados personajes, temas o acontecimientos reconocidos por la audiencia. *Los 80* (Canal 13, 2008) fue la serie pionera de un puñado de títulos que surgieron a partir de su éxito. *Volver a mí* (Canal 13, 2010), *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011), *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *El reemplazante* (TVN, 2012), *Ecós del desierto* (CHV, 2013), *No, la serie* (TVN, 2013), *Sudamerican Rockers* (CHV, 2014), *Bala loca* (CHV, 2016), *Ramona* (TVN, 2017) y *Mary & Mike* (CHV, 2018) son ejemplos indicativos de que la televisión chilena, en el último tiempo, se ha configurado como un agente central en la representación y abordaje de nuevos y conflictivos contenidos, a través de la evocación de imaginarios históricos y actuales en formatos y propuestas narrativas diversas.

Tres de las producciones que forman parte de las producciones nacionales señaladas son objeto de este libro: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Series que conforman un corpus en el que se representa, desde la ficción y de manera cronológica, un periodo histórico definitorio y crucial para la conformación de la actual sociedad chilena. Este abarca los cambios sociales acontecidos y la evolución de la sociedad desde la dictadura cívico-militar, instaurada el 11 de septiembre de 1973, hasta la actualidad, es decir, los últimos cuarenta años de la historia reciente.

Estas series destacan por las temáticas abordadas, el periodo en que fueron emitidas, por la recepción masiva y la valoración positiva que obtuvieron. *Los 80* fue la primera serie de ficción que abordó la época de la dictadura en Chile y la experiencia de una familia chilena en esa época. Su emisión tuvo inicio el año 2008, en el marco del bicentenario y contó con 7 temporadas. *Los archivos del Cardenal* fue la primera producción ficcionada que situó el foco específicamente en un tema sensible y polémico: la violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado practicado en el periodo dictatorial. Fue emitida bajo la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, alcanzó una considerable audiencia y abrió el debate sobre un tema aún conflictivo en el país. Por su parte, *El reemplazante* se hizo eco de la movilización social por el derecho a

una educación gratuita, pública y de calidad, con el abordaje de la crisis del sistema educativo en el modelo neoliberal y su impacto en jóvenes de un sector marginal de Santiago, haciéndolos protagonistas de la historia sin estereotiparlos, lo que tuvo una notable acogida entre el público. Estas características, y el propio formato audiovisual, así como el dedicado proceso de producción que tuvo cada una, las constituyó en series que recibieron fondos públicos para su realización, reconocidas por las y los telespectadores, positivamente comentadas por la crítica especializada y galardonadas con premios de reconocimiento a las artes. Es decir, se constituyeron en productos culturales reconocidos en el ámbito social, industrial y artístico.

Estas series televisivas contribuyeron a enriquecer el debate público acerca de situaciones específicas que enfrenta el país, como la crisis del sistema educativo o la desigualdad social, y sobre temas pendientes aún no resueltos, como la violación a los derechos humanos, la valoración de la dictadura o la verdad y la justicia. La ficción televisiva suscitó nuevas discusiones en diversas instancias e integró en ellas a nuevas generaciones que se incorporaron a la discusión a raíz del visionado de estas historias. Buena parte del éxito de estas series se debe precisamente a la identificación de la audiencia con la memoria personal y colectiva, vinculada a determinadas temáticas que es necesario someter a la discusión pública. Lo que lleva a postular que, para espectadoras y espectadores, es importante que la televisión sea un medio que entregue contenidos para la controversia y la reflexión social sobre el país y la sociedad.

Este tipo de producciones, de ficción histórica y de contingencia, tienen el desafío de representar mensajes de manera verosímil. Los formatos de ficción, que son los más populares entre la audiencia, también se presentan como referencias de la vida social. En ese sentido, deben de resultar creíbles. Así, la ficción es capaz de ejercer esa función de provocación y reflexión sobre la propia experiencia, en tanto proponga a quien la observa un contexto reconocible basado en la realidad. La necesidad de garantizar la conexión entre relato y audiencia exigirá que, incluso ambientadas en el pasado, las tramas recojan un corpus de normas, valores, símbolos, creencias

susceptibles de una interpretación en clave de presente. Lo que, como veremos a lo largo de este libro, estas series consiguen alcanzar gracias a distintas estrategias narrativas, audiovisuales y de producción.

Además, son productos culturales y por ello es necesario valorar su calidad. En este sentido, estas tres series han atesorado una importante cantidad de premios otorgados por actores diversos. Se da la circunstancia de que las tres ganaron, y de manera sucesiva, los premios Altazor, Premios de las Artes Nacionales, que otorgan los propios creadores e intérpretes de las artes, reconociendo su aporte a la escena audiovisual del país.

Por todo lo descrito, se consideró que estas series constituyen un interesante objeto de estudio y de reflexión respecto a Chile y a la industria televisiva. La disquisición se desarrolló a partir de las preguntas: ¿qué pasó en la sociedad chilena que llevó a que series que abordan temas complejos –como la dictadura, la violación a los derechos humanos, el terrorismo de Estado, el impacto del sistema neoliberal, la crisis del sistema educativo y la desigualdad social– fueran emitidas en horario de alta audiencia y dirigidas a un público masivo? ¿Cuál es el contexto socio-político en que esto ocurre? ¿Cuál es el contexto de producción televisiva? Y ¿cuál es la recepción de la audiencia juvenil, que en parte no vivió los hechos relatados, pero que también ha sido protagonista como generación de temas abordados en la ficción señalada?

Estas cuestiones fueron las que guiaron la investigación plasmada en el proyecto denominado *La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil* (FONDECYT Regular 2015, número 1150562), y son las que se tratan de responder en este libro. La investigación se construyó a través de tres estudios. El primero dio cuenta del contexto de producción e indagó en las condiciones que permitieron la creación, producción y emisión de las series. El segundo indagó en el contenido de las series: el relato, la narrativa, el análisis de sus personajes, la representación de género y cómo estas series presentaron la historia reciente de Chile.

Por último, se analizó la recepción que el público, en concreto la audiencia juvenil, realizó de estas producciones.

De este modo, el estudio de estas tres series de televisión permite discutir y relevar la potencia que tienen estos programas en la configuración de representaciones y de determinados relatos sobre la sociedad y su historia. Asimismo, nos permite conocer la producción de ficción seriada en el país. Es importante señalar que este género audiovisual es el más consumido en el mundo, situándose en la actualidad como núcleo de la industria del entretenimiento. De ahí el poder que se atribuye a estas producciones.

Para comprender este fenómeno y dar respuesta a las preguntas planteadas, en la primera sección se aborda el contexto socio-político en el cual estas series surgen y que las hace posibles, así como su vinculación con otros productos audiovisuales, como el documental y el cinematográfico. Posteriormente, se presenta una revisión del contenido de cada una de ellas, observando su narrativa: qué historia relatan, cómo la cuentan y con qué personajes. La siguiente sección desarrolla el escenario de producción televisiva nacional en el que surgen, y luego se desglosa el camino que cada una recorrió desde la génesis de la idea, hasta su emisión, explicando también lo que pasó después de su exhibición. La última parte del libro indaga en la recepción de la audiencia. En particular, la audiencia juvenil, pero también en públicos pertenecientes a generaciones de mayor edad.

En síntesis, en este trabajo se aborda el estudio de estas tres series como un fenómeno integral, es decir, desde diferentes aproximaciones que trascienden a su contenido, como la producción, la recepción y su contexto. Esto es, factores que las constituyen en el exitoso y masivo producto audiovisual de consumo que han sido.



# CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO Y ABORDAJE DE LA HISTORIA RECIENTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA

*Gloria Ochoa Sotomayor*  
*Andrea Valdivia Barrios*

LA SOCIEDAD CHILENA de la década de 1990 estuvo marcada por la herencia de la dictadura cívico-militar vigente en el país por 17 años, así como por el veto o escasa posibilidad de cuestionamiento y modificación de esa herencia, expresada principalmente en la implantación del modelo neoliberal, mantenido por los sucesivos gobiernos democráticos a partir de esa fecha. Esto en un contexto socio-político donde la mirada en dirección al pasado fue percibida como una acción incómoda que no permitía avanzar hacia un nuevo país, donde cualquier posibilidad de justicia respecto a las violaciones a los derechos humanos ocurridas a partir de septiembre de 1973 solo sería efectiva en «la medida de lo posible», conocida frase del presidente Patricio Aylwin, mandatario en los primeros años de esa década (Moulian, 1997). Contexto donde, además, las posibilidades de transformación de la sociedad vividas durante el gobierno de la Unidad Popular fueron dejadas en el olvido hasta que las nuevas generaciones comenzaron a mirar el periodo bajo una perspectiva distinta, incorporándolo como parte de la experiencia de los colectivos sociales del país.

La visibilización y reconocimiento de la historia reciente<sup>1</sup> en Chile ha sido un contenido que entró paulatinamente a la discusión social. Este proceso se acentuó con la emergencia del denominado movimiento estudiantil, que tiene su hito de posicionamiento el año

---

<sup>1</sup> Se entiende aquí como historia reciente el periodo que cubre los últimos cincuenta años.

2006, y de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado el año 2013, producto de la activación de la opinión pública en torno a ambos hechos. Los medios de comunicación y las redes sociales fueron un escenario de despliegue de esta discusión, de la cual no estuvo exenta la televisión, convirtiéndose en un lugar para el intercambio de opiniones y la difusión de contenidos respecto a los temas señalados. Al mismo tiempo, permitió el encuentro de dos generaciones, las y los jóvenes de la década del setenta, que fueron parte de la lucha social de ese momento, y las y los jóvenes del 2000, quienes empezaron a cuestionar las bases del modelo predominante<sup>2</sup>. De alguna manera, parecía que la sociedad chilena estaba ampliando el espacio de lo posible a través del hablar, el hacer e incluso la posibilidad de transformar su conformación presente y las bases que la sustentan.

De acuerdo a lo anterior, a continuación reflexionamos en torno a la pregunta: ¿Qué ha ocurrido en la sociedad chilena durante el siglo XXI que favorece la producción y emisión de tres series de ficción televisiva que abordan parte de la historia reciente del país: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*? Estas tratan un periodo altamente significativo que va desde el fin de los años setenta hasta la actualidad. Las dos primeras lo hacen respecto del periodo de la dictadura cívico-militar. *Los 80* a través de la vivencia de una familia chilena promedio que se ve enfrentada e impactada por los distintos hechos acontecidos en esa época. Mientras que *Los archivos del Cardenal* muestra las violaciones a los derechos humanos ocurridas en el periodo por medio del trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad<sup>3</sup>. Por su parte, *El reemplazante* nos enfrenta a la desigualdad social existente en Chile, expresada en el impacto de la implantación y mantención del modelo neoliberal, principalmente en el sistema educativo y en la vida de jóvenes urbano marginales de la ciudad de Santiago. Temas que escasamente

<sup>2</sup> Conocidas fueron algunas pancartas de las marchas del movimiento estudiantil del año 2011, donde abuelos y abuelas se sentaban apoyaban a sus nietas y nietos en la lucha por una educación pública, gratuita y de calidad.

<sup>3</sup> Organismo de la Iglesia Católica de Chile, creado por el cardenal Raúl Silva Henríquez, que funcionó entre 1976 y 1992 para prestar asistencia a las víctimas de la dictadura militar, luego del cierre del Comité Pro Paz.

se abordaban en la televisión abierta y menos aún en formato de ficción y en horario de alta audiencia.

Para dar respuesta a esta pregunta proponemos reflexionar en torno a dos ejes: i) la mirada al pasado y procesos de memorialización respecto a la dictadura cívico-militar y ii) el cuestionamiento al neoliberalismo, expresado principalmente en el movimiento estudiantil. Pensamos que estos elementos pueden ayudar a comprender lo ocurrido en la sociedad y en la ficción televisiva chilena durante los últimos años, incluyendo la emergencia de las tres series señaladas.

### MIRADA AL PASADO Y PROCESOS DE MEMORIALIZACIÓN

La violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado ejercidos a partir del golpe cívico-militar del 11 de septiembre de 1973 tuvieron una precaria aceptación en la sociedad chilena posdictatorial de los años noventa. Su presencia en el debate nacional se debió a la perseverancia de diversos grupos, principalmente de familiares y sobrevivientes, cuyo objetivo fue alcanzar verdad y justicia frente a los hechos ocurridos (Ochoa, 2017), en el marco de una transición pactada, donde el exdictador ostentó el cargo de comandante en jefe del Ejército hasta 1998 y fue senador vitalicio hasta el año 2002 mientras que los colaboradores de su régimen fueron integrantes activos de la sociedad chilena<sup>4</sup>. Esto, además, en un contexto socio-político donde la mirada hacia el pasado era percibida como una acción incómoda que no permitía avanzar hacia un nuevo país, y la presencia militar y la posibilidad de su regreso al poder era una amenaza latente<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Conocidas fueron las continuas declaraciones del exdictador y sus colaboradores respecto a temas referidos a derechos humanos, como los trabajos de exhumación en el patio 29 del Cementerio General, donde frente al hecho de encontrar más de un cuerpo en una tumba respondió que se debía a razones de «economía».

<sup>5</sup> *El boinazo* es el nombre dado a un hecho que ocurrió en Chile el 28 de mayo de 1993, donde comandos del Ejército se reunieron en las cercanías del Palacio de la Moneda, armados y con vestiduras militares de combate, como amenaza frente a la investigación de cheques que implicaba al hijo de Pinochet. El evento se denominó así por las boinas negras de los soldados reunidos.

Un hito de inflexión en esta situación ocurre en el año 1998, cuando es detenido en Londres Augusto Pinochet por una orden dictada por el juez Baltazar Garzón desde España por su presunta implicación en los delitos de genocidio, terrorismo internacional, torturas y desaparición de personas, ocurridos en Chile durante la dictadura. Hecho al que siguieron acusaciones como el denominado caso Riggs (2004), proceso judicial que lo implicaba en la malversación de fondos públicos junto a otros colaboradores, debido al descubrimiento de cuentas bancarias secretas que mantenía en el Riggs Bank de Estados Unidos<sup>6</sup>. Esta acusación llevó a muchos partidarios del exdictador a distanciarse de su figura y expuso en la discusión pública que la dictadura militar no solo había cometido crímenes de lesa humanidad –que podían ser puestos en entredicho o incluso justificados por razones de guerra interna–, sino que también había cometido delitos económicos. Estos hechos impactaron en los medios de comunicación y en los procesos judiciales relativos a violación a derechos humanos, así como en las medidas conducentes a la búsqueda de verdad.

Sin embargo, siguiendo a Stern y Winn (2014), las batallas por la memoria se habrían hecho presentes en el país desde el mismo momento del golpe de Estado. Esto por la interpretación de lo que había sido el gobierno de la Unidad Popular y el proceso social asociado, y por lo que fue el rol y actuar de las fuerzas armadas y de orden, así como sus organismos de seguridad, a partir de septiembre de 1973. A esto se sumó, durante los años noventa, las distintas lecturas de lo que fue la dictadura y la forma de integrarla a la historia de Chile y a la sociedad chilena. En este devenir existen dos elementos que se mantienen relativamente constantes. El primero es que, en general, todos los gobiernos posdictadura han debido tomar alguna medida en relación al terrorismo de Estado y las violaciones a los derechos humanos, independientemente de la intensidad y profundidad de las mismas, de la prioridad dada al tema por cada administración, ser iniciativas propias o producto de la presión nacional o internacional

---

<sup>6</sup> La investigación determinó que dichas cuentas estaban bajo distintas identidades, por lo que en mayo de 2015 se dictó sentencia en contra de seis oficiales del Ejército en retiro.

(como ocurrió en el momento de la detención de Pinochet en Londres). El segundo es la constante lucha por la verdad, la justicia y la memoria emprendida por familiares de detenidos desaparecidos o de víctimas de la represión y de las y los sobrevivientes de la misma, desde el día del golpe de Estado. Lucha que a lo largo del tiempo ha dotado de vigencia a sus demandas, ha logrado aliados en las nuevas generaciones y ha permitido que los hechos ocurridos adquieran un rango de aceptación en la sociedad chilena que los hace incuestionables, aunque no por ello totalmente asumidos.

## EN BUSCA DE LA VERDAD

Como una respuesta a la demanda internacional y nacional por verdad y justicia, los gobiernos del periodo posdictatorial aplicaron diferentes medidas al respecto. La primera fue el establecimiento de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (1990-1991), hecho que significó un reconocimiento de lo ocurrido y la solicitud de perdón del presidente Aylwin en calidad de representante del Estado y transmitida por cadena nacional. A pesar de ello, su alcance tuvo límites y cuestionamientos, puesto que dejó fuera los delitos de tortura y se centró en el caso de los detenidos desaparecidos y ejecutados. Además, identificó víctimas, pero no victimarios, y determinó muerte o desapariciones a manos de agentes estatales, pero no el detalle sobre el destino de las víctimas (Stern y Winn, 2014).

Posteriormente, y como respuesta a lo ocurrido con la detención de Pinochet en Londres, se instaló la denominada Mesa de Diálogo (1999-2000) bajo la presidencia de Eduardo Frei Ruiz-Tagle, instancia que buscó nuevamente entregar respuesta a la pregunta: ¿dónde están?. Sin embargo, parte de la información que se obtuvo fue posteriormente desmentida, cuando investigaciones judiciales en curso dieron con los restos de algunas personas que aparecían en las listas de «arrojadas al mar» que había entregado la Mesa, en un sitio de entierro clandestino llamado Fuerte Arteaga (Collins, 2013).

Con posterioridad, durante el gobierno de Ricardo Lagos, se convocó a una Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura

(Comisión Valech 1, 2003-2004), la cual incluyó los delitos de tortura. Estos quedaron totalmente al descubierto y se derribó el mito de que solo habían sido cometidos algunos excesos. Se estableció que la tortura había sido tan masiva y generalizada que correspondía a una política sistemática del régimen militar (Stern y Winn, 2014). Sin embargo, se incorporó una ley de secreto que restringe por 50 años el uso o difusión de la información de esta comisión, incluso por el poder judicial (la Ley 19.992 establece pensión de reparación y otorga otros beneficios a favor de las personas que indica). Asimismo, se excluyó de la consideración de prisión política y tortura a quienes habían sido detenidos brevemente o en contextos de redadas domiciliarias brutales, dejando de lado los abusos más generalizados de la década de 1980 y ocurridos principalmente en el marco de allanamientos en poblaciones marginales de Santiago. Esta comisión tuvo continuidad en la Comisión Asesora para la calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (Comisión Valech 2, 2010-2011), que cumplió su misión durante el gobierno de Sebastián Piñera, aunque fue creada en el gobierno de su predecesora Michelle Bachelet<sup>7</sup>.

Por otro lado, en el año 2010 se inaugura el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos con la asistencia de los cuatro presidentes de la Concertación de Partidos por la Democracia, incluida la presidenta Bachelet, que había sido también víctima de represión, como un intento de reconocer y visibilizar lo ocurrido durante el periodo dictatorial. Esta inauguración puede ser vista como parte de un proceso creciente de constitución de espacios públicos de memoria que había impulsado la sociedad civil, en algunos casos apoyados por la institucionalidad pública desde el gobierno de Ricardo Lagos<sup>8</sup>. Entre los cuestionamientos que tuvo la iniciativa se encuentran el que inicia su exposición el día del golpe de Estado sin una explicación de su origen y consecuencias, así como restringirse a las explicaciones

<sup>7</sup> El Instituto Nacional de Derechos Humanos es el responsable de custodiar y guardar en depósito los documentos y antecedentes reunidos por ambas comisiones.

<sup>8</sup> Al año 2012 se contabilizaban cerca de 250 lugares de memoria en la Región Metropolitana. Ver *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile* (2012), de Isabel Piper y Evelyn Hevia.

y análisis oficiales de los informes Rettig y Valech (Stern y Winn, 2014). Durante el discurso inaugural de la presidenta, la hermana del joven mapuche Matías Catrileo, asesinado en democracia, y la hermana de los hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo, asesinados en dictadura, intervinieron pidiendo justicia y denunciando con su presencia la situación de los derechos humanos en el país.

De esta manera, se puede decir que la sociedad chilena se vio permanentemente enfrentada a una verdad a medias<sup>9</sup>, a un reconocimiento de lo ocurrido bajo un velo que no permitía apreciarlo en su totalidad y protegiendo, en algunos casos, a quienes estuvieron involucrados en esos acontecimientos de las consecuencias judiciales de sus actos.

## EN BUSCA DE LA JUSTICIA

Por muchos años primó en los tribunales la aplicación de la Ley de Amnistía de 1978. A partir del Informe Rettig se promovió que los jueces revisaran las pruebas aportadas por la comisión antes de aplicar dicha ley, lo que fue resistido por los mismos. Sin embargo, el país fue testigo del enjuiciamiento de algunos funcionarios de alto perfil del régimen militar. Manuel Contreras –exjefe de la Dirección Nacional de Informaciones (DINA)– fue sentenciado el año 1993 a siete años de prisión como autor intelectual del asesinato de Orlando Letelier, lo que fue ratificado en 1995 por la Corte Suprema en el marco de un escenario político de alta tensión. Por ello, fue llevado a una nueva cárcel de máxima seguridad llamada Punta Peuco, a la que con el tiempo se sumaron otros colaboradores de la dictadura sentenciados por crímenes contra los derechos humanos.

Aunque los procesos judiciales en las causas de derechos humanos tomaron un cariz distinto previo a la detención de Pinochet en Londres. Por ejemplo, ya en enero de 1998 se habían admitido las primeras querellas criminales particulares en su contra por el involucramiento en crímenes cometidos en dictadura (Collins, 2013). Sin

---

<sup>9</sup> Tratamiento que también se dio en el currículo escolar respecto al periodo, ver en este libro el capítulo *La mirada de la audiencia juvenil*.

duda ese hecho influenció en el accionar posterior de los jueces. Una de las razones que se argumentó para la extradición del exdictador, aludía a que Chile contaba con la institucionalidad necesaria para aplicar justicia, aunque finalmente nunca fuera condenado en las causas que se encontraban en tribunales en su contra. Al parecer, los jueces habrían perdido el miedo de hacer justicia, al sentirse cuestionados por sus colegas internacionales, y en el país habría cambiado la percepción de lo posible, lo que se evidenció en la forma de proceder de los jueces en las causas de derechos humanos con posterioridad (Brett, 2009; Collins, 2013).

También, a partir de los resultados emanados del Informe Valech, víctimas de tortura presentaron denuncias ante tribunales. En el año 2005 se contaban cerca de 356 casos de abusos contra los derechos humanos asignados a jueces especiales. Sin embargo, solo ocho concluyeron y fueron sentenciados (Stern y Winn, 2014). Para el año 2010, 334 casos seguían su curso por desaparición forzada, tortura, entierro ilegal o conspiración. A inicios del año 2013 había un número aproximado de 800 personas procesadas, un tercio de ellas con una condena definitiva en su contra. Se encontraban activas 1.300 causas criminales de lesa humanidad por ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, inhumación ilegal o asociación ilícita ocurridas entre 1973 y 1990. Estas causas, y otras ya resueltas, involucraban cerca del 75 por ciento de las víctimas de ejecución política o desaparición forzada actualmente reconocidas por el Estado, y a una escasa proporción de sobrevivientes de prisión política y tortura –por los cuales existían cerca de 30 causas abiertas– (Observatorio Derechos Humanos, 2013). Aunque las cifras parecieran significativas, debido a la lentitud de los procesos se ha hablado de impunidad biológica por la muerte sin juicio de involucrados en estos crímenes y por las sentencias dictadas a los acusados, ya que han sido en algunos casos reducidas por diferentes causas.

Frente a los escasos procesamientos y condenas a personas involucradas en crímenes de la dictadura, surge en el año 1999 la Comisión Funa bajo la consigna «Si no hay justicia, hay funa», como «respuesta a las graves violaciones a los derechos humanos cometidas

durante la dictadura militar y la impunidad impuesta mediante leyes hechas a la medida de los criminales y sus cómplices»<sup>10</sup>. La funa consiste en una acción de denuncia pública y de sanción social. Se realiza en la casa o lugar de trabajo de la persona que ha eludido la justicia. En la primera funa se denunció a un cardiólogo que trabajaba en la Clínica INDISA, Alejandro Forero, miembro del Comando Conjunto formado por miembros de la FACH y de Patria y Libertad, cuya misión fue vigilar las torturas para que las prisioneras y los prisioneros no murieran sin entregar la información que necesitaban. Fue una iniciativa de Acción, Verdad y Justicia (HIJOS-Chile, agrupación de hijas e hijos de detenidos desaparecidos y asesinados por la dictadura), a la que se sumaron otras organizaciones.

## COMUNICAR LA VERDAD Y LA JUSTICIA

Por otro lado, como señalan Insunza y Ortega (2016), la prensa tuvo una actitud condescendiente con el primer gobierno posdictatorial, acogiendo los llamados a la cautela con el fin de cuidar la democracia que estaba de regreso. Sin embargo, frente al abordaje que la prensa internacional hizo de la detención de Pinochet, el periodismo nacional no pudo obviar el hecho y tuvo que adquirir una posición crítica o al menos cercana a lo que estaba ocurriendo en el exterior: «era demasiado fuerte el contraste con los medios extranjeros, que al cubrir el arresto en Londres hablaban del *exdictador* en vez del *exgobernante*, y de *dictadura* en vez de *gobierno militar*» (Insunza y Ortega, 2016: 25). Distintos reportajes, tanto en televisión como en prensa, dieron cuenta de lo acontecido durante la dictadura y el actuar de distintos involucrados, incluido Pinochet.

A partir de ese momento, la prensa chilena debió asumir una actitud menos complaciente con la institucionalidad y el Estado, asumiendo un rol fiscalizador más activo. Destaca como ejemplo el nacimiento de *The Clinic* a partir de la detención de Pinochet en Londres –y en circulación hasta la actualidad–, que nació como un pasquín y se convirtió en un medio de comunicación satírico e

<sup>10</sup> Ver <http://comisionfuna.org/somos/>.

irreverente que con ironía interpretaba el malestar de chilenas y chilenos frente al *statu quo* imperante.

A lo anterior, se suman las conmemoraciones de los treinta y cuarenta años del golpe militar, que contaron con cobertura televisiva creciente. En el caso de la conmemoración de los treinta años por los hechos ya descritos de la detención de Pinochet, se rompió, en parte, el tabú de abordar tal como era la figura del dictador y la dictadura cívico-militar que sostuvo. En el caso de los cuarenta años, la sociedad chilena asistía a la emergencia de distintos movimientos sociales que cuestionaban el sistema neoliberal impuesto por la dictadura y perpetuado en los gobiernos posdictatoriales. Actitud crítica de la cual los medios de comunicación no pudieron excluirse. Así, reportajes periodísticos, debates en radioemisoras y canales de televisión, programas especiales, imágenes de archivo, hacían imposible mantenerse ajeno al despliegue conmemorativo –en ambas ocasiones– y contrastaban con el silencio respecto a los mismos hechos entre cada una. Se dice, incluso, que el exceso conmemorativo pudo llevar a la banalización de lo ocurrido (Piper, 2013).

En el año 2013 convergen tres generaciones adultas que se enfrentaron a los hechos de la historia reciente del país, desde tres posicionamientos distintos. Además, la televisión estrena un nuevo formato y narrativa proveniente de la ficción (Antezana, 2015). Tal es el caso de producciones como *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014), *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *Ecos del desierto* (CHV, 2013), *No, la serie* (TVN, 2014) y *Sudamerican Rockers* (CHV, 2014). Estas series se han constituido en productos culturales que, establecidos y en creciente desarrollo junto a los memoriales y sitios de memoria, funcionan como dispositivos para la reflexión respecto a la historia del país, puesto que han aportado a que distintas generaciones se encuentren con ella, la comenten, discutan e interpreten.

De esta manera, el país se enfrenta a lo que Schlotterbeck (2014) denomina la encrucijada del bicentenario. Esto es una transición política donde, luego de veinte años, por primera vez un representante de la derecha asume la presidencia del país el año 2010, acompañada

por un malestar social expresado en movilizaciones masivas en la calle (movilización estudiantil, año 2011). Donde, además, el pasado reciente se convierte en un fenómeno mediático en horario de alta audiencia. Así, en el momento de su bicentenario, y a través de estas producciones, el país se enfrenta a la dictadura en la esfera pública en un medio de comunicación masivo (Schlotterbeck, 2014) y la concepción republicana tradicional se ve tensionada al enfrentar el quiebre democrático que el golpe de Estado produjo al derrocar al gobierno de Salvador Allende, legítimamente electo.

En el devenir descrito, asistimos a una irrupción de la memoria, un fenómeno similar a lo que Todorov llama los «abusos de la memoria». Es decir, una sociedad que está siendo afectada por una fuerte necesidad de *memorialización* o de *culto a la memoria* (Todorov, 2015), acompañada de una multiplicidad de acciones en ese sentido<sup>11</sup>. Fenómeno al que no ha escapado la televisión, la que en horario de alta audiencia y a través de producciones destinadas a un público masivo ha expuesto la represión, persecución, tortura y asesinatos ocurridos durante la dictadura. Hecho que ha sido valorado por la audiencia por generar una oportunidad de discusión social y de intercambio generacional respecto a ese periodo de la historia reciente del país.

## EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL Y EL CUESTIONAMIENTO AL NEOLIBERALISMO

### *Procesos políticos y sociales en educación. ¿Qué es lo que disputan los estudiantes?*

Desde hace algo más de una década se ha vivido en Chile un proceso de movilización social y política que atraviesa diversos

---

<sup>11</sup> No se menciona en este documento, pero también es importante destacar el trabajo de investigación académica y periodística que se ha desarrollado en torno al periodo, incluyendo investigaciones que abren sus indagaciones a la Unidad Popular. También destaca la creciente preocupación por los archivos como reservorios de memoria y como fuente para nuevas y futuras investigaciones. Para profundizar en este tema, ver Stern y Winn, 2014: 294-304.

ámbitos de lo público y que manifiesta un generalizado malestar con lo instituido. Este malestar, si bien encuentra sintonía con el clima internacional de sendas movilizaciones sociales, tiene una trayectoria particular cuyos orígenes se sitúan en las transformaciones económicas, políticas y culturales, producto de la instalación del modelo neoliberal en Chile durante la dictadura, y que luego fue perfeccionado e intensificado por los gobiernos de la Concertación en la llamada posdictadura.

En los últimos años de la primera década del siglo XXI, se inicia un periodo de crisis de credibilidad y legitimidad del sistema político (Fleet, 2011; Garcés, 2012; Salazar, 2012; Atria, 2013), que trae consigo la extensión de los movimientos sociales y la diversificación de sus demandas y reivindicaciones: la causa mapuche; movimientos territoriales y socio-ambientales como los de Freirina, Puerto Aysén y Magallanes; la demanda por la vivienda con ANDHA Chile; o las movilizaciones de empleados fiscales y de los docentes son solo algunos ejemplos de este malestar y «despertar de la sociedad», en palabras de Mario Garcés (2012). Tal como plantean este autor y Fernando Atria (2013), la crisis de credibilidad y representación del gobierno y del sistema político en su conjunto tienen de fondo el cuestionamiento sobre la legitimidad de dicho sistema sustentado en la Constitución de 1980, instaurada por la dictadura cívico-militar, marco normativo sobre el que han operado el Estado chileno y todos los gobiernos de la posdictadura.

En este escenario, el movimiento social por la educación que propició el movimiento estudiantil del año 2011 fue clave para la configuración de sentidos y discursos que comenzaron a articularse en torno a la crisis de la representatividad y la confrontación de los núcleos ideológicos a la base de la instalación del neoliberalismo en Chile. Sin embargo, si se tuviera que señalar un hito en este proceso de movilización, probablemente es clave el año 2006. Las protestas de las y los estudiantes secundarios, que tuvieron sus primeras manifestaciones el año 2001 con el denominado Mochilazo<sup>12</sup>, derivaron

---

<sup>12</sup> Estas manifestaciones de estudiantes secundarios estuvieron centradas en la gratuidad del pase escolar para el transporte público.

en la llamada Revolución Pingüina<sup>13</sup>. Lo que se inició como una demanda puntual por la mejora en condiciones gremiales, como la gratuidad y la extensión del pase escolar para la locomoción colectiva, y la revisión de la Jornada Escolar Completa<sup>14</sup>, se transformó en un cuestionamiento a la política educativa en su conjunto, a la privatización de la educación y a las políticas de financiamiento estatal. Todo esto tuvo un eco inesperado en el debate público y trascendió a los establecimientos educacionales. Las y los estudiantes secundarios lograron impugnar y desnaturalizar el estado actual, poniendo en el horizonte de lo posible el principio de igualdad y derecho a la educación (Bellei, Contreras y Valenzuela, 2010).

La respuesta del mundo político a las protestas y la movilización del estudiantado secundario estuvieron en sintonía con la lógica de los consensos que articuló la política de los gobiernos de la Concertación en sus cuatro periodos. Bajo el primer mandato de la presidenta Bachelet se creó una Comisión Asesora Presidencial, cuyo objetivo fue diagnosticar los problemas de calidad de la educación y formular recomendaciones para su mejora. La comisión, formada por 81 miembros representantes de los más diversos sectores políticos, institucionales y sociales, buscó construir consensos respecto del norte que debía seguir la reforma educacional, acercándose a los temas de fondo sobre institucionalidad y marco regulatorio del sistema educativo. Durante el proceso, varios actores se retiraron de la comisión por considerar que sería imposible gestar las transformaciones estructurales que se levantaron a partir de las movilizaciones estudiantiles. Como producto de esta comisión se sentaron las bases de lo que sería la nueva ley sobre educación.

---

<sup>13</sup> Nombre con que se nominó la movilización de estudiantes secundarios del año 2006 en Chile. Su nombre hace alusión al documental *La Marcha de los Pingüinos* (Luc Jacquet, Francia, 2005), estrenado ese mismo año, que muestra el camino que siguen los pingüinos de la Antártica a la tierra de gestación. Pingüino es uno de los apodos que tienen los escolares, producto del uniforme tradicional que se usaba principalmente en el sistema público de enseñanza, cuyos colores son blanco y azul oscuro combinados de forma similar al plumaje de las aves.

<sup>14</sup> Una de las políticas emblemáticas de la Reforma Educacional de la década de los noventa que aumenta las horas de clases, en principio para diversificar la experiencia educativa.

El año 2009, luego del acuerdo político y parlamentario, se aprobó la Ley General de Educación (LGE). En términos generales, la LGE rediseña el marco regulatorio, crea nuevas instituciones, tales como la Superintendencia de Educación, y establece regulaciones para el mayor control público del sistema. Se definen estándares de calidad para todas las escuelas y el sistema en su conjunto se organiza en función de la rendición de cuentas. A partir del año 2008, este giro hacia un Estado más controlador y regulador será para Sergio Martinic (2010) un segundo giro del modelo evaluador que había asumido el Estado chileno durante el periodo anterior. El imperativo de la calidad, la estandarización y la medición trascienden la política educativa y atraviesan incluso las políticas de generación de conocimiento sobre la educación y lo social, estableciendo y legitimando determinadas formas de investigar (Valdivia e Hidalgo, 2018).

Como se aprecia, la LGE no toca ningún aspecto estructural ni de fondo para la transformación social, política y educacional demandada por parte de la ciudadanía a partir del 2006. Para entender este proceso de no transformación, se deben mencionar dos elementos: uno en el plano político institucional, el otro en el plano simbólico cultural. Como señala Atria (2013), la Constitución de 1980 fue planeada de modo tal que impidiera cualquier tipo de reforma a las transformaciones políticas que se gestaron en la dictadura y que permitieron el despliegue del neoliberalismo en Chile. Esto a partir de tres «cerrojos»: 1) el quórum de aprobación de las leyes en el Congreso (exigencia de 4/7 de los votos); 2) el sistema electoral binominal<sup>15</sup>, que fue modificado recién el año 2017, cuando en su reemplazo se establece un sistema proporcional; y 3) el Tribunal Constitucional encargado de mantener el *statu quo*. Tal ha sido el éxito de estos cerrojos que, pasados más de diez años de las movilizaciones estudiantiles –que iniciaron el despliegue del malestar social y el rechazo a la constitución heredada–, aún no se logra su transformación.

---

<sup>15</sup> El sistema electoral binominal, único en el mundo, tenía como objetivo asegurar a la derecha los 51 diputados necesarios para gobernar, aunque no estuviera en la presidencia, tornando irrelevante los procesos electorales.

Lo anterior tiene relación con el segundo elemento situado en el plano simbólico cultural. El Consejo asesor presidencial para la reforma educacional escenificó la arena de luchas ideológicas que atraviesa Chile, donde un amplio sector de la población adhiere a los sentidos y políticas del neoliberalismo. Los núcleos ideológicos sostenidos en la competencia, la libertad individual y la exacerbación del valor del esfuerzo personal han configurado subjetividades que atraviesan diversos sectores de la sociedad y han contribuido a restar urgencia a los problemas de exclusión, marginación y desigualdad que se viven en el país.

En educación, estos núcleos ideológicos están detrás de una serie de sentidos comunes instalados de manera transversal en la sociedad, y que han sido reforzados por intelectuales y académicos asociados a centros y grupos de investigación o *think tanks*, principalmente vinculados a la derecha política, que también aportaron argumentos para la política educativa de los gobiernos de la Concertación.

Atria (2013) detalla estos «falsos» sentidos comunes neoliberales sobre la educación chilena y que sostienen las desigualdades e injusticias en este campo. La libertad de enseñanza y la elección de escuelas por parte de las familias hoy en día está por sobre el derecho a la educación y es un valor al que gran parte de la población adhiere. Este sentido tuvo su origen en las reformas educativas de los años ochenta, cuando el financiamiento de la educación subvencionada por el Estado, en ese tiempo toda pública, deja de ser a la oferta y se traspasa a la demanda. Es decir, las escuelas reciben financiamiento según la matrícula que logren captar, incentivando con esto, supuestamente, la oferta educativa de calidad. Se trata de la competencia por la matrícula y el supuesto poder de las familias de decidir dónde educar a niños y niñas. La falacia es clara: dada la alta segregación y segmentación social y del sistema educacional, solo las familias con mayores ingresos y capital cultural pueden escoger.

Por otra parte, la educación gratuita universal, una de las demandas que instaló el movimiento estudiantil del año 2011 y que fuera bandera de lucha del movimiento social por la educación, ha sido cuestionada por diversos sectores. El argumento de sentido

común, y no tan común, plantea que es injusto y regresivo que el Estado financie a los más ricos y, a su vez, se señala como legítimo que aquellas personas que tienen recursos quieran usarlos para dar una mejor educación a sus hijas e hijos. Ambos núcleos estuvieron detrás de una de las políticas emblemáticas de la Concertación en educación, la Ley de Subvención Preferencial (2008), que permitió a los establecimientos con subvención estatal cobrar a las familias, según el nivel de ingreso de estas. Esta política terminó por radicalizar la segregación educativa y mermó considerablemente la situación de los establecimientos con dependencia municipal, en especial los ubicados en sectores pobres (Mena y Corbalán, 2010).

Con lo anterior se consagra la idea de la selección de estudiantes en la educación obligatoria, lo que, de hecho y paradójicamente, es normalizado por la Ley General de Educación para Edades Tempranas (2009). Eso a pesar de que la evidencia y la tendencia internacional conduce hacia la eliminación de la selección de estudiantes en el sistema público (Bellei, Contreras y Valenzuela, 2010). Tal como señala Atria (2013), la creencia de que seleccionar a estudiantes y sus familias provoca un incentivo al esfuerzo (individual o del núcleo familiar) y premia el logro es tan extendida que funciona incluso como motor de desarrollo personal, familiar y social en la actualidad.

Un tercer falso sentido común está relacionado con el lucro. Siguiendo la lógica del anterior, si el esfuerzo individual es valorado y promovido, claramente la retribución y premiación debe ser significativa. El lucro se ve entonces como una recompensa legítima al esfuerzo de quien emprende. Como plantea Atria, acá existe una confusión en tanto lo que ocurría previo a la regulación en esta materia en el sistema educacional chileno, ya que los establecimientos escolares y de educación superior, recibiendo fondos públicos para educar a niños, niñas y jóvenes, además lucraban haciendo rentable el negocio de la educación. La dictadura militar, y luego los gobiernos de la Concertación, ya sea para hacer crecer el mercado educativo, para incentivar y hacer atractiva la participación de inversionistas o porque las trabas constitucionales no lo permitían, impulsaron, mantuvieron e intensificaron la desregulación total del sistema educativo.

La disputa de estos sentidos ideológicos neoliberales fue la bandera de lucha con que el movimiento estudiantil del año 2011 se enfrenta con el gobierno de derecha del presidente Sebastián Piñera, y con el sistema político y económico en su conjunto. De los tres núcleos de sentido, el combate al lucro en educación es el que logra un rápido eco y apoyo en la sociedad chilena. Tal vez porque se torna una paradoja que algunos ganen con el negocio de la educación, mientras la gran mayoría se endeuda por años para acceder a la educación superior. En ese sentido, algo que resulta distintivo de este movimiento, en comparación con el del año 2006, es el mayor protagonismo que asumen las organizaciones y líderes políticos universitarios, mujeres y hombres.

El discurso estudiantil logra permear en toda la ciudadanía y se transforma en un movimiento social por la educación, alcanzando notoriedad internacional y una mayoritaria adhesión de la opinión pública. Consignas como fin al lucro, defensa de la educación pública, derecho a la educación gratuita y de calidad para todas y todos fueron los ejes de la demanda de este movimiento. Sin embargo, la lentitud y tensión en la definición de las reformas educativas que comprometió la coalición de centro izquierda, Nueva Mayoría, con la que gobernó en su segundo periodo la presidenta Bachelet hasta marzo del 2018 dan cuenta de que los núcleos ideológicos neoliberales están arraigados con fuerza en las subjetividades chilenas.

### *Configuración de un sujeto juvenil histórico*

Como se ha señalado, una pieza clave para estos años de movilizaciones y crisis sociopolíticas fue el surgimiento del estudiantado, secundario y universitario, como actor político. Tal como lo hicieron en la década de los ochenta, durante la dictadura, las y los estudiantes tensionaron y enfrentaron al Estado demandando transformaciones estructurales del sistema. Secundarias y secundarios, desde el año 2006, lograron impugnar y desnaturalizar el estado actual del sistema educativo, poniendo en el horizonte de lo posible los principios de igualdad y derecho a la educación. Diversos autores (Garcés, 2012;

Aguilera, 2016) destacan cierto continuo histórico en la relevancia que tiene la participación y protagonismo de la juventud en las disputas políticas y procesos de cambio en el último siglo.

Por cierto, la constitución del sujeto político juvenil no es un proceso homogéneo ni unificado, tal como se ha constatado en la historia del movimiento estudiantil de inicios del siglo XXI. Es un proceso de agenciamiento cargado de porosidades, de acciones políticas y culturales que disputan lo instituido en lo material, simbólico e institucional con formas expresivas que para el mundo adulto pueden resultar muchas veces disruptivas y que, sin embargo, han logrado disputar no solo los núcleos ideológicos del neoliberalismo en educación, sino también las formas de hacer política y de pensar y vivir lo político (Aguilera, 2016).

Tal como señala Garcés (2012), el movimiento estudiantil no surge en el año 2011 ni en el 2006. Como todo movimiento social tiene tiempos que van más allá de la contingencia política. Como planteamos más arriba, se inició con las movilizaciones del 2001 con las y los estudiantes secundarios que nacieron en plena transición a la democracia, en la década de 1990, época donde se había instalado un imaginario social sobre una juventud apática y en total desidia con la política y lo social. Estos adolescentes del siglo XXI salieron a la calle, se organizaron sin respetar las lógicas y claves de la política tradicional y tardaron casi diez años en hacer eco en la población adulta, aquellos adolescentes, actores secundarios, que también salieron a la calle como motor de lucha contra la dictadura (Lobos y Leiva, 2004) y quienes anteriormente habían apostado por una sociedad socialista en la Unidad Popular.

## UN NUEVO CONTEXTO PARA LA REFLEXIÓN DE PAÍS EN CHILE

Los dos movimientos o fuerzas que hemos expuesto han permitido ampliar el horizonte reflexivo de la sociedad chilena, mirar el pasado reciente y lo que nos dejó, así como la perspectiva de lo que es posible transformar como país. Es decir, entregaron insumos para una aproximación crítica de la que nadie pudo eximirse. Incluidos

los medios de comunicación, en general capturados por el modelo imperante, y la televisión, en particular, que escasamente se había aventurado a estos tópicos, salvo a raíz de fechas conmemorativas específicas.

Además, ayudaron a cierta convergencia generacional entre las y los jóvenes del presente y quienes lo fueron en el pasado. La acción de la juventud del 2000 actualizó las energías transformadoras de la juventud de los sesenta y los setenta, así como las de inconformidad y resistencia de los ochenta, lo que ayudó a que la lectura respecto al pasado cobrara mayor vigencia y sentido para las nuevas generaciones y que las anteriores pudieran remirar el contexto en el que se formaron desde un nuevo ángulo, quizá no ya desde la derrota, sino desde una nueva posibilidad de cambio.

Aunque aún las bases del modelo siguen afianzadas profundamente, Chile ha cambiado y se evidencia una mayor tensión entre el conservadurismo neoliberal y la tendencia hacia una sociedad garantista. Tensión que se expresó en las elecciones presidenciales del año 2017, donde ganó Sebastián Piñera, el candidato de la derecha conservadora. Esto a pesar de una fuerte entrada de Beatriz Sánchez, la candidata de una generación joven, heredera del movimiento estudiantil, y que postulaba la necesidad de instalar un Estado de derechos en Chile. El mayor perdedor fue el candidato de la alianza gobernante, Alejandro Guillier, que pretendió conciliar ambas tendencias sin éxito, puesto que no logró generar credibilidad en la población. De cierta manera, la palabra derechos (derechos humanos, derechos sociales, económicos y culturales) ha alcanzado un mayor sentido, aunque tengan que «pelearse» día a día. Así lo demuestran el movimiento de mujeres, de diversidad sexual, de pobladores, de indígenas, de migrantes y de defensa del medio ambiente. ¿Será la ficción televisiva capaz de hacerse parte de esta reflexión y discusión social?

Al realizar el análisis del contexto político y social de los últimos años, se pudo constatar que dos factores se relacionan con la aparición de las series estudiadas: la creciente apertura de la sociedad chilena a mirar y reflexionar en torno al pasado dictatorial del país

y la manifestación del malestar que provocan en chilenas y chilenos las consecuencias del modelo neoliberal instalado en dictadura y perpetuado en los gobiernos posdictatoriales. Como señalamos, la televisión no pudo mantenerse ajena a este hecho y, a través del nuevo y emergente formato de series de ficción, aportó a la conversación social una mirada particular sobre el pasado y el presente del país. Esto se puso en circulación e interactuó con una memoria colectiva y familiar, facilitando la discusión y crítica respecto a temas que antes parecían incuestionables. Frente a ello surgen las preguntas: ¿qué otros contenidos incuestionables será posible encarar ante esta nueva realidad de país?; ¿lo ocurrido con la producción de series de ficción sobre el pasado reciente será posible de proyectar hacia otros temas tabú de la sociedad chilena, tanto del pasado como del presente?

## REFERENCIAS

- Aguilera, O. (2016). *Movidas, movilizaciones y movimientos. Cultura política y políticas de las culturas juveniles en el Chile de hoy*. Santiago: RIL editores.
- Antezana, L. (2015). *Las imágenes de la discordia*. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Atria, F. (2013). *La mala Educación. Ideas que inspiran al movimiento estudiantil en Chile*. Santiago: Catalonia-CIPER.
- Bellei, C., Contreras, D. y Valenzuela, J. P. (Eds.) (2010). *Ecos de la revolución pingüina. Avances, debates y silencios en la reforma educacional*. Santiago: Pehuén editores.
- Brett, S. (2009). *El efecto Pinochet. A diez años de Londres 1998*. Informe de una conferencia realizada en la Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.
- Bustos, P. y Leiva, J. (2004). *Actores secundarios*. Santiago: Marcela Bétantcourt, Mireya Leyton.
- Collins, C. (2013). Chile a más de dos décadas de justicia de transición. En *Revista de Ciencia Política*, 51(2): 79-113.
- Fleet, N. (2011). Movimiento estudiantil y transformaciones sociales en Chile. En *Polis*, 10(30): 99-116.
- Garcés, M. (2012). *El despertar de la sociedad: Los movimientos sociales en América Latina y Chile*. Santiago: Lom Ediciones.
- Insunza, A. y Ortega, J. (2016). Chile, la sombra de la dictadura. En *Infoamérica, Revista Iberoamericana de Comunicación*, 10: 23-26.

- Martinic, S. (2010). Cambios en las regulaciones del Sistema educativo. ¿Hacia un estado regulador? En Martinic, S. y Elacqua, G., *¿Fin de ciclo? Cambios en la gobernanza del sistema educativo* (pp. 55-80). Santiago: UNESCO-PUC.
- Mena, P. y Corbalán, F. (2010). La selección escolar: una cuestión de libertad, competencia, igualdad e integración. En Bellei, C., Contreras, D. y Valenzuela, J. P. (Eds.), *Ecós de la revolución pingüina. Avances, debates y silencios en la reforma educacional* (pp. 331-63). Santiago: Pehuén editores.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom-ARCIS.
- Observatorio Derechos Humanos (2013). Juicios por Derechos Humanos en Chile y la región. Observatorio de DDHH, Universidad Diego Portales, Boletín informativo 22. Recuperado de <http://www.icsoc.cl/wp-content/uploads/2011/03/Bolet%C3%ADn-22-Estad%C3%ADsticas-y-noticias-sobre-causas-ddhh-en-Chile-y-la-regi%C3%B3n-marzo-abril-y-mayo-2013.pdf>.
- Ochoa, G. (2017). Identidades y memorias en Londres 38, Paine y Chacabuco (Chile). En *Revista Colombiana de Sociología*, 40. Universidad Nacional de Colombia.
- Piper, I. y Hevia, E. (2012). *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Piper, I. (2013). La memoria como moda y la conmemoración como farándula: reflexiones críticas en torno a los 40 años del golpe de Estado en Chile. En *Anuari del conflicte social* (pp. 1007-1024). Universitat de Barcelona.
- Salazar, G. (2011). *En el nombre del poder popular constituyente*. Santiago: Lom Ediciones.
- Schlotterbeck, M. (2014). Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. En *A contracorriente*, 12(1): 136-157.
- Stern, S. y Winn, P. (2014). El tortuoso camino chileno a la memorialización. En Winn, P. (Ed.), *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: Lom Ediciones.
- Todorov, T. (2015). *Los abusos de la memoria*. España: Espasa Libros.
- Valdivia, A. e Hidalgo, F. (2018). La etnografía escolar en el contexto de crisis social y política. Diversificación e institucionalidad universitaria. En Assaél, J. y Valdivia A. (Eds.), *Lo cotidiano en la escuela: 40 años de etnografía escolar en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria.



# IMÁGENES DE LO POSIBLE, LA IMAGINACIÓN HISTÓRICO-SOCIAL EN EL AUDIOVISUAL

*Claudia Bossay Pisano*

*Tenemos arte para no morir de la verdad.*  
Frieddrich Nietzsche (1888), *The Will to Power*

EL DOCUMENTAL *Occupy the imagination: historias de resistencia y seducción* (Rodrigo Dorfman, 2013, Chile-EE.UU.) analiza el rol que ha tenido la televisión –así como el cine, el teatro y los cómics– en crear imaginarios de lo potencial. Esta idea está influenciada por la crítica hecha a Disney en *Para leer al pato Donald*<sup>1</sup>, escrito por Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1971, Chile) y su invitación a descolonizar la imaginación. Esta noción es recontextualizada en el documental al abordar los movimientos sociales que ocurrieron alrededor del año 2011, como la primavera árabe en Túnez, Egipto, Libia, Yemen y Siria, *Occupy Wall Street* en Estados Unidos y el movimiento estudiantil en Chile. A través de estos viajes por el mundo y momentos históricos, la obra indaga sobre cómo en Chile la televisión ha conquistado la imaginación, desplazando otras manifestaciones de la cultura visual.

En dicho documental se comenta cómo la dictadura manipuló brillantemente la transición de la televisión en blanco y negro a color en 1978, creando un paralelo entre el avance tecnológico y el complejo devenir histórico que se vivía. Durante la última noche

---

<sup>1</sup> Este libro ha sido publicado en numerosas ocasiones, la primera edición se realizó en Chile en 1971: Dorfman, A. y Mattelart, A. (1971). *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Eds. Universitarias de Valparaíso.

del *Festival Internacional de la canción de Viña del Mar*, la transmisión televisiva pasó a color. El futuro sería alegre y a color y la Unidad Popular, en cambio, era blanco y negro: un lugar de conflicto, imperfecto en su visión de la realidad. Contrastando esta retórica, el documental de Dorfman, que hasta este momento había tenido colores saturados y luminosos, pasa a mostrar una secuencia de ilustraciones de torturas cometidas por los militares que expresan el horror en simples líneas negras, contrastadas mediante un dinámico montaje con alegre publicidad.

El documental muestra otro momento clave de la televisión chilena en el mismo año: don Francisco (Mario Kreutzberger) en campaña, juntando fondos para personas con diversas discapacidades. En este evento de solidaridad, el país se reúne en torno a esta causa, mientras chilenas y chilenos estaban en centros de detención clandestinos siendo torturados y fusilados. Esta primera *Teletón*<sup>2</sup> permitió que se instrumentalizara la lástima para con las y los necesitados, mientras otros cuerpos eran vejados e invisibilizados. Uniéndonos por unos e ignorando a otros. Así, la televisión aportaba a la creación de imaginarios de lo posible en el Chile de la dictadura.

La televisión, como otras áreas de la cultura visual, ayuda a crear un imaginario de país. Desde la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, la televisión chilena ha creado múltiples imaginarios del Chile posible. Sobre todo, desde la recreación del pasado y de momentos emblemáticos, como la dictadura, resistencias a esta o las manifestaciones ante la crisis del sistema neoliberal el año 2011. Ejemplos de esto son las series trabajadas en este libro. Como dijo Johan Huizinga en 1905, el arte y la historia comparten la capacidad de crear imágenes (en Burke, 2001: 11), y aquellas presentadas en la televisión ayudan a moldear tanto las nociones de arte y de memoria, como de lo posible y lo nombrable. En un país donde el trauma histórico fue escasamente abordado en este medio de difusión masiva –no así en películas documentales o ficciones,

---

<sup>2</sup> *Teletón Chile* es un evento benéfico televisivo realizado anualmente desde 1978 (salvo en año de elecciones) para reunir fondos para el tratamiento y rehabilitación de personas con diversas discapacidades motrices. Los fondos son reunidos mediante donaciones de particulares y empresas durante 72 horas.

que no han parado de lidiar con el trauma, la memoria y la historia desde 1973–, estas series de ficción van llenando la imaginación de las y los espectadores con posibles lecturas del pasado y, por ende, del presente.

En las siguientes páginas se revisará el rol que cumplen las imágenes de registro histórico en la ficción y la no ficción y la relación de la memoria con estas imágenes. También se mostrarán ejemplos de cómo la televisión ha creado y controlado las memorias visuales.

## LA FICCIÓN Y EL DOCUMENTAL

Existen alrededor de 250 obras audiovisuales que han recordado la Unidad Popular, el golpe militar y los diecisiete años de dictadura, desde la ficción y el documental. Entre ellas hay cortometrajes y videos experimentales, algunos realizados en Chile y otros en el extranjero. Casi un cuarto de este corpus es ficción, el resto principalmente documental. Pese a que estos números pueden parecer elevados, son un porcentaje menor en relación al total de la producción nacional (Morales, 2017).

Una característica esencial del audiovisual que trata sobre historias traumáticas es que borra los límites entre la narración factual y la de ficción. Por esto, si en lugar de dividir el corpus rígidamente por modos de producción –como documental, ficción, películas experimentales o series y reportajes de televisión–, se analiza en conjunto, se verá que el audiovisual ha desarrollado un entramado de imágenes del mundo político, social e histórico chileno desde hace cuarenta y cinco años. Las películas de trauma viven en los intersticios, esas áreas grises entre los modos de realización de ficción y no ficción, debido a la forma en que hacen referencia indicialmente a la historia escrita y la memoria. El golpe de Estado y la dictadura chilena han inspirado un corpus de obras audiovisuales en las que las piezas individuales entablan diálogo y se imitan unas a otras, de tal forma que la delgada línea que divide los modos fílmicos se desdibuja. Las diferencias entre las películas de ficción y los documentales se debilitan porque los límites entre las diversas estrategias

de producción resultan de menor importancia que el mensaje y el trascendental rol social que estas obras tienen.

Las líneas difusas entre los modos fílmicos no implican que las películas de ficción y factuales sean lo mismo, ni formalmente ni en términos de contenido y compromiso con el pasado. No obstante, vale la pena explorar estos intersticios. El documental puede definirse como un campo diverso, un «concepto abierto» que suele entenderse como una interpretación creativa de la realidad (Ward, 2005: 3).

Una película o un programa de no ficción es aquel en el que se sabe (o se ha afirmado) que las personas y los eventos representados tienen una existencia en el mundo real. A diferencia del modo ficticio, donde los lugares y personajes pueden haber sido completamente inventados, el ámbito de la no ficción tiene una base en el mundo de la realidad (Ward, 2005: 7).

Asimismo:

La imagen documental tiene una cualidad o dimensión que es diferente de la ficción porque conlleva un vínculo determinable con el mundo histórico. Sabemos que la ficción es inventada y situada/configurada para la cámara, mientras que el documental consiste de escenas tomadas del mundo social y físico que existe independientemente de la cámara (Chanan, 2008: 4).

Al hablar de audiovisuales de contenido histórico, estas distinciones parecen insuficientes, porque las películas biográficas representan personajes históricos reales y, en las obras audiovisuales de contenido histórico, los lugares y situaciones provienen también del mundo real. Existen películas situadas en el pasado que no representan personajes o lugares «históricos», sino que estructuran un emplazamiento general en el pasado. Sin embargo, en casos en los que las películas de ficción tienen figuras, situaciones y lugares históricos reales, estas distinciones teóricas no son tan válidas porque sí tuvieron una «existencia en el mundo real» y hay un «vínculo determinable con el mundo histórico». De esta manera, para la mayoría de las películas históricas, la distinción entre lo ficticio y lo no ficticio no puede basarse en diferencias de representaciones

del mundo real. O, al menos, la relación no es la misma que tiene el audiovisual de ficción no histórico.

Al mismo tiempo, la distinción entre los modos tampoco puede derivarse de las técnicas formales utilizadas. No hay nada inherentemente «ficticio» respecto de la estructura narrativa y los estilos de edición que se han desarrollado dentro de la narrativa de ficción y que, en muchos casos, son los mismos que se utilizan en los documentales. Al mismo tiempo, el documental como estilo cinematográfico no se puede separar claramente de las estrategias de la narrativa y la ficcionalización. No obstante, las categorías no se pueden confundir por tres situaciones inherentes a la esencia del medio.

Si bien existen diversos grados de puesta en escena, escenificación y reconstrucción en el documental, estas obras están referenciando algo que está en el mundo real. Al escenificar una película de ficción –en un estudio o una locación–, el presente está suspendido y el único tiempo que cuenta es el narrativo. En los documentales, lo que se muestra es el pasado y las imágenes del presente demuestran su temporalidad. De esta forma, el continuo pasado-presente no se interrumpe tan drásticamente en los documentales como en las ficciones, donde esta dinámica está obscurecida. Esto también ocurre respecto al espacio. En los documentales, la realidad es independiente de la cámara. En la ficción no es así, puesto que cuando se dice: –corte–, en muchos casos ese espacio también se detiene. La tercera situación se refiere a que la «realidad» se puede captar desde cualquier ángulo o lugar, sin necesidad de escenificación, lo que no sucede en la ficción. Por lo tanto, en la ficción, tanto el tiempo como el espacio dependen de la narrativa interna de la obra (Chanan, 2008: 107), y en el documental, si bien la narrativa es esencial, el mundo pro-fílmico, aquel que está fuera y que es independiente de la cámara, dicta el tiempo y el espacio posible.

Estas distinciones formales entre documental y ficción no implican que la narrativa o el relato de una obra de ficción sean incorrectos en la forma en que representan el pasado. Solo sugieren que invisibiliza el presente al convertirlo en pasado y no evidencia claramente los distintos tiempos. Aun así, muchas ficciones históricas

buscan dejar clara su propia escenificación e incluyen una relación dialéctica con el presente. Por ejemplo, la aparición de Carmen Hertz al final de la miniserie *Ecos del desierto* (CHV, 2013). En un plano medio, Hertz habla de los cuarenta años transcurridos, mencionando cómo desde la época representada en la serie se institucionalizó una forma de violencia de Estado sobre quienes han luchado por saber la verdad. Repite tres veces cuánto tiempo ha pasado entre la fecha representada y la de rodaje. Agrega que la justicia es imperativa porque ayuda a modelar el presente y la realidad. Enfatiza que la justicia es la principal fuente de memoria colectiva porque fija la memoria de los pueblos. Así, la explicitación del presente revela la puesta en escena del pasado y posibilita la reflexión sobre ese pasado y sus consecuencias en la actualidad.

*Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014) utiliza un recurso común en los audiovisuales históricos para marcar la diferencia entre el tiempo representado en la ficción y el momento en que esta se hace. Comienza con intertítulos que sitúan y explican el pasado. Sobre una fotografía del cardenal Raúl Silva Henríquez, aparecen letras de máquina de escribir, acompañadas de su característico sonido. «Chile, 1976: el Cardenal (...) crea la Vicaría de la Solidaridad. Una organización de la Iglesia Católica que defendió los derechos humanos durante la dictadura militar». Tras este texto se introducen fotografías animadas y los créditos de la serie. La presentación evidencia el pasado a través del tiempo verbal: «defendió». La gráfica de las letras y de las fotografías, así como el origen de la canción de la serie, apoyan esto. Además, las escenas que acompañan la secuencia de apertura son presentadas con un filtro de fotografía antigua que desaparece en los capítulos.

Por otro lado, existe el supuesto de que el público sabe que una obra histórica hoy, ciertamente, está filmada en una época contemporánea y no en el momento que representa. De ahí que, todas las obras audiovisuales, incluso las históricas, de ficción o no, son contemporáneas. Los distintos modos de rodaje abordan el continuo pasado-presente de forma diferente, pero esto no desacredita la representación del pasado en la ficción y eleva la del documental.

Simply, son modos diferentes de representación histórica, y el público reconoce las diferencias.

Aún más, al referirse a un corpus de películas tan entrelazadas como aquellas que representan pasados traumáticos, quienes dirigen obras de ficción y no ficción tienden a imitar o citar obras anteriores. De esta forma, el espacio pro-fílmico captado por un documental puede ser reproducido por obras de ficción. Un ejemplo de esto es *Machuca* (Andrés Wood, 2004, Chile-España-Inglaterra-Francia). Para la realización de esta obra, el director y su equipo visionaron cientos de horas de películas documentales y ficciones del período.



Figura 1. (a) Imagen de Allende en *La batalla de Chile*.  
(b) Mitin pro-Allende en *Machuca*.

En el comienzo de la segunda parte de *La batalla de Chile. El golpe de Estado* (Equipo Tercer Año, 1976, Chile-Francia-Cuba), se muestra una marcha a favor del gobierno de Allende, en reacción al levantamiento militar conocido como el Tanquetazo. Junto con la bandera de Chile, aparece un cartel con el rostro del presidente, ambos como marcadores de una victoria. En *Machuca*, durante una marcha a favor del gobierno, también aparece una representación del mandatario. Aquí, el ángulo, la materialidad (una es una fotografía agrandada, la otra una pintura) y el contexto son diferentes. Sin embargo, ambas imágenes muestran el apoyo a la Unidad Popular en las calles, además de una iconización de Allende durante su gobierno.



Figura 2. (a) Mitin organizado por la CUT en *La batalla de Chile*.  
b) El camión de Willy con los niños.

En los últimos minutos de la primera parte de *La batalla de Chile. La insurrección de la burguesía* (1975) aparece en una manifestación organizada por la Central Única de Trabajadores (CUT) un camión característico de la UP que lleva a los y las trabajadoras a sus empleos durante las huelgas de transporte, simbolizando el compromiso del pueblo con la causa. En *Machuca*, el camión de Willy (Alejandro Trejo, tío de uno de los niños, quien al mismo tiempo es la entrada al mundo popular para el protagonista y los espectadores), lleva a Silvana (Manuela Martelli), los niños y trabajadores de regreso a sus casas tras una manifestación. Nótese que incluso llevan un cartel de la CUT. Es interesante cómo *La batalla de Chile* muestra estos elementos como parte del contexto de la organización popular, pero *Machuca* los toma y crea motivos a partir de ellos, al acentuar su significado indicial. Los filma en planos más cercanos a los generales utilizados en la trilogía documental para mantener a la audiencia interesada en los protagonistas y enfocada en los elementos que requieren atención. La intertextualidad de las imágenes produce un significado compartido entre las películas. De esta forma, *Machuca* no solo evoca un momento histórico específico –los meses antes y después del golpe–, sino que también recuerda lo que fue la realidad pro-fílmica de *La batalla de Chile* y otros documentales y reportajes de televisión emitidos durante las conmemoraciones de los treinta años del 11 de septiembre de 1973.

Las imágenes indicadas en *Machuca* muestran el realismo del evento mientras que, en *La batalla de Chile*, representan la «realidad» filmada siguiendo los principios del cine directo. Entonces, aparte de

cuestiones técnicas relacionadas con la representación del tiempo y el espacio, o de los medios formales de representación, la distinción entre ficción y no ficción radica en el propósito, no en la forma o el estilo. Por lo tanto, es una distinción entre el compromiso de la obra con el pasado o la realidad, no entre los modos de narrar.

El cine de ficción sigue paradigmas del siglo XIX, heredados por la novela y los melodramas y, al igual que estas obras, tiene la vocación de llegar a interpelar a un público masivo. Una característica de esta forma de representación es que la vida emocional y privada tiene un alto protagonismo, incluso al lidiar con eventos históricos. Por el contrario, el cine documental habla a las y los espectadores como ciudadanas y ciudadanos, quienes tienen cierto conocimiento de la esfera pública y desean interactuar con ella. La no ficción enfrenta a su público con la historia y, por lo tanto, en cada documental radica una invitación a formar parte del debate público (Chanan, 2008: 16). Sin embargo, pareciera que, al abordar coyunturas traumáticas o de contingencia política, las obras de ficción también caen en este intersticio e invitan a un público, ahora masivo, a intervenir en los debates públicos como ciudadanas y ciudadanos.

## AUDIOVISUAL: MEMORIA HISTÓRICA E IMAGINARIOS DEL PRESENTE

La memoria, como la entiende la historiografía, es conocimiento heredado y acumulado durante años, y mediado a través de la perspectiva que brindan las situaciones contemporáneas. La historia comienza donde acaba la tradición, esto es, cuando la memoria social de un evento termina y se descompone porque ya no hay un colectivo para recordarla (Halbwachs, 1968: 212). La memoria colectiva y la historia cohabitan en nuestras percepciones del pasado. Es decir, la historiografía y el audiovisual en general, y la televisión en particular, influyen en las imágenes que creamos del pasado y, por ende, del presente. De hecho, habrá tantas memorias colectivas como grupos que recuerdan. Estas no tienen la intención de ser objetivas e imparciales, por lo que habrá contradicciones entre ellas. La historia apunta a

la objetividad o, al menos, rechaza la subjetividad. La memoria es particular y subjetiva para individuos y grupos.

Las imágenes individuales del pasado que toda persona tiene son transitorias y se mantienen fragmentadas, en tanto no se unan con las de una comunidad. La memoria colectiva obtiene su poder de la negociación de estas imágenes individuales que crean una narrativa mayor. En este conglomerado de memorias, cada una respalda a la otra, lo que crea la noción colectiva. Cada memoria individual es un punto de vista de la memoria colectiva. Sin embargo, con el tiempo y la repetición, el punto de vista cambia en relación con la memoria que se amplía. Continuando esta lógica, Marita Strurken desarrolla el término memoria social, que hace hincapié en la producción de la memoria mediante imágenes audiovisuales, entre otras representaciones culturales. Para Strurken, la memoria no se contrapone a la historia, sino que ambas están entrelazadas (en Halbwachs, 1991). Por supuesto, esto no significa que sean la misma cosa ni que tengan los mismos objetivos. La historia intentará ser objetiva, manteniendo su distancia de la relación emocional con el pasado y los hechos. En cambio, la memoria tiene un sustrato emocional que propone la identificación con el pasado. Siguiendo esta lógica, el pasado representado en las obras audiovisuales es una manifestación de la memoria colectiva y social, puesto que encausa la emoción del recuerdo personal y la memoria colectiva mediante la repetición de imágenes.

De este modo, las obras audiovisuales que reflexionan sobre pasados específicos, o consecuencias de estos en el presente, tienden a ser marcadores de los deseos de la ciudadanía de mantener presente, recordar o elaborar sobre un tema. Son una forma de conmemoración de los procesos y las políticas, de la historia y la sociedad. En relación con la memoria y la representación audiovisual, observamos que es posible contar con numerosas e inconmensurables historias sobre el pasado. Cada una tendrá algo que decir. Quizás, no siempre en consonancia con la historiografía, pero siempre con el presente, creando así una cantidad significativa de versiones alternativas a la historia oficial.

Mujeres y hombres, historiadores y creadores audiovisuales concuerdan en que existe una «realidad», independiente de si pueden comprenderla o incluso representarla. También coinciden en que no existe un medio de registro (de texto o visual) que pueda contener esta realidad de forma objetiva –tal como realmente ocurrió–, pero esta realidad puede representarse de manera parcial o subjetiva. La historia y el audiovisual, de ficción o no ficción, concuerdan en que no solo hay que informar los hechos como una cronología o una transmisión de noticias, sino que también se debe profundizar respecto de lo que se está presentando y cómo. Dependiendo del modo en que se esté reflexionando, ya sea mediante historia escrita, ficción, documental, cine o televisión, hay distintos esfuerzos por respetar el pasado.

No todas las obras audiovisuales históricas tienen el objetivo de retratar la historia de forma precisa. Sin embargo, la mayoría de ellas sí producen imprecisiones para sostener la narración que están presentando. Esta licencia artística asusta a quienes piensan que esto reescribirá las enseñanzas sobre el pasado con un conocimiento inexacto. Esta lógica supone que el acto de ver un audiovisual es una línea directa al juicio de las y los espectadores. Supone que el público no podrá detectar las imprecisiones o reconocer, por ejemplo, que una campaña publicitaria no podría haber terminado con una dictadura por sí sola, como se le criticó a *No* (Pablo Larraín, 2012, Chile-EE.UU.-México y serie de TVN, 2014). Esto no solo subestima a la audiencia, sino que también malinterpreta la misma naturaleza de las obras audiovisuales históricas o de contingencia política: todas estas tienen imprecisiones y se toman licencias creativas, es parte de su lenguaje.

Como parte de un medio que quiere entretener, las películas y series históricas ejercen licencias creativas y transmiten ideas acerca de la historia por medio de la representación de ficción, como crear situaciones para explicar otras. Por lo tanto, el audiovisual histórico comprenderá tanto elementos de verdad histórica como de ficción en su interpretación del pasado. Esto tiene profundas similitudes con la práctica historiográfica. Para White, la narración histórica necesita a

la ficción. Al reflexionar sobre la historiografía, sugiere utilizar una filosofía especulativa de la historia, es decir, usar más interpretaciones que explicaciones. Entonces, la interpretación histórica necesita de la imaginación constructiva, que deduce información faltante sobre el evento narrado (White, 1986). Esta imaginación se basa en el contexto y en el conocimiento previo. Por ende, la historiografía necesita emplear ficción para producir el relato histórico, al igual que todos los modos de realización audiovisual.

El audiovisual histórico de ficción tiende a sobre-ficcionalizar al crear personajes que pueden ser una fusión de dos o más figuras históricas o al inventar personajes que no existieron. Aún más, puede requerir que los eventos se exageren, que se altere el orden de eventos, que se inventen diálogos para exponer un punto, que se utilicen situaciones ficticias para vincular hechos o que se otorgue importancia transcendental a eventos menores, fomentando un entendimiento incorrecto al proporcionar causalidades engañosas a la historia. Esto tiene que ver con la necesidad de dramatizar, que incluso emplea el documental. Esta práctica es común en el lenguaje audiovisual y también en la historiografía.

Las obras audiovisuales históricas se toman licencias creativas y utilizan la ficción para contar historias sobre la Historia. Reprimir esto es negar un elemento esencial del cine y el audiovisual histórico. De esta forma, y entendiendo todas las vinculaciones entre ficción y no ficción, al igual que las responsabilidades del audiovisual de ficción, se puede desprender que las imprecisiones de las películas históricas no son su aspecto más importante: lo que es transcendental comprender es la versión del pasado presentada por las películas y series. En lugar de enfocarse en cómo las películas históricas distorsionan el pasado, la atención debería estar en cómo las películas brindan una interpretación del pasado y en la planificación que las y los directores y sus equipos hicieron para esa interpretación. Solo entonces será apropiado preguntar por qué han ocurrido alteraciones. ¿Son solo decisiones estéticas o de presupuesto, u opciones narrativas, políticas o historiográficas?

El estudio minucioso de cómo el cine y la televisión crean una interpretación visual del pasado y de la coyuntura político-social del presente es fundamental. Esto porque, si entendemos cómo se crean las estructuras simbólicas del audiovisual, podremos comprender cómo los grupos sociales crean las imágenes que los definen a sí mismos y, en ese caso, también a su pasado.

## REFERENCIALIDADES SIMBÓLICAS DE LA FICCIÓN

En el corpus de representaciones de la Unidad Popular y la dictadura, la televisión cumple al menos dos funciones. La primera introduce diegéticamente «lo real» a la ficción. Continuando con el ejemplo de *Machuca*, el golpe de Estado está indicado con el sobrevuelo de los aviones por el barrio alto, donde vivía el protagonista. En esta película, vemos a través de un televisor *Bolocco* las imágenes del bombardeo filmadas por los periodistas de Canal 13, junto con el reportaje sobre la metralleta regalada al presidente por Fidel Castro y la declaración de principios de la Junta Militar de Gobierno instaurada en ese momento. Desde el comienzo de esta ficción, un intertítulo anuncia que será una película histórica: «1973». Sin embargo, mediatizado por un televisor, la inclusión del archivo sugiere una veta de veracidad al apuntar a sucesos históricos situados en el pasado. Aún más, los personajes reciben la información desde la televisión, la creadora del imaginario de lo posible, y son imágenes que los chilenos ya habíamos visto. Al repetirlas, entra en función nuestra memoria social.

La estrategia del televisor mostrando el material de archivo también se utiliza en *Dawson, Isla 10* (Miguel Littin, 2010, Chile-Brasil-Venezuela). En el filme, que narra la detención de los exministros de Allende en un campo de concentración ubicado en una isla al sur del país, llega un televisor, a través del cual escuchamos el himno nacional de Chile y la declaración de principios de la Junta Militar sobre imágenes periodísticas del día del golpe, mostrando tanques asediando La Moneda y el bombardeo. Sin corresponderse necesariamente con lo que se emitió el 11 de septiembre de 1973

por televisión, como es en parte el caso de *Machuca*, los exministros, y de paso el público, ven lo que sucede en otra parte de Chile. Al mismo tiempo, al igual que en la película de Wood, Littin incluye recreaciones de material de archivo, como el de la Cruz Roja visitando el campo de detención al comienzo de la obra. Así, la no ficción convive de múltiples modos dentro de la ficción, en tanto aparece como tal y se recrea.

Un uso similar aparece en *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007, Chile-Argentina-Alemania), película que ficcionaliza el caso Berríos desde el sistema judicial uruguayo. La abogada de este país se entera de la utilización de gas sarín para torturar en Chile mediante un reportaje en VHS que le entrega un periodista chileno y que ella ve en la sala de estar de su casa. En la película, la abogada cruza la cordillera para conocer a Mariana Callejas (María Izquierdo), personaje del mundo real representada en la miniserie de ficción *Mary & Mike* (CHV, 2018) y en *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011). En estos ejemplos, lo que se muestra en la televisión son imágenes de documentales o reportajes; son registros que apuntan a la realidad construida audiovisualmente. En las películas, el aparato-objeto televisor es el que, por un lado, respalda la narración y, por otro, sirve de medio para introducir el material de no ficción.

Por otra parte, algunas de las series de televisión ayudan a este cruce intersticial entre la ficción y la no ficción, utilizando precisamente el aparato de televisión y sus posibilidades de interpretación de la realidad. En *Los 80* (Canal 13, 2008-2014) se utilizan y reapropian imágenes del mundo documental, ficcional y de televisión. Por ejemplo, en la segunda temporada, episodio 17 «...las niñas dan sus problemas», Claudia (Loreto Aravena) es detenida tras encadenarse a las rejas del Congreso Nacional, demandando la liberación de detenidos que luchan por la democracia en Chile. La actriz está vestida con un pantalón rojo, al igual que la joven del material de registro del canal que es detenida tras el evento real (Araneda y Liberona, 2017). Antes, había aparecido el general Pinochet en las noticias afirmando que no se aceptará la violencia que surge de las manifestaciones en contra del régimen. Los Herrera y el público

ven a través de la televisión las noticias, solo para más adelante enfrentarse a la detención de Claudia.

En la temporada quinta, episodio 48 «Solamente amigos», se incluyen ya no solo registros de prensa del propio canal, sino que también del documental *Cien niños esperando un tren*, de Ignacio Agüero (1988, Chile) y la ficción silente *El Húsar de la muerte*, de Pedro Sienna (1925, Chile). Esta inclusión de cine, además de prensa, genera posibilidades productivas al poner en pantalla archivos no oficiales. Es decir, no del propio canal, y por lo tanto no exhibidos en televisión (Ramírez, 2015). En la misma temporada, en el episodio 50 «Sin pan ni pedazo», se inserta «La verdad del disparo» de *Teleanálisis* (30 septiembre, 1987), donde una estudiante es herida de bala por un policía en el frontis del Teatro Municipal de Santiago. La reapropiación de la serie de video-reportajes *Teleanálisis* (Fernando Paulsen, Augusto Góngora, 1984-1989) aparece en la ficción, no solo como material de registro que podemos ver a través de pantallas de televisores, como el material de archivo del canal o como las películas que son proyectadas, sino también diegéticamente, en tanto uno de los protagonistas trabaja como camarógrafo en *Teleanálisis*. Esto da pie para que viva algunas de las experiencias de los reporteros reales. En este episodio, se explora el movimiento estudiantil contra José Luis Federici, rector designado de la Universidad de Chile. Además, se incluyen imágenes de marchas y entrevistas realizadas durante 69 días de movilizaciones estudiantiles.

El ambiente de la marcha fue recreado según la grabación de *Teleanálisis* y Martín (Tomás Verdejo) inserto en ella. Cuando él y su equipo entrevistan a un estudiante –como lo hiciera el verdadero equipo de *Teleanálisis*– se escucha un disparo, el que inmediatamente les hace dirigir la cámara en esa dirección. La reacción general ante el sonido del balazo es un segmento de «La verdad del disparo». Cuando los protagonistas de la escena deciden aproximarse, las imágenes originales se muestran en blanco y negro, como si vinieran de la cámara que tiene Martín. Otro recurso utilizado por *Los 80* para incorporar la realidad histórica son los insertos de radio de la época informando que el policía disparó en defensa propia. Sin

embargo, el registro de *Teleanálisis*, y el episodio mismo de *Los 80*, demuestran que esto es falso. Aún más, la trama incluye el modo en que el equipo grabó el material, lo reprodujo y lo distribuyó como evidencia de lo sucedido, todo mientras esquivan la vigilancia de la CNI. El registro histórico y la incorporación de este, no solo en los créditos, sino en el desarrollo dramático, permiten recrear la experiencia de vivir en el Chile dictatorial cuando los movimientos sociales ya se enfrentaban al régimen rutinariamente, tanto en las calles como evidenciando los encubrimientos de la verdad.

Como revelan los créditos de *Los archivos del Cardenal*, la fotografía será esencial en esta obra. El primer episodio se sitúa en abril de 1978, con el descubrimiento de cuerpos en los hornos de Lonquén. La narrativa del episodio presenta a las y los personajes en situaciones basadas en el evento real, pero cambiando a quienes fueron los protagonistas de las acciones. El director de la serie, Nicolás Acuña, comenta que una de las referencias utilizadas fueron los libros de las y los fotógrafos Quena Lorenzini, Álvaro Hoppe y Luis Navarro, quienes formaban parte de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI). Navarro, además, trabajaba en la Vicaría de la Solidaridad y en la serie es representado por Alejandro (Mauricio Dell).

Como se expone en el documental *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006, Chile), fue Navarro quien reconoció la camisa de uno de los cadáveres en una de las fotos de los detenidos que había recolectado años antes. Que el primer episodio enfatice en la visualidad y la fotografía no ha de sorprender en cuanto una de las creadoras de la serie, Nona Fernández, es también guionista del documental. Este vínculo con el documental permite, desde un comienzo, vislumbrar que «los documentales en general, y la fotografía en particular, fueron defensores de los manifestantes, de los deudos, de los caídos y de la memoria. Una de las principales formas de resistencia a la hegemonía tradicional, a la dictadura y hoy al silencio, sigue siendo la imagen» (Bossay, 2014: 116). Esta serie, entonces, continua una tradición de divulgación de la defensa de los derechos humanos mediante la imagen.

La segunda función que cumple la televisión en el cuerpo de representaciones de la Unidad Popular y la dictadura es ser el medio de mayor alcance para exhibir tanto documentales como ficciones. Al ser estas últimas las más populares, la emisión de las series permite crear múltiples imágenes del pasado invisibilizado. El caso más evidente es *Los archivos del Cardenal*, que puso en pantalla específicamente la defensa de los perseguidos por la dictadura realizada por la Vicaría de la Solidaridad, y por lo tanto la violación de los derechos humanos.

Otro caso es la producción *Una historia necesaria* (13C, 2017), exhibida en la televisión por cable. Es una serie de 16 cortometrajes que narra las horas previas a la desaparición de opositores al régimen de Augusto Pinochet, y debutó un 11 de septiembre. Los episodios son poderosas cápsulas de realidad. Cada uno comienza atestiguando: «Esta serie está basada en historias reales ocurridas en Chile durante la dictadura cívico-militar, respaldadas en el Informe Rettig, en documentos judiciales y en los testimonios de familiares de Detenidos Desaparecidos». Cada cortometraje crea imágenes de dolor, de duelo, de abusos. Son emotivas; instan a clamar por paz para los deudos, por justicia para los cuerpos aún desaparecidos. Mezclando estilos y modos de rodaje, que van de lo onírico a lo realista, y de lo testimonial a lo reflexivo. Se ponen en escena las torturas y queda en evidencia una imagen invisible: la insuficiencia y la falta de empatía. Tras las fotografías con las caras de los desaparecidos y de quienes cumplen condenas por asesinatos (con información sobre cargos y tiempos de detención), el sabor de una escasa justicia permanece. Los torturadores caminan impunes por las calles, y el pacto de silencio sigue en pie. Aún más, por –ojalá– miedo, la indiferencia de los ciudadanos ha ayudado a esta impunidad. Al final de cada episodio, aparecen fotografías con las caras de los victimarios, las cuales revelan otro marcador de la falta de imágenes del período, pese a la gran cantidad de obras que intentan, en alguna medida, hacerse cargo de ello.

La censura de esta sección de los cortometrajes en televisión evidencia quiénes son los dueños del imaginario nacional. Estas no

son las únicas obras censuradas por la televisión chilena. Para la conmemoración de los treinta años del golpe de Estado, TVN había firmado contratos para mostrar historias sobre esta fecha en horario *prime time*, por ejemplo, con el director Cristián Leighton y su documental *Apgar 11* (2003, Chile), el que exhibieron pasadas las 24 horas. Algo similar sucedió con *El diario de Agustín* (Ignacio Agüero, 2008, Chile), documental de éxito comercial en festivales y cines que recibió múltiples galardones en Chile y el extranjero. Por lo tanto, no fue una sorpresa que TVN firmara un contrato para mostrarlo tres veces entre junio de 2010 y mayo de 2013. Sin embargo, tras una gran polémica el contrato se canceló y la película no se exhibió.

Tristemente, este no ha sido el único ejemplo. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009, Chile-España)<sup>3</sup> y *Nostalgia de la luz* (Patricio Guzmán, 2010, Chile-Francia-España-Alemania) tampoco se han mostrado en televisión pública y han sido objeto de controversias similares. Estos casos evidencian una censura y un control respecto de cómo tratar temas de memoria del trauma en televisión. En ellos, se sugiere que la realidad del documental es considerada más potente que las ficciones y, por esto, estas últimas son tan importantes para el imaginario histórico nacional.

## CONCLUSIONES

La forma en que el documental crea diálogos con el pasado se relaciona con la forma en que la obra de ficción histórica crea diálogos con el pasado, y viceversa. El hecho de que no exista nada realmente ficticio acerca de cómo se cuentan las ficciones, y nada más verídico acerca de los documentales, significa que ambos comparten potencialmente, no solo su referencia indicial, sino también una intención de representar un pasado específico o un presente a examinar. Sumado a esto, cuando el compromiso de las obras es mostrar pasados que han estado invisibilizados para que el estado de la memoria traumática pueda ser enfrentado, de paso, también

<sup>3</sup> Documental que relata la experiencia de Carlos al crecer viendo a su madre, Carmen Hertz, luchar por justicia para su padre –historia narrada desde otra perspectiva en *Ecos del desierto*, dos años más tarde–.

se evidencia la falta de justicia. El compromiso que el producto audiovisual tendrá con exponer una visión del pasado es equiparable, sea documental o ficción.

Al abordar un trauma, el modo de representación no necesariamente importa. Como propone Whyte:

(...) la historiografía realista basada en lo empírico, aunque fuera posible, no es el modo más apropiado para ciertas representaciones históricas porque no puede abordar de forma adecuada las vicisitudes de la representación histórica y la memoria (en Walker, 2005).

El aspecto emocional necesita explotarse tanto como el aspecto político o moral exigido por la ciudadanía. Si una obra combina estos aspectos, aunque sea de forma breve, no solo evidenciará la vigencia del trauma, sino que también lo elaborará. Aquí, las interpretaciones históricas precisas son tan importantes como las funcionalizaciones, las emociones y la narrativa de la memoria. Así, en el audiovisual de trauma, las líneas entre la memoria y la historia, la cinematografía de ficción y de hechos, son borrosas. En sus intersticios aparece una profunda preocupación por el pasado y su relación con el presente y, en estos términos, las series de televisión tienen la misma voz que un documental. Quizás, incluso tendrán un público mayor, extendiendo las imágenes de lo posible sobre el pasado.

El corpus de obras que tratan este tema se citan y referencian creativamente. De este modo, las líneas de las definiciones sobre modos de representar la historia se desdibujan y deja de ser importante si es ficción o documental. Lo importante es cómo hacen que el público enfrente el pasado y lo cuestione. Aún más, ya que han existido ciertos antecedentes de censura al documental que trata este tema en televisión, las series de ficción que lo abordan se apoyan del público masivo para extender el mensaje reflexivo sobre cuánto sabemos de nuestro pasado y cuánto este pesa en nuestro presente. Esto es esencial porque la historiografía y el audiovisual comparten la habilidad de crear imágenes sobre la historia, y estas imágenes influyen lo que sabemos y, por ende, cómo vemos la contingencia.

*Occupy the imagination* vuelve constantemente a la idea de rebelarnos contra los cambios de los últimos cuarenta y cinco años que encontramos intolerables: pide justicia con *La muerte y la doncella* (Ariel Dorfman, 1990), dignidad al dejar el individualismo y volver a la comunidad de las batucadas contra Wall Street, luchar contra el consumismo en la entrevista al actor César Sepúlveda y romper el silencio ante lo que no se puede tolerar. Este documental interpela a quien lo ve: tenemos una obligación de imaginar. Imaginar otro mundo mejor, uno potencial o incluso uno inimaginable. Como dice Ariel Dorfman, «reality is up for grabs»: la realidad está ahí para ser inventada por nosotros. Debemos ocupar las imágenes que tenemos para liberar la imaginación. Las imágenes que brindan estas series de ficción son esenciales, puesto que nos permiten evaluarnos, mirar nuestra sociedad y cómo la hemos construido. Al final, la invitación es la misma: no parar de reflexionar sobre el pasado, inventar nuevas imágenes y exhibirlas en todos los medios posibles y, así, mediante el arte, lidiar con el peso de la verdad.

## REFERENCIAS

- Acuña, N. (2011). Entrevista al director. CNTV. Recuperado de <https://www.cntv.cl/los-archivos-del-cardenal-una-produccion-fondo-cntv/cntv/2010-11-25/195003.html>.
- Araneda, P. y Liberona, C. (2016). *Del fusil a la pantalla, el Frente Patriótico Manuel Rodríguez en la televisión chilena de 2008 a 2015: una aproximación al imaginario discursivo sobre la lucha armada en Chile*. Seminario de Investigación, Universidad de Chile.
- Bossay, C. (2014). A Family History/A Country's History. The Films of Ariel and Rodrigo Dorfman. En *Jewish Film & New Media*, 2(1): 64–88.
- Bossay, C. (2014). El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia. En *Comunicación y Medios*, 29: 106-118.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. Londres: Reaktion Books.
- Chanam, M. (2008). *Politics of Documentary*. Londres: British Film Institute Publishing.
- Halbwachs, M. (1968). Memoria Colectiva y Memoria Histórica. *Reis España*, 69/95: 209-219.

- Halbwachs, M. (1991). Fragmentos de la memoria colectiva. En *Revista de Cultura Psicológica*, 1(1).
- Morales, M. (2017). ¿Habla mucho el cine chileno del golpe y la dictadura? En *Cinechile.cl. Enciclopedia de cine chileno*. Recuperado de <http://cinechile.cl/crit&estud-567>.
- Ramírez, E. (2015). Reflections on the other archive on television: Chilean fiction series and approximations to the dictatorial past. En *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 13(1): 9-22.
- Walker, J. (2005). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.
- Ward, P. (2005). *Documentary: The Margins of Reality*. Londres: Wallflower Press.
- White, H. (1986). *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.



## LOS 80. LA VIDA TELEVISADA DE UNA FAMILIA EN DICTADURA

*Javier Mateos-Pérez*

*Los 80* ES UNA SERIE DE FICCIÓN inspirada en la española *Cuéntame cómo pasó*<sup>1</sup> (TVE, 2001-actualidad), producida por Wood Producciones y exhibida por Canal 13 (2008-2014). Desde su aparición se convirtió en un fenómeno televisivo que contó con el seguimiento y la valoración positiva de la audiencia. Por este motivo, la fórmula se exprimió hasta convertirla en una producción longeva: en total se emitieron por el excanal de la Universidad Católica 78 capítulos repartidos en siete temporadas. *Los 80* tuvo presencia sostenida en los medios de comunicación, en las redes sociales y en el debate público hasta alcanzar un lugar en el imaginario colectivo. No en vano, se trata del programa de ficción más visto de la televisión chilena.

El argumento relata las vicisitudes de los Herrera López, una familia santiaguina, de clase media, que vive durante la dictadura y transita por los acontecimientos más representativos de la década –de 1982 a 1990–, añadiendo un breve salto temporal al presente –2014– durante la última entrega. La narración de la historia es lineal y cronológica y se ordena en función de una serie de sucesos históricos con la idea de mostrar cómo estos hechos influyeron sobre esta y, por extensión, sobre una familia chilena cualquiera.

El género que emplea *Los 80* es el *dramedia*<sup>2</sup> (García de Castro, 2002) familiar, puesto que conjuga tramas dramáticas de tipo social y

---

<sup>1</sup> Exitosa serie, aún en emisión, que cuenta la historia de una familia de clase media durante el fin de la dictadura franquista y la transición a la democracia.

<sup>2</sup> El formato se denomina con el término inglés *dramedie*, que combina los géneros del drama y la comedia.

político con otras cómicas, propias de la ficción familiar. La voluntad de inscribir la serie a la corriente realista lleva a intercalar ambos géneros, empleando historias cercanas, costumbristas, extraídas de la vida cotidiana, reconocidas por el público.

Uno de sus valores es la puesta en escena. La serie se ambienta con una estética ochentera, compuesta por decorados, objetos y referencias propias de la década, y con la inclusión de materiales audiovisuales de archivo que favorecen la inmersión en el pasado. Todos estos elementos invocan a la nostalgia, aportan verosimilitud al relato y facilitan la identificación de quienes vivieron la época, puesto que la serie denota autenticidad. Esto es coherente con el propósito que originó la creación de *Los 80*: su emisión durante la conmemoración del bicentenario del país y la intención de usar la serie para reflexionar sobre Chile y la identidad chilena.

## POLÍTICA, MELODRAMA Y CAMBIOS GENERACIONALES

El eje principal del relato corresponde a las vivencias de una familia durante la última década de la dictadura. Si bien este es el eje basal que recorre toda la narración y la dota de una impronta local y reconocible, existen otras dos tramas cardinales que, solapadamente, van a acompañar la narración a lo largo de sus siete temporadas. La primera tiene que ver con el componente melodramático, personalizado en la relación amorosa de la pareja de padres protagonistas, y la segunda alude a los cambios generacionales que se propician a través de los hijos e hijas del matrimonio.

Si bien los padres parten de una situación apolítica por miedo a que el posicionamiento ideológico pudiera perjudicarlos en su vida cotidiana, con el paso del tiempo la familia completa va a tomar partido por mantener una actitud crítica con el régimen. La razón estriba en que la propia existencia de la familia se ve sacudida por las políticas y por las actuaciones de un Estado dictatorial, en la misma línea que se observa en *Los archivos del Cardenal* (Antezana y Mateos-Pérez, 2017). La secuencia de acontecimientos que padecen los Herrera López justifica y legitima su cambio de posición

política. Por ejemplo, en la primera temporada Juan Herrera pierde su trabajo como consecuencia de la crisis económica de 1982, después de las reformas económicas neoliberales instaladas por la dictadura. En la segunda, Claudia, la hija mayor, es detenida en una marcha estudiantil durante las primeras protestas contra el régimen en 1983. En la cuarta temporada, agentes de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) asesinan a Gabriel, miembro del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y pareja de Claudia. Ella, debido a sus vínculos con el combatiente, huye a Argentina, dejando atrás a su familia. En la misma temporada, un agente se infiltra en el seno de la familia, haciéndose pasar por hermanastro de Juan, retiene y tortura a Claudia y se origina un allanamiento ilegal en el domicilio de los Herrera López. Juan y su hijo mayor, Martín, también padecen torturas por estos sucesos relacionados con su hermana. En la quinta temporada, el propio Martín es detenido por grabar para el noticiero *Teleanálisis*<sup>3</sup> los desórdenes del Parque O'Higgins a raíz de la visita a Santiago de Juan Pablo II y Félix, el tercer hijo, establece una relación afectiva con Sibila, la hija de una familia de retornados que no terminan de insertarse en su propio país. No es de extrañar entonces que, durante las dos últimas temporadas, la familia entera se vuelque con su participación en la campaña a favor del No en el Plebiscito Nacional, convocado para dilucidar la continuidad de Augusto Pinochet en el poder.

La serie propone la hipótesis de que la familia unida es la solución para superar las dificultades de una época convulsa. Y es que este propósito vital tuvo su eco en gran parte de la población chilena del periodo (Schlotterbeck, 2014), con personas que mantuvieron una actitud neutral frente a lo público –el conflicto de la dictadura– como táctica para resistir y así preservar lo privado –a los suyos–. La trama principal de la serie plantea la historia en particular de una familia, como excusa para contar la historia en general de Chile

---

<sup>3</sup> *Teleanálisis* fue un noticiero chileno de la década de los ochenta. Ante la censura establecida, un grupo de periodistas –ligados a la revista *Análisis*– realizaron reportajes audiovisuales con una posición crítica y no oficialista. Estos vídeos, grabados en cintas VHS, se distribuían clandestinamente. El proyecto estuvo financiado por varias ONG europeas.

durante la época y aportar con ello en la actualidad a la superación de las divisiones de un pasado conflictivo, mediante un punto de vista crítico pero moderado, conciliador, abanderado del llamado consenso.

En la serie se abordan algunos hechos represivos y políticos emblemáticos del periodo. Por ejemplo, el caso Degollados, ocurrido en marzo de 1985. Este hecho es parte de la trama de la tercera temporada, cuando Claudia, cercana a la Vicaría de la Solidaridad, se entera del secuestro de una persona a la que conocía y que trabajaba en el organismo, lo que concluye con la muerte del mismo, aludiendo a José Miguel Parada. En la cuarta temporada, centrada en el año 1986, Juan Herrera intenta proteger a Claudia interponiendo un recurso de amparo a través de la Vicaría, con el fin de ayudarla en caso de una posible encarcelación. En el cuarto capítulo, Gabriel, novio de Claudia, y su compañero del Frente, el Rucio, se internan en la localidad de Carrizal y, bajo la fachada de una empresa pesquera, ingresan armas al país provenientes de Cuba. Otro de los capítulos se ubica en septiembre, un día después del atentado contra Augusto Pinochet. Martín, camarógrafo en *Teleanálisis*, recibe la noticia del asesinato de su compañero en el noticiero, el periodista José Carrasco, quien fue ejecutado por miembros de la CNI en venganza por el asalto a Pinochet en el Cajón del Maipo. En la sexta temporada se aborda el Plebiscito de 1988 y la campaña del No.

Además de los aspectos políticos, la serie pretende ofrecer otros ángulos –económicos, sociales, culturales– con el fin de dibujar un retrato lo más completo posible de un momento determinante en la configuración de la sociedad chilena del presente. Para ello se apoya en noticias internacionales y acontecimientos patrios que han quedado asociados a la memoria colectiva del país. Es el caso de las imágenes de la selección de fútbol chilena, la emisión del video musical *Thriller* de Michael Jackson, el desbordamiento en 1983 del río Mapocho en la capital, el terremoto de 1985 y sus consecuencias en la ciudad de Santiago, la visita del Papa, el concurso de belleza que coronó a Cecilia Bolocco como miss Universo en 1987 o la

proclamación de Patricio Aylwin como presidente de la República en marzo de 1990.

Uno de los aspectos culturales que surgen en la época y que la serie toma como punto de partida para desarrollar otra de sus tramas fundamentales fue la emancipación de la mujer y su incorporación a la vida laboral. Este tema se cuenta en *Los 80* por medio de la relación entre los padres protagonistas: Ana y Juan –y también, complementariamente, empleando a Claudia y Nancy, la vecina de la familia–.

Como ha quedado dicho, al comienzo de la serie Juan pierde su trabajo y esto lleva a que Ana busque en el mundo laboral ingresos económicos para sustentar a la familia. Esta nueva definición de roles, que altera la visión tradicional de la familia chilena –padre sostenedor y esposa-madre cuidadora del hogar– amenaza con la ruptura familiar y la separación del matrimonio. Los conflictos entre la pareja protagonista se van a mantener constantes y con diferentes graduaciones a lo largo de toda la serie, alcanzando el punto culminante de la crisis en la temporada sexta, cuando Juan, ebrio, frustrado y celoso de la relación de su mujer con un compañero de trabajo, agrede a Ana empujándola contra la valla de casa. Este suceso provoca su separación y el inicio de nuevas relaciones amorosas para ambos.

*Los 80* es una serie producida por un canal comercial generalista, pensada para emitirse en día y horario de máxima audiencia. Observando que la telenovela es el género televisivo de ficción más popular y seguido del país, no es extraño que la serie recurra a fórmulas melodramáticas como esta para construir uno de los primordiales conflictos de su narración. Esta trama pasional, habitual en las teleseries, útil y recurrente por su ductilidad narrativa en la fórmula del serial, se encuentra presente en todo el relato, aunque enfatiza su presencia en las dos últimas temporadas –coincidiendo con el cambio de dirección de la serie–, instalando como conflicto final la resolución a la pregunta: ¿volverán a unirse Ana y Juan o se separarán para siempre?

Por último, conviene destacar la tercera trama que se mantiene continua en la serie, concerniente a los cambios generacionales y a las diversas transformaciones culturales y sociales que se inscriben en la época. Así, Claudia y Martín nos permiten reparar en el enfrentamiento ideológico y vital frente a sus mayores, mientras que Félix, primero desde la inocencia infantil y más tarde desde la rebeldía adolescente, compromete de forma recurrente a los adultos que le rodean con sus acciones, reflexiones y preguntas sobre la realidad.

Las tramas protagonizadas por las y los hijos contrastan con la generación anterior por su obstinación en alentar, colaborar y hasta participar en determinadas iniciativas encaminadas a propiciar el cambio democrático en el país, a pesar de los recelos de sus padres. La generación joven de la serie también sirve para evidenciar otros cambios que transformaron la sociedad chilena en estos años, relativos a las costumbres, a las relaciones interpersonales, a la sexualidad o, simplemente, a la forma de concebir los nuevos tiempos.

#### PERSONAJES: FAMILIA Y TELEVISIÓN. REPRESENTACIÓN DE LOS JÓVENES Y DE LA REPRESIÓN

La familia es un referente básico y ubicuo para la televisión generalista, y cuenta con una abundante presencia tanto en la programación como en las narrativas televisivas. La familia es propia de la televisión porque aglutina todo tipo de audiencias (Buonanno, 2009). Desde el siglo XIX, la familia ha actuado como núcleo central de cohesión estructural y es uno de los temas centrales del universo de la narrativa de aspiración realista (Balló y Pérez, 2005). La adaptación, construcción y representación de este personaje grupal en la ficción televisiva es relevante porque posee una importante resonancia e incidencia en el imaginario colectivo. Más aún en el caso concreto de *Los 80*, puesto que nace en el marco del 200 aniversario del país, por lo que su construcción narrativa trasciende la ficción para erigirse en una suerte de prototipo de la clase media chilena en una época concreta.

El personaje principal de *Los 80* es, por tanto, la familia Herrera López. Se trata de una familia tradicional, común, esforzada, de clase

media, compuesta por un padre, una madre y sus cuatro hijos –dos mujeres, la mayor y la pequeña, y dos varones–. El empleo de este tipo de familia como personaje busca visualizar a personas comunes que participan en el desarrollo de un país, pero que no suelen protagonizar los grandes relatos políticos o históricos. El hecho de contar con personajes de diferentes géneros y edades favorece que la audiencia heterogénea se pueda identificar con alguno de ellos, y eso permite reflexionar sobre cuál fue el papel real de cada cual en ese pasado compartido que se recrea.

A pesar de que la serie propone un protagonista coral, el mayor peso narrativo lo sostiene el cabeza de familia. Juan Herrera es un buen padre y un marido aceptable. Noble, esforzado, aprensivo, pero también acomplejado y chapado a la antigua, debe de enfrentar un cambio de vida motivado por las transformaciones que se viven en el país. La dictadura y los nuevos tiempos provocan que el suelo firme que él pisaba comience a moverse bajo sus pies. Sus conflictos pertenecen al orden profesional y afectivo. En lo laboral se sobrepone inicialmente al desempleo, posteriormente a las exigencias de un nuevo trabajo como asalariado, termina poniendo su propio negocio, lo estafan, regresa al empleo por cuenta ajena donde es vilipendiado y acaba resurgiendo con su enésimo emprendimiento empresarial. Su mentalidad terca y patriarcal y su talante retrógrado y protector le suscita en sus relaciones personales tensiones sempiternas con su esposa y abundantes enfrentamientos con sus hijos, a quienes quiere proteger incansablemente. Sus frustraciones profesionales y las secuelas que la dictadura produce sobre su vida y la de su familia lo convierten en un hombre fuera de tiempo, en un inadaptado que debe de luchar infatigablemente para proteger su lugar. Para ello cuenta con la incondicional ayuda de Exequiel, su mejor amigo, y ayudante desde el punto de vista narrativo.

La adaptación a los nuevos tiempos que parece faltarle a Juan le sobra a Ana, su esposa. Madre abnegada y mujer atenta, se mantiene asertiva a pesar de las trabas machistas de su marido. Cuenta con su amiga Nancy como ejemplo de mujer independiente, como soporte para empoderarse y como facilitadora para acceder al mercado

laboral y progresar dentro de él. El impulso que Ana tiene como motivación es el bienestar de sus hijos. Esta fuerza vital la sostiene en su idea durante el desarrollo del relato, hasta el final, cuando la presión familiar y su mentalidad tradicional troncan su decisión devolviéndola a su matrimonio con Juan.

Claudia es una hija estudiosa, capaz, responsable. Consigue calificaciones sobresalientes que abaratan sus estudios y alivia el cuidado familiar con su cooperación en el hogar. Logra sacar la carrera de Medicina y se convierte en la primera profesional de la familia. Es la única que desde el inicio manifiesta explícitamente su oposición al régimen. Esto se evidencia a través de distintas expresiones de rechazo y lucha contra la dictadura, involucrándose política y sentimentalmente con un estudiante que es integrante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. La presencia de Claudia en este mundo permite mostrar el retrato de la resistencia armada. Esta se representa idealizada, medianamente organizada, poblada con personas comprometidas, solidarias y bienhechoras, mártires de la causa. A través de esta experiencia militante se muestra en la ficción la representación de las técnicas e instrumentos de la represión pinochetista: vigilancias, chantajes, coacciones, abusos, torturas, asesinatos. Los agentes de la inteligencia de la dictadura aparecen como villanos, desabridos, rijosos, pendencieros. Excepcionalmente también se humanizan, por ejemplo, con el arrepentimiento de los actos realizados de uno de los agentes. Curiosamente, el que más se aproxima a la familia. Aunque Claudia ofrece muestras de personalidad e independencia, las decisiones y acciones que marcan las distintas etapas de su vida paradójicamente están condicionadas por sus recurrentes parejas masculinas (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016).

Martín es colaborador, honesto, fiel a sus seres queridos. Su trayectoria circula desde la ingenuidad de su adolescencia, hasta la responsabilidad una vez que alcanza la madurez. Tras un titubeante comienzo en la escuela de aviación de las Fuerzas Armadas, abandona la formación militar como consecuencia de un accidente que le deja secuelas físicas. A partir de aquí, pena una intensa travesía personal, repleta de claroscuros, que le conduce a la búsqueda de

sí mismo. Al final, termina por comprometerse como camarógrafo en *Teleanálisis* –donde descubre y muestra la realidad del país– y como padre prematuro –en solitario, tras separarse de su pareja–.

Félix es un niño feliz, bien parecido, espontáneo e inquieto. Muy apreciado por todos los miembros de su familia, transita a lo largo de la serie de la niñez a la adolescencia. El punto de vista de Félix concentra suma importancia dentro de la narración. Su papel de observador y descubridor del mundo que le rodea lo convierte en nexo con la audiencia que no vivió aquella época<sup>4</sup>. Además, este personaje tiene en la ficción la misma edad que tenía el guionista de la serie, Rodrigo Cuevas, en la época que narra. Por lo que la visión que este personaje posee de la época aporta una panorámica particular que la serie instala del pasado. En este sentido, se cuenta un momento histórico complicado, incierto y arduo, pero a la vez la visión del guionista concede un poso laudatorio del pasado por mirarse a través de una niñez dichosa, nostálgica, idealizada.

Para concluir, merece reseñarse el papel protagonista que ostenta la televisión dentro del relato. En el primer capítulo, el televisor aparece para explicar el cambio de época a través de la renovación del viejo aparato en blanco y negro familiar por el nuevo a color. En el último capítulo, la familia se reúne alrededor de las nuevas pantallas para mostrar un nuevo cambio de época y despedirse de su público. Entre medias de estos dos episodios, la televisión juega un papel determinante en la serie actuando como narradora. El material de archivo, suministrado por Canal 13, se emplea para acceder al pasado, para acentuar con imágenes reales la autenticidad del discurso, para contextualizar al público en la época y para, de paso, subrayar la centralidad de la televisión en la vida cotidiana de los hogares chilenos.

La televisión de los años ochenta gozó de un poder sin precedentes, acumulando en cada emisión audiencias millonarias. Recurrir a todos esos recuerdos televisivos apela directamente a los sentimientos de la audiencia. Se genera nostalgia porque instala en la pantalla

<sup>4</sup> Félix representa una generación de clase media cuyo equivalente durante la emisión de la serie superaba los treinta años de edad. Es decir, uno de los perfiles etarios preferidos por los anunciantes publicitarios.

una época pretérita que no regresará. Por eso, una de las premisas de la serie parece haber sido la utilización del material audiovisual de época para introducir a los personajes protagonistas, haciéndolos orbitar alrededor de los grandes acontecimientos e interpelando al público: ¿dónde estabas entonces?

## LA REPRESENTACIÓN DE GÉNERO. UNA FAMILIA PATRIARCAL

La familia de *Los 80* no es cualquier familia. Se trata de una familia patriarcal (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016) conformada por padre, madre e hijos, que vive de los ingresos que recibe el cabeza de familia como obrero de una fábrica textil. Los progenitores son de origen rural, emigraron a Santiago para establecerse y, en base al esfuerzo mutuo, *sacar la familia adelante*. Esto se traduce en alcanzar un estatus económico cómodo, asegurar educación para los hijos –concebido como el mayor legado que pueden dejar por su origen humilde–, ser un ejemplo de comportamiento y ascender de acuerdo a los méritos propios sin exceder las normas establecidas. En definitiva: *ser buenas personas*.

En esta familia, padre y madre tienen roles y ámbitos de desempeño específicos: el padre es quien asegura el bienestar económico a través del trabajo y se encarga de los asuntos fuera del ámbito doméstico. Es decir, el ámbito productivo queda en manos del varón y el reproductivo a cargo de la mujer. Además, el padre se postula para sus hijos varones como un ejemplo a seguir, de acuerdo a una definición de masculinidad específica: ser un buen padre, un esposo fiel, un trabajador honrado y un amigo dedicado. Por su parte, la madre es la encargada de la casa, en términos de orden y limpieza, de comida disponible, de atender las necesidades de hijas e hijos, de vigilar que estos vayan por el camino correcto y de acoger al esposo cuando este tiene dificultades, sin interferir directamente en la esfera de decisión que le corresponde al hombre de la familia. También alienta a la hija en su desarrollo profesional, sin que ello impida que sea, en el futuro, una esposa modélica –respetuosa de su sexualidad– y una madre excelente.

Estas premisas familiares, que a la vez establecen definiciones de género, empiezan a ser remecidas por el contexto que viven. El primer golpe es la crisis económica de la dictadura que se lleva por delante la fábrica donde trabaja Juan. El patriarca pierde el trabajo y esto le afecta en el cumplimiento de su responsabilidad como sostenedor económico de la familia. Desde aquí, aunque la situación económica familiar se afianza, el padre deja de ser el único proveedor del hogar y esta situación tensiona su masculinidad patriarcal.

Frente a la dificultad señalada, Ana se incorpora al mercado laboral y comienza a generar ingresos. Primero a través de la venta de productos desde el hogar y después como ejecutiva del negocio de las ventas a crédito nacido en dictadura. Esta nueva actividad de Ana hace que replantee su rol y posición dentro de la familia y genera tensión con los distintos miembros de ella: con el marido, por la competencia en la generación de ingresos; con los hijos, por la ausencia en el hogar; y con la familia en general, por la necesidad de conciliar su trabajo fuera y dentro de la casa. Así, esta madre comienza a vivir lo que muchas mujeres que participan en el mercado laboral deben enfrentar: una doble jornada de trabajo, la culpa por no cumplir su rol de madre y esposa y la falta de apoyo y comprensión por parte de sus familiares. Esta situación alcanza tal nivel de tensión que desemboca en la separación del matrimonio y la búsqueda de parejas alternativas –aunque al final se reencuentran–.

Paralelamente, el contexto político en el que se sitúa la serie, caracterizado por la represión de cualquier manifestación de disidencia, también desafía a la familia Herrera López. Esta tensión se focaliza en Claudia quien, como se ha dicho, es un ejemplo de hija y posee una clara motivación de progreso personal –quiere ser médica–. Sin embargo, Claudia es opositora al régimen de Pinochet. Esta posición, que cuestiona los valores que sus progenitores le han inculcado, también afecta al padre, puesto que este pierde la capacidad de protegerla o ve que sus esfuerzos por hacerlo son inútiles. Claudia presenta una feminidad alternativa a la de su madre, teóricamente más autónoma, aunque en la práctica es dependiente de sus parejas.

Un tema que subyace a través del relato, relativo al género y a la familia y vinculado al machismo, es el de la ausencia del padre en el hogar. Este asunto asoma en la serie a partir de distintos personajes secundarios. El padre de Juan Herrera aparece en uno de los primeros capítulos, de manera sorpresiva, para confesar los motivos de su ausencia durante la infancia de Juan. Nancy conforma un hogar monoparental y su hijo, Bruno –amigo inseparable de Félix–, también sufre el abandono paterno. Apenas Nancy y Exequiel formalizan su relación, esta se quiebra debido a que una antigua pareja de él le acusa de abandonar y no reconocer al hijo que tienen en común. Finalmente, don Genaro, veterano pinochetista que regenta el almacén del barrio, le confiesa a su ayudante Hugo *Petita* cuando (cree que) se está muriendo que es su padre, aunque luego lo niega y la relación real de ambos nunca se desvela. Esta retahíla de casos parece contraponerse y complementar la fotografía que el relato familiar de los Herrera López toma de la sociedad. El *huachismo* se considera inherente de la identidad chilena (Montecino, 1996). Incluso el denominado padre de la patria, Bernardo O’Higgins, padeció la ausencia de su progenitor.

La representación de género en *Los 80* es interesante porque desde la experiencia de una familia chilena estándar, amparada bajo valores tradicionales, se puede apreciar la tensión que genera el contexto dictatorial en el que se encuentra. La familia y sus miembros deben adaptarse y lo hacen. Sin embargo, la narrativa es consecuente con la familia patriarcal tradicional porque, después de cada momento crítico, esta se mantiene unida y firme, custodiada externamente por el padre y protegida internamente por la madre (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016).

Esta familia representa un espacio de estabilidad sin posibilidad de asumir cambios verdaderamente significativos. La familia atraviesa por un sinnúmero de episodios diferentes que, por muy graves que resulten, no erosionan la identidad familiar estable. Al contrario, proponen un paradigma feliz e inmutable del mundo doméstico. Cada episodio que altera la rutina de alguno de los miembros de la familia afecta, directa o tangencialmente, a los demás integrantes del

grupo, provocando un mecanismo endogámico que funciona como antídoto contra la disolución y que tiende a regresar al orden. El tiempo se sucede, las desgracias aparecen, los cambios se proponen, pero todo esto solo contribuye a fortalecer el entramado familiar. Queda entonces la familia patriarcal como solución, como refugio de estabilidad en los tiempos difíciles. Con ella se configura un sentido de identidad nacional a partir de un espacio doméstico familiar con relaciones de género estandarizadas que trasciende el difícil contexto histórico en que la serie se enmarca. La familia como célula que amalgama la base identitaria del país. Un mensaje probablemente en sintonía con la línea editorial del canal de emisión.

#### TRANSFORMACIÓN DEL MODELO SOCIOECONÓMICO: CONECTANDO LOS OCHENTA Y EL SIGLO XXI

La serie muestra a los personajes protagonistas afectados por algunos de los cambios que se dieron en la población tras la instalación del modelo económico neoliberal que realizó el régimen. Una vez que Juan pierde su empleo como obrero textil en una empresa nacional, padece los rigores de la cesantía. Ulteriormente emprende –no exento de conflictos y dificultades– distintas estrategias para mantener los ingresos necesarios para la sobrevivencia del hogar: desempeñándose como empleado en una camisería, dueño de un negocio de ropa usada, socio en una empresa de confecciones y, finalmente, como propietario de un video club, dejando atrás la imagen del trabajador que desarrolla su carrera siempre en el mismo lugar. En paralelo vemos el devenir de la madre que, apremiada por la situación económica familiar, decide buscar formas alternativas de generar ingresos. Ana vende artículos para el hogar en su casa, viaja a Argentina para comprar y revender productos y comercializa tarjetas –alcanzando la jefatura del departamento– para la compra a crédito en unos grandes almacenes. Con esta excusa se vislumbra la asimilación incipiente de unos términos –créditos, tasas, intereses– que posteriormente van a tener presencia constante en una sociedad que durante la década de los noventa basará parte del comercio en el endeudamiento de los clientes.

La dimensión económica de la dictadura y la transformación del modelo económico son ejes transversales que cruzan la serie. A parte de la sombra que proyecta sobre los protagonistas, esta temática también se muestra en diferentes personajes secundarios para explicar las distintas implicaciones que generó. Es el caso de la representación que se hace de los empresarios y comerciantes que, a pesar de favorecer a los Herrera López, aparecen siempre como adherentes al régimen en oposición al modelo económico anterior. Extremo opuesto es el de Exequiel, excompañero de Juan en la fábrica, quien sintetiza otro segmento, consecuencia de la doctrina neocapitalista impuesta por el régimen. En este sentido, tras perder su empleo en Textiles Nacionales, alterna trabajos tan variados como vendedor de dólares callejero, dependiente en una sastrería, taxista o comercial de videos piratas.

Especialmente revelador del modelo socioeconómico que se asienta en la dictadura es el salto temporal que se produce durante la última temporada. En ella se emplea la prolepsis para alternar las narraciones de los personajes protagonistas en 1990 y, simultáneamente, en 2014. En la representación del presente se observa un país agitado, consecuencia de las políticas que se fraguaron en la década que da nombre a la serie. Una de estas fue la intervención en el ámbito de la educación.

Durante el reencuentro entre el Félix y la Sibila del siglo XXI, ambos participan en una marcha que demanda educación pública, gratuita y de calidad hasta que un *guanaco* disuelve la protesta por la fuerza. En paralelo, en el pasado se nos muestra la disyuntiva de Ana, quien busca colegio para su hija menor. Ella se inclina por inscribir a Anita en un colegio privado, católico, caro, considerado como paradigma de la educación de calidad. Sin embargo, para matricular a su hija en esta institución, duda si mentir en la entrevista de selección porque sospecha que en ese colegio no admitirán a su hija como alumna si tienen conocimiento de que ella es una mujer separada que pasa su jornada fuera de la casa trabajando. Con estas dos secuencias encadenadas se nos ofrece una perspectiva de perversión en el sistema educativo chileno que enlaza con la historia

sobre la crisis de la educación y la marginalidad social que se recrea en *El reemplazante*.

Para explicar el cambio del modelo social entre el pasado y el presente la serie emplea al personaje de Félix, quien acumula mayor presencia en la narración de la temporada final. El otrora joven idealista se nos presenta en 2014 convertido en un hombre moderno, con similitudes aunque evolucionado respecto a la generación anterior. Ahora es un padre separado, que trabaja, cocina y se preocupa por asistir a las reuniones escolares de sus hijos. El retrato se completa describiendo su trabajo: sociólogo, con amplia oficina, bien ataviado, que define su función profesional como un especialista en *gestión de controversias* (tarea que consiste en lograr acuerdos entre comunidades y empresas que inician actividades en determinados territorios). Un retrato generacional que encaja en el marco de la sociedad chilena actual.

#### ANÁLISIS AUDIOVISUAL: EL TRATAMIENTO DEL MELODRAMA TRADICIONAL

En cuanto al tratamiento audiovisual, la serie presenta una gramática tradicional (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017) semejante a la empleada en las telenovelas y a las producciones de televisión melodramáticas. La composición de las imágenes cumple una función representacional y persigue mostrar una realidad pretérita, reconocible y familiar. El uso de la cámara es transparente, sin apenas injerencias. El montaje entre planos apuesta por la continuidad espacial y temporal. Tanto la angulación –estable, horizontal, omnisciente, selectiva– como la iluminación plantean un uso realista y, en la escala de planos, se aplica la secuencia clásica, de plano general a plano detalle. En específico, abunda el plano medio conjunto, lo que es consecuente con la voluntad de retratar a la familia Herrera López como protagonista de la narración.

El uso del sonido también se adscribe a esa configuración tradicional. Los diálogos son capturados en sonido directo y la música, instrumental, abundante durante todo el relato, posee una función

instructiva: acompaña a la imagen, refuerza, subraya y corrobora el sentido evidente de las emociones que se proponen en el guion.

Destaca el recurso de la utilización de los medios de comunicación como mediadores del relato del pasado en la serie. La presencia de la televisión, la radio o la prensa es una constante. Se insertan en el relato de ficción imágenes y sonidos reales que se emplearon en su momento para contar los mismos acontecimientos noticiosos de la época a los que se refiere la serie. Canal 13, *Teleanálisis*, Radio Cooperativa y diferentes periódicos se emplean para contextualizar la acción y como referencia para seguir la cronología histórica de los acontecimientos. Este tipo de inserciones también sirven para incrementar la veracidad del relato, integrando en ocasiones a los personajes de ficción en las imágenes de archivo, soslayando una pátina de autenticidad en la narración. El empleo de esta herramienta funciona como anzuelo nostálgico para el público, que reconoce lugares, personajes, sucesos, noticias en su memoria. Además, las imágenes de archivo se emplean también como recurso técnico para unir secuencias o para situar al televidente en espacios de la diégesis.

La serie pretende ser el retrato de una época concreta. La celebrada puesta en escena está sometida a las necesidades dramáticas que exige la narración. De tal manera que atrezo, vestuario, peluquería, maquillaje y, en general, la ambientación del pasado rodean y complementan a los personajes. Esta armonía entre personajes y puesta en escena otorga unidad dramática a las secuencias y propone una didáctica que permite ser disfrutada por todo tipo de audiencias, independiente de su experiencia personal o audiovisual, porque se apoya en la tradición cultural y melodramática.

## DE LA TELEVISIÓN AL IMAGINARIO COLECTIVO

*Los 80* se convirtió en algo más que una serie de televisión. Fue un acontecimiento televisivo que consiguió un seguimiento masivo y concitó la valoración positiva tanto de la crítica como del público. Su influjo trascendió de la televisión al debate público para acabar incrustándose en el imaginario colectivo chileno. *Los 80* jalona la

televisión nacional porque, por primera vez, una serie de ficción televisiva emitió explícitamente escenas de detención, reconociendo de forma abierta y palmaria los episodios de violación de derechos humanos que se habían producido en el pasado a manos del régimen gobernado por el general Augusto Pinochet.

La serie ve condicionado su contenido por el contexto socio político en el que se inscribe al momento de su producción. *Los 80* nace como consecuencia de la conmemoración del bicentenario de Chile. En este sentido, la producción apunta al gran público por su protagonista central: la familia como elemento identitario. Se muestra como protagonista a una familia chilena estándar en la que aparecen personajes de distintas edades que facilitan una mayor identificación y empatía por parte de la audiencia. La familia neutraliza las diferencias sociales, al inscribirse en el modelo patriarcal (padre-madre-hijos), modelo cultural que trasciende a todas las clases y que se encuentra en el imaginario chileno. Este planteamiento que reproduce una visión tradicional de la familia parece alineado con la ideología de Canal 13, propiedad entonces de la Universidad Católica.

La serie se ha apreciado principalmente por su propuesta realista y por su evocación del pasado, es decir, por su verosimilitud. Esta se ha conseguido mediante un elaborado trabajo de ambientación que persigue dotar de autenticidad decorados, personajes y tratamientos audiovisuales. La credibilidad del relato se refuerza con el trabajo de interpretación y con la caracterización del reparto artístico, el empleo de material de archivo audiovisual, así como los acontecimientos históricos que se recrean a lo largo de la serie. La impronta de *Los 80* ha quedado patente gracias a su capacidad de revivir, desde diferentes ámbitos, una época pretérita compleja, determinante en la conformación de la sociedad actual. Esta evocación se ha podido realizar a partir de una memoria compartida, desde donde se plantea un juego dialéctico entre la realidad, la ficción idealizada y la nostalgia.

*Los 80* despliega un relato donde se armoniza el principio de estabilidad familiar con las particularidades de la vida social

santiaguina durante la dictadura. En las tramas propuestas se destacan las acciones de un Estado represor que condiciona la vida y que vulnera derechos elementales, las desigualdades de género o las diferencias generacionales. Pero todo ello contextualizado en una época de transformaciones que también acentúa progresos. En este sentido, la serie apunta a una generalización de las mejoras en el nivel de vida, avances en la esfera social, la promoción en el terreno profesional, la prosperidad en el desarrollo económico, la inscripción de nuevas pautas de consumo en el entorno neoliberal, el proselitismo de las costumbres y las tradiciones, la toma de conciencia política y algunas conquistas en la igualdad de género.

El hecho de que la familia Herrera López progrese se produce porque se implica en un proceso de reflexión histórico colectivo. Pero para alcanzar el progreso tiene que sortear, desde el consenso y la unión familiar, los obstáculos que componen los conflictos centrales de las tramas: el desempleo, las diferencias matrimoniales, las disputas con los hijos, la resistencia contra la dictadura. El mensaje recurrente de la serie es que los problemas se solventan gracias a la unidad familiar. Esto permite interpretar que, tanto los problemas como las soluciones que proponen los Herrera López, son extrapolables a cualquier familia chilena.

La serie dispone un tono coral, compuesto en círculos de relación entre Juan y Ana, estos y sus hijos, y entre cada miembro de la familia y sus entornos de amistad y/o sus redes profesionales. Los Herrera López personifican el cambio político desde abajo, desde el sujeto histórico de las clases medias. Esta singularidad simboliza una metáfora de transición desde un régimen autoritario a otro democrático. En la serie pocos son los personajes que se han trabajado mediante opciones políticas polarizadas. Por ejemplo, en el caso rupturista, encarnado por Claudia, o en el opuesto continuista, representado por el pinochetista don Genaro. Lo cierto es que la mayoría de los personajes se inscribe en una cultura caracterizada por los valores de respeto, tolerancia y concordia.

*Los 80* se comprende como una producción televisiva representativa del proceso de cambio hacia la democracia desde una perspectiva

de consenso o concertacionista. Esto porque la serie propone una revisión moderadamente crítica con el periodo.

*Los 80* instauró a la serie de ficción televisiva como un medio conveniente para narrar la historia chilena a audiencias masivas. El seguimiento y la popularidad de esta producción inauguró una dinámica en la televisión chilena, todavía vigente, de producir series de televisión –en diversos formatos– que remitían a la historia reciente del país, y en concreto, al periodo dictatorial, como material narrativo. Estas propuestas, dirigidas por cineastas chilenos consagrados como Nicolás Acuña, Alex Bowen, Andrés Wood o Pablo Larraín, fueron: *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014), *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *Ecos del desierto* (CHV, 2013), *No, la serie* (TVN, 2014), *Sudamerican Rockers* (CHV, 2014) o, recientemente, *Bala loca* (CHV, 2016), *Ramona* (TVN, 2017) y *Mary & Mike* (CHV, 2018).

## REFERENCIAS

- Antezana, L. y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). En *Historia Crítica*, 66: 109-128. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.
- Balló, J. y Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Buonanno, M. (2009). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- García de Castro, M. (2009). *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info*, 39: 55-66.
- Mateos-Pérez, J., Ochoa, G. y Valdivia, A. (2017). La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual. En *Anàlisi*, 57: 15-28.
- Montecino, S. (1996). *Madres y huachos: alegoría del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Schlotterbeck, M. E. (2014). Actos televisados: el Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. En *A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 12(1): 136-157.



Juan en su trabajo como obrero textil.



Ana como vendedora de tarjetas de crédito en el retail.



La nueva vida de Ana pone en tensión al matrimonio Herrera López.



La familia Herrera López enfrenta un momento de crisis.



Los Herrera López reunidos en su hogar.

# LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL: ESTO NO ES FICCIÓN

*Gloria Ochoa Sotomayor*

*LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL* es una serie de ficción emitida por TVN (2011 y 2014) asociada a la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado de 1973. La idea original es de Josefina Fernández, hija de un abogado que trabajó en la Vicaría de la Solidaridad, organismo de la Iglesia católica que en dictadura tuvo como función apoyar a las víctimas de la misma. La autora, influenciada por uno de los documentos que dio cuenta de las violaciones a los derechos humanos acontecidos en el periodo<sup>1</sup>, se percató de que las declaraciones de las víctimas y los casos podían convertirse en los capítulos de una serie de ficción. Basándose en hechos reales, decidió articular el relato bajo el género policíaco y de suspense, inspirándose en la serie *La ley y el orden* (NBC, 1990-2010). Cada episodio gira en torno a diferentes casos abordados por el personal de la Vicaría en base a hechos represivos ocurridos en la época, a través de una síntesis de sucesos y personajes, no en una secuencia cronológica de hechos ni una representación exacta de lo ocurrido. La serie tuvo dos temporadas y 24 episodios. La primera, con mayor sintonía que la segunda, es fiel al formato descrito. La segunda pierde en cierto sentido ese ritmo y se vuelca hacia una aproximación algo melodramática, orientada al devenir de la historia de amor entre los protagonistas, lo que hace perder fuerza al contexto socio-político en el que se sitúa.

---

<sup>1</sup> El libro *Chile. La memoria prohibida* (1989), de Eugenio Ahumada, Augusto Góngora y Rodrigo Atria.

A través de los personajes la serie muestra distintas posiciones respecto a la dictadura. La acción permite identificar a cada uno con una determinada tendencia política: adhesión al régimen, ignorancia respecto a las acciones represivas y criminales de este, oposición al mismo, lucha por la verdad y la justicia a través de la vía pacífica, resistencia armada. En la lucha por la verdad y la justicia se ubican la protagonista, Laura Pedregal, y sus padres: Carlos Pedregal y Mónica Spencer. Una familia chilena de clase media, activos opositores al régimen que, desde su desempeño laboral y su compromiso personal, asumen esta lucha incluso arriesgando sus vidas. Carlos trabaja en la Vicaría de la Solidaridad como abogado, Mónica se desempeña como periodista independiente comprometida con la denuncia de las acciones del régimen dictatorial. Manuel Gallardo, novio de Laura al inicio de la serie, junto a diversos personajes, representa la resistencia armada.

En el lado opuesto están los miembros de la acomodada familia del protagonista, Ramón Sarmiento. Su padre (Marcos Sarmiento) y su hermano (Juan José Sarmiento) se declaran en un primer momento adherentes al régimen, y la madre (Julia Correa) muestra una posición de ignorancia respecto a los crímenes cometidos por el mismo. Sin embargo, Ramón y su familia paulatinamente conocerán las acciones represivas de la dictadura y cambiarán su perspectiva. Incluso Ramón se unirá a la oposición pacífica, expresada en su colaboración con la Vicaría y también en su adhesión al movimiento que en la serie alude al Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo<sup>2</sup>. Por su parte, su padre será parte de quienes buscan el

---

<sup>2</sup> El 14 de septiembre de 1983 surge el Movimiento contra la Tortura como una acción específica de denuncia contra esta práctica represiva ejercida por la dictadura. El 11 de noviembre del mismo año, pasa a llamarse Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo a partir del impacto que causó en el grupo la inmolación de Sebastián Acevedo Becerra en Concepción en protesta por la captura de su hijo e hija por parte de la CNI. Desde su fundación y hasta el término de la dictadura esta agrupación denunció los atropellos y crímenes de los aparatos represivos y señaló los lugares que eran usados por los servicios de inteligencia como centros de detención, tortura y exterminio. Nació desde las comunidades cristianas de base y fue parte importante del movimiento el sacerdote jesuita José Aldunate. Ver Movimiento contra la Tortura Sebastián Acevedo, Prensa Opal, en [https://www.youtube.com/watch?v=fH8\\_Kp6ab48](https://www.youtube.com/watch?v=fH8_Kp6ab48).

regreso a la democracia a través de la negociación con los militares (en la segunda temporada, ya que en la primera fue asesor de un ministro de la dictadura).

La serie *Los archivos del Cardenal* muestra una visión específica de la represión y del terrorismo de Estado. En ella podemos rastrear la defensa de las víctimas realizada por la Vicaría, la labor y principios de dicho organismo, el funcionamiento de los aparatos represivos y su accionar, y la resistencia armada, como ejes centrales de representación. También podemos aproximarnos al rol de los medios de comunicación en el periodo, principalmente la radio y la prensa escrita, y a la sociedad chilena a través de los personajes recurrentes y específicos de cada episodio.

La desaparición de personas, hallazgo de osamentas, secuestros, detenciones ilegítimas, tortura, exilio, experimentación con drogas, represión hacia la Vicaría, represión sobre los movimientos de resistencia armada, sobre pobladores, entre otros, fueron hechos novedosos que por primera vez se expusieron en la televisión a través de la ficción. El miedo, la desconfianza y el temor generalizado que vivía el país, así como la represión y persecución ejercida por los aparatos de seguridad, se expusieron en horario de alta audiencia, a pesar de las controversias que despertó la producción antes de su emisión, principalmente por reclamos de representantes de la derecha chilena, que vieron en ella una versión sesgada de la historia de Chile<sup>3</sup>.

## UNA APROXIMACIÓN A LA DICTADURA

Los principales ejes del relato se refieren a la relación entre los dos jóvenes protagonistas, la representación de los aparatos represivos, la representación de la resistencia armada, también a través de dos jóvenes, todo ello articulado en torno al trabajo que realiza la Vicaría de la Solidaridad, siendo esta la aproximación que nos permite conocer el terrorismo de Estado y violación a los derechos humanos del periodo.

---

<sup>3</sup> Ver en este libro el capítulo *Los archivos del Cardenal: el desafío de lo verosímil*.

La historia de amor entre Laura y Ramón, que se encuentran en posiciones opuestas respecto al régimen, es uno de los ejes principales del relato. Laura es una mujer que lucha por defender a quienes han sido violentados por la represión, con alto compromiso e involucramiento político. Es parte de un círculo social y familiar de oposición, informado y activo. Ramón es un hombre ensimismado, algo disconforme con su vida, perteneciente a una familia de derecha adherente al régimen que vive satisfactoriamente en la sociedad chilena de la época, ajena al acontecer represivo de la dictadura. Ambos se conocen casualmente e inician un romance basado en la atracción de los opuestos, y en el paulatino descubrimiento de parte de Ramón de la realidad social y política del país presente más allá de las fronteras del círculo familiar.

La Vicaría de la Solidaridad es el espacio en el cual esta pareja se encuentra y se va afianzando. En la primera temporada, a través de los casos que abordan, se conocen y se vuelven cómplices. En la segunda, y producto del asesinato de Carlos, el padre de Laura, por parte de los aparatos represivos, se distancian y entran en conflicto. Laura se alinea con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez y Ramón sostiene una posición ponderada y no violenta como opción frente a la dictadura. Al finalizar la segunda temporada se reconcilian con el nacimiento del hijo de ambos, el que representa la esperanza de un futuro democrático para el país.

La aproximación a los aparatos represivos de la dictadura se realiza especialmente a través de la historia de dos personajes. En la primera temporada, se nos presenta a Mauro Pastene, agente que cumple labores represivas como torturas, seguimientos, escuchas telefónicas, secuestros, montajes, entre otros, siendo el aparato represivo de referencia la DINA<sup>4</sup>. Asimismo, se muestra la afectación que su trabajo como agente le produce, lo que le lleva a tomar la decisión de abandonarlo y entregar la información que maneja a la Vicaría a cambio de protección. A través de él, conocemos también a militantes de izquierda que se «quiebran» y se convierten en

---

<sup>4</sup> Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), aparato de inteligencia de la dictadura militar, que funcionó entre 1973 y 1977.

colaboradores. Se muestra el porroteo<sup>5</sup>, la delación y la relación que se da entre detenidos-detenidas que se convierten bajo tortura y amenaza en colaboradores y los agentes. En la segunda temporada, se muestra una arista distinta de la represión a través de un agente de mayor rango llamado Marcelo Alarcón, vinculado al mundo del espectáculo, sin dudas ni remordimientos respecto a su quehacer, en clara alusión a Álvaro Corbalán<sup>6</sup>, mostrando también un mayor vínculo con civiles a través de colaboradores, aliados y socios en negocios fraudulentos.

De esta manera, la serie se aproxima al funcionamiento de los aparatos represivos de la dictadura (DINA en la primera temporada y CNI<sup>7</sup> en la segunda), a su funcionamiento jerárquico y centralizado, su operación al margen de la ley, la brutalidad y sofisticación de sus métodos, así como la insinuación de su vinculación directa con Pinochet. Además, se acerca a los delitos económicos en los que estuvieron implicados estos aparatos o sus miembros, como la evasión de IVA y la participación en una financiera ilegal (La Cutufa<sup>8</sup>).

<sup>5</sup> El porroteo fue una práctica regular para la detención de personas, que consistía en sacar a un detenido a dar vueltas en un vehículo por la ciudad para que reconociera, bajo amenaza de muerte y luego de haber sido sometido a torturas, a sus compañeros o compañeras de militancia que intentaran reconectarse en lugares o puntos preestablecidos con este fin.

<sup>6</sup> Álvaro Julio Federico Corbalán Castilla fue el jefe operativo de la Central Nacional de Informaciones (CNI), convirtiéndose en el rostro de la represión durante la década de 1980. Actualmente, tiene el rango de mayor en retiro del ejército y se encuentra recluido en Punta Peuco, donde cumple condenas en siete causas por violaciones a los derechos humanos, entre ellas: los asesinatos perpetrados en la Operación Albania y los asesinatos del líder sindical Tucapel Jiménez, del carpintero Juan Alegría Mundaca, de la militante del MIR Paulina Aguirre Tobar, del comunista Juan Luis Rivera Matus, del periodista y militante del MIR José Carrasco Tapia, de Enzo Muñoz Arévalo, Héctor Sobarzo Núñez, Juan Manuel Varas Silva y Ana Delgado Tapia, perpetrados en julio de 1984, y de los cinco miembros del FPMR –Julián Peña Maltés, Alejandro Pinochet Arenas, Manuel Sepúlveda Sánchez, Gonzalo Fuenzalida Navarrete y Julio Muñoz Otárola–, que fueron lanzados al mar en septiembre de 1987, por las que suma 100 años de cárcel. También fue conocido en la época por su activa vida bohemia.

<sup>7</sup> La Central Nacional de Inteligencia (CNI) fue el servicio de inteligencia de la dictadura, creado en 1977 luego del cierre de la DINA, y funcionó hasta su disolución en 1990.

<sup>8</sup> En la primera mitad de década de 1980, «el capitán de Ejército Gastón Ramos crea una financiera ilegal que capta fondos de otros militares para,

Los agentes, por su parte, se representan en una doble dimensión: la determinación con la que ejecutan su trabajo represivo y el conflicto que dicho trabajo genera, siendo ejemplificador el caso de Mauro, quien –como se indicó– entrega antecedentes del aparataje represivo a la Vicaría.

Asimismo, la serie recurre a dos referencias para aludir la resistencia armada: el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR<sup>9</sup>) en la primera temporada y el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR<sup>10</sup>) en la segunda, a través de dos personajes: Manuel Gallar-

---

supuestamente, invertirlos en negocios de alta rentabilidad. Luego se suma el capitán Patricio Castro, agente de la CNI. Bautizada como La Cutufa, la financiera llega a administrar más de 1.500 millones de pesos de la época y entre sus clientes cuenta con generales y agentes de la CNI. Hasta que el extraño crimen de uno de sus inversionistas, un conocido empresario, abrió el escándalo, a pocos meses de que el régimen militar entregara el mando a nuevas autoridades democráticas» (Basadre, 2014). Este fue uno de los primeros escándalos financieros en que se encontraron implicados agentes de la dictadura.

<sup>9</sup> El MIR se fundó en 1965 y se convirtió en referente de la izquierda radical, extraparlamentaria y revolucionaria chilena, al menos hasta 1990. En su Declaración de Principios, se definió como vanguardia para la clase obrera y los oprimidos de Chile y manifestó su postura revolucionaria de acción política y social en oposición a la izquierda tradicional. El MIR no formó parte de la coalición gobernante durante la Unidad Popular, aunque sí la apoyó haciendo una tregua en su táctica de acciones de propaganda armada. Entre 1970 y 1973, enfatizó su acción social con el objetivo de consolidar su política de Frentes de Masas y construcción del Poder Popular. Durante la dictadura militar fue duramente perseguido. En el periodo, llamó a sus militantes a no asilarse para luchar contra la dictadura desde el interior del país. Lo que significó extremar las medidas de seguridad para operar en la clandestinidad y trabajar en células pequeñas y compactas. A pesar de ello, sus militantes –mujeres y hombres– fueron encarcelados, torturados, ejecutados o exiliados, lo que desarticuló el movimiento, después de distintos acontecimientos que marcaron su historia.

<sup>10</sup> El FPMR, o el Frente, grupo armado que nació el año 1983 como el aparato militar del Partido Comunista de Chile, bajo su Política de Rebelión Popular de Masas, que apuntaba a adoptar todas las formas de lucha contra la dictadura militar, tuvo un alto protagonismo en la década de 1980. Algunos de los hitos de la historia del Frente son la internación de armas por Carrizal Bajo el año 1986, la que fue descubierta en agosto de ese año por los órganos represivos; y la Operación siglo xx, es decir, el atentado contra Pinochet ocurrido en septiembre del mismo año, el que no alcanzó el objetivo de acabar con el dictador. A partir de este momento se inicia el distanciamiento con el Partido Comunista, el que optó por la vía política para enfrentar al régimen. Como respuesta al atentado a Pinochet, hubo una fuerte acción represiva contra el Frente, como la Operación Albania o Matanza de Corpus Christi en la que participaron cerca de 50 agentes de la CNI y murieron 12 frentistas en distintos operativos que

do y Alicia, primero, convertidos luego en el comandante Esteban y Fabiana (segunda temporada). El relato nos muestra las diferentes acciones realizadas por ambos grupos armados (asesinato y secuestro de miembros del ejército, asaltos, internación de armas, atentado a Pinochet), parte de su funcionamiento (jerarquía, escuela de cuadros, organización interna), sin profundizar en las diferencias entre uno y otro, incluso mostrando cierta continuidad a través de los personajes mencionados. Se muestran, también, los enfrentamientos entre estos grupos y las fuerzas represivas, así como las pérdidas sufridas.

La respuesta a la dictadura a través de la vía legal o pacífica y la respuesta a través de la resistencia armada ocupan un lugar significativo en la trama. Lo que podemos considerar una innovación, puesto que la dota de dinamismo y moviliza a los personajes –por el conflicto que la opción genera y por la forma en que los posiciona en la historia–. También se aproxima a la emocionalidad de quienes optaron por la resistencia armada, muestra las razones y la convicción respecto al camino elegido, la relación entre militantes y lo que han dejado de lado: hijos, hijas, familia, una vida común.

El trabajo realizado por la Vicaría es otro eje del relato, y es el escenario en el que pivotan las historias previamente señaladas. Así, se muestra la posición del organismo y de la Iglesia católica en el periodo, en relación con la oposición a la dictadura de Pinochet, la defensa y denuncia de las violaciones a los derechos humanos, la investigación del funcionamiento de los aparatos represivos, el archivo de causas y antecedentes y el no involucramiento ni defensa de quienes participaban en hechos de sangre. Asimismo, se muestra el actuar del vicario como representante del organismo, la vida y el compromiso de trabajadoras y trabajadores, sus historias vinculadas a hechos represivos y las consecuencias de su quehacer, incluida la persecución por parte de los agentes de la dictadura.

De este modo, la serie va mostrando algunos hechos represivos emblemáticos. La primera temporada inicia con el descubrimiento de restos óseos en una zona rural cercana a Santiago, aludiendo

---

fueron denominados como enfrentamientos. A pesar de este impacto, en los años siguientes continuaron con sus acciones, las que se vieron paulatinamente reducidas a partir de 1990.

al hallazgo de Lonquén en 1978, lo que devela definitivamente la práctica de la detención con posterior desaparición como medio de exterminio. También se alude a la Toma de La Bandera (1980) con ayuda de militantes clandestinos del MIR, la que fue reprimida por la dictadura y defendida por Camilo Vial (obispo auxiliar). En la misma temporada se desarrolla el asesinato de un líder sindical, referencia al asesinato de Tucapel Jiménez en 1982 por un grupo operativo de la Dirección de Inteligencia del Ejército y el montaje que hace esta intentando hacerlo pasar como un robo e inculpando a un inocente. Se produce, además, la inmolación de un padre frente a la Catedral en protesta a la falta de información respecto a su hija e hijo detenidos, en alusión a la inmolación de Sebastián Acevedo ocurrida en Concepción en 1983. Finaliza la temporada con los secuestros de Carlos Pedregal, abogado de la Vicaría, y dos personas más, las que son degolladas, tiradas en un sitio eriazado y descubiertas por un campesino que acude a la Vicaría. Conocido este hecho como el caso Degollados, ocurrido en marzo de 1985, donde son asesinados un funcionario de la Vicaría (José Manuel Parada) junto a dos militantes del Partido Comunista (Santiago Nattino y Manuel Guerrero). El objetivo del asesinato fue resguardar los secretos del Comando Conjunto, que dos de las víctimas habían comenzado a descifrar. El crimen fue perpetrado por el alto mando de Carabineros y llevó a la caída del general César Mendoza. Este asesinato significó, también, un duro golpe para la Vicaría.

La segunda temporada se inicia con el asalto a una panadería, donde un joven resulta herido y acude por ayuda a la Vicaría (1986), manifestando esta que si se encuentra involucrado en un hecho de sangre no es posible ser parte en su defensa. Al mismo tiempo, se muestra una persecución más aguda al organismo por la dictadura. Se aborda el asesinato de dos hermanos por una patrulla de carabineros, evento que tiene su correlato en el asesinato el 29 de marzo de 1985 de Eduardo y Rafael Vergara Toledo, militantes del MIR. La muerte de sacerdotes comprometidos con los más pobres también surge esta temporada en alusión a la muerte en 1984 de André Jarlan en La Victoria por parte de carabineros. Asimismo,

el atentado hacia dos jóvenes en una jornada de protesta nacional, del que resulta muerto Rodrigo Rojas y gravemente herida Carmen Gloria Quintana, en julio de 1986. La temporada finaliza con la muerte de los personajes que en la serie representan la resistencia, lo que en la época resultó un fuerte golpe al FPMR, conocido como Operación Albania, en la que fueron asesinados 12 frentistas, algunos con cargos de relevancia, a manos de agentes de la CNI. Hecho por el que fueron condenados el exdirector del organismo Hugo Salas Wenzel y el exjefe operativo Álvaro Corbalán.

Estos son, entre otros, los acontecimientos, organismos y personajes de la época que la serie retrata a través de un entramado no cronológico ni estrictamente apegado a reproducir los hechos de la época<sup>11</sup>, recogiendo acontecimientos emblemáticos y principalmente ocurridos en la capital o sus alrededores.

## LAS MUJERES EN LA DEFENSA DE LOS DERECHOS HUMANOS

En *Los archivos del Cardenal* la figura de Laura Pedregal es central en la historia, lo que resulta un significativo referente del rol que ejercieron las mujeres en el periodo, particularmente el de quienes fueran familiares de detenidos desaparecidos. La representación de los personajes en general, y de las mujeres en particular, se encuentra orientada a su desempeño profesional o a la posición que tienen respecto al régimen y a la labor que realiza la Vicaría. La serie también va entregando, a medida que avanzan los episodios, elementos de la dimensión privada de los personajes. En ese marco observamos cómo las configuraciones de género se van expresando (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016). Resulta interesante observar cómo las mujeres opositoras al régimen se presentan críticas y activas en la vida social y política (Laura, Mónica y Alicia, por ejemplo); mientras que las mujeres afines a él se presentan conservadoras y mayormente

---

<sup>11</sup> Como iniciativa paralela a la emisión de la serie, el Centro de Investigación y Publicaciones (CIP) de la Universidad Diego Portales entregó información respecto a cada uno de los casos aludidos a través de *Twitter* y luego en el libro *Los archivos del Cardenal. Casos reales* (uno para cada temporada). Ver en este libro el capítulo *Los archivos del Cardenal: el desafío de lo verosímil*.

orientadas a la vida doméstica, como ignorantes, inocentes o adherentes a las acciones del régimen (Julia, madre de Ramón; Francisca, hermana de Ramón; y Estela, cantante en un club nocturno y pareja del agente Marcelo Alarcón).

Si bien Laura se muestra como una joven independiente, activa y motivada por su quehacer, su acción se encuentra mediatizada por las emociones y conflictos propios del amor romántico, puesto que Ramón y Manuel representan alternativas vitales distintas y posiciones políticas encontradas (Ibíd.). La joven se presenta ante la disyuntiva de elegir entre Ramón, un hombre conservador, formal en su manera de vestir y actuar, y sin una posición clara respecto a la dictadura al momento de conocerse; y Manuel, abiertamente opositor al régimen, de aspecto más relajado y sencillo<sup>12</sup>, que ha optado por la resistencia. No obstante sus diferencias, ambos coinciden en mantener una actitud protectora hacia Laura, cuya iniciativa y compromiso en el trabajo la obliga a tomar una serie de riesgos, lo que implica tener que explicarse y defenderse frente a ellos sobre las decisiones que toma y la manera en que procede cuando se involucra en los casos de la Vicaría. Lo mismo debe hacer ante Carlos, su padre protector. En resumen, su quehacer profesional se ve constantemente analizado y juzgado por los personajes masculinos que la rodean.

Por el contrario, Laura y su madre presentan mayor complicidad. Mónica defiende el trabajo de su hija, de hecho, por su propio compromiso ideológico y desempeño profesional, se enfrenta a la represión, incluso es prisionera en un centro de detención clandestino. Esta afinidad conlleva una relación íntima entre ambas, dotándola de

---

<sup>12</sup> A propósito de la caracterización del aspecto de este personaje, es interesante observar –en otra dimensión del análisis de género– cómo en la serie se confrontan dos tipos de masculinidad: la de los agentes de la CNI y la de los miembros de la resistencia armada, la que se evidencia en un diálogo que sostiene en el episodio final el agente de la CNI que ejecuta al comandante Esteban. El agente, que alude a Álvaro Corbalán, se caracterizaba por su preocupación en el vestir. Este, entonces, confronta la masculinidad militar y la de la resistencia en relación a la hombría y valentía propia del ejército de Chile frente a la debilidad de los revolucionarios, pero también en relación a la apariencia y vestimenta de estos, menos preocupada y menos formal, ambas características que los harían «menos masculinos».

mayor confianza y permitiendo compartir confidencias, sentimientos, pensamientos y cuidado mutuo.

Laura representa –y asume– una función que el patriarcado ha otorgado a las mujeres: la protección de otros, el sentido de la propia vida a razón de otros, incluso en la muerte. Esta función es coherente con la labor que han ejercido las mujeres en los contextos de represión dictatorial, es decir, en momentos de fuerte aniquilamiento o atomización de la acción política y social. Son las mujeres –y los vínculos familiares, por extensión– los que adquieren cierta preponderancia frente a otros como los asociados a la militancia política. La lucha por la defensa de los derechos humanos en dictadura ha sido una cruzada, en un primer momento, protagonizada por mujeres –cuando no han sido directamente sujetas de la represión–. Son ellas quienes se constituyen en buscadoras de los suyos y en garantes del bienestar de sus detenidos, siendo también sostenedoras materiales y afectivas de sus familias (Peñaloza, 2003; Maillard y Ochoa, 2014). Así lo muestran las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile y las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina. Este último hecho se manifiesta en el episodio de inicio de la serie, donde se destaca la búsqueda de un nieto detenido desaparecido por parte de su abuela, y en una escena –del mismo episodio– donde el Vicario señala: «Bueno, de más está decir, que todo esto ha sido para nosotros también tremendamente demoledor. Pero no podemos olvidar que Dios, nuestro Cardenal, nos puso aquí para denunciar y para encontrar a quienes buscan esas mujeres ahí afuera. Tenemos que hacer todo lo posible para que sea lo menos doloroso para ellas».

Laura es la representación de esa forma de accionar que, en un sistema patriarcal, da protagonismo a las mujeres, debido al rol esperado de cuidado y atención de otros. Así, bajo las motivaciones políticas de Laura, encontramos la aflicción de su padre por la desaparición de su hermano (tío de Laura); su propio pesar por el asesinato de su padre a manos de los agentes represivos y la situación generalizada de violación a los derechos humanos, expresada en el sufrimiento de los familiares que acuden a la Vicaría. Todo esto fundamenta la

posición de Laura frente a la dictadura y se la muestra en un estado de afectación permanente, indicando que aquella emocionalidad es la que la guía, principalmente en la segunda temporada, cuando luego del asesinato de su padre se une a la resistencia armada, de la que era contraria en la primera (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016).

En otro lugar de este relato, hallamos a la militante de la resistencia, Alicia. Su vulnerabilidad y fuerza se expresan en los primeros episodios durante su embarazo, así como su convicción y firmeza en los ideales que sustenta. Posteriormente, es presentada como una disciplinada combatiente del FPMR, que instruye y dirige a sus compañeras y compañeros desde una actitud cercana, pero alejada de cualquier emocionalidad que la distraiga del foco de derrocar al dictador, salvo el amor por el comandante Ernesto (Manuel, expareja de Laura).

En la primera temporada, Laura, su madre y Manuel empatizan con Alicia y su embarazo, protegiéndola en su propia casa, mientras Carlos y Ramón se muestran críticos y desconfiados. Incluso Ramón cuestiona en reiteradas ocasiones la maternidad de Alicia en relación a su opción política y a las situaciones de riesgo en las que se ve envuelta. Es decir, las opciones de las mujeres suelen ser cuestionadas por los imperativos del deber ser que se encuentran vigentes para ellas, y ellas deben defenderlas como opciones personales válidas e indiscutibles, como lo hace Alicia.

Es Alicia quien inicia y guía a Laura en su trayectoria militante y le enseña una nueva manera de relacionamiento, que distancia a Laura de su forma de vida anterior, de la vida en pareja con Ramón. Asimismo, la maternidad de Laura –como la maternidad de Alicia en su momento– surge como una suerte de obstáculo para su continuidad en el camino de lucha y enfrentamiento al régimen dictatorial por el que ha optado. Nuevamente es el embarazo el que determina un hito: el cierre de la serie muestra a Laura como madre primeriza, ya distanciada de lo que fue su trabajo en la Vicaría y de su aproximación a la resistencia, es decir, la vida marcada por su rol de madre.

A través de esta experiencia, la serie marca una línea entre el presente dictatorial y la posibilidad de un futuro distinto, y que el

hijo de Laura se convierta en hijo de la democracia. El primogénito –varón– de Laura y Ramón es contemplado por su abuelo paterno –ahora miembro de una agrupación política que busca el término de la dictadura por vía pacífica– como un signo del cambio político que se avecina, una esperanza de futuro y como un líder en potencia. Como resultado, la serie plantea el traspaso de un protagonismo femenino defensor de la vida (Laura), a un protagonismo masculino constructor de futuro (hijo de Laura).

### ESTRATEGIA AUDIOVISUAL Y REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA RECIENTE

Desde el punto de vista audiovisual (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017), la serie presenta un uso de cámara ligado a la naturaleza de su género: la acción. La tensión constante que rodea a los personajes, así como su propia inestabilidad, se muestra a través de la cámara en mano, el súbito uso del *zoom* (acercamiento-alejamiento) y los persistentes cambios del plano en la misma toma. Se evita la enunciación con la angulación de un espectador omnisciente. Abundan los planos medios y primeros planos, que resaltan las frecuentes emociones de los personajes en los momentos más dramáticos. Es relevante matizar el empleo de la profundidad de campo con el fin de indefinir los elementos que rodean a quienes protagonizan la historia, lo que transmite las inseguridades producto de las complejas situaciones a las que se enfrentan. Por último, la iluminación persigue la naturalidad y contribuye a la búsqueda de ambientación de época. El montaje destaca en los momentos de tensión. En estos intervalos se opera con una toma larga, donde no se cambia de escenario ni de tiempo, pero se perciben múltiples cortes en la imagen a modo de elipsis (*jumpcuts* o saltos en la secuencia lineal del relato), que enfatizan la acción. En la segunda temporada es habitual el recurso del *flashback* (imágenes de episodios anteriores) para explicar la evolución de tramas, reacciones o comportamientos en las y los personajes.

La música es un elemento central para la ambientación de época. La canción principal es *Santiago de Chile*, un conocido tema del

cantautor cubano Silvio Rodríguez –compuesta al enterarse del golpe militar ocurrido en Chile– versionada por el conjunto nacional Los Bunkers, lo que transmite una actualización del recuerdo. La banda sonora también se apoya en la narración de noticias radiofónicas o televisivas, dotando de contexto y verosimilitud al relato. Por otra parte, el ruido atmosférico propio de las locaciones, los sonidos exacerbados, los diálogos malsonantes (uso excesivo de groserías, lenguaje técnico propio de lo judicial), apelan al género policial. La ambientación y vestimenta cobran especial importancia en la serie para ubicar a la audiencia en la época aludida.

Asimismo, un recurso que otorga verosimilitud y remembranza es la voz de Sergio Campos, locutor y periodista del noticiero *El Diario de Cooperativa*, la que fue emblemática para dar a conocer noticias del periodo, acompañada de una música característica que a toda chilena y chileno en esos años le hacía despertar su sentido de alerta y prestar mayor atención a lo que estaba ocurriendo en el país y a su alrededor.

Por último, la cabecera de la serie (inicio) para la primera temporada presenta a las y los personajes, sus conflictos, el momento histórico y el género de la serie. Inicia con una fotografía del cardenal Silva Henríquez mientras un breve texto, simulando estar escrito por una máquina de escribir, señala el momento histórico en el que transcurrirá la serie. Se utilizan primeros planos poco descriptivos en un comienzo para luego, con planos de mayor acción, presentar a los personajes, sus relaciones y el peligro al que se exponen utilizando imágenes de persecución y disparos, pasando por personajes principales y secundarios, incluidos los agentes de la represión, representados por la entrada de uno a una iglesia con lentes oscuros y luego disparando. Se utiliza como dispositivo, para mostrar lo anterior, un proyector de fotografías antiguo, simulando su apariencia de color y textura y el constante sonido que produce acompañado por campanas, disparos, golpes, sirenas de vehículos y frenazos, helicópteros, máquinas de escribir y cámaras fotográficas que, sumado todo a un montaje rápido y dinámico, da a esta cabecera una sensación de producción de acción policial. Todo ello

acompañado por el ritmo del tema principal de la serie *Santiago de Chile*. La cabecera de la segunda temporada es breve y muestra menor información, porque asume que la o él espectador vio la temporada anterior. En ella se escribe el nombre de la serie con su tipografía específica sobre algunas imágenes y luego el fondo se vuelve negro para dar paso a la mención de las instituciones gubernamentales que brindaron apoyo a la producción: el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) y la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO). Las imágenes que se utilizan son de la época. La primera es de una manifestación a las afueras de la Vicaría y el resto son imágenes de contexto, como una de Pinochet y de la policía. Luego se distinguen imágenes de escenas de la temporada mostrando a los nuevos personajes y algunas imágenes de la temporada anterior.

Esta secuencia de apertura, que aparece en todas las series, tiene distinciones propias en esta producción, ya que entrega señas de la historia a relatar, del impacto de ella en las y los personajes y quiénes son dichos personajes, ubicando rápidamente a la audiencia en el relato, el ritmo y las emociones que despierta. Para ello utiliza elementos icónicos, como: imágenes, estilo visual, música, efectos sonoros, tipografías y contenidos propios de la historia a relatar, entre otros, lo que hace que resulte una pieza atractiva y adecuada al género policial y de suspense en el que busca situarse. Opción que también la sitúa como una obra única entre las producciones que –hasta la fecha– han abordado el periodo, utilizando un género –el policial– poco desarrollado en el ámbito nacional.

## LA DICTADURA EN LA PANTALLA

*Los archivos del Cardenal* fue una innovación que generó discusión social, y ese es parte de su valor. Exponer en un horario de alta audiencia y en un relato de ficción lo que fue el terrorismo de Estado llamó la atención de la audiencia, trajo a colación disputas silenciadas, pero siempre presentes, y también removió emociones y hechos que no todas las personas quieren enfrentar ni asumir. De esta manera, la serie aporta a constituir la ficción televisiva como

un nuevo dispositivo de memoria y, como cualquiera de ellos, es una de las posibilidades de construcción del pasado sin negar los hechos ocurridos.

Desde cierta perspectiva, responde a una representación oficial de la historia reciente que no cuestiona la forma en que el periodo ha sido abordado. Se consideran los años que van desde 1973 a 1990, sin incluir los años previos como antecedente y los sucesivos para evaluar las consecuencias; de cierta manera, se encapsula el periodo sin ponerlo en relación con el devenir general de la historia de Chile. Se centra en la preminencia de un concepto de víctima individual y no de un colectivo reprimido en el que se encuentran luchadoras y luchadores sociales de los años sesenta, setenta y ochenta. Se articula en una representación atomizada de la sociedad de la época, principalmente en torno a la familia, mostrando escasamente los movimientos políticos y sociales de entonces. No se contextualiza el origen de la dictadura ni se menciona la Unidad Popular o el gobierno de Salvador Allende, salvo en descalificativos que resultan descontextualizados y en pequeñas alusiones, tales como que en los años previos a la dictadura la gente se podía manifestar libremente o la Reforma Agraria bajo el gobierno de Frei Montalva (no la implementada durante la Unidad Popular). La presentación de los casos que se abordan en cada episodio enfatiza el dolor de las víctimas, más que los contenidos político-represivos que hay tras ellos. Primero hacia quienes buscaron hacer de Chile un país con un proyecto socialista de sociedad y, luego, ante quienes se opusieron a la tiranía instalada.

Los hechos represivos que presenta la serie son una aproximación específica a la dimensión política de la sociedad chilena de la época, frente a la cual todos los personajes tienen una postura. Sin embargo, pareciera ser que esa represión fuese un objetivo más que un medio, puesto que otras dimensiones asociadas al quehacer de la dictadura –como las transformaciones económicas acontecidas en el periodo– quedan menos dibujadas en la trama, lo que también estuvo por mucho tiempo presente en el discurso oficial: una disociación

entre el modelo neoliberal instaurado y el terrorismo de Estado que lo hizo posible, a través de una alianza entre militares y civiles.

En este aspecto, destaca la exhibición explícita de imágenes de tortura como parte de la narrativa de la serie y el impacto de ella en los personajes, en particular en su protagonista: Ramón. Este hecho la convierte en la primera producción de este tipo que lo hace. Opción que no pasa desapercibida para la audiencia, quien la valora por mostrar explícitamente una práctica represiva recurrente y extensiva en el periodo<sup>13</sup>, cuyo ejercicio y cuyas víctimas no fueron reconocidas como tales hasta el año 2003 con la constitución de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech)<sup>14</sup>.

Desde otro acercamiento, destaca cómo se incorpora en la historia la resistencia armada y el funcionamiento y estrategias represivas de los aparatos de inteligencia, pues permite enfrentarse y conocer hechos, personajes y contenidos que hasta ese momento eran escasamente abordados. De igual manera, aporta a reconocer y visibilizar el trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad, considerando que fue uno de los principales referentes de defensa de los derechos humanos del periodo, aunque no el único. A la vez, la serie otorga protagonismo femenino a la defensa de los derechos humanos —representado habitualmente a través de la cueca sola<sup>15</sup> (una mujer bailando cueca en solitario, ya que su pareja fue hecha desaparecer)—, evidenciando la recurrencia de esta imagen perseverante y sufriente en la historia oficial; pero en esta producción genera un contrapunto al mostrar mujeres en la resistencia armada, también.

<sup>13</sup> Ver en este libro el capítulo *La mirada de la audiencia juvenil* y el capítulo *Memorias generacionales y sentimientos: el pasado reciente en la ficción televisiva*.

<sup>14</sup> Ver en este libro el capítulo *Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva*.

<sup>15</sup> El 8 de marzo de 1978, en un acto para conmemorar el Día Internacional de la Mujer, debutó el conjunto folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). En esa oportunidad se presentó por primera vez la cueca sola, en la que bailaban solas esta danza tradicional portando en su pecho la fotografía de su familiar desaparecido. Esta puesta en escena se repitió como un gesto de denuncia permanente. Fue compuesta por Gala Torres, quien la dedicó a su hermano detenido desaparecido. Ver *La cueca sola*. Historia con memorias, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Recuperado de <https://ww3.museodelamemoria.cl/Informato/la-cueca-sola/>.

Por último, es importante señalar que muestra una dimensión de sobrevivencia-resistencia que chilenas y chilenos han sostenido frente a la implantación del sistema, más allá del éxito o fracaso que esa acción haya tenido, trascendiendo la experiencia solo de víctimas.

Si bien la serie presenta un carácter educativo, ya que muestra y explica el funcionamiento de la Vicaría, los aparatos represivos y la resistencia armada, entre otros, de alguna manera pierden potencial por la aproximación sintética a personajes y acontecimientos, lo que puede dificultar la comprensión a quien no los conozca. Sin embargo, constituye un aporte desde la perspectiva de la audiencia al conocimiento de la historia reciente del país y otorga legitimidad a un relato, el de la represión y el terrorismo de Estado que, a pesar de estar en libros y documentales, se encontraba ausente de productos audiovisuales de ficción y masivos, a excepción de lo que la serie *Los 80* abordó, aunque no en la misma dimensión.

Con todo, la historia narrada surte el efecto de enfrentar a la sociedad chilena a mirarse a sí misma a través de un determinado relato propuesto y puesto en escena en la pantalla. Esta historia, ficcionada a través de los recursos señalados a lo largo del texto, expone una particular aproximación que, siendo específica, se hace genérica al ser exhibida a un público masivo, constituyéndose como un nuevo dispositivo de memoria.

## REFERENCIAS

- Basadre, P. (2014). Patricio Castro, el cerebro tras la financiera ilegal La Cutufa. En *Los casos de la Vicaría. Las historias reales que inspiran la serie* Los archivos del Cardenal. Centro de Investigación y Publicación de la Facultad y Letras de la Universidad Diego Portales. Recuperado de <http://www.casosvicaria.cl/temporada-dos/patricio-castro-el-cerebro-tras-la-financiera-ilegal-la-cutufa/>.
- Maillard, C. y Ochoa, G. (2014). *Yo soy... Mujeres familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine*. Germina, conocimiento para la acción. Santiago de Chile.
- Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info*, 39: 55-66.

- Mateos-Pérez, J., Ochoa, G. y Valdivia, A. (2017). La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual. En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 57: 15-28.
- Peñaloza, C. (2003). *En memoria de los ausentes, el rol de las mujeres en la transmisión de la memoria de los detenidos desaparecidos, Chile 1978-1998*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, mención Historia de Chile. Departamento de Ciencias Históricas, Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago de Chile.



Laura, protagonista de *Los archivos del Cardenal*, en las dependencias de la Vicaría de la Solidaridad.



Laura y Ramón, asistente social y abogado de la Vicaría de la Solidaridad.



Manuel, ex pareja de Laura y militante de la resistencia armada.



Mauro Pastene, agente de la DINA, torturando a un opositor a la dictadura.



Detalle de una manifestación reclamando por los detenidos desaparecidos.

# EL REEMPLAZANTE. RADIOGRAFÍA AL CHILE DESIGUAL DE INICIOS DEL SIGLO XXI

*Andrea Valdivia Barrios*

*EL REEMPLAZANTE* ES UNA SERIE de televisión chilena emitida los años 2012 y 2013 por la señal abierta del canal TVN, y desde el 2017 forma parte de la oferta de contenidos de la plataforma internacional Netflix. Con una duración de dos temporadas y 24 capítulos, la serie cuenta la historia de Carlos Valdivia, ejecutivo exitoso de una empresa de inversiones financieras que, movido por su ambición y soberbia, realiza una arriesgada operación a espaldas del dueño. Esto provoca graves pérdidas a la compañía, lo que desencadena su detención y despido. Después de recuperar la libertad, arruinado, regresa al barrio de la comuna de San Miguel donde se crio para vivir con su padre viudo, su hermano Francisco y la familia de este. El padre, que al igual que Francisco es profesor y además inspector del liceo Príncipe Carlos, lo convence de ingresar al establecimiento y trabajar como reemplazo del profesor de matemáticas. La serie nos muestra las contradicciones y procesos de cambio que vive Carlos como profesor de un grupo de adolescentes en sus últimos años de secundaria, las vivencias de estos y sus familias, las complejidades del barrio y del establecimiento escolar en medio de la pobreza y la marginación.

La serie también es la historia del Chile actual, donde el neoliberalismo actúa omnipresente en las lógicas de acción, los sueños, los proyectos y la vida cotidiana de las personas. El individualismo, la competencia y la mercantilización de todas las capas de la convivencia social son posibles de encontrar en la crisis de la educación que se expresa y se hace palpable en el país desde mediados de la

primera década del siglo XXI. Ese es el telón de fondo de *El reemplazante*, que muestra desde el interior, «desde» la cotidianidad de un liceo subvencionado por el Estado. Cotidianeidad educativa y social que refleja la desigualdad estructural, la segregación y el lucro como organizadores de la educación.

*El reemplazante* es una serie dramática de actualidad. Si bien tiene un amplio reparto joven, se trata de una producción transversal en términos de audiencia y género audiovisual. El punto de vista realista nos acerca, tanto al interior del liceo, como a la población marginal donde habitan estudiantes y sus familias. También nos hace entrar a sus casas, apreciar la pobreza, la discriminación y la violencia. Esta última presente también en el espacio de opulencia donde circulaba Carlos Valdivia antes de perder el trabajo y la libertad. A partir de la experiencia cotidiana de las y los personajes, sus problemas, conflictos y vicisitudes, se propone un sinfín de temas sociales que son de total actualidad en Chile: violencia, droga, racismo, homosexualidad, abandono, abuso sexual infantil, embarazo adolescente. En el plano educativo en específico, se tratan temas como deserción escolar, precarización del trabajo docente y de las condiciones materiales de los establecimientos educativos con financiamiento estatal, calidad de la educación, cultura escolar, reivindicación de la educación pública, mercantilización, lucro y desigualdad. Todos ellos componen la compleja trama de esta producción que, a partir de los análisis realizados (Amigo, Bauzá y Villarroel, 2015; Honores y Pino, 2016; Mateos-Pérez y Ochoa, 2016; Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017), se organizan en ejes comprensivos que se presentan a continuación.

#### CARLOS VALDIVIA, EL MESÍAS QUE CAMBIA EL CURSO DE VIDA DE OTROS Y DE SÍ MISMO. POSIBILIDADES Y DIMENSIONES DE TRANSFORMACIÓN

«Rompió las reglas y cambió sus vidas». Con este subtítulo abre la presentación de la serie y su promoción. La frase también marca uno de los argumentos centrales. Este personaje, ajeno a la escuela, llega para transformar las expectativas de un presente y un futuro

de exclusión. Un profesor que no es profesor, que va aprendiendo en el oficio y en el compromiso afectivo con las y los jóvenes. Carlos Valdivia es el mesías de la historia y, tal como se articulan este tipo de narrativas, salva a una comunidad que está en peligro y es amenazada por el orden instituido. Lucha contra el *statu quo* y llega a situaciones extremas como la puesta en peligro o el autosacrificio (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016). Con referencias claras a películas como *Dangerous minds* (John N. Smith, 1995, EE.UU.) y *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008, Francia), la serie aborda las posibilidades de transformación de la educación y, en particular, el rol del profesor en dicho proceso.

El profesor reemplazante es un mesías imperfecto y no está impune de dobleces morales o dudas existenciales. Este ingeniero, calculador y soberbio, se transforma en la medida que conoce a cada uno de las y los adolescentes del establecimiento. A la vez, toma la causa de sacar el establecimiento de la miseria en que se encontraba, producto de un sostenedor privado que solo vela por el negocio, sin importar la calidad de los procesos ni el futuro de estudiantes y docentes. No es una conversión completa ni carente de renuncias. La nueva vida de Carlos Valdivia transcurre en la disyuntiva de transformarse en profesor y quedarse con ese grupo de jóvenes, salvar sus vidas y el liceo, o volver a sus privilegios materiales y acceder al poder social y económico. Varias son las ocasiones en que se enfrenta a ese dilema. Primero, como anhelo de ese pasado reciente. Después con el regreso, en un par de ocasiones, de Rosario, la novia del barrio alto, hija del dueño de la empresa donde trabajaba como ejecutivo.

Carlos Valdivia se inserta en el liceo sin convencimiento, incómodo y, en cierta forma, desconcertado con la precariedad y agresividad de las y los adolescentes. Tiene la idea de que la experiencia será breve, mientras se las arregla para regresar al espacio donde había triunfado. El inicio de la serie lo refleja de manera dramática. Los primeros cinco minutos del primer capítulo nos presentan el barrio y el establecimiento. Es el primer día de clases para Carlos y debe enfrentarse a tercero medio, su jefatura de curso. Luego de que la directora informa al estudiantado de que tendrán un reemplazante,

sale de la sala y le dice: «Todo suyo, ánimo». El ingreso de Carlos a la sala es seguido de cerca con una cámara en mano. Es una toma ralentizada al ritmo de una melodía que imprime suspenso y donde se escuchan de fondo algunas groserías de los jóvenes. Se muestran, en primeros planos, los rostros amenazantes de quienes serán las y los estudiantes protagonistas de la historia. El ingreso del profesor parece ser indiferente para el curso. La escena continúa con un fuerte y violento enfrentamiento entre Carlos y Maicol, lo que indica, desde el inicio, la especial relación que tendrán ambos.

Con el paso del tiempo, el profesor reemplazante comienza a involucrarse en el desafío de captar la atención de la clase. Se hace respetar, motiva a las y los jóvenes a ir más allá de las escasas expectativas que tanto ellas, ellos, como sus familias y docentes, tienen de futuro. El profe Charlie, como le llaman, se enfrenta a la dirección del establecimiento y a sus colegas, al resistirse a cambiar las notas del estudiantado. Quieren que aumente las calificaciones para asegurar que pasen de curso, independientemente de los resultados de aprendizaje que tuvieron. Esta práctica, habitual en algunos establecimientos escolares del país, da cuenta precisamente de la desesperanza y descrédito docente respecto de las capacidades y potencialidades de las y los estudiantes pobres. El profesor de matemáticas va más allá. Propone la creación de un preuniversitario gratuito para quienes cursan tercer medio, con el fin de nivelar conocimientos e imprimir en ellas y ellos el deseo o proyecto de rendir la Prueba de Selección Universitaria (PSU)<sup>1</sup>. En colaboración con Ana, la profesora de Artes, y Zafrada, el estudiante que se convertirá en su ayudante al descubrir las habilidades que tiene para las matemáticas y los negocios, organizan el preuniversitario y comienzan la campaña para convencer a docentes, apoderados y estudiantes.

El compromiso afectivo con las y los jóvenes hace que Carlos entienda su labor más allá de los aspectos pedagógicos de aula. En su misión salvadora, el profesor va a sus casas cuando comienzan a faltar a clases; lleva a Flavia a la posta cuando esta tiene un aborto

---

<sup>1</sup> Examen nacional que se rinde al final de la enseñanza secundaria y es obligación para postular a las universidades.

espontáneo; genera un proyecto de educación de adultos para apoderadas, apoderados y habitantes de la población, con el fin de promover la vinculación de las familias y disminuir el ausentismo y abandono escolar juvenil. El involucramiento de Carlos en los problemas afectivos y psicológicos de sus estudiantes tiene en la relación con Maicol el mejor ejemplo. El joven se convierte en una fuente de preocupación permanente. El profesor intenta alejarlo de la delincuencia y evitar que deserte del liceo, media con su familia y se involucra en diversos episodios de abandono y violencia familiar. Incluso llega al punto de acoger en su casa a Maicol y su hermana menor, la Toyita, y de buscarles un lugar protegido y alejado de la población, en el hogar de Rosario, su antigua novia.

El profe Charlie llega incluso, hacia el final de la primera temporada, a organizar la comunidad escolar –colegas, apoderadas, apoderados y estudiantes– para evitar el cierre inminente del establecimiento, a través de la regularización económica y la formación de una cooperativa para comprar el liceo al sostenedor. Con esto pareciera que la apuesta de la serie es ir más allá de la imagen del docente que salva a las y los estudiantes por medio de una relación pedagógica poco ortodoxa y la confianza en sus capacidades. El profesor, al proponer una salida cooperativa y empoderada de la comunidad educativa, ofrece una respuesta al negocio de la educación desde un núcleo ideológico distinto, recuperando e instalando sentidos de organización social y política con la creación de proyectos colectivos.

Sin embargo, ese sueño cooperativo fracasa. La segunda temporada nos muestra que luchar contra el neoliberalismo, el individualismo y la competencia es imposible. De regreso a clases, el siguiente año, la comunidad se entera de que el antiguo sostenedor vendió el establecimiento a una fundación privada que trae con mayor fuerza la lógica del negocio en educación. Carlos, a diferencia de su colega Ana, decide quedarse y luchar, en la medida de lo posible, dentro del sistema sin transgredir el individualismo, una de las claves ideológicas del neoliberalismo. La búsqueda será sacar a las y los jóvenes de la marginalidad, incentivando el esfuerzo y el trabajo arduo de cada

cual y de lo que el entorno le permite. De esa forma, Zafrada, contra toda expectativa, logra un buen puntaje en la Prueba de Selección Universitaria, lo que le sirve para postular a la universidad para estudiar Pedagogía en Matemáticas.

Tal como señalan Mateos-Pérez y Ochoa (2016), como todo relato mesiánico, *El reemplazante* oscila entre dos polos de subjetividad: el héroe y la comunidad. Subjetividades que se complementan en la salvación, pero dentro de ciertos límites, los que permite el sistema social.

### SEGREGACIÓN Y MERCANTILIZACIÓN EN EL SISTEMA EDUCACIONAL CHILENO. IMPACTO EN LA VIDA COTIDIANA DE LAS ESCUELAS

Si bien *El reemplazante* se hace eco de una de las demandas del movimiento por la educación del año 2011 y que resuena hasta estos días: «educación pública, gratuita y de calidad», tiene como escenario un liceo particular subvencionado, científico humanista, y no uno municipal público. La condición mixta del sistema particular subvencionado, establecimientos propiedad de privados con subvención estatal, le permite a la serie mostrar los mayores problemas del sistema educacional chileno (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017). El liceo Príncipe Carlos o Charles Prince School, como se llama en la segunda temporada bajo el nuevo sostenedor, vive las precariedades y la exclusión que experimentan los establecimientos municipales ubicados en sectores urbano-marginales. Además, suma las consecuencias directas de la mercantilización del sistema, con sostenedores que lucran con la educación y que despliegan una gestión similar a otros negocios de su propiedad.

Durante la primera temporada, la serie nos muestra el cotidiano escolar, las contradicciones que viven las y los docentes, la precarización de su trabajo, la inestabilidad laboral y el sin sentido que muchos experimentan producto de las transformaciones de la cultura escolar en las últimas décadas. Las perversiones del sistema de subvención a la demanda para el financiamiento de los establecimientos públicos y particular subvencionados, junto con la desregulación del sistema de

sostenedores privados, son finamente retratadas en la producción. La falsificación de los libros de asistencia a clases o los cambios en las calificaciones de estudiantes son situaciones que se ven en la primera temporada y que son frecuentes en los establecimientos. Este tipo de estrategias se siguen para asegurar la subvención escolar (monto que se define a partir de la matrícula y asistencia de estudiantes a clases), evitar la deserción escolar y captar matrícula.

La serie también muestra la pobreza y las pésimas condiciones materiales y de infraestructura de este tipo de establecimientos. De hecho, un accidente sufrido por Zafrada, producto de la mala instalación eléctrica, es el detonante de la organización y movilización de los estudiantes en el liceo, cuyas protestas para denunciar las insalubres condiciones de estudio terminan en toma. Tal como ocurrió en la Revolución pingüina<sup>2</sup> del año 2006, las y los estudiantes se levantan para rechazar las condiciones paupérrimas en que se encontraban, y luego pasan a configurar reivindicaciones políticas de mayor alcance, como la educación pública gratuita y de calidad para todos y todas.

Con la compra del Príncipe Carlos por parte de la Fundación Los Cóndores, hecho con que se inicia la segunda temporada, se aprecia el complejo funcionamiento del sistema privatizador de la educación. Esta fundación educacional privada corresponde a una figura económica instalada desde la dictadura militar. Se trata de la responsable de articular el negocio de la educación en un complejo entramado de establecimientos escolares y de educación superior, donde las y los estudiantes y sus familias son los clientes, pero donde, en algunos casos, los miembros de sus directorios, incluido el sostenedor, tienen propiedad directa o indirecta de bienes inmuebles que son arrendados para la instalación de dichos establecimientos. Ha sido el juego del lucro más complejo de desarticular en la política educativa chilena de los últimos años, lo cual deja en evidencia la triangulación de ganancias por parte de los sostenedores privados.

---

<sup>2</sup> Nominación que se dio al movimiento estudiantil del año 2006, iniciado por estudiantes secundarios, y precursor del movimiento por la educación del 2011, liderado principalmente por dirigentes estudiantiles universitarios.

Esta situación es la que se da en el Charles Prince School con el nuevo sostenedor, y que es develada por Kathy, la presidenta del Centro de Estudiantes, a partir de la promoción de ofertas educativas postsecundarias que la dirección organiza en una feria de la educación superior para estudiantes de cuarto medio, donde está el instituto El Alba, también de propiedad de la Fundación Los Cóndores.

Con el segundo sostenedor, el liceo apuesta por la «marca» de excelencia educativa. Su administración empresarial instala prácticas simbólicas y pedagógicas que buscan buenos resultados en las pruebas estandarizadas para lograr reputación. Esto implica también el «blanqueamiento» del colegio a través de las clases de inglés, del cambio de nombre y de la segmentación y clasificación del estudiantado y los cursos según niveles de rendimiento, todas prácticas habituales en muchos de los establecimientos educacionales del país.

La segmentación y clasificación de estudiantes según el nivel de rendimiento y la posterior organización de los cursos, se hace bajo el supuesto de que homogeneizar los grupos permite focalizar y concentrar los esfuerzos educativos en solo algunos o algunas: quienes tendrían la posibilidad y potencialidad de continuar estudios superiores (los futuros clientes). Los que quedan fuera de estos grupos, como Flavia o Maicol, son los olvidados, los excluidos que finalmente terminan desertando desesperanzados o presionados por la urgencia de la subsistencia. Porque, en estricto rigor, ningún adulto de la escuela, salvo Carlos, cree realmente que esos estudiantes puedan continuar sus estudios en la universidad y apostar por una educación de calidad. Esta operación es parte de la segregación escolar que se vive en el sistema educacional chileno en su conjunto, donde las escuelas más pobres, aquellas llamadas «basurero», no pueden seleccionar a las y los estudiantes. Para mantenerse matriculan a niños, niñas y jóvenes que son desechados por otros establecimientos. Sin que el Charles Prince School sea necesariamente un liceo basurero, instala dentro de sus prácticas a micro escala, en el ámbito del aula, la misma operación que el sistema en su conjunto.

Frente a esto, profesores y profesoras parecen tener pocas alternativas de acción. Algunos, como Francisco, el profesor de

Historia y hermano de Carlos, entra en el juego del negocio y de manera subordinada es el brazo ejecutor del sostenedor en la primera temporada. Otros, como la gran mayoría del cuerpo docente del liceo, aceptan las condiciones y tratan dentro de lo posible de hacer su trabajo, con escasas expectativas y esperando conservar sus empleos. Una posición de resistencia o lucha es asumida solo por unos pocos, y con diferencias. Mientras el profe Charlie e Isabel, orientadora que llega con la nueva administración, intentan dar la pelea bajo las condiciones que instala el sistema, Ana, la profesora de Artes y principal aliada y pareja de Carlos en la primera temporada, declina y se «baja del juego». Leal con sus principios y a la vez decepcionada, decide dejar el liceo e irse al sur del país para trabajar en un establecimiento experimental. En una discusión que sostiene con Carlos, le muestra las diferencias que tienen y le confirma que, en el escenario de supuesta excelencia educativa que busca la actual administración, ella no tiene espacio, porque una formación integral, como a la que aspira para los y las jóvenes, es claramente inviable.

### MARGINALIDAD Y EXCLUSIÓN VERSUS OPULENCIA. ESPEJO DE LA DESIGUALDAD URBANA

El principal escenario de la serie es el liceo y la población donde viven estudiantes y sus familias. Este se presenta en un inicio desde el contraste con *Sanhattan*<sup>3</sup>, sector situado en el barrio pudiente de la capital chilena, donde se localizan rascacielos y oficinas de corporaciones financieras y comerciales internacionales. La ciudad, o más bien los contrastes materiales y simbólicos de la ciudad, se convierten en un elemento clave de la historia. Mientras las imágenes de *Sanhattan* dan cuenta de una extrema urbanización, la población de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, locación central donde se rodó la serie, es retratada a través de terrenos baldíos, canchas de tierra, pasajes estrechos y viviendas de construcción precaria. El desplazamiento forzado de Carlos Valdivia entre estos extremos de

<sup>3</sup> Nombre coloquial que se da al centro financiero en Santiago, donde se encuentran las oficinas de grandes empresas multinacionales. Es un juego de palabras entre Santiago y Manhattan.

Santiago permite apreciar el problema de fondo que pareciera sostener la trama de la serie: la desigualdad socioeconómica de Chile (Fuentelba, 2013; Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017).

Como se señaló, *El reemplazante* asume un punto de vista realista. En tal sentido, utiliza una serie de recursos para hacer totalmente reconocible, fidedigno y verosímil la representación de los escenarios, ambientes y personajes. La cámara aérea usada en varios capítulos sitúa los dos contextos. Con ella se conduce a la audiencia a un acercamiento paulatino que permite conocer en detalle las marcas y características geográficas y sociales de *Sanhattan*, de la población de Pedro Aguirre Cerda y del liceo Príncipe Carlos. La iluminación naturalista, las tomas en exteriores y el uso solo de locaciones reales aportan en esa visualidad realista. Esto, junto con el reparto, fue clave para la cercanía y verosimilitud del espacio escolar. Las aulas, la sala de profesores, los baños, un elenco de jóvenes actrices y actores desconocidos, no profesionales y extras que eran estudiantes del propio establecimiento donde se realizó el rodaje, aportan credibilidad a las historias.

Algo similar ocurre con el barrio donde viven los y las estudiantes. Los pasajes estrechos, las canchas y las explanadas de terrenos baldíos escenifican la marginalidad y pobreza de esta zona de la capital. Sin embargo, al interior de las casas también es posible ver diferencias materiales. El hogar de Maicol, reflejo de la precariedad y abandono adulto, tiene un equipamiento mínimo y escasez de alimentos. Caso distinto es la vivienda de Claudio, el villano narcotraficante. Su hogar presenta espacios más amplios, está equipado con una televisión de gran pantalla siempre encendida, juegos electrónicos, muebles y una decoración que evidencian las ganancias del negocio de la droga.

El personaje de Claudio es fundamental para desencadenar los conflictos vitales de los protagonistas, pero también para reflejar las contradicciones del sistema y la violencia urbana. Claudio logra reclutar a Maicol como «soldado» y lo introduce en el mundo de la delincuencia y el tráfico de drogas. Esta se presenta como la mejor y única alternativa que tiene el joven para enfrentar las experiencias

de vulneración que vive junto a su hermana menor. En un hogar donde, frente a una madre alcohólica, un padre ausente y una pareja de la madre que en la segunda temporada intenta abusar de Toyita, Maicol debe asumir tempranamente la responsabilidad de luchar por su sobrevivencia y la de su hermana.

Claudio es detenido junto con su socio Hamster mientras traficaban. Luego de salir de la cárcel en la segunda temporada, busca venganza, disputar el territorio con la banda adversaria y hacer crecer el negocio. Es ahí cuando se vincula con Carlos. Primero lo visualiza como un enemigo que puede interferir con su plan de expansión. Sin embargo, cuando conoce de las capacidades y experiencia comercial de Charlie, lo intenta cooptar para que le ayude en su plan. Finalmente lo logra, y en compensación Claudio acepta «limpiar» el liceo, sacar a sus «soldados» y a los de la banda contraria, que tenían controlado el establecimiento para la venta de drogas, y que en medio de un enfrentamiento con armas balearon a la orientadora. A cambio, Carlos lo debe apoyar en la contabilidad y proyección del local de venta de gas con que encubre el narcotráfico. Se trata de dos personajes con varios puntos en común, tal como le señala Claudio al profesor: ambos son «emprendedores, pintosos y pasaron por la cárcel».

El poder de los narcotraficantes en las poblaciones y su compleja relación con los establecimientos escolares también es representado en la primera temporada. Los líderes de las bandas, como Claudio, saben que es necesario cierto orden en la marginalidad que les permita mantener el control y poder en el territorio. Mientras el liceo estaba en toma y el estudiantado luchaba por mejorar las condiciones materiales y comenzaban a plegarse a las demandas nacionales por una mejor educación, Claudio negocia con el director para resolver pronto la demanda estudiantil y frenar con ello la toma. Sabe que la toma y la movilización activa de las y los jóvenes implica la intervención de la fuerza policial, como ocurrió con el violento desalojo del establecimiento solicitado por el director. La población se torna de esa manera foco de atención y trae mayor presencia de policías en las calles y obstáculos para continuar con su negocio.

Claudio es un sujeto astuto y violento, también en las relaciones afectivas. En la primera temporada, esto se aprecia en su vínculo con Flavia y cuando esta le cuenta que está embarazada de él. Claudio reacciona agresivo, duda de su paternidad, la insulta, la agrede física y psicológicamente luego de que la joven rechazara hacerse un aborto con el dinero que él le ofrecía. Con la única persona que el joven traficante demuestra sensibilidad y respeto es con su madre. Con esto, el personaje se aleja de estereotipos maniqueos de delincuentes y narcotraficantes y se muestra matizado al proyectar una masculinidad donde el referente materno es autoridad y al que se guarda sumisión incluso en la adultez.

Durante la primera temporada de la serie, la marginalidad y la exclusión se vinculan con la violencia física y simbólica del narcotráfico, la pobreza, el abandono y el embarazo adolescente. En la segunda temporada, se abre un abanico con todos los problemas sociales que se viven en la ciudad: discriminación a inmigrantes, trabajo infantil, abuso sexual, racismo y xenofobia, promovidos por el joven neonazi que arriba al liceo.

Estos problemas sociales son parte de las vivencias adolescentes y atraviesan la cotidianeidad del liceo. Muchas de ellas son experiencias límites, de fragilidad y vulnerabilidad, cuya representación es lograda no solo por buenas o fidedignas interpretaciones del reparto, sino también por los recursos audiovisuales empleados. La cámara en mano, el juego constante entre planos, la ralentización de la imagen en determinadas escenas y la música imprimen un clima de desesperanza y soledad. El contraste con *Sanhattan* es pronunciado en términos de condiciones materiales, consumo y lujo. También mediante la ambientación de dicho espacio, con una iluminación e interiores amplios y con fuerte presencia de tonalidades blancas, grises y metales, lo que configura un clima igualmente de soledad y desafección.

SUJETO JUVENIL. REPRESENTACIONES COMPLEJAS  
DE LAS EXPERIENCIAS JUVENILES Y DE SU TRANSFORMACIÓN  
EN ACTOR POLÍTICO Y SOCIAL

Verdad, verdad, mi verdad,  
no quiero tu autoridad.  
Solo quiero caminar con dignidad  
y conquistar mi libertad.

Ustedes ven el miedo, nosotros vemos verdad.  
Ustedes crían rabia al nombre de la autoridad.  
Ustedes son los pobres, carecen de dignidad.  
Sepan ustedes no queremos claridad.  
No tenemos espacios, tenemos la vecindad.  
No tenemos sus guardias, tenemos comunidad.  
Necesitan nuestra música para ver la realidad,  
pero jamás conocerás la solidaridad.

Desde que nací conocí la necesidad,  
aprendí de la vida, la calle y su soledad,  
mi verdad.

*Mi verdad*, Ana Tijoux

*Mi verdad*, tema central de la serie, de la cantante de hip hop chilena Ana Tijoux, se convirtió en un sello distintivo de *El reemplazante*. La canción marca la tónica del sonido, el color y la rítmica de la serie. Con un *tempo* que combina el rap con el trip hop y una letra que confronta, se acompaña el movimiento y las acciones adolescentes. Se establece que no se trata de cualquier tipo, o de un tipo de jóvenes, sino de mujeres y hombres que responden, denuncian, tienen historias de pobreza y carencia que se convierten en semillas de aprendizaje y de reconocimiento digno de quienes son. Se trata de una sonoridad contestataria, que responde en tono desafiante a un otro del que se toma distancia: adultos, ricos que tienen guardias,

que no conocen la dignidad, que necesitan de esta música para ver la realidad, otros que no tienen comunidad ni vecindad.

La música, de esa forma, sirve no solo para caracterizar a las y los personajes, sino que se convierte en un refuerzo que acompaña y completa la narrativa. La banda sonora solo tiene temas de músicos chilenos<sup>4</sup>, con artistas reconocidos en la escena del rap, como Movimiento original, Epicentro, Jota Droh (Hordatoj), y de otros del pop rock de mayor popularidad, como Camila Moreno, Fernando Milagros, Chinoy y Los Prisioneros.

Como se ha señalado, la serie se sostiene en la relación entre el profesor reemplazante, el héroe, y la comunidad que tiene como manifestación directa el grupo de adolescentes de tercero y cuarto medio B. Dentro de ellos, quienes dan curso a los conflictos y conducen la trama de la serie son: Maicol, Flavia, Zafrada, Kathy, Lalo, Ariel y Jenny; así como Munizaga y Víctor, que se suman en la segunda temporada. Cada uno de estos personajes, en diversos grados, es presentado de manera compleja, con distancia cuidada de estereotipos adolescentes que circulan mediatizados por representaciones maniqueas de la juventud, y en especial de la juventud popular. Un factor decisivo fue la selección del reparto, que contó con actores desconocidos, sin formación previa, e incluso estudiantes del mismo establecimiento, favoreciendo con ello que las y los jóvenes representados fueran plenamente identificables con jóvenes de la calle, con los que están frente a la pantalla. Otro aspecto significativo es la complejidad psicológica y social de cada personaje. Así como Carlos no es un héroe intachable, los y las adolescentes muestran una evolución en el desarrollo de la trama, muchas veces errática, cargada de fragilidades, contradicciones, sufrimientos, y a la vez esperanzada y pasional.

Se trata de una representación no estereotipada de las juventudes atravesada por todos los dilemas universales (Honores y Pino, 2016), pero en clave histórica, en relación con el contexto de desigualdad descrito más arriba y situada en la contingencia nacional. A partir

---

<sup>4</sup> Existe una *playlist* en Spotify especial: Banda sonora de *El reemplazante*, que contiene 12 temas de músicos chilenos.

de esto último, dicha representación convierte a los y las jóvenes en sujetos políticos. Como se señaló, en el transcurso de la serie se aprecia la transformación de algunos de los personajes adolescentes en activos y comprometidos actores que denuncian las injusticias que viven. Lo que se inició como una protesta local por las precarias condiciones del liceo, crece y trasciende hacia la demanda por una educación de calidad, para todos y todas, en sintonía con las grandes manifestaciones que ocurrían en el país los años de rodaje y emisión de la serie. *El reemplazante* nos muestra la protesta de los liceos pobres y marginales, los que no tuvieron prensa.

El esfuerzo por narrar con realismo se sostiene en una serie de recursos audiovisuales que dan una particular potencia al relato: recreación del *flashmob* más mediático del año 2011, *Thriller*, de tomas de liceos y violentos desalojos en manos de fuerzas policiales. También con la grabación de escenas en situación real durante una marcha nacional en el centro de la capital (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017), por mencionar algunos ejemplos. Este proceso de conversión en actores sociales y políticos es abordado en particular a través de Kathy y Lalo, quienes parten organizando de manera espontánea a sus compañeras y compañeros luego del accidente sufrido por Zafrada, y se convierten en dirigentes y responsables de la radio estudiantil, arma a través de la que inician la confrontación con la autoridad.

La trágica y temprana muerte de Lalo, producto de un fatídico accidente en medio de una acción de protesta por la rabia y frustración que siente ante la partida de Carlos del liceo, provoca un giro importante en la cotidianidad del establecimiento, y en las vidas de Kathy y Carlos en particular. La primera inicia un proceso de autoformación como lideresa y activista política, acercando con ello sentidos del empoderamiento femenino desde una perspectiva de resistencia. En medio de la pena profunda que siente por la muerte de Lalo, su reciente compañero de lucha y amor, decide homenajearlo y despedirlo tomándose nuevamente la radio y emitiendo la canción *Para amar*, de Los Prisioneros. Por su parte, Carlos, al enterarse de la muerte de Lalo, regresa al liceo culpable y apenado, y decide

retomar el proyecto que había iniciado con las y los adolescentes, sellando su compromiso con ellos.

La homosexualidad juvenil se aborda de una manera compleja y política a la vez a través de Ariel. Durante la segunda temporada, además de convertirse en vicepresidente del centro de estudiantes del liceo y de ser un importante apoyo en la trayectoria de liderazgo de Kathy, asume su homosexualidad de manera pública. Ariel se enamora de Diego, un nuevo compañero de estudios, a quien había conocido previamente, e inician una relación que no ocultan y que se caracteriza por la expresión de cuidado y afecto.

Experiencias contradictorias de discriminación, violencia y racismo juveniles son retratadas en la segunda temporada con la llegada al curso de Munizaga, neonazi, y Víctor, peruano. El primero, hijo único de una joven trabajadora de la salud con quien Carlos retoma una antigua relación de pareja, se arroga la «limpieza» del establecimiento. A partir de ahí, se enfrentará a Maicol por un conflicto de clase social y con Víctor por su condición de inmigrante peruano. Munizaga, con arrogancia y una posición de superioridad moral y cultural, promueve el conflicto y la violencia y recluta a otros jóvenes. El desenlace de la segunda temporada finaliza precisamente con la detención de este adolescente, luego de propinar una paliza y torturar a Víctor.

Para estos jóvenes, el tema del futuro y las proyecciones de lo que viene después del liceo les ronda, perturba y moviliza. Y es que la experiencia de la transición vital que ocurre al egreso de cuarto medio trae consigo momentos de alta expectación e inseguridad. Mientras, Flavia combina trabajo y estudio para juntar dinero pensando en costear sus estudios superiores. Maicol, en su intermitencia de escolarización, no ve más futuro que terminar algún día cuarto medio, considerando que siempre estará presente el incentivo de hacer lo más fácil y delinquir. Jenny, madre adolescente, sabe que sus aspiraciones no irán más allá de tener cierta estabilidad económica para criar a su hija. Zafrada es el único que de alguna forma cumple el sueño que promovió Carlos: hacerlos trascender a través del estudio. La serie también termina con la emoción que sienten, adolescentes y

adultos, por los buenos resultados que el joven obtiene en la prueba de selección universitaria, consiguiendo puntaje nacional. Zafrada declara en una entrevista dada a la televisión (claramente se trata de un caso extraordinario) que estudiará pedagogía en Matemáticas para ser como el profe Charlie. Zafrada, en cierta forma, es el joven salvado y a la vez el redentor de Carlos Valdivia.

Se trata de juventudes cargadas de matices, que hablan de procesos vitales de desarrollo, de configuraciones de identidades y posiciones en el mundo que están en estrecha relación con los entornos en los que viven, con las posibilidades y oportunidades que la sociedad les ofrece o restringe, y con los procesos políticos que la atraviesan. En este sentido, la serie logra cierta fidelidad con los sujetos con los que trabaja.

#### A MODO DE CIERRE

A partir de los cuatro ejes comprensivos presentados, se puede señalar que *El reemplazante* ofrece una radiografía del Chile actual, que en términos socioeconómicos y culturales está configurado desde las claves ideológicas del neoliberalismo. Se introduce con crudo realismo en las oscuridades del sistema a partir del cotidiano de jóvenes y adultos en un contexto tan desgarrador y esperanzador como un liceo subvencionado de barrio marginal. La apuesta pareciera ir por una descripción densa. En palabras del antropólogo Clifford Geertz (1996), de las desigualdades e inequidades que se viven en la actualidad, tomando la crisis de la educación como el mejor caso para reflejar y profundizar. A partir de esto, la serie aborda todos los temas conflictivos en términos sociales y políticos. Se llega incluso, en la segunda temporada, a generar una suerte de popurrí de problemas, transmitiendo cierta urgencia de poner en pantalla abierta todos los malestares de la sociedad.

Se podría plantear que la serie configura un discurso crítico que denuncia las desigualdades y consecuencias del neoliberalismo, y lo hace como una radiografía para mostrar el interior de este. Este discurso parece proponer la pregunta por las posibilidades

de transformación de la educación y del rol docente en aquello, evocando sentidos históricos del maestro héroe de la comunidad. La respuesta que plantea se mantiene dentro de las mismas claves ideológicas que devela: el cambio se puede, pero individual, y gracias al esfuerzo y empeño que requiere del reconocimiento y solidaridad. Es decir, siempre en clave neoliberal. ¿Es posible salir de estos marcos? Al parecer no. Tal vez para hacerlo, algo que podría ayudar es considerar un elemento que parece estar implícito en la serie, tal como plantea Fuentealba (2013), los factores que están detrás de las inequidades y exclusiones que denuncia *El reemplazante*.

En tanto discurso, la serie es más que un abanico de temas y miradas críticas bajo ciertos límites. Se trata de una apuesta estética y comunicativa que, buscando realismo, expande las formas y composiciones de la ficción televisiva chilena. En ese sentido, *El reemplazante* puede ser considerada una obra arriesgada al trabajar temas contingentes con repartos desconocidos y no profesionales, desafiando, al menos en el periodo de realización, los cánones audiovisuales tradicionales de la televisión abierta chilena. Se aprecia coherencia entre la complejidad del tema y la manera cómo se resuelve artística y comunicativamente.

## REFERENCIAS

- Amigo, V., Bauzá, M. I. y Villarroel, G. (2015). *Análisis audiovisual y narrativo de las series de televisión: Los archivos del Cardenal, Los 80 y El reemplazante. Representación de la historia reciente y contemporánea de Chile*. Seminario de investigación en Comunicación. Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.
- Fuentealba, R. (2013). *Culture and power in Santiago's imaginaries: Politics and representation in El reemplazante*. Tesis de Magíster en Human Geography: Society and Space. Universidad de Bristol: School of Geographical Sciences.
- Geertz, C. (1996). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Honores, V. y Pino, A. (2016). *Representación del sujeto juvenil en la serie de ficción nacional El reemplazante*. Seminario de investigación en Comunicación. Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

- Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info*, 39: 55-66.
- Mateos-Pérez, J., Ochoa, G. y Valdivia, A. (2017). La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual. En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 57: 15-28. Recuperado de [doi.org/10.5565/rev/analisi.3107](https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3107).



Foto promocional de la segunda temporada de *El reemplazante*. Charlie y el 4ºB.



Claudio y Hamster, los narcotraficantes que reclutan a Maicol como soldado.



Ariel, Kathy y Zafrada (de izquierda a derecha),  
estudiantes del Liceo Príncipe Carlos



Maicol y Flavia, pareja de estudiantes, protagonistas de *El reemplazante*.



# LA PRODUCCIÓN DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN CHILENAS DE ÉXITO (2008-2012)

*Javier Mateos-Pérez*

## CONTEXTO INTERNACIONAL DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN DEL SIGLO XXI

La televisión, impulsada desde los años noventa por las nuevas tecnologías y los cambios sociales, ha completado hasta hoy una notable transformación. En el ámbito teórico, la televisión superó la etapa de la neotelevisión y evolucionó hacia una nueva fase, que ha sido nombrada de distintas maneras: postelevisión (Ramonet, 2002), metatelevisión (Carlón, 2006), hipertelevisión (Scolari, 2008). Este nuevo concepto de televisión del siglo XXI se explica con una serie de propiedades que la caracterizan. La nueva televisión ya no se dedica a representar la realidad, sino que la construye. Se enfatizan sus tendencias autorreferenciales e intertextuales y propone una gramática particular donde se destaca la constante hibridación de géneros, la disolución entre los límites de la ficción y la realidad, los cambios en la interfaz de la pantalla o la adaptación del tiempo real al tiempo narrativo, entre otros. Estas características han permeado en los diferentes contenidos y formatos televisivos que se inscriben, tanto en la ficción como en la no ficción.

Las series de televisión no escaparon a esta dinámica de cambio generalizado. Durante esta fase, en el mercado televisivo estadounidense de ficción se produjo un nuevo paradigma que propició la aparición de producciones audiovisuales –con distintos géneros y formatos– que progresaron las series televisivas de los periodos

anteriores e influenciaron las nuevas producciones de ficción a partir de entonces. Series como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Six feet under* (HBO, 2001-2005), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Mad Men* (AMC, 2007-2015) y *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) se convirtieron en un fenómeno cultural global por sus novedosas propuestas temáticas, narrativas y audiovisuales, más que por el número de espectadores que las seguían. A esta nueva era de la ficción televisiva se la ha calificado como la tercera edad dorada de las series de televisión (Cascajosa, 2009).

Las ficciones más aclamadas de este nuevo siglo –por la crítica y por la academia– se han destacado por el aumento de su complejidad narrativa: mayor cantidad de tramas, de historias, de personajes; ruptura de la estructura temporal lineal tradicional; mezcla de géneros; utilización de nuevos recursos narrativos y empleo de una innovadora estética equivalente a la empleada por el cine. Desde el punto de vista temático también se produjo un salto cualitativo. La disparidad y pluralidad de temas expuestos en estos relatos audiovisuales ha sido tal, que comenzó a extenderse la idea de que ningún relato era demasiado ambicioso para el medio, aunque existe quien cuestiona esa máxima al mencionar temas que nunca se tratan en profundidad en las series, como la pena de muerte, el permiso de armas o el sistema capitalista en sí mismo (Mora, 2015).

A partir de estas propuestas, las series se granjearon relevancia cultural y social, y esto propició que comenzaran a legitimarse en diversos ámbitos. En la industria y la cultura se multiplicaron los festivales, los eventos, las premiaciones, y se crearon nuevas revistas de divulgación especializadas en series. En la academia proliferaron investigaciones científicas cuyo objeto de investigación fue la ficción televisiva<sup>1</sup>; se potenciaron los cursos universitarios orientados al guion televisivo, al análisis de series de televisión y se acrecentó la producción de congresos y la escritura de libros especializados en el serial televisivo.

---

<sup>1</sup> Como ejemplo de la nueva literatura sobre el tema, sirve la consulta de Campo, E., Puebla, B. e Ivars, B. (2016). Las series de televisión: ‘multiverso’ objeto de estudio en comunicación. En *Index.comunicación*, 6: 13-19.

Las tradicionales televisiones generalistas de emisión en abierto integraron las nuevas series en su programación, aunque el verdadero impulso provino desde los canales de pago. Las televisiones por cable y por satélite aumentaron sus canales y ampliaron la oferta a la audiencia, popularizando masivamente el género televisivo de ficción. La feroz competencia entre canales de pago por ganarse a los abonados motivó la multiplicación de series y la mejora en cantidad y calidad de las mismas. De hecho, los canales comenzaron a dirigir las series hacia públicos específicos en función de la edad, del sexo o de los intereses temáticos, perfilando una televisión alejada de las masas (*broadcasting*) y próxima a los públicos minoritarios y al pago (*narrow*). HBO fue pionera en la producción propia y en la innovación del serial de ficción con intención de desmarcarse de la televisión comercial en abierto –hasta en el eslogan: *It's Not TV. It's HBO*–. La razón estriba en que sus contenidos, transgresores y novedosos –con calculadas dosis de sexo y violencia explícita–, requieren de la cuota de pago de suscriptores a los que esperan seducir consolidando una imagen de marca *Premium*, asociada a la calidad televisiva. A partir de HBO, varios canales persiguieron la misma lógica con resultados exitosos (caso de AMC) y se extendió en el ecosistema audiovisual la necesidad de crear contenidos que ayudasen a fortalecer una identidad de marca de las cadenas como signo de distinción.

También los aparatos digitales de grabación y los DVD permitieron a las y los espectadores almacenar series y visionarlas en alta definición a su ritmo y voluntad, sin injerencias del orden programativo impuesto por las cadenas. El consumo generalizado de internet impulsó definitivamente la globalización de las series. Gracias a las descargas –legales e ilegales–, series de todo tipo y nacionalidad pudieron ser vistas en cualquier parte del mundo, aumentando así, potencialmente, su audiencia. Las redes sociales y los blogs contribuyeron asimismo a la difusión de contenidos concernientes a la ficción televisiva. Estas herramientas favorecieron la colaboración y la interactividad entre los públicos. Les permitieron constituir comunidades virtuales donde promocionaban y comentaban los seriales

–a veces incluso en tiempo real–, debatían, discutían o analizaban algún ámbito de los mismos. Las redes sociales contribuyeron a consolidar el fenómeno fan.

Estas tecnologías cambiaron las maneras de ver televisión y motivaron que las series de televisión se visionaran en otras pantallas diferentes al televisor: como las del teléfono, las tabletas o los ordenadores. Una forma diferente que propone un consumo interactivo, transportable e íntimo, donde el o la espectadora se califica como prosumidor o prosumidora<sup>2</sup>: contribuye con sus propuestas, valores y conocimientos, elige y crea su propia programación audiovisual y comparte sus experiencias con otros.

La distribución de contenidos amplificó el desarrollo de las series, de la mano de internet, gracias a las plataformas de vídeo bajo demanda (Netflix, Amazon, Hulu). Estas apostaron por ofrecer a sus clientes un catálogo ingente de productos audiovisuales con inmediatez de acceso. Además, estos nuevos operadores comenzaron a producir sus propias series con la filosofía de los canales de la televisión por cable: creatividad narrativa; magnos presupuestos; localizaciones espectaculares; profesionales importados del cine –actores, actrices, directores, productores, guionistas, mujeres y hombres– y de la literatura; estéticas experimentales en el audiovisual con –en ocasiones– empleo de efectos especiales digitales, consolidando las series como el formato estrella del audiovisual.

En este punto, las cadenas tradicionales continuaron incluyendo series en su programación, pero tratando de explorar en ellas nuevos ámbitos temáticos, visuales y narrativos. Para entonces, la ficción seriada se había convertido en un pilar de la producción audiovisual, debido a su importancia económica en el mercado y al papel simbólico que desempeñan en la creación de contenidos culturales nacionales (Vilches, 2009). Así, en pleno reajuste de los medios de comunicación, la televisión del nuevo siglo ha conformado un ecosistema generalizado donde conviven y se complementan los nuevos modelos televisivos con los tradicionales. En este nuevo entorno

---

<sup>2</sup> La palabra prosumidor, acrónimo formado por la fusión de los términos en inglés *producer* y *consumer*, indica un consumidor que gestiona de forma activa los medios.

audiovisual, la ficción es piedra angular de los contenidos que se ofrecen y, en concreto, las series se han convertido en su formato más atractivo y revalorizado.

## BREVE CONTEXTO DE LA TELEVISIÓN CHILENA Y EVOLUCIÓN DE SU FICCIÓN TELEVISIVA

En 1973 Chile sufrió un golpe de Estado y, a partir de ahí, una dictadura que duró hasta 1990. En todo este tiempo, la televisión chilena estuvo férreamente controlada por el poder político y, TVN, el canal estatal, se transformó en un medio de propaganda del régimen comandado por Augusto Pinochet<sup>3</sup>.

Durante la dictadura se sentaron las bases del neoliberalismo y la televisión no escapó a esta dinámica. El régimen militar revocó las subvenciones estatales a los canales de televisión y ello provocó que las estaciones asumieran el modelo comercial de financiamiento basado en la publicidad.

La competencia entre operadores por la torta publicitaria se amplificó con la supresión de las limitaciones a la exhibición de publicidad (1977) y con el aumento de la inversión, debido al cambio de tecnología de la televisión a color (1978). Además, TVN, financiada por el Gobierno y por empresarios afines, continuó dilapidando credibilidad ante la audiencia.

Con la llegada de la democracia en 1990 se produjo un cambio de ciclo en el audiovisual chileno. Junto al Canal 13 de la Universidad Católica van apareciendo, escalonadamente, otras televisiones privadas<sup>4</sup>: Megavisión del grupo Claro (1990); La Red de Chilefilms (1991); Chilevisión del grupo Cisneros (1993) y Rock & Pop (1995). Además, en paralelo, el gobierno promulgó una nueva ley para TVN y para el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), con el objeto de

<sup>3</sup> «Esta no es la televisión nacional, ni la televisión del Estado, ni el canal de todos los chilenos. Este es el canal de mi general Pinochet, y mi tarea aquí es decirle a mi general Pinochet que este, su canal, está como él quiere que esté». Coronel Héctor Orozco, director ejecutivo del canal, en el discurso (1974) de su presentación con los trabajadores del canal (Fajardo, 2014).

<sup>4</sup> Las concesiones ya estaban contempladas en la Constitución de 1980, pero hasta entonces no se habían hecho efectivas.

reformular el canal y convertirlo en una televisión pública, autónoma y autofinanciada. Otra novedad tuvo que ver con la inserción de métodos de medición de audiencias modernos. En este caso se optó por el *People Meter* (1992), una medición electrónica en los hogares que evolucionaba la técnica artesanal anterior y permitía un mejor conocimiento del público por parte de los anunciantes y las cadenas. La industria televisiva chilena también se vio enriquecida por el impulso de la producción audiovisual independiente. Esta, sin las ataduras de la dictadura, penetró en la nueva televisión democrática de la mano de TVN y de los nuevos canales privados, lo que ayudó a renovar los contenidos de una pantalla, inane en lo creativo y lo económico, después de 17 años de control político (Reyes, 2016).

Con la llegada del nuevo siglo se recompuso el ecosistema televisivo chileno formado por un canal público (TVN), cuatro privados (Mega, Chilevisión, La Red y Telecanal) y dos canales universitarios (TV UC-Canal 13 y UCV). A ellos se sumó la televisión satélite, operada por dos actores: Direct TV (1997), propiedad de Rupert Murdoch, y el operador chileno ZAP TV (2003), vendido posteriormente al grupo Telmex de Carlos Slim (2007). Mientras, la televisión por cable<sup>5</sup> estuvo monopolizada por VTR (2004) hasta el desembarco de Telefónica.

Sobre este escenario, la ficción televisiva de producción nacional se desarrolló lentamente y con retraso, en comparación con algunos países de la región, como Brasil o Argentina. Tradicionalmente se habían producido un número exiguo de telefilmes y el género de la animación había sido raramente trabajado. El producto televisivo de referencia en la producción propia de ficción fue la telenovela. Tras algunos ensayos iniciales, el formato quedó asentado en la década de los ochenta, cuando TVN y Canal 13 crearon sus propias áreas dramáticas de producción. El formato de las series de ficción apenas le hizo sombra hasta la mitad de la primera década del siglo XXI, cuando, en sintonía con las tendencias de la industria televisiva internacional mencionadas anteriormente, cobró relevancia en el país.

---

<sup>5</sup> Introducida en Chile en 1987 por la empresa Intercom y desarrollada en la década de los noventa por el grupo argentino Metrópolis.

Ya en 2006, por primera vez, hubo más estrenos de series y telefilmes que de telenovelas (Fuenzalida y Julio, 2007). Muchas de estas obras vieron la luz gracias al Estado, que canalizó sus ayudas en forma de concursos estatales a través de la Corporación de Fomento a la Producción (CORFO) y –fundamentalmente– del CNTV. Las políticas culturales públicas fueron un agente capital en la producción de ficción televisiva y la convirtieron en protagonista de la industria cultural nacional.

En lo que corresponde a la innovación narrativa de las series chilenas, este periodo se caracterizó por una hibridación entre la ficción y la realidad. Las nuevas propuestas bebieron de las temáticas inspiradas en hechos reales para conformar sus argumentos. Especialmente significativo fue que, con motivo del bicentenario de la Primera Junta de Gobierno, las televisiones ofrecieron un surtido de series, en diferentes formatos, alusivas a la historia del país: *Héroes* (Canal 13, 2007-2009), *Epopéya* (TVN, 2007), *Paz* (TVN, 2008), *Grandes Chilenos* (TVN, 2008), *Litoral* (TVN, 2008) o *Los 80* (Canal 13, 2008-2014). Todas ellas utilizaron la Historia como material de ficción y trataron de hacerla verosímil, construyendo diálogos y ambientes coherentes con los contextos sociales del pasado, con el objetivo de reflexionar sobre la identidad chilena. La extraordinaria acogida que el público consagró a una de estas series, *Los 80*, la convirtió en un fenómeno nacional y la catapultó al imaginario colectivo (Mateos-Pérez, Ochoa y Valdivia, 2017). Datos de consumo comparado permiten afirmar que, a partir de este momento, se generó entre la audiencia una mayor demanda por la ficción televisiva nacional. Esta se situó en lugares privilegiados de la programación, en horarios considerados para mayores de edad, nocturnos y de máxima audiencia. A partir de aquí, los canales en abierto constituyeron dos modelos diferentes: un grupo (TVN, UC TV y CHV), que producía ficción, y otro grupo (La Red, Mega y Telecanal), que compraba y emitía producción extranjera.

El éxito rotundo de *Los 80* facilitó el alumbramiento de nuevas narraciones audiovisuales de ficción con tramas cosidas a la realidad y con personajes que continuaban deambulando por el

contexto de la historia reciente del país. De esta manera, al alero de las conmemoraciones de los cuarenta años del golpe de Estado, surgió un nuevo contingente de producciones de diferentes géneros y formatos relativas a la dictadura, a la censura y a la violación de los derechos humanos: *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014), *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *Ecos del desierto* (CHV, 2013), *Sudamerican Rockers* (CHV, 2014) y *No, la serie* (TVN, 2014). La primera fue protagonista del debate público, incluso antes de ser estrenada<sup>6</sup>, y planteó una representación más política y violenta sobre la dictadura (Antezana y Mateos-Pérez, 2017).

En esta misma línea, la producción de ficción televisiva también se hizo eco del malestar y descontento manifestados por la sociedad en general y por los y las estudiantes en particular. Mientras miles de personas se echaban a la calle con el fin de expresar su crítica sobre determinadas políticas estatales –en particular, a la educación–, la ficción en televisión tomaba buena nota de la temperatura social que estaba viviendo Chile con el fin de reflejarlo en la pantalla. Prueba de ello fue el estreno de la serie *El reemplazante* (TVN, 2012-2014), una historia ambientada en la actual sociedad neoliberal donde se evidencia la crisis focalizada precisamente en el ámbito de la educación (Mateos-Pérez, J. y Ochoa, 2016).

En resumen, la televisión chilena en la última década ha vivido un considerable aumento en la producción de series de ficción, con distintos temas, géneros y formatos. Sobre todas destacan aquellas que se alimentaron de conflictos sociales, presentes y pasados, para construir sus argumentos y de propuestas audiovisuales que trataron de configurar relatos verosímiles. Con ello se plantearon temas controvertidos, que nunca antes habían sido contados en la ficción televisiva, y que dotaron de una mayor profundidad al entretenimiento, incorporando el componente de la identidad como hilo conductor de sus argumentos. Posicionando esta producción como una exportación no tradicional, ya que algunas de ellas han sido adquiridas por canales de televisión extranjeros y por plataformas de visionado bajo demanda (Netflix).

---

<sup>6</sup> Ver en este libro el capítulo *Los archivos del Cardenal: el desafío de lo verosímil*.

## LA PRODUCCIÓN DE SERIES DE TELEVISIÓN EN CHILE DEL SIGLO XXI

Para producir una serie de ficción televisiva en Chile durante la primera década del nuevo siglo era necesario contar con los canales de televisión abierta. Dependiendo del interés sobre el proyecto, estos podían o bien asumir la totalidad de la producción o bien coproducirla en alianza con una productora independiente. En este último caso, el canal se compromete a emitirla y contribuye con un porcentaje de los costos de producción. La parte que resta del financiamiento la puede asumir la productora independiente o también puede postular a distintos fondos públicos para que sufrague esa proporción de la financiación.

Esta necesidad de generar coproducciones –vía habitual de la producción de series en el país– se debe a la dificultad de las televisiones para destinar recursos económicos a esta clase de productos audiovisuales. Las series exigen fuertes inversiones económicas para producirlas y la rentabilidad económica es exigua, puesto que son programas con periodicidad semanal y, por lo tanto, la inversión publicitaria –el principal sostén económico de los canales– no acostumbra a ser muy elevada. Las coproducciones aportan un valor añadido para los canales: proponen temas, narrativas y producciones externas, que configuran una programación más plural, diferente y representativa de la sociedad a la que se transmite. Además, las coproducciones entre las televisiones y las productoras independientes permiten acceder, como se ha dicho, a la financiación del proyecto mediante los fondos públicos estatales. De postular solos, los canales deben cubrir, obligatoriamente, al menos el 30 por ciento del costo total de la producción. En esta lógica, se observa que el financiamiento público que aporta el Estado es vital a la hora de producir series de televisión.

Como se ha mencionado, a principios de los años noventa, ya en democracia durante el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994), se produce un cambio de ciclo en el panorama televisivo de Chile. Dentro de los cambios que se formalizan es conveniente destacar la instauración de los fondos de fomento a la producción televisiva.

El Estado implanta, desde 1993, el Fondo de Fomento a la Calidad de Televisión<sup>7</sup> a través del CNTV. Se trata de la subvención estatal más relevante que recibe la televisión del país y tiene por objetivo principal: financiar la producción y difusión de programas de televisión de interés nacional –o regional– con alto nivel cultural. En resumen, mejorar la calidad de la televisión e impulsar la industria audiovisual.

Este financiamiento se asigna a través de concursos públicos y los montos se determinan en la Ley de Presupuesto Nacional. Desde sus inicios –en su primera convocatoria, el fondo entregó 35 millones de pesos para financiar cinco proyectos–, los recursos asignados se han incrementado progresivamente hasta llegar a los 1.800 millones de pesos en el año 2008, fecha en la que se estrena el primer capítulo de *Los 80*, y 4.293 millones de pesos en el curso 2011, momento en donde *El reemplazante* se adjudica algo más de 122 millones para su producción.

El funcionamiento del fondo se estructura en varias evaluaciones. Una vez que los proyectos se presentan al concurso, se someten a una primera evaluación donde se valora la factibilidad técnica y financiera de los mismos. Los proyectos que se declaran viables pasan a una segunda evaluación, donde evaluadores externos, expertos y expertas en la materia juzgan si estos programas se ajustan a los objetivos que propone el CNTV. Con estas calificaciones los proyectos se envían al Consejo, que es quien finalmente se erige como jurado que decide la asignación de la subvención en función de determinados criterios: interés de los contenidos para canales y audiencias; innovación temática y audiovisual de la propuesta; posibilidades de internacionalización del producto; idoneidad de programación en horarios de alta audiencia; experiencia del equipo que propone el proyecto y, por último, una serie de cuestiones que aluden a la formación del público, a la diversidad y tolerancia de la iniciativa y a la referencia que haga a la Historia de Chile.

---

<sup>7</sup> Más información sobre el Fondo CNTV en <https://www.cntv.cl/informacion-fondo-cntv/cntv/2016-07-29/114707.html>. Consultada el 23/1/2018.

Inicialmente solo existía una categoría de postulación al fondo, pero, con el paso del tiempo, se fueron perfeccionando y ampliando las categorías hasta llegar a las actuales: Ficción, No ficción, Regional, Infantiles –hasta seis años y a partir de seis años–, Miniserie histórica (2004); Emisión de documentales ya realizados (2005); Nuevas temporadas (2006); Microprogramas (2008); Programas de procedencia e interés local y el Premio a la Excelencia para reconocer al programa ya emitido que mejor cumpla con los objetivos que el CNTV fomenta (2009).

Además de este financiamiento canalizado por el CNTV, el Estado incrementó sus ayudas a la producción audiovisual en 1999 mediante CORFO, dependiente del Ministerio de Economía<sup>8</sup>. Partió con concursos para desarrollar proyectos cinematográficos y de televisión, financiando escritura de guiones, diseño de producción, de arte, de presupuestos, planes de financiamiento y negocios o la realización de un tráiler para captar inversores. Posteriormente incorporó nuevos aportes a proyectos asociativos, a la distribución y comercialización, innovaciones tecnológicas, etcétera. El objetivo de esta subvención fue promover el desarrollo de la industria audiovisual, apoyando las etapas que constituían la cadena de producción y comercialización del sector televisivo, tanto en mercados nacionales como internacionales. La instancia apoya el conjunto de operaciones artístico-comerciales previas al rodaje, que deben incluir como actividades obligatorias mínimas el guion definitivo, el presupuesto de producción y un plan de negocios.

El proceso de postulación y evaluación de CORFO también se compone de distintas etapas. En un primer momento, el jurado evalúa el contenido de las propuestas ingresadas de acuerdo a las bases administrativas. Las propuestas seleccionadas pasan posteriormente por una instancia de asesoramiento de parte del jurado y, finalmente, cada postulante que supera la preselección expone su proyecto en una presentación ante expertas y expertos en una sesión de *pitching*. El proceso de evaluación del concurso se asigna a dos comités: uno se encarga del contenido y otro se hace cargo de los

---

<sup>8</sup> Más información sobre CORFO en [www.corfo.cl](http://www.corfo.cl). Consultada el 23/1/2018.

aspectos técnicos. De esta forma se evalúa la posibilidad comercial y de producción de cada una de las iniciativas.

CORFO impulsa la creación audiovisual desde el 2005. En ese año entrega hasta 18 millones de pesos para desarrollar las primeras etapas del proyecto: creación de maqueta, escritura de guiones, investigación, diseño de arte o cualquier proceso que ayude a concretar el proyecto. El fondo también incluye la creación de cortometrajes, largometrajes, documentales, videojuegos y, también, series de televisión.

Por último, hay que mencionar los fondos públicos que el Estado vehiculó desde el 2003 a través del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –el que actualmente es parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio<sup>9</sup>– para la creación audiovisual. El Consejo era un servicio público que se relacionaba con la presidencia de la República y su misión fue apoyar el desarrollo de las artes y la difusión de la cultura. Estos fondos, agrupados bajo el concurso del Fondo de Fomento Audiovisual, apoyaban la creación audiovisual, desde el proceso de producción a la difusión, comercialización y exhibición. Sin embargo, este fondo pone un especial énfasis en la producción cinematográfica, por lo que en el ámbito televisivo se restringe su ayuda a costear el viaje a festivales internacionales para exhibir y vender las series de televisión.

Todas estas ayudas públicas impulsaron de forma sustancial la industria televisiva y evidenciaron que el Estado chileno consideraba la televisión como una industria cultural importante para la formación del espacio público y de la ciudadanía (Camponovo, 2011). Sin embargo, el sistema que implica las ayudas del CNTV entraña una serie de inconvenientes. El más relevante tiene que ver con que se constriñe a los productores independientes a una doble dependencia. De un lado, existe una dependencia absoluta del fondo para sacar adelante los proyectos. De otro lado, necesitan los canales de televisión para conseguir esos fondos. Es decir, si no existe por escrito el compromiso de un canal en abierto que asegure la emisión del

---

<sup>9</sup> Más información sobre el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en [www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl). Consultada el 23/1/2018.

producto audiovisual a una audiencia determinada dentro del año posterior a la finalización de la confección de la serie, esta no puede disfrutar de la subvención. Se da la circunstancia, además, de que los canales comerciales deciden, en última instancia, la emisión de las series subvencionadas por el CNTV. Esto provoca la paradoja de que existan series de televisión terminadas, producidas con la ayuda de los fondos públicos, que no llegan a estrenarse.

Otro inconveniente alude a que los plazos del concurso no son funcionales para la producción, puesto que entre la fecha de cierre de la postulación y la entrega de resultados existe un retraso de varios meses, lo que, sumado a los procesos de producción dentro del canal, provoca que cada proyecto demore en finalizarse y exhibirse desde que surgió la idea.

También se critica la composición del Consejo del CNTV y los criterios a la hora de repartir las ayudas. El CNTV, pese a estar definido como un organismo autónomo, cuenta con una presidencia que es elegida por el o la presidenta de la República. Los diez restantes integrantes son escogidos por el Senado –en votación secreta–, en función de las mayorías y minorías parlamentarias y no por sus conocimientos sobre el medio televisivo. Es decir, sus criterios a la hora de determinar los proyectos ganadores o la distribución de los recursos económicos raras veces se fundamentan en su formación o en sus competencias profesionales.

A pesar de los problemas señalados, las series de televisión objeto de esta investigación –*Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*– pudieron producirse y tener continuidad en el tiempo gracias al aporte estatal descrito. Además, estas producciones audiovisuales también consiguieron exportarse a otras latitudes y trascender a la televisión abierta chilena. Por ejemplo, *Los 80* engrosó el catálogo del servicio de reproducción digital de Claro Video en su plataforma VOD, lo que le daba acceso a diversos públicos latinoamericanos<sup>10</sup>. También *Los archivos del Cardenal* se vendió para ser emitida en canales extranjeros<sup>11</sup>, y *El reemplazante* fue emitida en el

<sup>10</sup> Países como Argentina, Uruguay, Paraguay, Perú, Colombia y Ecuador.

<sup>11</sup> A la Televisión Nacional de Uruguay, al Canal 22 de México, La Tele Tuya de Venezuela y al Canal 13 de Costa Rica.

canal Señal Colombiana y ha pasado a formar parte del contenido multimedia de Netflix.

## LA FINANCIACIÓN PÚBLICA DE LAS SERIES DE ESTUDIO

*Los 80* fue una serie creada al interior de Canal 13 y coproducida con Wood Producciones. Su primera temporada, que tuvo un coste aproximado de 500 millones de pesos, fue financiada en exclusiva por el canal privado, siendo una de las inversiones más altas en la producción de series de televisión en Chile. Merece la pena destacar que, a pesar de que los productores postularon al Fondo del CNTV, no consiguieron ganarlo. La evaluación del CNTV esgrimió que el proyecto presentado era «poco televisivo». El Consejo enmendó su miopía financiando la segunda temporada. Entonces, el CNTV improvisó un nuevo galardón –Premio a la Excelencia del CNTV– para costear la siguiente entrega de la serie con 400 millones de pesos, porque, según el Consejo, *Los 80* era un ejemplo del cumplimiento de las normas del organismo. Sin embargo, la tercera temporada tuvo serios problemas por el alto costo de inversión requerido para la producción. El Consejo, no obstante, ayudó a financiar las temporadas cuarta, quinta y sexta con 300, 200 y 100 millones respectivamente. Es decir, las ayudas estatales contribuyeron con un 25 por ciento al financiamiento de la producción.

En el caso de *Los archivos del Cardenal*, su creadora, la periodista Josefina Fernández, postuló y ganó el año 2006 el concurso de Desarrollo de Proyectos Audiovisuales de CORFO, que le adjudicó 18 millones de pesos para realizar la investigación histórica previa con la que escribe el guion de la serie –en aquel entonces, titulada *Halcones y vampiros*–. En 2009, TVN junto con la productora Promocine de Nicolás Acuña postulan el proyecto al concurso del CNTV en la categoría de Ficción, consiguiendo una ayuda de casi 300 millones de pesos para financiar la primera temporada de la serie, que tenía un presupuesto de 500 millones de pesos. Además, aprovechando la categoría de Apoyo a nuevas temporadas, el CNTV le otorga, en el concurso del 2012, algo más de 250 millones de

pesos para la realización de la segunda entrega. Es decir, en este caso, las ayudas del Estado canalizadas a través del CNTV y de CORFO alcanzaron 550 millones de pesos, casi el 60 por ciento de la producción.

*El reemplazante* nace en un taller de guion, cuando el entonces estudiante universitario Javier Bertossi presenta a su profesor, Ignacio Arnold, una serie sobre un colegio de un barrio pobre para culminar el curso creativo. Normalmente, las productoras independientes suelen proponer series de ficción a los canales. Sin embargo, el proyecto de *El reemplazante* provenía de un equipo de creativos que carecían de productora. Frente a esta situación, TVN propone a Parox que se haga cargo de la producción y juntos postulan –y ganan– en 2011 el Fondo a la Calidad del CNTV. El Consejo aportó 365 millones de pesos para realizar la primera temporada y 200 millones de pesos para la segunda –derivado de la categoría de Apoyo a segundas temporadas de 2012–. El presupuesto por temporada ascendía a los 600 millones de pesos, por lo que finalmente los fondos públicos aportaron una cifra cercana al 45 por ciento de la producción.

En resumen, estas series pudieron crearse, desarrollarse y permanecer en el tiempo gracias a los aportes económicos del Estado. Con este apoyo estatal y la participación de algunos canales de televisión –principalmente TVN y, en menor medida, Canal 13–, un restringido grupo de productoras externas ha conseguido instalar una praxis profesional de series de televisión en el país.

## ESTÁNDARES DE PRODUCCIÓN EN LAS SERIES DE ESTUDIO<sup>12</sup>

Como se ha dicho, la producción industrial en el formato de serie televisiva ha ido mutando en los últimos tiempos. Tradicionalmente, la industria audiovisual en América Latina ha trabajado con la obra individual, propia del cine, y con la telenovela, obra serializada compuesta por una monumental cantidad de capítulos de exhibición diaria. La serie televisiva ha ido permeando paulatinamente en la

<sup>12</sup> Este epígrafe ha sido construido gracias a entrevistas realizadas a profesionales del audiovisual involucrados en las distintas producciones a las que se hace mención.

producción regional, instalando una serie de novedades. Se trata de un formato estructurado entre 10-13 episodios de exhibición semanal, con la posibilidad de continuarse en nuevas temporadas, si la obra es exitosa. El guion se trabaja con personajes menos estereotipados que los de la telenovela clásica con el fin de permitir nuevas posibilidades dramáticas, entre ellas, la principal es la evolución de los personajes protagonistas en el transcurso temporal de la narración. Así mismo, existe el desafío de construir –desde lo local– historias universales pensando en su potencial exportación, clave para la sustentación económica del proyecto.

La complicada situación de la industria televisiva en Chile hizo que los canales televisivos externalizaran su producción y esa ocasión fue aprovechada por algunas productoras para encontrar cabida. En el caso particular chileno no existen muchas productoras independientes que produzcan regularmente series de ficción. Promocine, Parox, InverWood, Fábula TV y Kuarzo Chile –antes Endemol Chile– son las que han apostado por este género televisivo. También existen otras productoras que han creado series, pero estas han diversificado aún más sus producciones entre publicidad, cine, telenovelas, etcétera, puesto que es complejo y arduo subsistir económicamente solo con la producción de series de televisión.

Los procesos industriales de producción en serie suelen consolidar unos parámetros básicos que ayudan a aprovechar al máximo el tiempo y los recursos disponibles y, por tanto, establecen una relación coste-rendimiento positiva.

En este contexto se sitúan los estándares de producción. Este concepto denomina los parámetros creativos, técnicos y de organización que caracterizan los contenidos de ficción desde el punto de vista de su producción (Medina, 2008). Ejemplos de estándares de producción serían la duración de los capítulos, el coste medio de cada uno de ellos, las locaciones o el ritmo de trabajo empleado para los rodajes de las series.

En esta sección se observará si el repunte de la ficción televisiva producida en Chile entre los años 2008-2014, abanderada por las

producciones de estudio, ha logrado consolidar una praxis profesional de las series de televisión en el país.

La duración de los capítulos de las series estudiadas se aproxima al modelo estadounidense, de 50 minutos como máximo por capítulo, para abarcar, si sumamos los espacios publicitarios intercalados, la mitad o  $\frac{3}{4}$  del horario de máxima audiencia.

El coste medio por capítulo fluctúa entre los 45 (*Los archivos del Cardenal*) y los 100 millones de pesos (*Los 80*). Este dinero se emplea de modo similar en las series. La partida más cuantiosa suele ser destinada al personal técnico –en torno al 40 por ciento–, puesto que la realización de estas series se asigna a profesionales del audiovisual con experiencia reconocida. Una partida importante –el 20 por ciento– suele ir al reparto artístico, aunque puede aumentar o disminuir en función del caché de los actores y actrices contratados para cada serie. Otra partida relevante del presupuesto se destina a la escenografía. Series como *Los 80* o *Los archivos del Cardenal* buscan representar otra época, por lo que tratan de componer una ambientación más elaborada y preocupada en el detalle, ayudándose del vestuario, del maquillaje, de los decorados –objetos y marcas características de la época– o de las imágenes –y/o sonidos– de archivo reales que persiguen instalar una atmósfera que evoca al pasado. En el caso de las series que sitúan su acción en el tiempo pretérito se suele destinar otro 20 por ciento a escenografía. El porcentaje es diferente para la producción que está ambientada en la actualidad, como *El reemplazante*, que apenas destina el 8 por ciento del coste por capítulo a este ítem.

En cuanto a la proporción de escenas rodadas, existe una coincidencia en la proporción de escenas en interiores –70 por ciento– y en exteriores –30 por ciento–. Al tratarse de series que se inscriben en la sociedad, cuyos personajes se agrupan entorno a familias y que muestran los lugares de trabajo de las y los protagonistas, los entornos domésticos y profesionales representan el ámbito principal de la acción, y estos habitualmente se suelen inscribir en interiores. La táctica más empleada es la de contar con un espacio madre que permita la construcción de decorados estables que alberguen los espacios

más recurrentes de la historia –la Vicaría en el caso de *Los archivos del Cardenal* o la casa de los Herrera en *Los 80*– y que además sea multifuncional, para así concentrar los estudios de grabación, las instancias destinadas a maquillaje, al personal diverso y que sirvan además para almacenar los equipos. Estas series también procuran secuencias que tienen lugar en el exterior, con el objetivo de airear la serie, dotarla de mayor acción y subrayar su perfil costumbrista. Por este motivo se suele introducir al menos una secuencia exterior de mayor dispendio, especial o en algunos casos espectacular. En suma, con mayor valor agregado.

Los estándares relativos al plan de grabación y al ritmo de trabajo son de especial interés al estar relacionados con la variable temporal. En este punto encontramos diferencias entre el modo de hacer, de un lado *Los 80*, y de otro *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Estas dos últimas siguieron un proceso más artesanal, menos estructurado que la primera.

En todos los casos se ruedan dos capítulos por cada tres días. A veces se dedica un número fijo de días a grabar en el plató –la mayoría– y otros a exteriores, ajustando el ritmo de grabación a la duración de las escenas: entre seis y ocho escenas al día de promedio. Se da la circunstancia de que algunas series no siguen una distribución de trabajo tan regular. Igualmente significativo en la mejora del sistema de producción es la incorporación de una segunda unidad de grabación. No tanto para grabar simultáneamente varios capítulos, sino para grabar secciones específicas de capítulos o para hacer el relevo a la unidad principal.

En síntesis, tomando como referencia las series mencionadas, se evidencia estandarización de los procesos de producción. Este proceso ayuda a alcanzar un producto de calidad, realizado en un tiempo limitado y a un coste moderado.

## LAS SERIES DE FICCIÓN: UN PRODUCTO EMERGENTE EN LA TELEVISIÓN CHILENA

Las nuevas tecnologías y los cambios que se operaron en la sociedad produjeron en la televisión una serie de transformaciones

que hicieron evolucionar sus contenidos. El género de la ficción televisiva, y en concreto el de las series de televisión, se revitalizó de forma creciente a partir de ellos y de una serie de obras estadounidenses que revolucionaron el género y sirvieron como inspiración e influencia a las nuevas producciones de todo el mundo.

Con el desarrollo del siglo, las series de televisión se convirtieron en un verdadero fenómeno. Su producción aumentó cuantitativa y cualitativamente en las televisiones. Su influjo atrapó no solo a los públicos, sino también a profesionales provenientes de diversas disciplinas, que observaron en las series un lugar sugerente donde volcar su creatividad.

Con la ayuda de las plataformas de vídeo bajo demanda, los DVD, las televisiones de pago e internet se expandieron masivamente sorteando fronteras y además permitió a la audiencia gestionar el visionado a su conveniencia. Las series de televisión se convirtieron en el producto audiovisual ideal para consumirse en pantallas diferentes al televisor. Visionarlas en tabletas, celulares y computadores con conexión a internet y acceso a las redes sociales permitía a las y los telespectadores comentar sobre las producciones audiovisuales con otros, crear comunidades y consolidar el fenómeno fan en torno a las series, cada vez más legitimadas como productos culturales.

La producción de series en Chile se impulsó gracias al contexto internacional descrito, pero no fue el único factor. También es necesario recalcar el esfuerzo de las productoras independientes, que abastecieron de ideas, trabajos y proyectos las televisiones privadas generalistas con nuevas propuestas, algunas originales, que profundizaron en temas trascendentes para el país y para la audiencia otorgando visibilidad, como no se había hecho hasta entonces, de asuntos tan delicados como la violación de los derechos humanos o la crisis de la educación, por poner ejemplos de las series estudiadas. Relevante fue también el aporte de algún canal generalista, como TVN, principal plataforma de emisión de series chilenas, o Canal 13, donde se gestó y desarrolló el proyecto de *Los 80*, que marcó un antes y un después en la ficción televisiva. Determinante fue, asimismo, el papel que ostentaron las políticas públicas que se instalaron desde el

Estado para la producción audiovisual. La financiación estatal que acumularon las series de estudio superó la mitad del presupuesto en el caso de *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante* y un cuarto en el caso de *Los 80*. Si bien estas subvenciones, que se canalizaron a través del Consejo Nacional de Televisión, la Corporación de Fomento a la Producción y, en menor medida, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, potenciaron y fueron pieza básica en la producción de estas y otras series de televisión, también evidenciaron algunos fallos en su sistema. En este sentido, se proponen algunas medidas para mejorar el concurso público del CNTV: establecer plazos más ajustados de postulación y fallo; anticipar y planificar las categorías del concurso de una forma más rigurosa; restringir la naturaleza de la producción audiovisual al género de la serie de televisión con el fin de evitar el caso de que, por ejemplo, una película de éxito pueda convertirse en serie; o mejorar las competencias profesionales de su jurado. Además, se plantea repensar el papel preponderante que el sistema atribuye a las cadenas de televisión comerciales, puesto que sin su apoyo no se aprueba ningún proyecto. Llama la atención que los canales comerciales que gestionan empresas privadas reciban tal cantidad de recursos públicos para producir este tipo de contenidos. En este sentido, parece coherente pensar que las subvenciones patrocinadas por el Estado reviertan antes en televisiones públicas para mejorar la calidad y cantidad de sus contenidos y revalorizar así la televisión nacional.

En definitiva, se estima que estas series han servido para consolidar en Chile una praxis profesional de producción de series. Los procesos de trabajo realizados en las distintas fases de la creación de estos productos audiovisuales parecen sistematizarse, a pesar de las obvias diferencias entre las distintas productoras. Aunque queda mucho por mejorar –respecto al control de contenidos, reparto de derechos, porcentajes de los escalados por audiencia o las condiciones de renovación– parece probado que el éxito cosechado por estas series ha ayudado a definir nuevas estrategias de financiación en las políticas públicas, que son esenciales para la sustentabilidad del modelo y han creado un producto de exportación nuevo e incipiente.

## REFERENCIAS

- Antezana, L. y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). En *Historia Crítica*, 66: 109-128. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.
- Cascajosa, C. (2009). La nueva edad dorada de la televisión norteamericana. En *Secuencias*, 29. UAM.
- Campo, E., Puebla, B. e Ivars, B. (2016). Las series de televisión: ‘multiverso’ objeto de estudio de investigación. En *Index.comunicación*, 6: 13-19.
- Camponovo, S. (2011). *Estado e industrias culturales: la TV chilena y el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión*. Recuperado de [www.memoriachilena.cl/602/articulos-123376\\_recurso\\_2.pdf](http://www.memoriachilena.cl/602/articulos-123376_recurso_2.pdf).
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metatelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía.
- Fajardo, M. (2014). Patricio Bañados ajusta cuentas con la televisión chilena. En *El Mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/cultura/2014/04/04/patricio-banados-ajusta-cuentas-con-la-television-chilena-el-grito-la-vulgaridad-y-la-avaricia-cambiaron-su-mision-inicial/>.
- Fuenzalida, V. y Julio, P. (2007). Tendencias en ficción televisiva. En *Cuadernos de información*, 20.
- Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info*, 39: 55-66.
- Mateos-Pérez, J., Ochoa, G. y Valdivia, A. (2017). La historia reciente de Chile en tres series de ficción televisiva. Un análisis temático y audiovisual. En *Anàlisi*, 57: 15-28.
- Medina, M. (Coord.) (2008). *Series de televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: Eiuinsa.
- Mora, V. L. (2015). Por qué llamar a las series arte cuando quieren decir storytelling. En *Diario de lecturas*. Recuperado de <http://vicenteluismora.com>.
- Ramonet, I. (Ed.) (2002). *La post-televisión: multimedia, internet y globalización económica*. Barcelona: Icaria.
- Reyes, P. (2016). *Producción audiovisual independiente para televisión. Los altibajos de la industria chilena*. Memoria Título de Periodista, ICEI, Universidad de Chile.
- Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una configuración del dispositivo televisivo. En *Diálogos de la comunicación*, 77.
- Vilches, L. (Coord.) (2009). *Mercados globales, historias nacionales*. Barcelona: Gedisa.



Claudia, Nancy y Ana (de izquierda a derecha), protagonistas femeninas de *Los 80*, en casa de los Herrera López.



Afiche promocional de la segunda temporada de *Los archivos del Cardenal*. Aparecen Laura, Ramón, Manuel y Eduardo, el juez de la Corte Suprema.



Estudiantes del 3ºB. Foto de rodaje de la primera temporada de *El reemplazante*.

# LOS 80: CUANDO LA FICCIÓN SE TRANSFORMA EN MARCA<sup>1</sup>

*Valentina Carvajal Gallardo*

## LOS 80, MÁS QUE UNA MODA

La pantalla del televisor sale del negro. Al son de *El tiempo en las bastillas*, la canción del cantautor Fernando Ubierno interpretada por la banda juvenil Los Difuntos Correa, un grupo de personas lanzan volantines al cielo y otras juegan fútbol reluciendo sus largos calcetines blancos. Lucía Hiriart y Augusto Pinochet saludan a la cámara, buses destartalados recorren las calles de la capital y los pantalones amasados y lentes de marco grueso dominan la vestimenta de los transeúntes que caminan por el paseo Ahumada. Esta mezcla de imágenes transporta al público a lo que alguna vez fue Chile.

Aparecen los Herrera López: la familia compuesta por Juan, Ana y sus hijos: Claudia, Martín y Félix. Los cinco miran a la cámara, saludan y sonríen mientras la imagen cae al suelo, apuntando los zapatos de los protagonistas. El público observa un video casero de la familia que establece, desde el primer momento, una identificación de la audiencia con la serie. Con esa imagen en la retina, la pantalla se ennegrece hasta que emergen letras naranjas: *Los 80, más que una moda*. Con esa frase tan característica, el domingo 12 de octubre de 2008, a las 22:00 horas, inició el primer capítulo de una de las series más emblemáticas del país.

---

<sup>1</sup> Este capítulo se escribió en base a la tesis *Los 80: la producción en las bastillas* (Valentina Carvajal, 2016), que fue financiada por el proyecto FONDECYT Regular 2015 N°1150562.

No era predecible que ese capítulo marcaría un hito para sus creadores, para el público y para la industria audiovisual de Chile. El éxito de *Los 80* (Canal 13, 2008-2014) fue un fenómeno sin precedentes que, poco a poco, se convirtió en un referente para la televisión chilena, debido a un conjunto de elementos. Sus altos índices de audiencia, su historia cercana y cargada de emotividad, una calidad artística que generaba identificación en las y los espectadores y la alta inversión publicitaria que tuvo fueron claves del éxito.

La ficción, dirigida por Boris Quercia (primera a quinta temporada) y Rodrigo Bazaes (sexta y séptima temporada), fue producida por Canal 13 junto a Wood Producciones y financiada en cuatro ocasiones por el Consejo Nacional de Televisión (CNTV). Durante su transmisión alcanzó, en promedio, 24,5 puntos de audiencia, una cifra casi inimaginable para los programas que hoy son parte de la programación de los canales de televisión chilenos.

A través de los ojos de los Herrera, el público volvió al pasado realizando un viaje por la década de los ochenta. En el camino, los cinco protagonistas fueron partícipes y testigos de los acontecimientos y transformaciones políticas, culturales, sociales y económicas más significativas que ha vivido el país.

La íntima relación entre el público y la serie se forjó de inmediato tras la emisión del primer capítulo. Ya sea porque relataba historias o hechos que las y los televidentes experimentaron o sobre los cuales habían escuchado, *Los 80* generó identificación. Acontecimientos como el terremoto de 1985, la crisis económica de comienzos de la década o las protestas estudiantiles en contra de la dictadura fueron seleccionados con pinzas y utilizados como un mecanismo para dar testimonio de una época cargada de eventos traumáticos para el país (Mujica, 2015).

La interacción generada entre la serie y su público fue aumentando a medida que pasaban las temporadas y la tecnología penetraba en los hogares de las familias chilenas. No era necesario esperar el capítulo de cada domingo para saber sobre *Los 80*, porque era nombrada constantemente en notas de prensa impresa o en línea, y su público generaba discusiones y emitía comentarios sobre ella

en diferentes plataformas virtuales. Comentar la serie en Twitter mientras se emitía era una práctica cada vez más común. De esta manera, el público ejercía un rol de retransmisión de la historia contada en pantalla a través de las redes sociales, provocando que la serie traspasara los límites de la televisión (Chamorro, 2015).

*Los 80* fue galardonada en cinco ocasiones con el Premio Altazor de las Artes Nacionales en las categorías de mejor dirección, mejor guion, mejor actor y mejor actriz. Fue distinguida por el Premio Apes (Asociación de Periodistas de Espectáculo) como la mejor serie de ficción y reconocida con un Copihue de Oro en la misma categoría. También fue halagada continuamente por los medios de comunicación nacionales.

Además, *Los 80* presenta dos características esenciales e inusuales que la distinguen de otras series de producción nacional, previas y posteriores a su emisión: superó una segunda temporada y se convirtió en una ficción insigne, transformándose en parte de la marca de un canal.

El triunfo de *Los 80* trasciende las mediciones de audiencia, la conexión con el público, su calidad o su forma de presentar la identidad chilena. El éxito de *Los 80* es el resultado integral de múltiples procesos que revelan que contó con condiciones privilegiadas para su realización. Para comprender su fama es necesario revisar la fórmula de producción que trazó el camino de esta serie, de manera que se sostuviera en el tiempo y se convirtiera en un fenómeno.

La producción audiovisual está influenciada por tres elementos: la idea original, el guion y el financiamiento. Todos ellos se encuentran en la realidad de la industria audiovisual en Chile, que fue transformándose mientras *Los 80* se encontraba al aire.

*Los 80* es una de las series financiadas a través del Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión. También es la única serie que ha recibido el Premio a la Excelencia otorgado por el mismo organismo, convirtiéndola en la producción audiovisual más premiada en los veinticinco años del fondo.

El CNTV decidió confiar en la producción de la serie a partir de la segunda temporada, buscando impulsar la continuidad de

las series de la industria audiovisual nacional mediante la factura de un producto de calidad, siendo esta una característica que los programas que postulan al fondo deben cumplir para ser financiados. Algunas de estas pautas se relacionan a la innovación de sus temáticas y tratamientos, la capacidad para generar contenidos locales con perspectiva universal o la ética de trabajo que envuelve al equipo productor. Por esto, la serie se sitúa dentro de un grupo privilegiado de producciones audiovisuales que han sido acreedoras del aporte estatal.

La misma confianza que le otorgó el CNTV a *Los 80* fue la que Canal 13 le entregó al equipo de producción. La serie y la casa televisiva no deben ser consideradas de manera desarticulada, sino que la unión entre ambos debe ser comprendida como una sinergia positiva. El canal encontró en *Los 80* una forma de enriquecer su marca, acercándose al público a través de una historia familiar, local y cargada de añoranza. Al mismo tiempo, *Los 80* logró mantenerse en la pantalla, ganando un espacio obligado en la televisión de muchas familias chilenas.

Canal 13 decidió apostar por *Los 80* y exhibirla en horario *prime time*<sup>2</sup> los domingos por la noche en una época donde las ficciones no eran las favoritas del público. Al observar la programación de los cuatro canales con mayor audiencia, *Los 80* no encajaba con los programas ubicados en el horario indicado. TVN emitía el estelar de conversación *Animal Nocturno* (TVN, 2006-2011); Mega, la serie estadounidense *Prison break* (FOX, 2005-2009) y Chilevisión, el panel de conversación *Tolerancia Cero* (CHV, 1999-actualidad).

En ese escenario es pertinente preguntarse por las razones que impulsaron a Canal 13 a incluir la serie en su programación e intentar comprender los obstáculos que el equipo realizador tuvo que sortear para que *Los 80* se convirtiera en una excepción. En este capítulo se intentarán identificar y analizar los elementos que permitieron encontrar la fórmula para su triunfo. Para conocer la

<sup>2</sup> El horario *prime* o estelar es la franja horaria que va entre las 21:00 y las 00:00 horas todos los días de la semana. Es conocido por ser el espacio con mayor inversión publicitaria por parte de los auspiciadores, debido a que normalmente cuenta con altos índices de audiencia.

historia de *Los 80*, hay que mirar al pasado: a la época cuando era una idea de su equipo creador y el éxito aún no tocaba a la puerta.

## DE LA IDEA A LA REALIDAD

*Los 80* nació en las oficinas del Área Bicentenario de Canal 13. Corría el año 2006 y Alberto Gesswein, creador y productor ejecutivo de la serie entre 2008 y 2014, estaba decidido a contar la historia de una familia en la década de los ochenta. Hacía dos años que tenía en mente el proyecto y lo había abandonado debido a que se encontraba en plena producción de *Héroes* (Canal 13, 2006).

Patricio Hernández, director de programación de Canal 13 en ese momento, le había encomendado la tarea de materializar esa idea en guiones para luego llevar la historia a la fase de producción. El proyecto que imaginaba tenía como inspiración la serie *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-actualidad). La ficción española tiene como eje central del relato la vida de la familia Alcántara. La historia se desarrolla mientras las y los protagonistas viven algunos de los acontecimientos más importantes de la dictadura española, iniciando la serie en los años sesenta. Esta producción se emite hace diecisiete años y es una de las más emblemáticas de España.

Para contar la historia de los Herrera hubo dos opciones: comprar los guiones y derechos de *Cuéntame cómo pasó* y adaptarlos a la realidad chilena o construir una historia distinta. Gesswein decidió lo segundo. Comprar los guiones de la serie de TVE era una inversión demasiado alta. Entonces contactó al actor y dramaturgo Alejandro Goic y al guionista Rodrigo Cuevas y juntos trazaron las primeras líneas de la familia Herrera.

La primera decisión que tomaron fue incorporar la estructura familiar y la reconstrucción histórica que realiza la serie española, pero con guiones originales. Para ello, crearían una trama cercana a las chilenas y chilenos y diseñarían personajes con los cuales gran parte del público se sentiría identificado.

La segunda decisión fue que la historia debía comenzar a principios de los años ochenta. Desde el punto de vista de Gesswein, los

ochenta significaron el comienzo de una era y el fin de otra. Bajo el duro alero de la dictadura implantada en 1973, se instauró un nuevo modelo político, económico y social en Chile. El cambio del modelo setentero del Estado benefactor a las estructuras intransigentes y cargadas de horror de la dictadura permitiría mostrar cómo las familias tuvieron que adaptarse a este nuevo modo de vida.

El punto de partida lo marcó el guionista, quien decidió que la historia de la familia Herrera López debía comenzar con un hito que hubiese marcado a Chile. Buscando entre sus propias experiencias como niño en la época, navegando en Google y revisando un informe que le dejó una estudiante en práctica, Cuevas encontró los dos acontecimientos que darían pie al inicio de la serie: la devaluación del peso chileno y la conmoción causada por el penal que perdió el jugador Carlos Caszley contra Austria en el Mundial de España de 1982. Ambos hechos influenciaron a las familias de manera transversal, marcando lo que sería una tendencia en la producción de esta serie: las temáticas tratadas se eligieron siguiendo la intuición y utilizando las experiencias propias del equipo.

La tercera decisión fue que los Herrera López no estarían comprometidos con ningún conglomerado político en especial. Querían narrar la historia de una familia sin conexiones ni redes de contacto. Una familia que solo dependía de su trabajo y la unión para salir adelante. No obstante, el plan fue que adquirieran conciencia política y social mientras avanzaba la trama.

La incorporación de Boris Quercia como director añadió otro parámetro a la historia que querían contar: los personajes de *Los 80* no eran ni buenos ni malos, sino que siempre creerían estar haciendo lo correcto. Además, decidieron que la serie debía alejarse lo más posible de las producciones de televisión estadounidenses, tomando como referente la literatura nacional y la factura del cine chileno.

La historia de *Los 80* sucede en una década cargada de tensión política y se enmarca en un grupo de ficciones estrenadas en 2008 que intentan recuperar el pasado, como *Paz* (TVN, 2008) o *El señor de la Querencia* (TVN, 2008). Sin embargo, *Los 80* no es un programa de recreación histórica. La serie de Canal 13 habla

sobre la estructura familiar como pilar fundamental de la sociedad y la constante búsqueda de respuestas ante las preguntas «¿qué es lo chileno?, ¿qué es ser chileno?» (Fuenzalida y Julio, 2009: 101).

Si bien la intención de Cuevas era escribir sobre la cotidianidad de una familia y no tomar contacto directamente con la política de la época, *Los 80* fue la primera ficción nacional exhibida en televisión abierta que sacó a la dictadura de la formalidad de los programas informativos o de los recuentos históricos. La serie demostró que se podía crear ficción y hablar de esa época en horario estelar, anticipándose a otras series que abordaron esos años como *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014), *Ecos del desierto* (CHV, 2013) o *Mary & Mike* (CHV, 2018), entre otras.

Canal 13 reconoce que la serie «no fue, ni pretendió ser, un documento histórico» (Memoria Anual Canal 13, 2014: 24). Para el canal, *Los 80* fue la forma de conectar con el público y difundir mediante los 78 episodios emitidos «cómo se vive el amor en una familia» (Memoria Anual Canal 13, 2014: 24).

A diferencia de la mayoría de las series de ficción televisiva, donde las productoras independientes son las creadoras principales y se alían a los canales para la exhibición de sus contenidos o para buscar financiamiento, con *Los 80* sucedió lo contrario. Desde su gestación, la serie fue concebida como un producto de Canal 13 y, por ende, el equipo central operó desde el canal. Sin embargo, para lograr la factura que se quería alcanzar era necesario que un nuevo actor se sumara al proyecto. Por ello, se unió Andrés Wood.

### *La búsqueda de aliados*

Debido a la realidad de la producción audiovisual en Chile, donde el dinero siempre es escaso, era imposible que Canal 13 financiara la serie en su totalidad. De hecho, *Los 80* es una de las series de mayor costo a la fecha en el país. La primera temporada alcanzó los 500 millones de pesos, lo que se traduce en 50 millones por capítulo, aproximadamente. Cada capítulo de la séptima temporada tuvo un costo cercano a los 60 millones de pesos. Una cifra demasiado alta,

si se compara con los cerca de 1,5 millones de pesos que alcanzan los derechos de un capítulo de una telenovela extranjera, como, por ejemplo, las producciones turcas (*La Tercera*, 2014).

Wood Producciones es una de las productoras independientes de mayor reconocimiento en el país. En su trayectoria se encuentran éxitos como la película *Historias del fútbol* (1997), *Machuca* (2004) o *Violeta se fue a los cielos* (2011). También prestó servicios para la película argentina *Diarios de motocicleta* (2004), película de Walter Salles nominada al Óscar en la categoría, de mejor guion adaptado y ganadora del mismo premio por mejor canción original. Además, es la productora de éxitos televisivos como *El desquite* (1999), *Ecos del desierto* (CHV, 2013) o *Pulseras rojas* (TVN, 2014).

Contactar a Andrés Wood y a su empresa parecía una opción necesaria para que *Los 80* se hiciera realidad. Quercia ya había trabajado con Wood como actor en *Historias del fútbol* y juntos habían escrito el guion de *El desquite*. Además, Gesswein estaba encantado con el trabajo que el cineasta realizó en la película *Machuca*, por la recreación realista de la década de los setenta.

Después de un par de reuniones y las negociaciones pertinentes, Wood y Canal 13 llegaron a un acuerdo. El canal de Andrónico Luksic se encargaría de contratar a los directores, a los guionistas y a actrices y actores, y también sería responsable de la producción general, las jornadas de trabajo y la investigación histórica y periodística. Además, pondría a disposición de la serie el trabajo del área de *marketing* para generar estrategias que incentivaran al público a ver *Los 80* y, mediante el área de comunicaciones, gestionaría las apariciones de la serie en los medios de comunicación. Por su parte, Wood Producciones estaba a cargo del arte, la búsqueda de actores secundarios, el reclutamiento de extras, el vestuario y maquillaje, el flujo de los pagos, el arriendo y la búsqueda de locaciones.

Si bien existió una división de tareas, Canal 13 quiso estar involucrado en la producción de *Los 80* y ser autor de la serie. Por esto, todos los derechos de emisión y autoría le pertenecen. Desde el primer momento, Gesswein y su equipo apostaron por *Los 80*, sin saber si la inversión que estaban realizando era acertada.

Para el equipo de Wood Producciones, realizar *Los 80* era una forma de continuar con el compromiso y la línea de trabajo que tenían como productora. Aceptaron unirse al proyecto, más por un compromiso con la historia narrada que por un fin comercial.

La productora solo pidió dos condiciones para formar parte del equipo de *Los 80*. La primera, que Rodrigo Bazaes, director teatral y director de arte de *Machuca*, fuera el encargado de la dirección artística. La segunda, que la actriz Tamara Acosta interpretara el personaje de Ana, la madre de la familia.

Gesswein y su equipo aceptaron sumar a Bazaes, debido a que confiaban en que sería capaz de alcanzar el nivel de perfección que estaban buscando. En ese minuto, no sabían que la contratación del director teatral sería clave para el destino de esta ficción. Cuando Quercia abandonó la producción, Bazaes pasó a ocupar su puesto, dirigiendo la serie desde la sexta y séptima temporada. Por el contrario, la segunda condición propuesta por Wood Producciones no le pareció del todo a Gesswein y su equipo. A sus ojos, Tamara Acosta (34 años) era demasiado joven para caracterizar a un personaje que tenía 41 años al inicio de la serie.

Otro aliado que se unió a la producción de *Los 80* fue Roberto Matus, un director de *casting* que había trabajado en otras ocasiones con Gesswein y Canal 13. Al leer los guiones de Cuevas, comprendió que para lograr el proyecto que le estaban presentando los actores necesitaban transmitir verosimilitud. Junto a Gesswein escogieron a Daniel Muñoz para interpretar a Juan Herrera y, tras diversas negociaciones, pruebas de cámara y la insistencia de Patricio Pereira, decidieron apostar por Tamara Acosta para el papel de Ana. Con los protagonistas ya escogidos, quedaba en manos de Matus la elección de la actriz y los actores que encarnarían a los hijos del matrimonio: Claudia, Martín y Félix.

La llegada de los actores no fue sencilla. Sin embargo, tras un proceso de *casting* tradicional, donde se enfrentaron a diversas pruebas de cámara, seleccionaron a Loreto Aravena y a Tomás Verdejo para interpretar a los hermanos mayores.

Lucas Bolvarán, el actor que personifica a Félix, llegó a *Los 80* mediante una estrategia de publicidad que Canal 13 ya había utilizado para la serie juvenil *Amango* (2007) y *Héroes* (2006). A través del matinal *Juntos, el show de la mañana* (Canal 13, 2007-2008), reclutaron a niños que quisieran participar de la serie en los papeles de Félix y Bruno, el amigo del hermano menor de la familia Herrera.

Esta estrategia permitió encontrar al actor ideal para el papel y comenzar a instalar el concepto de *Los 80* en el público. Después de la ardua revisión de los portafolios de los más de 5 mil niños que llegaron a la convocatoria, Matus encontró a Bolvarán, quien interpretaría por siete años a Félix y sería el quinto miembro del clan de los Herrera.

A ellos se sumó Daniel Alcaíno y Katty Kowaleczko, quienes interpretaron a Exequiel, el mejor amigo de Juan Herrera, y Nancy, la vecina de la familia. Ya eran rostros conocidos en Canal 13: Alcaíno había trabajado en reiteradas ocasiones con el canal interpretando a su personaje Yerko Puchento, y Kowaleczko formaba parte de las actrices de planta y había participado en las teleseries de la estación desde fines de los años noventa.

Canal 13 se había comprometido a gestionar la contratación directa de las actrices y actores principales que personificaron a la familia Herrera, integrándolos a la planta de su estación e impulsándolos como rostros del canal. De hecho, Daniel Muñoz, Tamara Acosta y Loreto Aravena se mantuvieron trabajando en el canal después de que la serie finalizó. Si bien Muñoz se retiró de la estación televisiva luego de protagonizar la serie *Príncipes de barrio* (Canal 13, 2015), Acosta y Aravena formaron parte de la estación y participaron de otras telenovelas y promociones del canal.

## LA LIBERTAD DE RECREAR EL PASADO

Alberto Gesswein y Andrés Wood le entregaron a Rodrigo Bazaes una oportunidad que lo desafiaba a plasmar su visión artística en un producto que trascendiera de ser otra serie de época. El director de arte tenía la misión de reconstruir el Santiago del pasado y generar verosimilitud al hacerlo.

El exterior de la casa de la familia Herrera se grabó en un inmueble ubicado en la comuna de La Reina, mientras que todos los sets de interior, como las distintas habitaciones, fueron creados al interior de una bodega ubicada en el subterráneo de Canal 13.

No es común utilizar un estudio propio del canal para grabar una serie elaborada por una productora externa. Según cuenta Patricio Pereira, productor ejecutivo de la serie en Wood Producciones, es una práctica inusual debido a que los canales privilegian utilizar sus espacios e invertir sus recursos en programas propios. Sin embargo, la realidad de *Los 80* no es común y una forma de disminuir costos fue mantener la producción controlada entre las paredes de Canal 13.

La misión del director de arte era trabajar con lo que tenía y crear en ese subterráneo sin luz natural, de quince pilares anclados al piso, el estudio que durante siete años acogió a la serie. Bazaes decidió utilizar su propia experiencia para gestar los lineamientos artísticos de *Los 80*. Primero, solicitó al equipo que buscara álbumes familiares, recuerdos, recortes de prensa y fotografías que le entregaran variedad. No quiso quedarse en los relatos oficiales que dictaban cómo fue la moda o el diseño de interiores en la época, sino que quería mostrar cómo las personas comunes y corrientes lucían y se veían. Luego, tomó la determinación de centrarse en añadir la mayor cantidad de objetos posibles a cada una de las tomas que armaba junto a Boris Quercia. Para ambos, cada plano debía estar perfectamente diseñado y cada objeto o prenda tendría una pincelada del pasado que buscaba generar identificación en el público.

La sensación de realidad que transmitía el arte de *Los 80* surgía de esa minuciosa tarea de encontrar objetos, vestimentas, mueblería y materiales que fuesen exclusivos de la época. El afán de Bazaes por buscar perfección e identificación fue halagado por medios nacionales como *Radio Cooperativa* o *Las Últimas Noticias*, quienes constantemente publicaban reseñas o notas comentando sobre el arte de la serie<sup>3</sup>.

Canal 13 utilizó la recreación ochentera a su favor. Los Herrera veían constantemente televisión y daba la impresión de que siempre sintonizaban Canal 13, incluso cuando el material no perteneciera

<sup>3</sup> Algunas de las noticias escritas fueron *Los 10 objetos que marcaron Los 80* (Cooperativa, 2013) y *Grosso especial retro* (Las Últimas Noticias, 2009).

al canal. Gracias a la propuesta artística, la casa televisiva tuvo la oportunidad de desempolvar material de archivo del área de prensa o capítulos ochenteros de programas como *Sábado Gigante* (Canal 13, 1962-1992) y presentarlo nuevamente a la audiencia a través de los ojos de la familia Herrera. De esta manera, la estación recalcó en el imaginario del público que siempre estuvo presente en los acontecimientos más importantes de los hogares chilenos.

### *La creatividad tiene sus frenos*

Mientras Pereira y Gesswein comenzaban el proceso de producción de la serie y Bazaes establecía los lineamientos artísticos, en la planta ejecutiva de Canal 13 se producían cambios. Patricio Hernández se retiró como director de programación y Vasco Moulian lo sucedió. En medio de este escenario, Gesswein y su equipo lograron pasar desapercibidos mientras elaboraban su proyecto.

Según el relato del equipo creador, los contenidos de la primera temporada nunca fueron censurados. Solo el presupuesto restringía la imaginación de Cuevas. El guionista estaba limitado a escribir entre 10 y 12 capítulos de cincuenta y cinco minutos por temporada donde, de las 660 páginas que tiene un guion en promedio, un 60 por ciento correspondían a escenas grabadas al interior del estudio y el resto ocurrían en el exterior.

Aunque varios guionistas lo acompañaron a lo largo de la serie, la decisión final de lo que ocurría con la familia y las transformaciones que vivían los personajes siempre pasaban por sus manos. Cuevas era prácticamente el dueño de la escritura de *Los 80* y la aceptación de la audiencia por la historia que creó permitió que la serie pudiera extenderse durante siete temporadas.

El año 2009, la segunda emisión de *Los 80* alcanzó 25,4 puntos de audiencia y anunció la llegada de la hermana menor de la familia Herrera: Anita. A partir de ese momento, los puntos de audiencia solo fueron incrementando. La tercera (2010) marcó 26,7 puntos y narró la politización del personaje de Claudia. La hija mayor de los Herrera ingresa a la universidad y se enamora de Gabriel, miembro

del Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Juntos deben escapar de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y refugiarse en Argentina, separando por primera vez a la familia.

La cuarta temporada (2011) coincidió con el regreso de Claudia a Chile y fue la más política de la serie. Los Herrera sentían el impacto de la dictadura. Claudia y Gabriel personificaban una historia de amor cargada de melodrama y las y los espectadores premiaron estos giros del guion con 29,8 puntos de audiencia. Incluso en ese escenario, Canal 13 nunca tuvo reparos con los contenidos de la serie. Según relata el guionista, una vez le comentaron en una conversación de pasillo que se estaba empezando a notar su tendencia política en el guion. Él pidió que, si tenían quejas, lo citaran a reunión formal. Nunca más volvió a escuchar ningún comentario.

Para la quinta y sexta temporada (2012 y 2013), los Herrera regresaron a su núcleo: la familia. En el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, la televisión chilena fue receptiva a programas relacionados con la dictadura. Sin embargo, *Los 80* ya no tenía tintes políticos, sino que volvía a cosechar problemáticas cotidianas como en las primeras dos temporadas. El público no apreció estas transformaciones y, en ambas, disminuyó la aceptación en comparación con las emisiones anteriores, marcando 25,5 y 23,1 puntos, respectivamente.

El mismo guionista admite que, para la séptima y última temporada (2014), era necesario dar un cierre debido a que continuar con *Los 80* era extender la historia. Al final el público conoció a los Herrera del presente. En un relato que mezclaba escenas del pasado con la actualidad, la serie dijo adiós y terminó su historia con una temporada que marcó solo 20,2 puntos de audiencia.

En el transcurso, Canal 13 sufrió cambios estructurales que repercutieron en los programas. Cuando comenzó la producción, la estación pertenecía a la Pontificia Universidad Católica de Chile y se adscribía a los valores católicos. Sin embargo, en el año 2010, un 67 por ciento de sus acciones fueron vendidas al Grupo Luksic, el conglomerado empresarial con mayor fortuna del país.

El comienzo de los despidos masivos de los canales y el cambio de profesionales de una estación televisiva a otra complicaron mantener al equipo unido. Alberto Gesswein, director del área de ficción de Canal 13 y creador de los Herrera, fue despedido debido a la disminución en los puntos de audiencia y a un escenario económico desfavorable para los canales generalistas<sup>4</sup>, quienes declararon pérdidas de hasta 36 mil millones de pesos (*La Tercera*, 2014). El comunicado de prensa oficial constataba que los resultados obtenidos por el equipo de trabajo de Gesswein en el último año no eran satisfactorios. La trayectoria de *Los 80* ya no era suficiente para mantener al equipo anclado a Canal 13.

La libertad de creación que tenía Cuevas y la mantención del equipo de *Los 80* en el canal estaban sujetas a los números que obtenían domingo a domingo. El final de la serie (tanto en la pantalla como en la realidad) demostró que el dinero es un elemento esencial al momento de mover el engranaje de una producción de ficción.

¿De dónde viene el dinero?

Después del éxito de la primera temporada, escribir una segunda edición de la vida de la familia Herrera parecía lógico. Sin embargo, no fue una decisión natural. En Chile es casi inimaginable proyectar una serie por más de una emisión. Los canales de televisión no están dispuestos a invertir en producciones con altos presupuestos, incluso cuando son exitosas (Camponovo, 2011). Por esto, en cada final de temporada rondaba la incertidumbre sobre el destino de *Los 80*.

En el año 2009, realizar *Los 80* costaba una fortuna y, para asegurar su continuación, el equipo productor decidió postular de la mano de Canal 13 al Premio a la Excelencia del Consejo Nacional de Televisión (Fucatel, 2009). Este galardón fue creado ese año y cada canal tenía la posibilidad de presentar hasta tres programas que cumplieran con los estándares de calidad del CNTV y pudieran extenderse a una segunda temporada. La serie de Gesswein ganó y se adjudicó 400 millones de pesos para continuar con la historia de los Herrera.

---

<sup>4</sup> Los canales generalistas son televisiones cuya señal de emisión alcanza el ámbito nacional. Existen cuatro: Canal 13, Mega, TVN y Chilevisión.

Si bien se esperaba que el Premio a la Excelencia se mantuviera, fue eliminado debido al recorte de fondos que sufrió la entidad por el terremoto del 2010 (CNTV, 2010). *Los 80* fue la única serie que recibió el fondo, convirtiéndola en una excepción entre las producciones audiovisuales chilenas.

Es necesario destacar que sin el financiamiento del CNTV hubiese sido sumamente complejo que *Los 80* pudiese continuar. La mayoría de las producciones audiovisuales en Chile están sujetas al respaldo económico de los fondos públicos para surgir.

Para la tercera, cuarta y quinta temporada, *Los 80* se adjudicó 300, 200 y 100 millones de pesos, respectivamente. Poco a poco, el CNTV dejaba de ser el gran sostén económico y el equipo debía explorar otras formas de financiamiento, siendo la publicidad el camino que eligieron. Si bien en los inicios de la televisión en Chile estaba prohibida la venta o promoción de productos a través de los canales de televisión abierta, en la actualidad es lo que la sustenta. De hecho, la mayor inversión de las marcas en los medios de comunicación continúa siendo en la televisión, alcanzando 284 mil millones de pesos en el año 2016 (Asociación Chilena de Agencias de Publicidad, 2017).

Los altos índices de audiencia de *Los 80* y el posicionamiento como un producto insigne del canal fomentaron la búsqueda de auspiciadores. Las marcas no tardaron en acercarse. Mientras que, en el año 2008, la producción solo contaba con tres tandas comerciales de cinco minutos, para la séptima temporada contaba con cinco. Según datos proporcionados por *La Tercera*, los treinta segundos de comercial emitidos durante el último capítulo de la primera temporada de *Los 80* costaban alrededor de 3,9 millones de pesos. Una cifra significativa para una serie estrenada diez años atrás. En la actualidad, el valor sería similar a un comercial durante la emisión del noticiero *Teletrece* (Canal 13, 1970-actualidad), que alcanza los 3,7 millones y estaría un poco más abajo de los 4,5 millones que cuesta el mismo espacio en la ficción *Soltera otra vez* (Canal 13, 2012-2013 y 2018).

Las cifras demuestran que la realidad económica de *Los 80* es una anomalía en la industria audiovisual chilena. El gran problema de la producción audiovisual en Chile es contar con fuentes de financiamiento. Por eso, la mayoría de las ficciones para televisión que son creadas por productoras independientes dependen de los resultados del Fondo del CNTV. Al estar respaldada completamente, la serie ochentera pudo afrontar las dificultades que afectaron a la industria en los últimos años de su emisión, donde los canales mes a mes se enfrentaban a millonarias pérdidas de dinero.

*Los 80* fue una producción audiovisual que no solo entregó prestigio y buenas críticas a Canal 13, sino que también entregó sustento económico. Según cifras otorgadas por *La Tercera*, el último capítulo de la primera temporada recaudó 90 millones de pesos. Además, el canal sacó DVD de las temporadas de la serie y lanzó también un CD con la banda sonora original. Si bien estas iniciativas fueron decayendo con el tiempo, mientras la serie se emitía, Canal 13 intentó convertirla en una mina de oro.

## LOS 80 DESPUÉS DE LOS 80

El éxito de *Los 80* radica en el apoyo de Canal 13. El canal permitió que la producción audiovisual sorteara obstáculos que otras series realizadas de forma independiente no pueden evitar.

*Los 80* se situó desde un comienzo en un horario privilegiado que fortaleció su camino al éxito. Manteniendo un horario fijo para su emisión, el canal permitió generar la fidelización de la audiencia. Con esta práctica, logró que las y los espectadores sintonizaran *Los 80* domingo a domingo, en el antiguo ritual de sentarse una vez a la semana a ver un programa de televisión.

Canal 13 permitió la visualización de *Los 80* en canales extranjeros u otras plataformas, aumentando el alcance de la serie. En 2010, vendió los derechos a TVN para que emitiera la primera y segunda temporada a través de su señal internacional y, a finales de 2016, la producción se estrenó en la plataforma digital Claro

Video, disponible para ser vista en países como Argentina, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú y Uruguay.

La experiencia de Canal 13 con *Los 80* parecía marcar un escenario conveniente para las series de televisión, indicando que, quizás, la estación apostaría por producciones similares. Sin embargo, desde la emisión de la última temporada de *Los 80*, el canal solo ha emitido dos series de televisión chilenas: *Príncipes de barrio* (2015) y *Papá Mono* (2017), y en ninguna de ellas ha estado directamente involucrado en la producción.

Según *La Tercera*, desde el año 2014, los canales suman pérdidas que alcanzan los 175 millones de dólares. De ese monto, 50 millones corresponden a Canal 13. El escenario no es prometedor y pareciera que la estación del Grupo Luksic no quiere apostar ni involucrarse en otra serie como *Los 80*.

El último producto original generado por el área de ficción del canal fue la tercera temporada de la teleserie *Soltera otra vez 3* (Canal 13, 2018). Sin embargo, una vez finalizadas las grabaciones, 26 miembros del equipo fueron despedidos, ocasionando el cierre del área de ficción de la estación televisiva. Este hecho no estuvo exento de polémicas y, según lo que declaró Canal 13 a *La Tercera* (2018), la decisión se tomó debido a una necesaria reorganización en el marco de las pérdidas financieras que tenía<sup>5</sup>.

El área de ficción no fue la única que sufrió despidos. La sección deportiva también tuvo bajas considerables y el área de *reality* fue cerrada en su totalidad. La falta de personal dedicado a la ficción genera un retroceso en la producción audiovisual para Chile. Canal 13 vuelve a preferir la externalización de los contenidos sin aferrarse a ningún producto propio para alimentar su marca.

Actualmente, el público cuenta con variadas ofertas como Youtube, Netflix, Amazon Prime y otras plataformas de VOD para adquirir contenidos audiovisuales. En 2017, Canal 13 estrenó su plataforma *Loop*, intentando estar a la vanguardia con la realidad digital. De manera gratuita, las y los usuarios pueden acceder a los

---

<sup>5</sup> Información extraída de *La Tercera* (30 de noviembre de 2017), *Nuevos despidos en Canal 13: 26 trabajadores salen del área de ficción*.

programas insignes del canal. Naturalmente, dentro de las ficciones que se pueden encontrar está la primera temporada de *Los 80*.

La descarnada competencia entre los canales de televisión por la audiencia es parte de la realidad de la industria audiovisual. En este escenario, lo más parecido al triunfo de los Herrera son las teleseries emitidas por Mega, como *Pituca sin lucas* (2014) o el drama *Perdona nuestros pecados* (2017-2018), que ya va en su segunda temporada y es exitosa en cuanto a índices de audiencia, marcando 34,5 puntos de *rating* el día de su estreno<sup>6</sup>.

La presencia de Canal 13 en *Los 80* facilitó el proceso de producción y la situó en un terreno privilegiado, si se la compara con las precarias condiciones de la producción audiovisual en el país. Que la serie pudiese sostenerse en el tiempo fue gracias a un equipo que tomó partido por ella, auspiciadores que no temieron invertir en tandas publicitarias y un canal que, a través de profesionales dedicados a esta labor, acompañó a la serie en todos sus procesos.

Si bien el camino de la televisión abierta en Chile continúa amarrado a la incertidumbre, la producción y emisión de *Los 80* demuestra que es posible la transmisión de programas de calidad cercanos, que conecten con el público y alcancen altos índices de audiencia, siempre y cuando los canales estén dispuestos a innovar en contenidos y a invertir el dinero necesario.

Reflexionar hoy sobre el modelo de producción de *Los 80* es significativo porque refleja un escenario donde los canales de televisión, los contenidos y los procesos de realización deben ir de la mano. La decisión de Canal 13 de mantener la serie en pantalla demuestra que *Los 80* fue más que una moda para el canal: fue una forma de fortalecer su imagen y consolidarse como referente frente al público.

---

<sup>6</sup> Información extraída del *ranking* «Los 10 programas más exitosos del día», de Kantar Ibope Media.

## REFERENCIAS

- Asociación Chilena de Agencias de Publicidad (2017). *Inversión Publicitaria 2016*. Santiago de Chile. Recuperado de <http://www.achap.cl/wp-content/uploads/2017/06/documento-inversion-publicitaria-2016-achap.pdf>.
- Camponovo, S. (2011). *Estado e industrias culturales: la TV chilena y el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión*. Canal 13 (2014). *Los 80. Memoria Anual de Canal 13* (pp. 24-29).
- Chamorro, M. (2015). La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción *Cuéntame cómo pasó* de España y *Los 80* de Chile. En *Revista Razón y Palabra*, 19(89). Recuperado de [http://www.razonypalabra.org.mx/N/N89/V89/09\\_Chamorro\\_V89.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N89/V89/09_Chamorro_V89.pdf).
- Consejo Nacional de Televisión (2010). *Balance de gestión integral año 2010*. Santiago de Chile.
- Fuenzalida, V., Julio, P., Aguirre, C., Mujica, C. y Silva, V. (2011). Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena/The Evolution of Fiction in Chilean Television. En *Cuadernos.Info*, 24: 87-101. Recuperado de <https://doi.org/10.7764/cdi.24.37>.
- Julio, P., Fernández, F. y Mujica, C. (2017). Chile: el fortalecimiento de la televisión privada. En *Obitel 2017. Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de diez años de Obitel (2007-2016)*: 125-146. Porto Alegre: Editorial Sulina.
- Mateos-Perez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info*, 39: 55-66.
- Mujica, C. (2013). Ficción televisiva y los 40 años del Golpe Militar. En *IV Panorama del Audiovisual en Chile*: pp. 65-69. Recuperado de <http://comunicaciones.uc.cl/wp-content/uploads/comunicaciones/2017/11/IV-Panorama-ilovepdf-compressed.pdf>.
- Observatorio Fucatel (2009). *Los 80 gana el Premio a la Excelencia del Consejo de TV*. Recuperado de <http://www.observatoriofucatel.cl/los-80-gana-el-premio-a-la-excelencia-del-consejo-de-tv/>.

### *Referencias en prensa y material en línea*

- Cooperativa (2013). *Los 10 objetos que marcaron Los 80*. Recuperado de <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/listas/los-10-objetos-que-marcaron-los-80/2013-10-13/213126.html>.
- Emol (2012). *Canal 13 niega censura: Se reservó «derecho a no emitir» reportaje*. Recuperado de <http://www.emol.com/noticias/>

- magazine/2012/05/10/539921/canal-13-explica-que-no-censuro-reportaje-sobre-empleadas-domesticas.html.
- Kantar Ibope Media (2018). Top ten diario. 17 de abril de 2018. Recuperado de <http://www.kantaribopemedia.cl/top10.php?ttd=16-04-2018>.
- Las Últimas Noticias (2008). *Grosso especial retro*. Edición impresa.
- La Tercera (2008). *Último capítulo de la serie Los 80 recaudará cerca de 90 millones*. Edición impresa.
- La Tercera (2014). *Teleseries turcas: Canal 13 se suma al fenómeno de Las mil y una noches*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/teleseries-turcas-canal-13-se-suma-al-fenomeno-de-las-mil-y-una-noches/>.
- La Tercera (2014). *Canal 13, TVN y CHV acumulan pérdidas por US\$175 millones desde 2014*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/canal-13-tvn-chilevision-acumulan-perdidas-us-175-millones-desde-2014/>.
- La Tercera (2014). *Canal 13 pide la renuncia a Alberto Gesswein, director del área de Ficción*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/canal-13-pide-la-renuncia-a-alberto-gesswein-director-del-area-de-ficcion/>.
- La Tercera (2017). *Nuevos despidos en Canal 13: 26 trabajadores salen del área de Ficción*. Recuperado de <http://www2.latercera.com/noticia/nuevos-despidos-canal-13-26-trabajadores-salen-del-area-ficcion/>.
- Publimetro (2014). *Alberto Gesswein: La abrupta caída del cerebro de Los 80 en Canal 13*. Recuperado de <https://www.publimetro.cl/cl/showbiz/2014/10/16/alberto-gesswein-abrupta-caida-cerebro-80-canal-13.html>.

### *Entrevistas realizadas*

- Alberto Gesswein, productor ejecutivo del «Proyecto Bicentenario de Canal 13» y de *Los 80*. Primera a sexta temporada.
- Boris Quercia, director de *Los 80*. Primera a quinta temporada.
- Caroline Muñoz, productora general de *Los 80*. Quinta a séptima temporada.
- Carola Trejo, periodista investigadora de *Los 80*. Quinta a séptima temporada.
- Eduardo Santa Cruz, académico de la Universidad de Chile.
- Francisca Socías, supervisora técnica del Consejo Nacional de Televisión (CNTV).
- Loreto Aravena, actriz y protagonista de *Los 80*. Primera a séptima temporada.
- Luis Hernández, dueño de locación de grabación de *Los 80*.

María Teresa Valdivieso, encargada de *marketing* de *Los 80*. Segunda a sexta temporada.

Nicolás Acuña, director de series de televisión, exdirector de programación de TVN y académico de la Universidad de Chile.

Patricio Pereira, productor ejecutivo de *Los 80*. Primera a séptima temporada.

Roberto Matus, director de *casting* de *Los 80*. Primera a séptima temporada.

Rodrigo Bazaes, director de arte (primera a quinta temporada) y director (quinta a séptima temporada) de *Los 80*.

Rodrigo Cuevas, guionista de *Los 80*. Primera a séptima temporada.

Sergio Durán, historiador de la serie *Los 80*. Tercera a séptima temporada.

Tomás Verdejo, actor y protagonista de *Los 80*. Primera a séptima temporada.



## LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL: EL DESAFÍO DE LO VEROSÍMIL

*Gloria Ochoa Sotomayor*

*LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL* FUE UNA serie emitida por TVN en dos temporadas (2011 y 2014). Durante su primera emisión ocupó los primeros lugares en las mediciones de audiencias y obtuvo cuatro de los cinco reconocimientos en la categoría Televisión del Premio Altazor de las Artes Nacionales, en su versión 2012. Estos fueron: Mejor dirección género dramático, para Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini; Mejor guion, para Josefina Fernández, Nona Fernández y Luis Emilio Guzmán; Mejor actor, para Alejandro Trejo; y Mejor actriz, para Daniela Ramírez. El CNTV la calificó como programación cultural de la televisión abierta por promover y difundir el patrimonio e identidad nacional (CNTV, 2011). Además, el año 2011 fue uno de los programas mejor evaluados con financiamiento del CNTV, según la Encuesta de Satisfacción de Telespectadores (CNTV, 2011b). También provocó un interesante debate entre representantes de diversas tendencias políticas por abordar la violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado ejercido durante la dictadura cívico-militar en Chile.

Por estas características, y otras, la serie ha sido catalogada como una serie de televisión de calidad (Antezana y Mateos-Pérez, 2017) y es una producción de referencia para las realizaciones de ficción televisiva en Chile, tanto por los contenidos que aborda como por las particularidades audiovisuales que presenta.

A continuación, se revisará el desarrollo de esta serie, desde el nacimiento de la idea hasta su emisión, incluida la discusión social que generó y lo que ocurrió con ella luego de ser emitida. Esto en

base, principalmente, a entrevistas sostenidas con el equipo de realizadores, actores y actrices, y de producción de *Los archivos del Cardenal*.

#### DE HALCONES Y VAMPIROS A LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL: EL NACIMIENTO DE LA IDEA

*Los archivos del Cardenal* fue emitida y financiada por TVN, producida por Promocine y contó con fondos públicos entregados por el CNTV. La idea original fue de Josefina Fernández, periodista formada en la Universidad Diego Portales. En el año 2004 se encontraba cursando un diplomado de guiones en la Universidad Complutense de Madrid, cuando tuvo la idea de realizar una serie sobre los casos de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura en Chile. Su inspiración fue el trabajo de su padre en la Vicaría de la Solidaridad, el abogado Sergio Fernández, y el libro *Chile: La memoria prohibida* (1989), que recopiló y visibilizó los casos de violaciones a los derechos humanos ocurridos entre 1973 y 1985.

A su regreso en el año 2007, y con la adjudicación de un proyecto CORFO para el desarrollo de guiones, Josefina comenzó a trabajar con Nona Fernández como guionista y con la periodista Pascale Bonnefoy, quien realizó la investigación histórica central para la serie. Bonnefoy elaboró un dossier de 38 casos con archivos de prensa y fotográficos que contenían la acción represiva de los organismos del Estado entre los años 1980 a 1984.

Con el resultado de la investigación, Fernández elaboró la escaleta de cada capítulo de la serie, en ese momento titulada *Halcones y Vampiros*. Este nombre provenía de dos brigadas de la DINA, la de Halcones y la de Vampiros, aunque la creadora señala que en su idea los halcones aludían a los abogados, y los vampiros, a los agentes de los aparatos represivos. Esto fue lo que presentó a TVN y, después de reiteradas negativas, le sugirieron postular al fondo del CNTV y cambiar el título. Para esa última tarea, la creadora se inspiró en la película *All the President's Men*, (Alan Pakula, 1976, EE.UU.), la que también aborda un proceso de investigación que

el gobierno trata de reprimir de forma encubierta. De esta manera decantó en el nombre final: *Los archivos del Cardenal*<sup>1</sup>.

Josefina presentó el proyecto al CNTV con el apoyo de TVN, quien le solicitó trabajar con la productora Valcine, la que se retiró antes de concretar la postulación por los escasos recursos que el canal estaba destinando a la producción. Por ello, TVN y Fernández contactaron a Nicolás Acuña (Promocine) y Sergio Gándara (Parox). El trabajo conjunto de estas dos productoras es una característica de este proyecto, y una motivación para trabajar en conjunto fue el interés de abordar la historia, hablar de los derechos humanos en televisión y generar discusión social sobre el tema. La postulación al CNTV se concretó con este equipo y con la entrega de un tráiler, el guion del primer episodio y la escaleta de los 11 restantes que componían la primera temporada de *Los archivos del Cardenal*.

El 24 de agosto del año 2009, el CNTV anunció que en la categoría Ficción premiaron dos programas: *Halcones y vampiros* y *12 días que estremecieron a Chile*. El comunicado indica que «el primero será emitido por TVN y trata sobre dos jóvenes provenientes de mundos sociales y políticos opuestos, que a principio de los años ochenta luchan por una causa común: esclarecer intrincados y peligrosos delitos de violaciones a los derechos humanos. La serie presentada por Promocine y dirigida por Nicolás Acuña recibe \$299.930.475 del Fondo-CNTV» (CNTV, 2009: 3).

Con este financiamiento el equipo, compuesto por TVN, Promocine, Parox<sup>2</sup> y Fernández, comenzó a realizar *Los archivos del Cardenal*. Los fondos que faltaban para la producción –500 millones de pesos– fueron cubiertos por el canal (Salas, 2012). TVN contrató a la productora de Acuña como la empresa encargada de la ejecución de la serie. Promocine asumiría la realización del *casting*, los

<sup>1</sup> TVN compró los derechos de producción, distribución y publicación de la marca *Los archivos del Cardenal*. Por esto, en el registro del Instituto Nacional de Propiedad Intelectual (INAPI) *Halcones y vampiros* aparece como propiedad de María Josefina Fernández y *Los archivos del Cardenal* tiene a TVN como su dueño.

<sup>2</sup> Parox y Promocine firmaron un contrato que incluía un acuerdo económico y el acuerdo de que Leonora González, socia de Parox, fuera la productora ejecutiva, y Úrsula Budnik, la productora general.

contratos con las y los actores, la búsqueda y arriendo de locaciones, el reclutamiento de extras, la compra de los derechos de autor necesarios, la creación del guion, los flujos de pagos, mantener el contacto con el CNTV, así como de cualquier otra tarea que involucrara la ejecución de la serie. Por su parte, TVN financió el costo de la producción que no era pagado por el CNTV, negoció la estrategia de publicidad a través de su área de *marketing* y, naturalmente, definió el lugar que *Los archivos del Cardenal* tuvo en su programación. Rony Goldschmied fue el representante del canal con el rol de productor ejecutivo, quien solicitó que Acuña asumiera una función doble: ser productor y director de *Los archivos del Cardenal*. La condición de este fue integrar a Juan Ignacio Sabatini al equipo de dirección para agilizar el proceso de grabación.

Esta distribución de responsabilidades y de financiamiento se repitió para la realización de la segunda temporada. En el año 2014, el CNTV otorgó algo más de 250 millones de pesos a Promocine y TVN pagó nuevamente la diferencia para cubrir el costo total de la temporada.

Una vez tomadas las decisiones descritas, se continuó con la contratación del equipo técnico que generó la biblia de la serie, es decir, la guía de trabajo que marcó los parámetros artísticos, narrativos y de producción.

Bernardita Baeza, quien hasta el año 2010 fue parte del equipo artístico de *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), fue elegida como directora de arte y responsable de concretar la propuesta estética, cuyo objetivo era recrear Chile de fin de los años setenta. Baeza y Acuña decidieron que *Los archivos del Cardenal* debía crear una puesta en escena como las series policiales. Por lo tanto, no sería demasiado escrupuloso con los detalles históricos. Según Baeza, decidieron no ser sumamente prolijos con la utilería ni con el vestuario de los personajes. Se privilegió la inclusión de los objetos de época que fuesen estrictamente necesarios para el desarrollo de la serie (Alzate, 2011). Para ello, tomaron como referencia la línea artística de la serie estadounidense *The Shield* (FX, 2002-2008) y la recreación de época de la británica *Life on Mars* (BBC 1, 2006-2007). Además, acordaron

que *Los archivos del Cardenal* se movería en dos mundos. Uno de colores cálidos y acogedores, expresados en la locación de la Vicaría de la Solidaridad, y otro de colores fríos y metálicos, asociados a la dictadura y al cuartel de la CNI (CNTV, 2010).

Posteriormente, se asignó a Arnaldo Rodríguez para la dirección de fotografía, quien trabajó con Acuña en *Rajo, la película* (Chile, 2006). El equipo utilizó como referencia los libros de fotografía de Quena Lorenzini, Álvaro Hoppe y Luis Navarro, y acordó que el estilo de cámara sería cercano al documental. Esto significó grabar sin trípode con la intención de que la audiencia observe la serie como un personaje más.

## EL GÉNERO POLICIAL COMO RECURSO PARA CONTAR LA HISTORIA RECIENTE

La serie *La ley y el orden* (*Law & Order*, NBC, 1990-2010)<sup>3</sup> fue el modelo que inspiró a Fernández para escribir una ficción seriada: «se me ocurrió que, como *La ley y el orden* es una serie de abogados, en esta serie fueran abogados de la Vicaría. Bueno, mi papá era abogado de ahí, aunque nunca lo acompañé a la Vicaría y nunca supe qué hacía, porque mi papá no nos dejaba ir. Entonces dije: abogados, ver cómo son las denuncias, el sistema, los conductos y otras cosas» (Fernández, entrevista, 12 de noviembre de 2015). Para ella, lo interesante de la producción estadounidense es que permite conocer y aprender del sistema judicial del país con una perspectiva didáctica y entretenida, y eso quería proponerlo para Chile, abordando episodios de violación a los derechos humanos, como casos policiales de investigación más que de denuncia, al ser una apuesta de ficción.

Como indican Antezana y Mateos-Pérez, «el género policiaco empleado en esta serie es interesante como fondo de la propuesta por

<sup>3</sup> *Law & Order* es una serie de televisión estadounidense, del género policial y legal, creada por Dick Wolf. La emitió la cadena NBC entre septiembre de 1990 y mayo de 2010. La trama aborda el trabajo de un grupo de investigadores del departamento de policía de Nueva York, junto a la labor de los fiscales del distrito, encargados de llevar a juicio a los acusados de diversos crímenes.

su ductilidad, tanto diacrónica –adaptación a los cambios históricos y contextuales– como sincrónica –la facilidad de modificar su forma sin perder su especificidad–. La crítica anglosajona ha vinculado el género policiaco con la crítica sociopolítica desde los comienzos (...) En este caso, la serie se plantea dentro del género policial para dotar de mayor verosimilitud a una crítica o una denuncia que trata de visibilizar un periodo histórico controvertido y tradicionalmente opacado, que tiene que ver con lo policial, con lo político y con la justicia» (Antezana y Mateos-Pérez, 2017: 116).

La elección del género y la forma de representar los casos tienen un objetivo: visibilizar lo ocurrido y alcanzar masividad. Este es el potencial de la ficción policial: con persecuciones, enfrentamientos y tensión se atrae la atención de la audiencia. Esto acerca la historia a un público distinto al que ve documentales o lee libros, que ya cuenta con el convencimiento respecto a los hechos. El género policial permite, también, abordar la emocionalidad y los aspectos psicológicos de las y los personajes. La manera en que las circunstancias que la dictadura les impone o las decisiones que toman para enfrentarla impactan en su mundo íntimo y producen cambios y evoluciones en ellas y ellos, ofreciendo a la audiencia una perspectiva distinta a la documental.

Si bien no se abordaron todos los casos investigados por Bonney, ni las personas reales involucradas, la serie se construyó desde una síntesis de casos y protagonistas. La producción permite entender qué ha pasado en el periodo, cómo era la sociedad chilena bajo dictadura, cómo actuaban los aparatos represivos y cómo era el trabajo realizado por la Vicaría. Todo ello a través de permisos creativos que mantienen lo esencial: mostrar la violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado.

Otra producción que inspiró a Fernández fue la mini serie *Holocausto* (NBC, 1978). La historia relata la vida de una mujer alemana que se casa con un judío en los años treinta y que, tras la Segunda Guerra Mundial, debe ir a rescatarlo de un campo de concentración. «Supe que, con esa serie, que dieron después de treinta años de la guerra, recién ahí hubo un *boom* en Estados Unidos sobre los

refugiados de campos de concentración. Todos los judíos que habían pasado por la Segunda Guerra Mundial comenzaron a hablar y ahí la gente empezó a contar lo que había pasado. Ahí la cuestión se normalizó, treinta años después» (Ibíd.). Provocación que también inspiraba a la producción chilena.

### *El desarrollo del guion*

Respecto al equipo de guionistas, la primera temporada fue escrita, mayormente, por Josefina y Nona Fernández, en paralelo al guion que elaboraban para la teleserie nocturna de TVN *El laberinto de Alicia*. Hacia el final de la primera temporada de *Los archivos del Cardenal*, y por el avanzado embarazo de Josefina, se integra al equipo Luis Emilio Guzmán, productor ejecutivo de la serie desde Promocine.

Como indicamos, la investigación inicial de los casos realizada por Bonnefoy cubría entre 1980 y 1984 por ser una etapa de mayor agitación social, lo que otorgaba mayor dinamismo al relato. La búsqueda se orientó a casos que dieran cuenta de diversas situaciones y realidades represivas, que no eran conocidas masivamente al momento de la creación de la serie. Por lo tanto, no necesariamente debían ser emblemáticos o de alta repercusión pública. Posteriormente, se derivó a hechos paradigmáticos, porque, tal como describe Josefina, no podían dar por hecho que la audiencia conocía los de menor resonancia. A partir de allí, seleccionaron sucesos que pudieran ser interesantes televisivamente y que mostraran distintas situaciones represivas. Gracias a esta investigación, se contó con suficiente información para elegir los casos en un sentido dramático: mayor conflicto, mayor acción, y que generaran tensión en la historia de las y los protagonistas, para responder al género policial. Por ello, decidieron iniciar la serie con la alusión al hallazgo de osamentas en los hornos de Lonquén (1978), porque combinaba un hecho conocido con una época cercana a la década del ochenta.

A pesar de los cambios que debieron realizarse, para ajustar el guion a las restricciones de producción o para alcanzar el efecto

esperado en una audiencia masiva, se mantuvo cierta rigurosidad histórica. Fernández se aseguró de tomar las decisiones finales sobre cambios y ajustes, sobre todo en la primera temporada. De esta manera, se mantenía la fidelidad con la historia y la verosimilitud ateniéndose a lo ocurrido. Por ejemplo, en la primera entrega no se torturó a un abogado de la Vicaría porque sabían que eso no había ocurrido. Pero sí se representó en la segunda, en la que fue torturada una abogada del organismo de la Iglesia.

Un cambio significativo para la creadora fue que el personaje de Carlos Pedregal aludiera a José Manuel Parada, lo que no estaba previsto en el guion inicial. A medida que avanzó la serie se dio cuenta de que el personaje debía desembocar hacia ese rol. La tensión para ella radicaba en la reacción de la familia de Parada al ver la serie.

Lo que interesaba al equipo no era qué tan parecida era la representación a la realidad acontecida, o que los personajes de ficción se asemejaran a los personajes reales, ya que todos los acontecimientos y los involucrados estaban inspirados en hechos de la época. Lo que importaba era instalar la violación de los derechos humanos como un tema de interés general. Josefina comenta que, producto del auge de la serie, «nos invitaban a actividades en universidades, y en una de ellas un historiador nos preguntó: ‘¿Y a ti no te preocupa que la gente crea que lo que es ficción sea realidad?’ Le dije: ‘No, no me preocupa, lo único que me importa es que si hay un joven de 17 años que nació ya en democracia y ve que hubo casos en que envenenaron a unos presos para ver si funcionaba la botulina, que se meta a internet y que busque y lea lo que pasó de verdad, que la serie sea un gancho’» (Ibíd.).

La segunda temporada fue distinta al tener menos presencia la creadora en su configuración. Aunque se había manejado la idea de utilizar el recurso del *flashback* para abordar casos ocurridos en la década de los setenta, no se hizo porque el canal consideró que eso significaba perder o disminuir la presencia de Benjamín Vicuña. A partir de aquí, TVN tuvo mayor incidencia en el guion. Solicitó que Laura se incorporara al FPMR, lo que le daba otro dinamismo a la serie y permitía abordar otra dimensión de la época. También se

involucró al personaje de Marcelo Alarcón, la vida bohemia de él y su pareja. Por último, según la creadora, hubo menor rigurosidad en la representación de los acontecimientos del periodo.

Para la escritura de los guiones de la segunda entrega se incluyó a Larissa Contreras, Enrique Videla y Valeria Vargas, mientras que Nona Fernández dejó el equipo porque estaba trabajando en Canal 13. Esto propició una nueva mirada a la construcción de los guiones. Las y los personajes nuevos recibieron un tratamiento distinto, más ficcional.

## LA CONSTRUCCIÓN DE *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL*

### *Armando la historia*

Las oficinas originales de la Vicaría de la Solidaridad fueron, en un inicio, concebidas como la locación principal de la serie. Sin embargo, concretar la idea no fue posible por encontrarse en la Plaza de Armas de Santiago, un lugar de alto tránsito y concentración de personas. Por ello, se buscó una casona en la cual ubicar esta locación y otras necesarias. Un único lugar en el que se pudieran habilitar distintos espacios, según los requerimientos de la historia. La casa elegida estaba ubicada en la calle Agustinas, esquina Bulnes, en el centro de Santiago. En esta locación se rodó el 50 por ciento de las escenas. En ella se construyeron los escenarios que representaban la Vicaría, el cuartel principal de la CNI –en el subterráneo–, las casas de los personajes y las oficinas del fiscal. La casona se constituyó en un estudio-canal, porque buena parte de lo necesario se hacía en ella.

La casona tenía su propia historia. Pudo ser un centro de detención, aunque esto nunca quedó totalmente claro para el equipo de producción. Lo cierto es que fue un psiquiátrico. Todo ello otorgaba un ambiente especial a trabajar en el lugar. Posteriormente, también se utilizó como locación de la Vicaría en la serie *Ecos del desierto* (CHV, 2013).

Para la recreación de la Vicaría se recopilaron fotografías y antecedentes del edificio original. La dirección de arte se esmeró en lograr una réplica muy cercana a los espacios emblemáticos del

organismo: oficinas antiguas de techos altos, puertas alargadas, sillas fuera de las oficinas para los familiares que iban por ayuda y el pasillo característico, entre otros.

También se utilizaron espacios reales para ciertas locaciones. Por ejemplo, para las escenas que transcurrían en los Tribunales de Justicia se solicitó autorización al presidente de la Corte Suprema. Para el funeral de Carlos Pedregal, se utilizó la Iglesia San Francisco. El equipo considera que la disposición a facilitar estos lugares se dio porque la serie generaba empatía y motivación puesto que se hacía cargo de una parte de la historia del país.

La filmación en exteriores implicó un desafío distinto, propio de las series de época en Santiago. El rodaje en las calles requiere atención especial por las transformaciones que ha sufrido la ciudad y porque estas deben cerrarse para que los vehículos modernos o los transeúntes no alteren las grabaciones. Esto redujo la posibilidad de incluir un mayor número de persecuciones, lo que es propio del género policial y contribuye a recuperar la tensión del periodo. Al mismo tiempo, no podían descuidar el hecho de que estaban realizando una serie de época. Por eso, Baeza y la producción de arte llegaban «a los lugares con un camión lleno de artículos diseñados para ‘tapar’ las cosas que no debían verse. Entre las técnicas utilizadas estaban desde barro hasta enredaderas falsas que cubrieran antenas y letreros poco *ad hoc*. A veces, también, pedían a los vecinos cambiar cosas de sus casas, con la promesa de dejarlo todo tal cual estaba» (Alzate, 2011).

Todo el equipo de la serie colaboró con la ambientación, prestando muebles u objetos encontrados en sus propias casas. Como anécdota, Baeza cuenta que los zapatos de Ramón Sarmiento eran del propio Benjamín Vicuña (Ibíd.). Otro aporte fundamental para el equipo de arte fue el de empresas que colaboraron con utilería o que facilitaron el acceso a lugares de grabación a cambio de aparecer en los créditos.

Para grabar se utilizaron dos cámaras. Ello permitió agilizar el proceso, disminuir el número de días de rodaje y mantener la atmósfera propia de la serie. Las escenas consideradas de mayor

importancia se grabaron con una cámara, pero si el tiempo escaseaba, se empleaban dos. También, por responder al género policial y ser una serie de época, la iluminación tuvo un tratamiento especial. Debía de diferenciarse de la luz televisiva y proyectar un carácter cinematográfico, de mayor contraste. Todo ello con el fin de reproducir el nerviosismo del reportaje bajo dictadura, para lo que se tuvo como referente *Teleanálisis*.

El lenguaje audiovisual fue una de las cosas que cambió entre temporadas. Para Benjamín Vicuña, en la segunda hubo «otra técnica y otra tecnología para filmar la serie. Arnaldo Rodríguez se replanteó esta visión más documental de la primera temporada, más de detalles y de micro arte y pasó a una puesta en escena mucho más amplia que respira por momentos» (Vicuña, 2010).

A lo descrito se agrega la necesidad de contar con al menos ocho guiones escritos antes de comenzar a grabar. El rodaje no sigue la línea cronológica de la historia, sino que tiene su propio pulso. Por esto, si bien Baeza y el equipo de arte podían ambientar mientras se escribía, Acuña no podía comenzar a trabajar con actores y actrices sin los textos.

La forma de grabación de *Los archivos del Cardenal* fue por locación. Se privilegiaba rodar todas las escenas de la serie que ocurrirían en la casona. Luego aquellas que sucedían en la casa de los Pedregal, y así sucesivamente. En la práctica, cada capítulo tomaba entre ocho y diez días en grabarse. Las grabaciones se extendieron por cerca de seis meses por temporada, en un horario de 7:00 a 19:00 horas, de lunes a viernes y sábado por medio, con un máximo de seis escenas cada día. Se añadía grabación nocturna en exterior para las escenas que lo requerían durante una semana.

Al final de cada día de rodaje, el material grabado se recopilaba en un banco audiovisual donde quedaban guardadas todas las escenas para que el equipo de montajistas trabajara con ellas. Durante la primera temporada la dirección de montaje estuvo a cargo de Javier Estévez. Su empresa, Retina HD, fue la encargada de la post-producción de sonido e imagen. El proceso de producción continúa con el retoque de color y la revisión en *off* de los capítulos, donde

las correcciones de Acuña y de Goldschmied aportaban ritmo a la historia.

El creador de la banda sonora de *Los 80*, el pianista Camilo Salinas, fue el responsable de la música. Salinas nació en Italia durante el exilio de sus padres y por esto le resultó inevitable involucrarse en el proyecto. A través de canciones de protesta clásicas de la época, como *Yo te nombro libertad*, o románticas, como *Beso a Beso*<sup>4</sup>, intentó que la audiencia sintiera la banda sonora como un testimonio: «Cuando iban los CNI y entraba el malo y el dolor, yo trataba de ser bien sincero en ese dolor en la música, porque no era una ficción (...) Aquí había que ser bien verdadero» (Salinas, 2014).

Además, se contactó a la banda chilena Los Bunkers por su versión de la canción de Silvio Rodríguez *Santiago de Chile*, tema que el cantautor cubano escribió al enterarse del golpe de Estado en 1973, y es parte del disco de la banda Música libre (Universal Music, 2010). Se acordó que el videoclip de la canción fuera el de la promoción de la serie<sup>5</sup>. En este, se aprecia la ambientación setentera y se ve a los actores principales siendo perseguidos por las calles de Santiago. Estas escenas se intercalan con imágenes de Los Bunkers cantando en la locación emblemática de la serie.

Por último, aunque existe una distancia de tres años entre la producción de la primera y la segunda temporada, el equipo técnico inicial se mantuvo casi intacto durante las dos emisiones.

### *Personajes: actrices y actores a escena*

El productor ejecutivo y el director acordaron tres criterios para seleccionar a los actores y actrices: que tuviesen las características pensadas para cada personaje, el aporte que hicieran a la creación

<sup>4</sup> *Yo te nombro libertad* es un poema escrito por el francés Paul Éluard. Fue musicalizado en los años setenta por Quilapayún, los españoles Reincidentes y los cantautores argentinos Nacha Guevara y Gian Franco Pagliaro, entre otros. *Beso a Beso* es una canción romántica interpretada por Paloma San Basilio, presente en la programación radial chilena de la época.

<sup>5</sup> El video se lanzó el 21 de junio de 2011, un mes antes del estreno de *Los archivos del Cardenal*.

de estos y su resonancia entre el público. Cuando *Los archivos del Cardenal* aún era *Halcones y Vampiros*, se pensó en Matías Oviedo y Francisca Lewin para encarnar la pareja protagonista. Luego, Acuña indagó en la posibilidad de incluir a Benjamín Vicuña en el proyecto, con el fin de que alcanzara una audiencia mayor.

El *casting* estuvo a cargo de Roberto Matus (quien también participó en *Los 80* y *Héroes*) y Acuña, principalmente. Todos los actores y actrices participaron en este proceso. Así, se incluyó a Benjamín Vicuña, Néstor Cantillana, Francisco Melo, Iván Álvarez de Araya, Paulina García, Mateo Iribarren, Alejandro Trejo y Consuelo Holzapfel. El rostro nuevo fue Daniela Ramírez. Conjugar un rostro conocido –Vicuña– con uno nuevo –Ramírez– permitió salir de las elecciones habituales de las producciones, lo que proporcionó frescura a la serie.

Para el elenco fue también una motivación el contenido abordado por esta producción. En palabras de Trejo: «Cuando a mí me hicieron la invitación, yo acepté de inmediato, porque yo ya había trabajado en series, qué sé yo, películas, en fin. Pero en este caso, con esta serie en particular, nos estábamos haciendo cargo de un pedazo de la Historia de Chile y de nuestra Historia reciente. Entonces, ahí sentí que uno como actor adquiere otro tipo de compromiso» (entrevista, 23 de enero de 2016).

Actores y actrices se informaron sobre la época y sobre los casos que relataba la serie. Recibieron documentación que sirvió para que conocieran cómo era el trabajo cotidiano de la Vicaría. Ramírez cuenta que les facilitaron «documentos que no se dan en los medios de comunicación masivos y nos fueron orientando un poco en lo que no está publicado. Claramente iba acumulando mucha rabia y ganas de denunciar» (entrevista, 22 de diciembre de 2016). También asistieron a charlas con los abogados y asistentes sociales que trabajaron en el organismo, donde compartían anécdotas, testimonios y la tensión propia del trabajo bajo el terror, el vértigo y la peligrosidad de la época. Con esas charlas comprendieron el espíritu de trabajo y las estrategias de protección al ser una labor expuesta y peligrosa.

Además, cada personaje tuvo su preparación. Ramírez recuerda que Acuña le recomendó ver películas sobre violaciones a los derechos humanos, como *Missing* (Costa-Gavras, 1982, EE.UU.) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986, Argentina)<sup>6</sup>. También le sugirió buscar historias que le ayudaran a comprender el carácter fuerte y arriesgado de Laura, recalcándole que buscara en sí misma lo que había de ese personaje.

Tanto Trejo como Ramírez describen las jornadas de grabación dúctiles en la puesta en escena y rigurosas en el resultado final. La actriz explica que, como director, «deja mucho proponer o ver qué es lo que hay en ti que pueda resaltar. No es que tenga las ideas previamente ideadas en su cabeza, sino que va construyendo contigo y eso para uno es súper rico, porque te permite buscar desde ti, más allá de que establezcan una idea de personaje» (entrevista, 22 de diciembre de 2016). La forma de trabajo de Acuña tenía por objetivo llevar la mayor cantidad de material a la sala de edición. Entonces, si bien estaba abierto a los cambios, también «era riguroso en las escenas, las que se ensayaban mucho y se repetían mucho también, porque el Nico Acuña es tremendamente perfeccionista» (Trejo, entrevista, 23 de enero de 2016).

#### LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL EN LA PANTALLA Y EN LA OPINIÓN PÚBLICA

El 21 de julio de 2011 se emite el primer episodio de *Los archivos del Cardenal*, que fue el más visto de su franja horaria, con 16,5 puntos de audiencia. El 16 de octubre del mismo año, comenzó la emisión de la cuarta temporada de *Los 80*. Esta es considerada como la más política de esta serie, ya que se incluyen referencias a acciones del FPMR y Claudia, la hija mayor de la familia, se enamora y escapa a Argentina con un militante de ese movimiento<sup>7</sup>. La

<sup>6</sup> *Missing* (1982) inspirada en la historia real del periodista norteamericano Charles Horman, que fue asesinado tras el golpe de Estado de 1973 en Chile. *La noche de los lápices* (1986) recrea la historia de siete jóvenes secuestrados durante la dictadura argentina en 1976.

<sup>7</sup> Ver en este libro el capítulo «La vida televisada de una familia en dictadura».

emisión, el mismo año, de dos series de ficción que abordaban el periodo dictatorial fue un hecho inusual en la televisión de Chile. Luego, esta dinámica se hizo recurrente con nuevas series de ficción televisiva que abordaron esa época: *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *Ecos del desierto* (CHV, 2013), *No, la serie* (TVN, 2014) y *Sudamerican rockers* (CHV, 2014).

La emisión del último capítulo de esta primera temporada fue el 13 de octubre del año 2011 con una exhibición en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Santiago. A ella asistieron actores, actrices, realizadores, familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados y público general, llegando a cerca de 2 mil personas. Previo a la exhibición del episodio se leyó una carta de Estela Ortiz, viuda de José Manuel Parada. Luego de la proyección debutó el tema *Déjame pasar la vida*, compuesto por Manuel García especialmente para la serie, quien lo interpretó junto a Camilo y Horacio Salinas.

El horario de emisión de la primera y la segunda temporada fue distinto. Mientras la primera se emitió el día jueves, en horario *prime time*, luego de la edición central de las noticias del canal (22:30 horas, aproximadamente), la segunda se ubicó el día domingo, después del programa deportivo *Show de goles* (23:15 horas). El primer episodio de esta segunda temporada fue exhibido el 9 de marzo de 2014 y coincidió con la última temporada de *Los 80*.

El cambio de día y hora molestó a gran parte de los integrantes de la serie. La actriz Paulina García criticó el horario en el que TVN ubicó la segunda temporada. Aseguraba que existieron «razones políticas» para no ponerla en un lugar más destacado de la programación. Expresó que «hay un trabajo de dos años que se botó» (García, 2014). Las dos últimas emisiones de la serie se realizaron a las 22:30 horas. La última fue de larga duración, ya que consideró dos capítulos.

Respecto a los horarios, Goldschmied explica que es el área de programación quien define el día y hora de emisión. Para ello recurren a estudios de audiencia de la programación de los otros canales, el costo de la serie, los días disponibles, las temáticas que toca y la

condición que establece el CNTV: ser emitidos entre las 20:00 y las 24 horas, horario conocido como *prime* o de alta audiencia.

Con todo, la serie no pasó desapercibida en el debate público.

### Los archivos del Cardenal *en el debate público*

Una semana antes del lanzamiento, el senador de Renovación Nacional (RN) Carlos Larraín señaló en una columna en *El Mercurio* que la producción presentaba a la izquierda del país como víctima y cuestionaba la emisión en el canal estatal. Según *Cooperativa.cl* y *El Mostrador*, Larraín habría presentado quejas a propósito de la producción durante la reunión del Comité Político Ampliado en La Moneda. En la instancia, indicó que no consideraba correcto que *Los archivos del Cardenal* se emitiera en TVN, porque era una producción que presentaba una visión sesgada sobre la historia de Chile durante la dictadura (*Cooperativa.cl*, 2011; Saleh, 2011).

Posteriormente, *El Mercurio* publicó una nota, en la sección nacional, donde Larraín afirmó lo dicho en la reunión: «La serie toma hechos que ocurrieron exactamente hace cuarenta años, pero que tienen una connotación política evidente: la izquierda presentada como víctima, y eso es lo que le da pábulo para actuar en política con cierto sentido de superioridad. ¡Qué interesante habría sido una teleserie de lo que habría ocurrido si los admiradores de Lenin, Stalin y Fidel Castro se hubieran afirmado en el poder! Lo que no se hizo en tiempos de la Concertación se hace en el gobierno de la Alianza en el canal estatal» (*El Mercurio*, 2011).

*El Mostrador* publicó que testigos de las reuniones del directorio de TVN afirmaban que el punto de vista de Larraín correspondía a «lo que ‘no se atreven a decir o lo dicen entre dientes’ los representantes del oficialismo en el canal público, Cristián Leay (UDI) y Juan De Dios Vial (exrector de la Universidad de Chile)» (Saleh, 2011). Ni Leay ni Vial emitieron declaraciones al respecto. Meses después, Carolina Tohá, la expresidenta del Partido por la Democracia (PDD), declaró que uno de los factores que provocó la renuncia del presidente del directorio de TVN, Leonardo Montes, fue «la

molestia en sectores oficialistas por la transmisión de la serie *Los archivos del Cardenal*, lo cual es vergonzoso considerando que el programa se refiere a hechos históricos relevantes para los chilenos» (Agencia UPI, 2012).

Herman Chadwick, presidente entonces del CNTV, declaró la mañana del preestreno que la serie generó un gran debate en el Consejo, y fue aprobada como una de las ganadoras del Fondo de Fomento a la Calidad 2009 con seis votos contra cuatro. Chadwick comentó que «hubo consejeros que, al ver el contenido, consideraron que no era prudente realizarlo, porque sería algo que dividiría aún más a la sociedad chilena» (Alzate, 2011, 14 de julio)<sup>8</sup>.

*El Mercurio* publicó nuevamente la visión de Larraín en la columna *Todo atado y bien atado*, en la que reiteró sus comentarios: «Toda la televisión usa un bien público. TVN es, además, estatal, y como si fuera poco, la serie en septiembre del 2009 obtuvo 300 millones de financiamiento fiscal. El canal nacional, en lugar de afirmar la vida colectiva, gira en contra de ella para servir un sesgo político (...) Tampoco es justo que la responsabilidad de la telenovela en cuestión recaiga sobre quienes hoy tratan de dirigir TVN con más ecuanimidad y altura (...) La izquierda dejó todo ‘atado, y bien atado’ y estamos soportando el peso de veinte años de ese predominio político que quiere ser cultural» (Larraín, 2011).

Por su parte, Josefina Fernández declaró a *Cooperativa.cl* que las reacciones de Larraín y su partido solo favorecieron a la serie. «La verdad es que yo creo que estamos en democracia, en libertad de expresión, así que él tiene derecho de decir lo que le parezca, pero también el canal tiene derecho de emitir la serie» (*Cooperativa.cl*, 2011, 15 de julio).

Tucapel Jiménez<sup>9</sup>, diputado del PDD y miembro de la Comisión de Derechos Humanos de la Cámara de Diputados, señaló: «Lo peor que podría pasar es que La Moneda se hiciera eco de sus palabras.

<sup>8</sup> Los seis consejeros que votaron a favor fueron: Jorge Navarrete, María Helena Hermosilla, Sofía Salamovich, Jorge Carey, Jorge Donoso y Roberto Pliscoff. Los consejeros que votaron en contra fueron: Herman Chadwick, María Luisa Brahm, Consuelo Valdés y Germán Cordero.

<sup>9</sup> Hijo del asesinado líder sindical Tucapel Jiménez, hecho incluido en la primera temporada de *Los archivos del Cardenal*.

Personalmente creo que no va a quedar más allá de un reclamo de una persona que le tiene miedo al pasado» (Saleh, 2011).

Ignacio Walker, en ese entonces presidente del partido Democracia Cristiana (DC), declaró: «Parece absolutamente insólito que en pleno siglo XXI el presidente de RN objete la memoria histórica de Chile y procure censurar una serie (...) *Los archivos del Cardenal* aspira a recrear y mantener viva la memoria histórica de un pueblo» (*El Mercurio*, 14 de julio de 2011). Felipe Bulnes, ministro de Justicia de Sebastián Piñera y miembro de RN, señaló en el mismo diario: «El país progresa en la medida en que va revisando su historia (...) La bandera de los DD.HH. no es de un solo sector, sino que es una bandera de la democracia» (*El Mercurio*, 15 de julio de 2011).

Por su parte, Carlos Peña, rector de la Universidad Diego Portales (UDP), publicó una columna en *El Mercurio* en la que destacaba el valor de la serie. Peña enfatizó que la condición de ficción que poseía la serie era una de sus características más paradójicas y, a la vez, más interesante, porque podía llegar a ser más apelativa y terrible que un documental. «Carlos Larraín tiene toda la razón cuando esta semana se quejó de la serie porque ella poseería ‘una connotación política evidente’. Lo que el senador, sin decirlo, teme es lo obvio: lo mal parada que quedará buena parte de la derecha de hoy cuando, puesta ante el desafío de su propia memoria, las ficciones de la teleserie le recuerden, a él y a quienes le acompañan, cuán complaciente fueron con los crímenes y las violaciones a los derechos humanos que ocurrieron en Chile durante tanto tiempo» (Peña, 2011).

Después de la emisión del primer capítulo, el debate continuó. El exdiputado de RN, Alberto Cardemil, el día después señaló: «El contexto e intención de la serie (técnicamente admirable, con jovencito terrorista puro y mal hablado, cura no pedófilo, niña idealista, agricultor avergonzado de ser patrón, juez implacable con los uniformes, suspenso en la música de fondo y nicotina ambiental que recuerda el buen cine francés) es un abuso de platas públicas y vulnera, de punta a punta, las propias ‘orientaciones programáticas y editoriales’ de TVN, que la obliga a la presentación equilibrada

de hechos y opiniones, reconociendo la diversidad de perspectivas y sensibilidades que se dan en el país, amén de promover la unidad, el pluralismo, objetividad y rigurosidad en la explicación de los hechos» (*Publímetro*, 2011).

Por su parte, nuevamente Carlos Larraín expresó su opinión: «Para refrescar la memoria nacional tienen que hacer un cuadro completo, y ese sería el trabajo verdaderamente integrador de Televisión Nacional. Y esta serie, como viene, trae las tintas muy cargadas, y no va a servir para lo que debe servir el canal estatal» (*Cooperativa.cl*, 13 de julio de 2011).

Mauro Valdés, director de TVN en esa fecha, comentó que la serie era un proyecto de alto valor para el país y para el canal, y utilizando el nombre de la columna de Larraín, escribió que «jamás me he sentido ‘atado’ por ningún proyecto, ni lo aceptaría (...) Mover las fronteras mentales, enfrentar nuestros miedos y ataduras y aprender de nuestra historia, contribuyendo a la reflexión colectiva en torno a lo público, es un objetivo profundo de TVN» (2011).

Meses después del estreno, el diputado Jiménez comentó: «Creemos que una serie como esta, que tiene un alto contenido histórico, debe ser vista por la mayor cantidad de chilenos posible, principalmente por aquellos que dicen no haberse enterado de lo que ocurría en el país, aquellos que vivieron esa época y la han olvidado, y especialmente los jóvenes, que son el futuro de este país» (UPI, 2011).

La prensa internacional se interesó en la serie y en las reacciones que provocó. El artículo titulado *Chilean state TV provokes with dictatorship drama* (Vergara, 2011) fue reproducido por medios tan reconocidos como *The Washington Post* y *The New York Times* (*El Mostrador*, 2011). En él destaca que «los espectadores chilenos se quedaron despiertos hasta tarde viendo el drama sobre las torturas y desapariciones ocurridas durante la dictadura del país, algo inusual para un país que sigue luchando contra el legado de aquellos crímenes en contra de la humanidad». Además, citó las declaraciones de Larraín luego del estreno de la serie, donde expresó que «en mi condición de abogado, debiera haber estado mucho más alerta a la hora de proteger a la gente del gobierno de facto». Frente a esto, la

nota sugirió que sus palabras solo indicaban «el poderoso efecto que las series pueden tener en una sociedad que ha luchado por salir de los grilletes de su historia reciente» (Ibíd.).

Medios como *La Jornada* de México (Jiménez, 2011), *Il fatto Quotidiano* de Italia (Anselmi, 2011), la página en línea de *BBC Brasil* (Carmo, 2011) y el programa *The Listening Post* del canal de televisión *Al Jazeera* (Araya, 2012) también comentaron sobre lo sucedido en Chile con la exhibición de la serie.

### *Mirando los archivos con otros ojos*

En paralelo a la emisión de la primera temporada, el Centro de Investigación y Publicaciones (CIP) de la UDP reunió a un grupo de periodistas para investigar y generar reportajes sobre los casos narrados en la serie. Esta iniciativa partió de la directora del centro, Andrea Insunza, cuando advirtió que quienes no vivieron la época podían no discriminar o no identificar claramente los hechos y personas representadas, dada la síntesis y la alteración cronológica utilizada. Por esto, junto a Javier Estévez, invitaron a otros profesionales, entre ellos Alejandra Matus y Fernando Paulsen, para complementar el trabajo realizado por la producción de ficción. Así se creó el sitio web [www.casosvicaria.cl](http://www.casosvicaria.cl), donde publicaban cada semana los reportajes que el equipo elaboraba. Además, contactó a Fernández y Acuña para comentar el proyecto, y estos accedieron a entregar los capítulos para que pudiesen adelantar el trabajo de escritura de los reportajes.

Al finalizar la primera temporada, la página contaba con 18 reportajes que fueron compilados en el libro *Los archivos del cardenal. Casos reales*, que se lanzó con un DVD que incluía todos los capítulos emitidos. La iniciativa se repitió para la segunda temporada, con el libro *Los archivos del cardenal 2. Casos reales*, y un DVD con los episodios correspondientes. Esta vez, la relación entre el equipo académico y el realizador fue de mayor cercanía. Javier Ortega y Andrea Lagos, parte del grupo que desarrolló los reportajes el año 2011, fueron los encargados de la pre investigación de los casos que

se utilizaron para la segunda temporada. Además, acordaron con Promocine acceder a los guiones anticipadamente para escribir y editar los textos periodísticos asociados a cada episodio.

El CIP implementó un proyecto transmedia, a través del cual publicaron en tiempo real, vía Twitter, mensajes con información sobre las personas y hechos en los cuales se inspiraba la serie o imágenes con archivos de prensa de la época para que la audiencia se informara. La página web, los reportajes y los *tweets* continúan disponibles<sup>10</sup>.

### LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL EN LA INDUSTRIA TELEVISIVA CHILENA

Que en la industria televisiva chilena se produjera una serie como *Los archivos del Cardenal* puede explicarse por el contexto sociopolítico y, también, por las condiciones endémicas del medio<sup>11</sup>; aunque existe coincidencia en la opinión de las personas entrevistadas en que este contenido podría haberse presentado antes en la televisión, puesto que lo ocurrido en dictadura ya se encontraba en documentales y películas. Sin embargo, no se hizo porque el tema era tratado con temor. En este caso, ha ocurrido una interesante coincidencia entre una motivación personal para la creación de la serie y un contexto social receptivo y dispuesto a nuevas propuestas televisivas, tanto en contenido como en formato.

Al mismo tiempo se percibe que en el país no existe una industria para este tipo de producciones, puesto que son productos caros, que requieren equipos numerosos, que necesitan de recursos y talento para recrear la época, construir los guiones y lograr responder al desafío de una producción de estas características: la verosimilitud, la credibilidad de una historia.

Todo lo anterior ocurre en el marco de una televisión abierta en crisis financiera y programática, lo que dificulta aún más la

---

<sup>10</sup> Ver <http://www.casosvicaria.cl/>.

<sup>11</sup> Ver capítulo *Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva y La producción de las series de televisión chilenas de éxito (2008-2012)*, en este libro.

realización de este tipo de producciones. En un país donde las telenovelas son la producción de ficción privilegiada, para las cuales los canales cuentan con un área dramática especializada y exclusiva, con importantes recursos para su financiamiento; mientras que proyectos como *Los archivos del Cardenal* están a cargo del área de ficción, la que es reducida y, generalmente, trabaja en colaboración con productoras independientes, en un modelo de trabajo similar al descrito en este capítulo. Lo que para estas productoras o para las personas que crean las series puede constituir un obstáculo, es decir, tener que asociarse con un canal y depender de esa asociación para llevar a cabo sus proyectos, así como ver restringidas las posibilidades de emisión de las producciones por las restricciones que establece el respectivo canal (por ejemplo, en los horarios de emisión) presenta también ventajas, ya que estos contribuyen con recursos financieros y humanos, así como con experiencia televisiva, lo que de cierta manera otorga mayor viabilidad a los proyectos. Sin embargo, y a pesar de lo señalado, posteriormente hubo un contingente de series sobre el periodo y otros temas de interés nacional.

Para el caso de *Los archivos del Cardenal*, esta conjunción de elementos fue virtuosa: creadora, empresa productora y canal de televisión. Así como el compromiso que generó la serie por la temática que abordó. Este compromiso viene de la historia personal de quienes fueron parte del proyecto, particularmente su creadora, pero también de otras y otros involucrados. Esto junto a la convicción que se estaba respondiendo a una carencia de la televisión chilena en general, y de la televisión pública en particular (TVN). Una respuesta que buscó construirse desde lo verosímil y, por lo tanto, lo incuestionable del relato de ficción. Con lo que se logró, además, el debate público esperado.

Lo señalado se refuerza en el hecho de que esta producción traspasó las fronteras de la televisión chilena y fue emitida por el Canal 22 de México en el año 2012. El mismo año fue presentada en el festival INPUT en Australia, evento que anualmente reúne a las mejores series y programas de la televisión pública del mundo. El año 2015 fue vendida y exhibida por la Televisión Nacional Uruguaya

(TNU). El año 2016, la cadena venezolana TLT anunció que sería parte de su programación. El año 2017, ambas temporadas fueron vendidas a Sinart Canal 13, de Costa Rica. La serie es parte de la tendencia de principios del siglo XXI, que enlazó la ficción televisiva con una visión crítica de la historia que permeó en países como Argentina, Venezuela o México (Obitel, 2012: 26), lo que puede explicar el interés internacional en esta producción.

Además, a partir del 1 de septiembre del año 2015, estuvo disponible de manera gratuita en el sistema video bajo demanda (VOD) del canal 900 de VTR. Este proceso amplió y proyectó el impacto de la serie, alcanzando a un público que cuenta con plataformas como VTR, Youtube, Netflix, Amazon Prime, entre otras, que entregan diversos contenidos audiovisuales para elegir. En esta línea, el CNTV cuenta con una videoteca en su página web, en la cual se puede acceder a las dos temporadas de *Los archivos del Cardenal*<sup>12</sup>.

Por último, la serie ha sido objeto de reflexión académica a través del trabajo de investigadoras e investigadores que, desde diferentes disciplinas: historia, comunicación, antropología, se han interesado en analizarla como un fenómeno audiovisual, como un dispositivo de memoria y como un lugar en el que las diferentes posturas respecto al periodo se encuentran, en la narrativa de la serie y en lo que provoca al verla.

*Los archivos del Cardenal* ha trascendido, tanto en el tiempo como en el alcance que pudo tener como relato de la historia reciente del país, llegando a un público internacional. Se constituyó en un producto de interés televisivo al relacionar el entretenimiento, la discusión social y la reflexión sobre Chile, su historia y cómo esta se aborda.

---

<sup>12</sup> Ver para la primera temporada <https://www.cntv.cl/los-archivos-del-cardenal-primer-temporada/cntv/2016-03-16/095230.html> y para la segunda <https://www.cntv.cl/los-archivos-del-cardenal-temporada-2/cntv/2017-09-07/115356.html>

## REFERENCIAS

- Antezana, L. y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). En *Historia Crítica*, 66: 109-128. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.
- Carvajal, V. (2017) Informe *Los archivos del Cardenal*. Documento de trabajo interno sin publicar.
- Consejo Nacional de Televisión (2009). Comunicado de Prensa Premiación 2009. Santiago de Chile.
- Consejo Nacional de Televisión (2011). *Informe sobre programación cultural en televisión abierta*. Santiago de Chile.
- Consejo Nacional de Televisión (2011b). *Los 80 y ¿Con qué sueñas?* fueron los programas CNTV del 2011 mejor evaluados por los telespectadores. En *Consejo Nacional de Televisión*. Recuperado de <https://www.cntv.cl/los-80-y-con-que-suenas-fueron-los-programas-cntv-del-2011-mejor/cntv/2012-01-10/174958.html>.
- OBITEL (2013). *Memoria Social y Ficción Televisiva en Países Iberoamericanos*. Porto Alegre: Editora Sulina.
- Ortiz, V. (2016). Informe *Los archivos del Cardenal*. Documento de trabajo interno sin publicar.

*Prensa*

- Agencia UPI (20 de abril de 2012). Tohá (PPD) acusa presiones a TVN para una línea editorial 'más complaciente' con el Gobierno. En *Biobiochile.cl*. Recuperado de <https://www.biobiochile.cl/noticias/2012/04/20/toha-ppd-acusa-presiones-en-tvn-para-una-linea-editorial-mas-complaciente-con-el-gobierno.shtml>.
- Anselmi, M. (19 de octubre de 2011). Il Cile e la 'soap opera' della dittatura. En *Il Fatto Quotidiano*. Recuperado de <http://www.ilfattoquotidiano.it/2011/10/19/il-cile-e-la-%E2%80%9Csoap-opera%E2%80%9D-della-dittatura/164757/>.
- Alzate, C. (29 de julio de 2011). Los secretos de la reconstrucción histórica tras la serie *Los archivos del Cardenal*. En *La tercera, Cultura y entretenimiento*: 81. Recuperado de <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/los-secretos-de-la-reconstruccion-historica-tras-la-serie-los-archivos-del-cardenal/>.
- Alzate, C. (14 de julio de 2011). CNTV aprobó *Los archivos del Cardenal* con fallo dividido. En *La Tercera, Cultura y entretenimiento*: 40. Recuperado de <http://diario.latercera.com/2011/07/14/01/>

- contenido/cultura-entretencion/30-76418-9-cntv-aprobo-los-archivos-del-cardenal-con-fallo-dividido.shtml.
- Araya, V. (11 de junio de 2012). Chile's collective trauma. En *Al Jazeera*. Recuperado de <http://www.aljazeera.com/programmes/listening-post/2012/06/2012611101114900626.html>.
- Carmo, M. (julio de 2011). Seriado sobre os anos Pinochet causa polémica no Chile. En *BBC Brasil*. Recuperado de [http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/07/110728\\_tv\\_chile\\_pinochet\\_mc](http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/07/110728_tv_chile_pinochet_mc).
- Consejo Nacional de Televisión (15 de noviembre de 2010). *Los archivos del Cardenal*: una producción fondo CNV. En *Consejo Nacional de Televisión*. Recuperado de <http://www.cntv.cl/los-archivos-del-cardenal-una-produccion-fondo-cntv/cntv/2010-11-25/195003.html>.
- Cooperativa.cl (13 de julio de 2011). Presidente de RN se quejó en La Moneda por la serie *Los archivos del Cardenal*. En *Cooperativa.cl*. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/television-nacional/presidente-de-rn-se-quejo-en-la-moneda-por-la-serie-los-archivos-del/2011-07-13/102721.html>.
- Cooperativa.cl (15 de julio de 2011). Guionista de *Los archivos del cardenal*: Larraín nos favoreció al poner el tema en el tapete. En *Cooperativa.cl*. Recuperado de <https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/television-nacional/guionista-de-los-archivos-del-cardenal-larrain-nos-favorecio-al-poner-el-tema-en-el-tapete/2011-07-15/190936.html>.
- El Mercurio* (13 de julio de 2011). Presidente de RN, Carlos Larraín, se queja en La Moneda por serie de TVN basada en archivos de la Vicaría de la Solidaridad. En *El Mercurio*, p. C4.
- El Mercurio* (14 de julio de 2011). Walker responde a Larraín críticas a nueva serie de TVN. En *El Mercurio*, p. C3.
- El Mercurio* (15 de julio de 2011b). Precht destaca rol de Aylwin en DD.HH. en preestreno de primer capítulo de la serie *Los archivos del Cardenal*. En *El Mercurio*, p. C6.
- El Mostrador* (28 de julio de 2011). Prensa estadounidense aborda las críticas del oficialismo a *Los archivos del Cardenal*. En *El Mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/28/prensa-estadounidense-aborda-las-criticas-del-oficialismo-a-%E2%80%9Clos-archivos-del-cardenal%E2%80%9D/>.
- Jimenez, A. (9 de junio de 2012). El debate público por los crímenes de Pinochet trasciende las fronteras de Chile. En *La jornada en línea*. Recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2012/06/09/cultural/a05n1cul>.
- Larraín, C. (20 de julio de 2011). Todo 'Atado y Bien Atado'. En *El Mercurio*. Cuerpo A - Opinión - Cartas. pág. A2.

- Peña, C. (17 de julio de 2011). Los archivos del Cardenal. En *El Mercurio*. Recuperado de [http://www.elmercurio.com/blogs/2011/07/17/962/los\\_archivos\\_del\\_cardenal.aspx](http://www.elmercurio.com/blogs/2011/07/17/962/los_archivos_del_cardenal.aspx).
- Publmetro (22 de julio de 2011). Con duros términos diputado Cardemil critica serie *Los archivos del Cardenal*. En *Publmetro*. Recuperado de <https://www.publmetro.cl/cl/nacional/2011/07/22/duros-terminos-diputado-cardemil-critica-serie-archivos-cardenal.html?page=1&word=nota&blog=cl&kind=category>.
- Salas, M. (28 de mayo de 2012). ¿Chilewood? No todavía. En *Revista Capital*. Recuperado de <http://www.capital.cl/chilewood-no-todavia/>.
- Saleh, F. (14 de julio de 2011). Las dos almas de la derecha se enfrentan a TVN. En *El Mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/14/las-dos-almas-de-la-derecha-se-enfrentan-en-tvn/>.
- Salinas, C. (17 de enero de 2014). Camilo Salinas: ‘Compongo desde los ojos del personaje’ (Ignacio Franzani). Video *El Locutorio*, 24 horas. Recuperado de <http://www.24horas.cl/programas/ellocutorio/camilo-salinas-compongo-desde-los-ojos-del-personaje-1049810>.
- UPI Chile (15 de octubre de 2011). Jiménez (PPD) propone incluir *Los archivos del Cardenal* en mallas curriculares de colegios. En *El Mostrador*. Recuperado de <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/10/15/jimenez-ppd-propone-incluir-los-archivos-del-cardenal-en-mallas-curriculares-de-colegios/>.
- Valdés, M. (12 de julio de 2011). Sin ataduras. En *El Mercurio*. Recuperado de <http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={1b6ad317-437f-4ca4-a219-1d58fcb3970}>.
- Vergara, E. (2011). Chilean state TV provokes with dictatorship drama. En *Associated Press*. Recuperado de [https://www.victoriaadvocate.com/news/highereducation/chilean-state-tv-provokes-with-dictatorship-drama/article\\_639eb945-a889-5113-ab93-0023be28a7b9.html](https://www.victoriaadvocate.com/news/highereducation/chilean-state-tv-provokes-with-dictatorship-drama/article_639eb945-a889-5113-ab93-0023be28a7b9.html) y de <https://www.taiwannews.com.tw/en/news/1664839>.
- Vicuña, B. (7 de marzo de 2014). Segunda temporada de *Los archivos del Cardenal* y su carrera en Argentina (Cecilia Rovaretti). Video *Una nueva mañana Radio Cooperativa de Chile*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=AzTBffjk\\_iM](https://www.youtube.com/watch?v=AzTBffjk_iM).

## Entrevistas

- Nicolás Acuña, director de *Los archivos del Cardenal*, primera y segunda temporada. Entrevista hecha por Javiera Ortiz, 11 de noviembre de 2015.
- Pascale Bonnefoy, investigadora de *Los archivos del Cardenal*, primera temporada. Entrevista hecha por Javiera Ortiz, 20 de octubre de 2015.

- Josefina Fernández, creadora y guionista de *Los archivos del Cardenal*, primera y segunda temporada. Entrevista hecha por Javiera Ortiz, 12 de noviembre 2015.
- Sergio Gándara y Leonora González, productores de *Los archivos del Cardenal*, primera temporada. Entrevista hecha por Javiera Ortiz, 22 de diciembre 2015.
- Rony Goldschmied, productor ejecutivo de *Los archivos del Cardenal*, primera y segunda temporada. Primera entrevista hecha por Javiera Ortiz, 28 de octubre 2015. Segunda entrevista hecha por Valentina Carvajal, 17 de enero de 2017 y 29 de marzo de 2017.
- Andrea Insunza, investigadora del Centro de Investigaciones de la Universidad Diego Portales, encargada del proyecto Casos Reales de *Los archivos del Cardenal*, primera y segunda temporada. Entrevista hecha por Valentina Carvajal, 19 de enero de 2017.
- Daniela Ramírez, actriz de *Los archivos del Cardenal*, primera y segunda temporada. Entrevista hecha por Valentina Carvajal, 22 de diciembre de 2016.
- Alejandro Trejo, actor de *Los archivos del Cardenal*, primera temporada. Entrevista hecha por Javiera Ortiz, 23 enero 2016.



## EL REEMPLAZANTE. VISIBILIZAR EL PROBLEMA DE LA EDUCACIÓN EN CHILE

*Javier Mateos-Pérez*

*EL REEMPLAZANTE* FUE UNA SERIE emitida por TVN en dos temporadas (2012 y 2013). Durante la primera recolectó notables resultados de audiencia con los que consiguió la renovación para una segunda entrega y obtuvo varios Premios Altazor de las Artes Nacionales el año 2013: mejor dirección género dramático, para Nicolás Acuña y Cristián Jiménez; mejor guion, para el grupo de guionistas dirigido por Hernán Rodríguez Matte: Ignacio Arnold, Nimrod Amitai, Pablo Paredes, Javier Bertossi y Enrique Videla; y mejor actor, para Iván Álvarez de Araya. El Consejo Nacional de Televisión (CNTV) la calificó como programación cultural de la televisión abierta por promover y difundir el patrimonio e identidad nacional (CNTV, 2012). Además, tanto el año 2012 como el 2013, fue uno de los programas mejor evaluados con financiamiento del CNTV, según la Encuesta de Satisfacción de Telespectadores que realiza el organismo anualmente, con un 94 y un 92 por ciento, respectivamente (CNTV, 2012).

*El reemplazante* fue una novedad televisiva porque vertebró la historia a partir de un tema relevante: la calidad de la educación, que en el momento de emisión se debatía con efervescencia en todo el país. Se considera una representación cultural de las movilizaciones políticas lideradas por las y los estudiantes en ese momento. En este sentido, la ficción representa a tres formaciones sociales que destacan por su realismo: la desigualdad y la segregación en Santiago, la crisis neoliberal de la educación y la aparición de estudiantes pobres en edad escolar como sujetos políticos (Fuentealba, 2013). La serie se

convirtió, desde entonces, en una referencia obligada para las producciones de ficción juveniles por su aproximación realista.

A continuación, se repasará el desarrollo de la realización de esta serie, dando respuesta a cómo se gesta la idea inicial, cómo se produce y realiza y cuál fue el camino que sorteó el proyecto televisivo hasta su emisión. La escritura de este trabajo se sustenta, principalmente, en una consulta hemerográfica completada por entrevistas sostenidas con el equipo de realizadores, actrices y actores, y de protagonistas en distintos ámbitos de la producción de *El reemplazante*.

### DEL TALLER A LAS AULAS: EL NACIMIENTO DE LA IDEA Y SU TRANSFORMACIÓN EN SERIE DE TELEVISIÓN

*El reemplazante* fue emitida y financiada por TVN, producida por Parox y ganó los fondos públicos entregados por el CNTV. La idea original fue de Javier Bertossi, entonces estudiante de cuarto año de Periodismo en la Universidad de Chile. Este, en el año 2010, era alumno de un taller de guion de series de televisión que impartía la productora Plagio. Hasta entonces, la televisión chilena había realizado y emitido series de televisión juveniles ambientadas en colegios. Sin embargo, su tratamiento era superficial, estaba protagonizado por jóvenes pertenecientes a clases sociales pudientes y, en general, reflexionaba escasamente sobre la educación en Chile o sobre sus problemas. La idea inicial de Bertossi fue crear una comedia, que situara el foco en el sistema educativo, para mostrar, a través de la ficción, las dificultades y la falta de oportunidades de la educación del país.

Primero, la idea era contar la historia de un profesor recién licenciado que, al comenzar su carrera docente, descubre la depauperada realidad del sistema y padece los rigores estructurales de un colegio público. Las sesiones en un posterior taller avanzado le sirvieron para complejizar el argumento. De ahí surgió sustituir al pedagogo por un ejecutivo que ha de reconvertirse en profesor de matemáticas en un colegio del arrabal de Santiago, después de arruinarse a consecuencia de una comprometida operación bursátil. Ese cambio estructural conllevó la modificación del género

de la narración. El pensamiento originario de Bertossi de adaptar una telecomedia de estilo estadounidense, como *The Office* (NBC, 2005-2013) o *Community* (NBC, 2009-2015), a la realidad chilena se fue transformando hacia un drama con tintes sociales, al estilo de los largometrajes *Dangerous Mind* (John N. Smith, 1995, EE.UU.) o *Entre Les Murs* (Laurent Cantet, 2008, Francia), que permitía un tratamiento realista y un mayor acercamiento reivindicativo a colegios públicos y a estudiantes desfavorecidos.

Una vez que finalizó el segundo taller, Ignacio Arnold, profesor con experiencia en el audiovisual, le propuso a Bertossi profundizar en su guion con el fin de presentar su idea a los canales de televisión nacional, integrándola en una terna con otras dos propuestas suyas y de su socio, Nimrod Armitai. Una hacía referencia a una historia que se desarrollaba en un «café con piernas» y la otra aludía a un programa familiar de concursos. Después de ofrecer las propuestas a varias estaciones televisivas, finalmente fueron los ejecutivos del área de ficción de TVN los que mostraron interés por la idea de *El reemplazante* y comenzaron a trabajar en conjunto.

TVN estaba interesada en dar cobertura a temas que tuvieran que ver con problemas actuales que concernieran a la sociedad, con el objeto de reconstruir la imagen de una televisión con vocación pública. Por ese motivo les encajó trabajar en una ficción que tratase sobre la educación en el país. Por otra parte, la serie poseía potencial para postular al concurso del CNTV, porque la historia hacía referencia a criterios que el organismo gubernamental valora en las evaluaciones de los proyectos, como, por ejemplo, que incidiera en la realidad social y en la identidad nacional. A partir de aquí, TVN se asoció con Parox y juntos postularon al Fondo de Fomento a la Calidad en la categoría de Ficción del CNTV. Presentaron a la postulación la *biblia* –documento que sintetiza la idea principal y el argumento de la serie, sus tramas, arcos dramáticos y un breve desarrollo de sus personajes más importantes– y una maqueta que mostraba un avance audiovisual de la historia<sup>1</sup>. El proyecto fue seleccionado y

---

<sup>1</sup> En el siguiente enlace se puede visionar la maqueta inicial con la que Parox postuló a los Fondos de la categoría de Ficción del CNTV: <http://www.cntv.cl/>

recibió cerca de 365 millones de pesos (CNTV, 2012) para producir la primera temporada de la serie en el año 2011.

Para financiar la segunda temporada, el proyecto postuló nuevamente al CNTV, en esta ocasión a la categoría de Apoyo a las nuevas temporadas, que también ganó en 2012, adjudicándose 200 millones de pesos (*El Mostrador*, 2013). En total, el Consejo Nacional de Televisión invirtió 565 millones en una producción cuyo presupuesto final, de ambas temporadas, alcanzó los 1.200 millones de pesos –50 millones por capítulo–. Los 635 millones de pesos restantes los puso TVN, cuyo porcentaje económico llegó al 53 por ciento del presupuesto total.

Bertossi, Arnold y Amitai comenzaron un arduo proceso de documentación sobre el sistema educativo con el fin de contextualizar el argumento, proveer a las y los personajes de contenido vital y dotar la historia de conexión con la realidad. Para esta labor, se beneficiaron de la contingencia que vivía el país y de la discusión social en torno a la crisis de la educación en Chile. No hay que perder de vista que en el año 2011 hubo un rebrote de las protestas estudiantiles capitalizado por el estudiantado universitario que, durante la presidencia de la primera legislatura de Sebastián Piñera, llevó al centro de la atención ciudadana la cuestión de la educación (Borri, 2016: 149). Los y las estudiantes protestaron tomando universidades, liceos y ocupando las calles al grito de educación pública, gratuita y de calidad. Exigían con ello un cambio en el sistema educativo del país.

Al proceso de documentación le siguió otro de investigación. El equipo de guionistas invirtió más de un año en recorrer y conocer colegios públicos y subvencionados con el objetivo de entrevistar a estudiantes, equipo docente y directivo. La idea era empaparse con la realidad escolar para construir el relato. Esto les sirvió, por ejemplo, para cambiar el escenario de su historia. Inicialmente habían considerado un colegio municipal como referente. Sin embargo, gracias al trabajo de campo, optaron por escoger una escuela subvencionada por el juego que podría dar al argumento introducir la figura del

---

el-reemplazante/cntv/2011-10-02/224039.html. Recuperado el 28 de mayo de 2018.

sostenedor. En la citada investigación confirmaron algunas sospechas sobre malversación que rodeaban a los colegios subvencionados, que alteraban el número de matrículas, la asistencia de sus estudiantes o abultaban las notas para recibir mayor subvención estatal. En ese contexto, la figura del sostenedor podía erigirse como el antagonista del relato motivado por la codicia económica.

El acuerdo entre los creadores –Bertossi, Arnold y Amitai– con TVN implicaba la venta de la idea original de la serie, más sus principales líneas argumentativas y un desarrollo de personajes inicial. Bajo esa premisa, ellos serían los encargados de escribir los 12 capítulos de la primera temporada. Presentaron los primeros episodios. Sin embargo, los problemas relacionados con los tiempos televisivos no tardaron en aparecer. El canal demandaba una rapidez de escritura que el equipo, con escasa experiencia conjunta escribiendo para televisión, no podía asumir. Así, para resolver en plazo la redacción del resto de episodios, TVN colocó a Hernán Rodríguez Matte, prolífico<sup>2</sup> escritor televisivo, como jefe de guionistas, y los problemas, lejos de resolverse, se agudizaron. A la complicación de los tiempos se añadió las diferencias de criterios sobre la historia. El conflicto, finalmente, se saldó apartando a Bertossi, Arnold y Amitai del proyecto, quienes a partir de entonces solo cumplieron funciones secundarias de asesoría de guion.

Ante la nueva situación, Parox buscó sustitutos para rearmar el equipo de guionistas. Uno de ellos fue Pablo Paredes. En 2007 ya había integrado un proceso de escritura para la productora sobre una serie con la misma temática –en ese caso, versaba sobre la Revolución pingüina– y, además, poseía experiencia como dirigente estudiantil. También se sumó Enrique Videla. A parte de su historial en la escritura de guiones televisivos<sup>3</sup>, conocía la realidad de los colegios públicos y vulnerables y, por lo tanto, era cercano a la

<sup>2</sup> Rodríguez Matte es escritor y ha participado como guionista de televisión en series como *Casado con hijos* (Mega, 2006-2008), *Tiempo final* (TVN, 2004-2006), *La Nany* (Mega, 2005-2006), *Tres son multitud* (Mega, 2007), *Cartas de mujer* (CHV, 2010), *El diario secreto de una profesional* (TVN, 2012), *La colonia* (Mega, 2010-2011), entre otras.

<sup>3</sup> Enrique Videla había sido guionista previamente de las series *Gen Mishima* (TVN, 2008), *Volver a mí* (Canal 13, 2010) o *Prófugos* (HBO, 2011).

historia. Ambos eran próximos al director Nicolás Acuña, que había sido el realizador elegido por TVN para grabar la serie, y buscaba gente de su confianza para integrar el proyecto.

Entre los tres dieron nuevos bríos a la producción. El sistema de trabajo se basaba en una puesta en común de la trama, definida en la escaleta y, después, cada guionista escribía por su cuenta un capítulo que finalmente era revisado por Rodríguez Matte, quien también uniformaba los estilos. Así, reformularon los primeros guiones, desarrollaron en especial a los personajes estudiantes e insertaron conflictos realistas y cotidianos que tenían que ver con el nudo de la educación y con el disenso social que se estaba dando en el contexto nacional. Uno de los objetivos fue crear personajes reales que se ganaran el afecto del público y conseguir una identificación con las y los telespectadores.

De la investigación realizada también surgieron detalles de la realidad que ayudaron a construir el mundo de ficción. Este fue el caso del nombre del colegio: Príncipe Carlos, que se escogió por su proximidad semántica, después de leer en la prensa el caso de los colegios Britania, centros educacionales donde el sostenedor había huido con el dinero destinado a los sueldos de las y los profesores y a la mantención de los establecimientos educacionales (*Cooperativa*, 2006). Otro ejemplo radicó en que la persona escogida para representar a la líder estudiantil del colegio de la ficción fuera una mujer, Kathy. Esta decisión se relaciona con que, durante las protestas estudiantiles del año 2011, la líder mejor valorada y la que mayor notoriedad alcanzó fue Camila Vallejo, presidenta entonces de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) y hoy diputada del Partido Comunista en el Congreso.

Hay que matizar que, a partir de la segunda temporada, la producción renovó de nuevo el equipo de guionistas. De los integrantes de la temporada anterior solo se mantuvo Enrique Videla, al que se le unieron Paula Parra y Larissa Contreras, esta última en el cargo de jefa de guiones. Ambas colaboraban habitualmente con TVN y poseían experiencia en escritura para televisión, en particular en guiones y adaptaciones de telenovelas, por lo que estaban habituadas

al trabajo creativo en la pequeña pantalla, que requiere de un ritmo exigente de escritura. Con su entrada se percibieron cambios significativos en las tramas de la historia, que en la segunda entrega se distanciaron más de los problemas educativos del país y se hicieron más sentimentales, explícitas, melodramáticas y aportaron un exagerado villano característico de telenovela.

La serie, además de poner sobre la mesa el asunto de la educación, planteó otros asuntos sensibles para la sociedad, como el narcotráfico, el abandono familiar, la violencia, el racismo, la pederastia o la homosexualidad. Muchos de estos asuntos surgieron a raíz de la investigación de campo que realizaron tanto el primer como el segundo grupo de guionistas. Además de centros educativos, resolvieron visitar diversas Organizaciones No Gubernamentales e instituciones públicas, como el Centro Comunitario de Salud Mental (COSAM), de Pudahuel. Allí pudieron intercambiar impresiones con jóvenes drogodependientes en rehabilitación y adolescentes con problemas con la justicia, que aún estaban en el contexto escolar. El hecho de estar investigando para realizar una serie de televisión animó a colaborar a las y los jóvenes, que no dudaron a ayudar contando sus pareceres y experiencias. Estas conversaciones, junto a las ya mantenidas con estudiantes de los colegios, sirvieron al equipo para extraer historias de realidad con las que construir a los personajes y configurar las distintas tramas de la historia que iban a contar.

La forma de instalar el tema en la serie se canaliza a través de la trama. Existen las tramas autoconclusivas, que no van más allá de un capítulo, otras que perduran por varios episodios y las que se extienden durante toda la temporada que, por su durabilidad, se consideran ejes narrativos. En principio, ninguno de los financistas –el canal, el CNTV– puso reparos a que se trataran determinados temas, por más controvertidos que estos fueran. De hecho, dieron el visto bueno a que un eje narrativo fuera el movimiento estudiantil, sin instrumentalizarlo ni criminalizarlo, a pesar de que tradicionalmente esta había sido la propuesta de representación desde los medios más tradicionales. Sin embargo, el tratamiento que tanto guionistas como

realizadores proponían sobre determinados tópicos suscitó recelos entre los creativos y sus patrocinadores.

El aborto fue uno de ellos. La idea original era que, tras el embarazo no deseado de Flavia –una de las alumnas protagonistas–, esta abortase. Sin embargo, tanto TVN como el Consejo intervinieron para modificar la historia y evitar que se contase la interrupción voluntaria del embarazo de una menor de edad en la serie. TVN accedió a que la ficción ofreciera los distintos planteamientos con respecto al aborto, tanto favorables como contrarios, pero se dejó claro que la serie no iba a ser defensora de la opción pro aborto, argumentando que se trataba de una discusión que cada persona debía resolver fuera de pantalla. Después de ásperas negociaciones entre las partes, se acordó que Flavia perdería el feto por accidente, tras participar en una marcha estudiantil.

El del aborto no fue el único tema espinoso. Otros contenidos fueron prohibidos o rebajados por el Consejo. Por ejemplo, era habitual que desde el CNTV se pusieran trabas al mostrar determinadas realidades, como el uso de palabras malsonantes, el consumo de estupefacientes o las escenas que explicitaran la violencia policial. Ante estas situaciones, el recurso habitual de los creativos fue el de aumentar las escenas más polémicas o exagerarlas, puesto que los encargados de aprobar los guiones de parte del Consejo eliminarían la mayoría de las secuencias, pero, al menos, dejarían alguna. Por ejemplo, si los creativos enviaban cuatro escenas en donde los carabineros se ensañaban violentamente con el estudiantado, estos censuraban dos de ellas.

Como se ha dicho, algunos largometrajes se tomaron como modelo para la producción de *El reemplazante*. Es el caso de la película estadounidense *Dangerous Minds*. En ella a una profesora inexperta pero bienintencionada le asignan una clase en un devaluado instituto público de California, con estudiantes que padecen todo tipo de problemas personales y sociales. Ella trata de motivarlos, ayudarlos y reconducirlos por la vía académica en un continuo esfuerzo no exento de dificultades. El planteamiento general de esta producción de 1995 no difiere mucho del que cuenta *El reemplazante* en 2012. De hecho,

la producción chilena adoptó el eslogan de la película traducido: *She broke the rules... and changed their lives* (Rompió las reglas... y cambió sus vidas), y lo utilizó como *leitmotiv* argumental, subtítulo en la cabecera de la serie y en los afiches de promoción televisiva.

Otra similitud que tuvieron ambas producciones fue la banda sonora. El filme integró música rap, donde destacó *Gangsta's Paradise*, de Coolio, para ambientar un contexto desfavorecido, urbano y pandillero. Algo parecido parece recuperarse en la serie, que persigue asimismo una atmósfera suburbial y reivindicativa creada a partir de una banda sonora con abundante hip hop nacional<sup>4</sup>, en donde sobresale el tema *Mi verdad*, que Ana Tijoux compuso *ex profeso* para la apertura de la serie. La artista, que creó la canción después de ver el primer capítulo, se ha significado como una de las voces que habitualmente han acompañado a las y los estudiantes en sus reivindicaciones por una mejora del sistema educativo<sup>5</sup>. A raíz de la emisión de la serie la composición cobró notoriedad y se convirtió en un emblema, como puede comprobarse en Youtube, donde existen diversos videoclips de la canción con montajes compuestos de imágenes de marchas, estudiantes y carabineros, alusivas a las demandas del movimiento.

*Entre Les Murs*, mejor película en el Festival de Cannes de 2008, fue el otro referente que tuvieron en mente durante la producción de *El reemplazante*. En ella, un profesor joven imparte la asignatura de lenguaje en un instituto secundario conflictivo situado en *Le Banlieu*, uno de los barrios marginales y periféricos de París. Con un estilo documental, la cinta habla del trabajo en tensión de este docente voluntarioso que trata de transformar a un grupo de jóvenes con diferencias culturales y escasa actitud en ciudadanos a través del diálogo y de estimulantes actividades motivacionales. Se trata de

<sup>4</sup> Algunos de los participantes en la música rap de la banda sonora son: Movimiento Original, Epicentro, Jota Sroh (Hordatoj). También participan otras y otros autores, como Camila Moreno, Fernando Milagros, Chinoy o Los Prisioneros.

<sup>5</sup> Han sido varias las actuaciones de Ana Tijoux donde ha manifestado su apoyo al movimiento estudiantil. Un ejemplo es la interpretación que la cantante realiza de *Mi verdad* en el frontis de la Universidad de Chile durante la jornada *No + Represión*, del 24 de mayo de 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=0XICTmITB9E>.

una ficción que se encuadra en el cine social y, aunque su intención es reflexionar sobre la sociedad francesa, alude a la enseñanza de una forma profunda y honesta al mostrar la labor que realiza el profesor sin heroicidades ni paternalismos.

Además de la temática compartida, la ficción francesa empleó actores y actrices no profesionales para componer su reparto artístico en un esfuerzo para dotar de mayor realidad a la producción. Algo así trató de hacer Parox, buscando ese estilo realista y esa naturalidad en la actuación que convenía a la serie. Jimena Rivano, integrante de Central Casting Chile, buscó en talleres de teatro, escuelas, juntas de vecinos y municipalidades medio centenar de intérpretes para iniciar el proceso de selección del reparto. Algunos de los seleccionados –como Cristián Soto– formaron parte del elenco final. Durante el proceso, Parox fue filtrando en el taller actores y actrices –como Sebastián Ayala o Karla Melo– que, aunque no poseían excesiva experiencia por ser recién egresados de la escuela de interpretación o por encontrarse en los últimos años de carrera, disminuirían los riesgos de fracaso durante el rodaje y ofrecían ciertas garantías porque, en último caso, contaban con conocimientos de interpretación. Se realizó una prueba general y se seleccionaron una veintena de jóvenes. Con esas personas se realizó un taller más específico que estuvo a cargo del actor Fernando Gómez-Rovira.

La tarea de ese taller se dividió por semanas en diferentes trabajos de interpretación que fueron eliminando candidatos progresivamente. La idea era ir reduciendo el número de actores y actrices hasta dejarlo en el grupo que iba a protagonizar el curso de tercero medio B en la serie. Los últimos días se destinaron a que los distintos actores y actrices reprodujeran diferentes escenas del guion, asumiendo el rol de distintos personajes, y realizando de esta forma audiciones a las que asistían la productora, Leonora González, y los realizadores Nicolás Acuña y Cristián Jiménez. Estos, junto con Gómez-Rovira, fueron los que eligieron a las y los jóvenes protagonistas de la producción.

Este sistema de elección de actrices y actores favoreció que, cuando se comenzó a grabar la serie, el curso era un personaje

colectivo perfectamente sincronizado. Después de dos meses de trabajo en conjunto les resultó natural actuar en escenas grupales, porque tenían sus propias dinámicas aprendidas. No era difícil actuar como un curso porque ya lo habían sido durante el *casting*. Además, como se trataba de intérpretes jóvenes, bastantes poseían experiencias relacionadas con el movimiento estudiantil, ya fuera integrando o simpatizando con él. Algunos de ellos y ellas habían estado en tomas, habían participado en las marchas o, simplemente, habían sufrido los inconvenientes de una bomba lacrimógena o conocían cómo construir una barricada. Estos detalles, por nimios que pudieran parecer, confirieron autenticidad a la hora de construir en la ficción determinadas escenas.

La naturalidad conseguida en la interpretación es algo que se enfatiza en la serie. Integrantes del elenco destacan la habilidad de los directores, Nicolás Acuña y Cristián Jiménez, al entregar libertad y espacio de creación a las actrices y los actores para que aportaran sus ideas y su mirada en la construcción de los personajes. Con frecuencia se les permitía improvisar, adaptar el lenguaje a la jerga *coa*, eliminar frases de los diálogos o aportar en la propuesta estética de vestuario. Rara vez se utilizaron marcas de espacio para que, tanto la actuación como el movimiento del personaje, se dieran de manera fluida, sin movimientos ensayados con anterioridad. De los directores también se subraya su capacidad para coordinar secuencias densamente pobladas. No en vano, se trata de una serie con un reparto coral, que en ocasiones concitaba decenas de figurantes, como las referidas a las marchas, a las tomas, al colegio o a las que involucraban a estudiantes y a las Fuerzas Especiales.

## LA REALIZACIÓN Y LA EMISIÓN DE LA SERIE

Cada temporada de *El reemplazante* tardó en realizarse alrededor de diez meses. Los dos primeros se emplearon en la preproducción. Esta consistió en buscar las localizaciones básicas del rodaje, en seleccionar al equipo artístico de la producción, la banda sonora y en diseñar el plan de trabajo.

La productora de Parox, Lenora González, fue la encargada de rastrear en Santiago un colegio de referencia que albergara la producción. El liceo Consolidada Dávila, emplazado en la comuna Pedro Aguirre Cerda (PAC), fue la locación principal de la serie y el centro neurálgico del rodaje. Se trataba de un centro educativo que hacía las veces de decorado principal y además disponía de espacios suficientes para albergar a las y los trabajadores técnicos, al reparto artístico y amplias salas en donde guardar los materiales de rodaje y habilitar lugares de visionado. Incluso era un lugar amplio que permitía dividir al equipo de grabación en rodajes paralelos y, al ser un colegio, proveía constantemente de figurantes estudiantiles cuando se requerían.

Fue frecuente que la producción recurriera a estudiantes del colegio como extras en lugar de trabajar con una agencia externa. Las y los jóvenes eran más propicios porque sus rasgos físicos y actitud encajaban mejor y además dotaban al relato de mayor veracidad. Los propietarios del colegio aceptaron con entusiasmo que la producción se estableciera en sus instalaciones; puesto que el número de estudiantes matriculados era escaso, percibían una cantidad de dinero como contraprestación y el rodaje y los sets improvisados de grabación apenas interferían en el día a día de las y los alumnos.

El resto de lugares requeridos para filmar la serie también se emplazaron en PAC, no lejos del colegio que hacía las veces de centro general de la producción. En realidad, eran viviendas y espacios habitados que sus propietarios arrendaban al equipo por horas para que pudieran filmar en ellos. Buena parte de las secuencias exteriores de la serie se rodaron en las calles, plazas y terrenos de la comuna, que no tardó en integrar la serie en su día a día al observar

el despliegue de cámaras, personas y útiles técnicos que se emplean en este tipo de rodajes.

Como el rodaje de la primera temporada coincidió con la época de las movilizaciones estudiantiles, se dio la circunstancia de que en ese periodo se convocó una marcha nacional. A esta se unió el reparto de la serie interpretando el papel de estudiantes del liceo Príncipe Carlos que se aunaban a protestar junto al resto de estudiantes de secundaria y universitarios. La idea de grabar ese día en la manifestación provino de uno de los actores, Sebastián Ayala (Maicol), que propuso a los directores filmar en la manifestación porque, en cualquier caso, el colegio iba a estar desierto por la convocatoria de la marcha. La dirección de arte confeccionó unos lienzos y el equipo de rodaje se trasladó a la protesta. En el capítulo aparecen las y los jóvenes protagonistas junto con su profesor gritando consignas, enarbolando carteles y recorriendo las calles de la marcha integrados como un curso más, con el resto de manifestantes.

Este no fue el único capítulo de la primera temporada en donde se aludió a la realidad del país. Durante la marcha del 24 de junio de 2011 varios miles de estudiantes protestaron de forma creativa y pacífica por una educación gratuita, inclusiva y de calidad. Para ello realizaron una *performance* frente al Palacio de la Moneda que consistió en bailar, caracterizados como zombis, la canción *Thriller* del cantante Michael Jackson. La serie simuló esta propuesta con estudiantes que danzaban como cadáveres que regresan de la muerte, pero, en este caso, al interior del colegio, y como protesta frente a las pésimas condiciones estructurales del centro educativo.

Otro guiño que se hace a la actualidad desde la serie refiere al terremoto del 27 de febrero de 2010<sup>6</sup>. El temblor dañó el 74 por ciento de los establecimientos educacionales del país, según el Plan de Reconstrucción del Ministerio de Desarrollo Social. Por ese motivo, en la serie se menciona para enseñar la escasa preocupación del sostenedor por el colegio ya que, desde entonces, no se habían arreglado los desperfectos que dejó la tragedia.

<sup>6</sup> Este sismo alcanzó 8,8 en la escala Richter y tuvo su epicentro en el mar, frente a la costa de la región de Biobío. Se cobró 525 muertos, más de 2 millones de damnificados y cerca de medio millón de edificios sufrieron daños graves.

El rodaje de ambas temporadas se configuró considerando 12 capítulos de 50 minutos de duración cada uno. Este se llevó a cabo en cuatro meses (82 días, en el caso de la primera temporada, 72 jornadas, en la segunda), repartidos en una media de trabajo de ocho horas diarias, cinco días a la semana.

Los rodajes de la serie fueron muy estructurados debido a la falta de tiempo. En ambas temporadas la planificación de rodaje no fue cronológica, sino que dependía de las locaciones o de si la escena era en interior o exterior, de noche o día. Al tener dos unidades de grabación (una por cada director), si era necesario se dividía la grabación en paralelo en función de las secuencias de capítulos diferentes.

La estética de *El reemplazante* es pretendidamente realista, con un estilo que trata de asemejarse al empleado en el lenguaje documental. La intención es mostrar un entorno fiel y creíble y unos personajes físicamente auténticos y no estereotipados. Para conseguir este efecto se emplean recursos, como la cámara aérea, que sitúa a la audiencia en el contexto donde va a discurrir la acción: la población, el colegio o el inaccesible centro financiero de Santiago. También se usan tomas a contraluz o planos con profundidad de campo que acotan la zona de foco con el fin de propiciar en la espectadora o espectador tensión al percibir una imagen difusa donde no se distingue con claridad al personaje. El empleo de la cámara en mano, la iluminación con ambiente naturalista, la luz solar penetrando por el objetivo o los rápidos movimientos de cámara van en la misma línea de conseguir un tono más crudo de la imagen, alejada de la cuidada y tradicional serie televisiva y próxima a las descarnadas locaciones elegidas para contar la historia –canchas de fútbol en mal estado, casas bajas, terrenos áridos, calles sin asfaltar– que se representan en el relato.

Parox fue la productora responsable de realizar toda la serie. Asumió todos los aspectos que implican la producción: los artísticos, los técnicos y los financieros. Una vez que terminaban el material, este se pasaba a los financistas. De una parte, el CNTV, que, además de vigilar cada etapa de la producción o de la administración de los recursos, revisaba el contenido de guiones y el montaje. Incluso

participaba en las distintas discusiones de los equipos creativos. De otra parte, TVN, quien, por medio del productor ejecutivo, Rony Goldschmied, se limitaba a ver los resultados, ofrecer sugerencias de cambios y aprobar los contenidos finales de la producción. La decisión de colocar en la parrilla la serie corrió a cargo del Departamento de Programación del canal y se hizo por razones que se explican más adelante. Por último, la comercialización de la serie estuvo a cargo del Departamento Comercial de TVN.

La primera temporada se emitió el día lunes, de octubre a diciembre de 2012, en la segunda franja del horario de máxima audiencia (23:10 horas); mientras que la segunda temporada se exhibió el miércoles, de octubre a diciembre de 2013, también en la segunda franja horaria de *prime time* (23:10 horas). El horario se definió, en primer lugar, porque *El reemplazante* es una serie que trata contenidos y utiliza un lenguaje para adultos, por lo que una ficción así debe situarse en un horario destinado a mayores de edad. Además, por su temática, por sus tramas y personajes y por su audiencia potencial, no parecía fácilmente atractiva para las grandes marcas publicitarias, que siempre prefieren anunciarse o patrocinar otro tipo de programas que aglutinan un público heterogéneo y una mayor cantidad de audiencia, como concursos, telenovelas o espacios de telerrealidad. Finalmente, la serie se calificó desde el Consejo Nacional de Televisión como un contenido cultural, lo que significaba que era necesario programarlo entre los límites de un horario predefinido (entre las 18:00 y las 00.30 horas de lunes a viernes), de acuerdo a la Ley General de Telecomunicaciones<sup>7</sup>.

En este sentido, es necesario matizar que, aunque las televisiones busquen la rentabilidad económica con los productos que emiten, las series de televisión no son los programas televisivos que mayor audiencia concitan. El valor que los ejecutivos de los canales atribuyen a este tipo de producciones audiovisuales tiene que ver con la imagen de marca de la televisión, con la credibilidad y el prestigio que les entrega, más que con el beneficio económico asociado a

<sup>7</sup> Ley General de Telecomunicaciones, número 18.838. Artículo 1º: «Normas sobre la obligación de las concesionarias de radiodifusión televisiva de libre recepción de transmitir un mínimo de programas culturales a la semana».

grandes audiencias o a ser un espacio que anhelan acompañar los inversores publicitarios.

La primera temporada de *El reemplazante* consiguió excelentes resultados de audiencia, considerando su horario de emisión, y alcanzó un promedio de 15,5 puntos de *rating* (aproximadamente 800 mil telespectadores y telespectadoras). Los capítulos con mayor seguimiento fueron el último, que logró 16,8 puntos, y el primero, que alcanzó 16,4 puntos. Durante la segunda temporada descendieron los resultados de público, quedándose en un promedio de 10,7 puntos de *rating* (algo más de medio millón de telespectadores y telespectadoras). Los capítulos con mayor seguimiento fueron, como suele ser habitual, el primero y el último de la temporada (12,8 y 11,6 puntos, respectivamente).

#### EL REEMPLAZANTE EN EL AUDIOVISUAL CHILENO

*El reemplazante* marcó un hito por narrar desde la ficción una contingencia que estaba aconteciendo en la sociedad e instalar el debate sobre la educación en la televisión al hilo de las protestas estudiantiles de 2011 y de las discusiones parlamentarias y técnicas que fueron surgiendo con respecto al tema. En la serie se muestra la pobreza y se recalca la desigualdad explicada como una consecuencia del sistema económico neoliberal y del perverso sistema de educación basado en el lucro. Este modelo implantado imposibilita la igualdad de acceso a una educación de calidad. Según el informe *Education at a Glance*, publicado por la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE), Chile posee el segundo arancel más caro en el caso de las universidades públicas, solo superado por Estados Unidos, y el cuarto en el caso de las instituciones privadas, solo por debajo de Estados Unidos, Inglaterra y Japón (*Emol*, 2017).

Este escenario retrata una sociedad segregada desde sus bases que las y los estudiantes movilizados denuncian como una injusticia. Al hacerlo pasan a desempeñar un papel de actores políticos, porque instalan en la agenda social –sirviéndose de sus protestas y acciones– la reivindicación por una educación gratuita y de calidad. La serie se

injerta en este intersticio para contar la historia de un profesor que desciende del mundo privilegiado y se compromete con un grupo de estudiantes que están inmersos en la parte desfavorecida del sistema. Y ahí radica el mayor valor de la serie, en visibilizar un tema del que se hablaba, que estaba en el debate público, que se peleaba en las calles y que, sin embargo, carecía de presencia real y profunda en los medios tradicionales.

Por este motivo la producción logró sintonizar con miles de jóvenes –y no tan jóvenes– que no se sentían incluidos en el sistema y con otros que, aún incluidos, lo juzgaban de abusivo. Además, los conflictos sociales que retrata *El reemplazante* van más allá de la educación. En la serie también se describen una serie de adversidades y realidades sensibles, comunes e invisibilizadas, que afectan a gran parte de la población chilena. Esto sirve para componer un relato verosímil, profundo, salpicado de problemas auténticos y cotidianos que son rescatados de la realidad con fidelidad.

Por eso *El reemplazante* es una ficción diferente que ha trascendido de la pantalla para revalorizarse como un producto audiovisual de interés social y académico. Se trata de una serie que crea conciencia, que recapacita sobre temas actuales, controvertidos y fundamentales para la sociedad y que aporta a su desarrollo con un producto cultural que supera el mero entretenimiento para convertirse en una herramienta de responsabilización y reflexión.

La presencia de *El reemplazante* no se terminó con su exhibición en TVN. Los derechos de emisión fueron vendidos en el año 2014 al canal público Señal Colombia por intermediación de Parox, en el contexto de la celebración de Ventana Sur, conocido mercado audiovisual regional. También comenzó a formar parte desde 2015 del servicio a la carta del canal 900 de la plataforma de VTR y, en el año 2017, fue adquirida por Netflix para su catálogo latinoamericano. En el último tiempo se ha publicado que este canal de video de retransmisión digital podría estar interesado en coproducir la tercera temporada de la serie (*El Filtrador*, 2018). Los 24 episodios que componen las dos temporadas de la producción también están

a disposición del público de forma gratuita en el repositorio del CNTV<sup>8</sup>.

## REFERENCIAS

- Borri, C. (2016). El movimiento estudiantil en Chile (2001-2014). La renovación de la educación como aliciente para el cambio político-social. En *Otras Modernidades. Otros movimientos sociales. Política y Derecho a la Educación* (pp. 141-160). Università degli Studi di Milano.
- Del Río, N., Díaz, L. y Mújica, A. (2014). Representación de género en series de ficción nacionales de máxima audiencia: *Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*. Memoria de Título de Periodismo. Instituto de Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.
- Fuentealba, R. (2013). *Cultura and power in Santiago's imaginaries: Politics and Representation in El reemplazante*. Dissertation for the final degree of MSc in Human Geography: Society & Space at the University of Bristol, School of Geographical Sciences.
- Venegas, R. (2016). *El contexto de producción de la serie El reemplazante. Ficción que nos refiere*. Memoria de Título de Periodismo. Instituto de Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

## Prensa

- Lanzamiento de la serie *El reemplazante*. Consejo Nacional de Televisión (27 de septiembre de 2012). Recuperado de <https://www.cntv.cl/lanzamiento-el-reemplazante-serie-con-apoyo-delfondo-cntv/cntv/2012-09-27/144447.html>.
- Informe de programación cultural del CNTV (octubre, 2012). Recuperado de <https://www.cntv.cl/informe-de-programacion-cultural-octubre-2012/cntv/2012-12-28/143427.html>.
- Maqueta con la que Parox postuló a los fondos de la categoría de Ficción del CNTV. CNTV. Recuperado de <http://www.cntv.cl/el-reemplazante/cntv/2011-10-02/224039.html>.
- Televidentes manifiestan 91% de satisfacción con programas del Fondo CNTV estrenados en 2012. Recuperado de <https://www.cntv.cl/>

<sup>8</sup> La primera temporada puede verse en <https://www.cntv.cl/el-reemplazante-primera-temporada/cntv/2016-03-15/114205.html> y el acceso a la segunda temporada está en <https://www.cntv.cl/el-reemplazante-temporada-2/cntv/2017-09-27/142734.html>.

televidentes-manifiestan-91-de-satisfaccion-con-programas-del-fondo/cntv/2012-12-13/134808.html.

*El Mostrador* (2 de octubre de 2013). *Serie sobre Karadima y El reemplazante resultaron ganadores del Fondo CNTV 2013*. Recuperado de [http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/02/serie-sobre-karadima-y-el-reemplazante-resultaron-ganadores-del-fondo-cntv-2013/?php%20bloginfo\(%27url%27\);%20?%3E/cultura](http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/02/serie-sobre-karadima-y-el-reemplazante-resultaron-ganadores-del-fondo-cntv-2013/?php%20bloginfo(%27url%27);%20?%3E/cultura).

*Cooperativa* (23 de octubre de 2006). *Jueza procesó por apropiación indebida a sostenedor de colegios Britania*. Recuperado de [www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/colegios/jueza-proceso-por-apropiacion-indebida-a-sostenedor-de-colegios-britania/2006-10-27/153341.html](http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/educacion/colegios/jueza-proceso-por-apropiacion-indebida-a-sostenedor-de-colegios-britania/2006-10-27/153341.html).

*Emol* (12 de septiembre de 2017). *Chile está entre los países de la OCDE que tiene los aranceles universitarios más altos*. Recuperado de <http://www.emol.com/noticias/Nacional/2017/09/12/874989/Chile-esta-entre-los-paises-de-la-OCDE-que-tiene-los-aranceles-universitarios-mas-caros.html>.

*El Filtrador* (19 de abril de 2018). *Netflix inicia negociaciones para una nueva temporada de El reemplazante*. Recuperado de <http://elfiltrador.com/2018/04/19/netflix-nueva-temporada-el-reemplazante/>.

## Entrevistas

Nicolás Acuña, realizador de la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Iván Álvarez de Ayala, actor protagonista de la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Lucía Díaz, en 2014.

Ignacio Arnold, guionista del equipo de creación original de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Sebastián Ayala, actor de la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Javier Bertossi, periodista y creador original de la idea de *El reemplazante*. Realizada por Lucía Díaz, en 2014. Segunda entrevista realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Sergio Gándara, presidente de la productora Parox.

Rony Goldschmied, productor ejecutivo de TVN para *El reemplazante* durante la primera y segunda temporada. Primera entrevista realizada por Lucía Díaz, en 2014. Segunda entrevista realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Fernando Gómez-Rovira, actor, encargado de preparar a los actores y actrices para la primera temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Leonora González, productora ejecutiva de Parox en la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Cristián Jiménez, correalizador de la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Pablo Paredes, guionista de la primera temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Gastón Salgado, actor de la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.

Enrique Videla, guionista en la primera y segunda temporada de *El reemplazante*. Realizada por Rocío Venegas, en 2015.



Martín, hijo mayor de la familia Herrera, en su trabajo en la agencia de publicidad.



El equipo de *Los 80* repasa la escena en la que Juan y su compadre Exequiel enfrentan a Ricardo, quien lo estafó en el negocio de confecciones que emprendió.



Preparación de una secuencia que recrea una sesión de tortura en *Los archivos del Cardenal*.



Carlos y Ana son los únicos docentes del Liceo Príncipe Carlos que confían en las capacidades de sus estudiantes.

# LA MIRADA DE LA AUDIENCIA JUVENIL

*Gloria Ochoa Sotomayor*

LA HISTORIA RECIENTE DEL PAÍS, en particular el terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos ocurridos durante la dictadura cívico-militar vigente entre 1973 y 1990, ha sido un tema tabú. Esto es porque se ha visto como un asunto que no permite avanzar hacia una sociedad reconciliada y unida, que solo provoca divisiones entre chilenas y chilenos<sup>1</sup>. También lo ha sido el periodo previo, es decir, el gobierno de la Unidad Popular y las transformaciones ocurridas en él. Del mismo modo, resultaba indiscutible el modelo neoliberal implementado en dictadura y mantenido por los gobiernos posdictatoriales, a pesar de la manifestación de sus consecuencias en diferentes ámbitos, principalmente en la desigualdad social.

La forma en que la educación formal ha tratado el periodo y las discusiones generadas cuando se han hecho o intentado hacer modificaciones al currículo educativo respecto al mismo evidencia lo anterior. Así lo han señalado diferentes indagaciones al respecto, tanto en Chile como en el resto de países del Cono Sur que vivieron dictaduras militares (Palma, 2017). Entre las dificultades detectadas para abordar estos contenidos se encuentran el «acceso a la bibliografía, el esfuerzo necesario de actualización, la dificultad de la trasposición didáctica de estos temas y la emotividad, en tanto los docentes vivieron el periodo y tienen reacciones afectivas sobre el mismo. También se ha mencionado como justificación de no incluirlo en clase, que el tema aparece al final del programa y es difícil

---

<sup>1</sup> Ver en este libro el capítulo *Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva*.

dedicarle el tiempo necesario para hacer un abordaje profundo» (Ibíd.: 8).

De esta manera, ¿cómo las nuevas generaciones –entendidas como aquellas que no vivieron el periodo dictatorial– experimentan este tabú? Para la generación del 2000, que salió a la calle a manifestarse en contra de la expresión del modelo impuesto en esa época, ¿tuvo algún significado la vigencia de esa negación de mirar hacia el pasado? Como se planteó en los círculos vinculados a sitios de memoria, ¿existía alguna conexión entre las luchas del presente y las luchas del pasado? ¿Entre las y los luchadores sociales de los años sesenta y setenta y los del año dos mil? ¿Sintieron las nuevas generaciones el impacto de las comisiones de verdad, la creación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y de otras iniciativas vinculadas a la visibilización del pasado reciente?

La motivación por conocer la mirada de la audiencia juvenil de las series *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante* apunta a indagar sobre estas reflexiones desde la recepción de lo que se podría llamar un dispositivo de memoria distinto y novedoso en nuestro país: la serie de ficción. Por ello, se buscó indagar en la percepción que las y los jóvenes tenían respecto a estas series y a la forma en que abordaron un periodo de la historia chilena que no vivieron, y también de uno del que fueron protagonistas, al menos como generación. En el primer caso, la indagación tuvo como fundamento principal el que la dictadura militar, y también el momento previo, ha sido escasamente abordado en la educación formal. En el segundo caso, se relacionaba con identificar cómo esta audiencia recibía la versión ficcionada de un tema controversial y altamente sentido por la sociedad chilena: la desigualdad social expresada en el sistema educativo y la consecuente demanda por el derecho a una educación gratuita, pública y de calidad. En ambos casos, interesaba identificar si para este grupo las series adquirirían una dimensión educativa que podía complementar, de cierta manera, la dificultad que el abordaje de la historia reciente presentaba en la educación formal (Rubio, 2012; Toledo y Magendzo, 2013; Oteiza, 2014; Palma, 2017) y la discusión sobre temas de alto interés público, como

la crisis del sistema educativo y las demandas sociales asociadas a dicha crisis. Del mismo modo, la investigación planteada consideró relevantes estas series porque componen un corpus donde se representa un tramo histórico definitorio y crucial para la conformación de la actual sociedad chilena. En ellas se abordan los momentos históricos más relevantes del país –desde la dictadura militar hasta la actualidad–, los cambios sociales que se han producido y, en general, la evolución de la sociedad en los últimos cuarenta años. De este modo, se buscaba conocer si la audiencia juvenil las percibía de la misma manera.

Al momento de iniciar nuestra indagación (2015), diferentes investigaciones habían centrado su atención en las percepciones o en la construcción social acerca del golpe militar y su impacto en distintas generaciones (Carvacho *et al.*, 2013). Sin embargo, la mayoría de estos estudios se realizaron con anterioridad a la aparición de las series contempladas en esta investigación, por lo que se hacía necesario identificar el impacto de estas en las nuevas generaciones<sup>2</sup>. En este sentido, es importante relevar que nos interesaba conocer la percepción de jóvenes, mujeres y hombres, respecto a las series y cómo estas abordan el periodo que representan, así como el sentido educativo que les otorgan. Por lo tanto, indagamos en su opinión respecto a las series que aluden a este periodo histórico, y no en la visión respecto al periodo histórico en sí.

Para aproximarnos a la audiencia juvenil, revisaremos el contenido de conversaciones sostenidas con mujeres y hombres entre 18 y 29 años residentes en la Región Metropolitana que vieron al menos un capítulo de alguna de las tres series<sup>3</sup>. Con este grupo se dialogó en torno a tres ejes: 1) la motivación: por qué se interesaron en la

<sup>2</sup> Una excepción es el proyecto Fondecyt (2016-2020), *Imágenes de la Memoria: Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile*, de Lorena Antezana Barrios –investigadora responsable– y Cristian Cabalín Quijada –coinvestigador–. Algunos resultados de esta investigación se encuentran en el capítulo de este libro *Memorias generacionales y sentimientos: el pasado reciente en la ficción televisiva*.

<sup>3</sup> Se incluyeron en las conversaciones hombres y mujeres con y sin estudios superiores (universitarios y técnicos), lo que se indica en las citas respectivas. Por ejemplo (hombre sin estudios superiores) o (mujer con estudios superiores).

serie, qué les llamó la atención, qué provocó que se conectaran con ella; 2) la valoración que le otorgan: cómo la evalúan y qué aspectos destacan; y 3) la función educativa: si consideran que la serie les entregó una nueva mirada sobre la historia reciente de Chile, sobre la sociedad chilena, o si les aportó nuevos conocimientos y nueva información respecto a cada uno de los contenidos que aborda. También, para cada serie, revisaremos las mediciones de audiencia en el rango de las edades señaladas. Esta se divide en dos grupos etarios, los que se encuentran entre los 18 y 24 años y quienes se sitúan entre los 25 y 34<sup>4</sup>, así como por nivel socioeconómico y sexo.

### LOS 80. MÁS QUE UNA MODA

Como sabemos, *Los 80* es una serie de ficción, cuyo relato se articula en torno a la familia Herrera, una familia común de clase media que vive en la capital y bajo la dictadura militar. El guion relaciona las vivencias de esta familia con el contexto político, social, cultural y económico de la última década de la dictadura de Pinochet.

En términos de audiencia fue exitosa y ocupó el primer lugar durante las primeras temporadas. Solo fue superada con la emergencia de las telenovelas turcas en la sexta y séptima. El grupo etario entre 18 a 34 años presenta un *rating* similar al de la población general. Sin embargo, quienes se encuentran entre los 25 y 34 años presentan mayor audiencia que los que se encuentran entre los 18 y 24 años. La mayor concentración de esta audiencia ocurre en la cuarta y quinta temporada. Las mujeres presentan mayor interés por la serie que sus pares masculinos en todos los niveles socioeconómicos. Los hombres de 18 a 24 años ABC1 son los que presentan menor adhesión, seguidos de los varones de la misma edad del nivel socioeconómico D.

---

<sup>4</sup> Diferencia establecida por la empresa que mide audiencia en Chile: Kantar IBOPE media. Dicha empresa es especialista en medición electrónica de audiencias televisivas y proporciona información acerca del consumo de medios en diferentes públicos. Ver <http://www.kantaribopemedia.cl/>.

MEDICIÓN AUDIENCIA *Los 80*

SERIE	ABC1				C2				C3				D				Prom. juvenil	Promedio general*
	H		M		H		M		H		M		H		M			
	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34		
<i>Los 80</i>	5,2	10,6	8,8	15,3	6,7	11,1	10,5	17,1	7,2	7,9	12,5	13,4	6,3	7,0	11,0	8,7	10,0	10,0
Temp. 1	6,5	10,5	8,7	13,2	7,8	8,7	8,7	11,8	3,6	4,6	6,0	11,5	6,0	8,7	6,8	9,0	8,3	8,0
Temp. 2	7,5	7,4	11,0	13,9	3,7	8,6	10,4	13,7	5,4	10,3	9,8	11,9	6,8	11,4	11,0	10,0	9,6	9,7
Temp. 3	5,1	8,0	5,5	15,3	5,9	14,9	11,0	17,2	9,1	9,2	12,3	14,0	4,3	5,5	11,8	11,8	10,1	11,0
Temp. 4	5,2	13,4	9,4	19,6	7,3	15,0	16,8	15,6	8,2	13,7	14,2	20,6	5,8	6,7	11,8	10,4	12,1	12,2
Temp. 5	6,3	7,9	9,7	16,1	5,9	15,9	9,3	25,6	8,1	7,3	24,1	13,4	7,0	6,1	14,9	7,3	11,6	10,9
Temp. 6	2,9	8,9	9,6	11,4	7,6	7,0	8,8	16,5	4,2	5,9	12,7	12,9	10,2	9,4	9,4	6,8	9,0	8,8
Temp. 7	4,5	14,3	9,8	15,8	5,8	5,7	9,1	15,4	9,4	7,4	6,2	9,2	5,0	6,0	11,3	7,5	8,9	9,1

Grupo socioeconómico: ABC1 (Alto), C2 (Medio-Alto), C3 (medio-Bajo) y D (Bajo).

\* Promedio de audiencia de todos los rangos etarios.

¿Qué llevó a las y los jóvenes a ver *Los 80*? Una de las primeras motivaciones que surge en las conversaciones corresponde a las recomendaciones o comentarios que recibieron de familiares y amistades. Esta fue una serie que, paulatinamente, tuvo mucho eco en la opinión pública, lo que produjo que se transmitiera de boca a boca lo interesante, entretenida y atractiva que resultaba. Asimismo, la publicidad asociada motiva a verla, llaman la atención los afiches y la propaganda utilizada para publicitarla, sobre todo por la ambientación de la época.

El acercamiento a la historia reciente también es una motivación. Motiva el que indague en temas no tratados en formato de ficción, aunque, de acuerdo a algunas opiniones, a veces entrega un contenido informativo que puede resultar escaso o algo desordenado. Así, a pesar de que esta es una motivación para verla y se valora su aporte, tiene un contrapunto, ya que se considera que la aproximación es moderada, porque no profundiza en el accionar represivo de la dictadura, neutraliza las imágenes de violencia con el fin de llegar a una audiencia mayor, no entrega información acerca de los aparatos represivos y muestra la llegada de la democracia como un final feliz.

(...) pero me acuerdo que había algo que en ese momento creo que lo conversé con alguien, como medio concertacionista en el final, como una cosa media como insípida, diluida, como medio final feliz, cuando la serie tenía tanto... tanta más crudeza, profundidad, matices, más dimensiones. (Hombre estudios superiores)

Se valora el contenido de identidad nacional plasmado, principalmente, en una familia prototípica. En este caso se cuestiona que sea una familia de Santiago, es decir, se crítica la mirada centralista. A pesar de ello, se valora esta forma de posicionar la identidad nacional, pero al mismo tiempo se reflexiona que es una visión conservadora, donde la familia triunfa sobre la adversidad y se mantiene siempre unida ante cualquier problema, sin importar el contexto en que se desenvuelve, los conflictos que emergen, el carácter patriarcal del padre, el carácter sumiso de la madre, la separación del matrimonio, entre otros. Estos son los elementos que las y los jóvenes miran críticamente, porque la serie muestra una suerte de identidad nacional a través de una familia patriarcal conservadora que se mantiene inmutable, a pesar de todo lo que le ocurre, especialmente considerando que viven en el marco de una dictadura.

En paralelo, se valora la calidad de la producción. Es decir, la investigación que hubo para exhibir este universo familiar de los años ochenta, donde se ve una delicada ambientación, preocupación estética, elementos que se valoran porque despiertan una memoria respecto a la época muy efectiva para conectar con el mundo de *Los 80*. Especial valor se otorga a la banda sonora y al tema principal, *Guarda el tiempo en las bastillas*, del cantautor chileno Fernando Ubierno, que fue interpretado por distintos artistas nacionales en cada una de las siete temporadas y que resulta altamente representativo de la época, ya que con esta canción ganó el Festival Internacional de Viña del Mar el año 1978.

La centralidad de la televisión en la familia de *Los 80* llama la atención y apela a la construcción de la matriz cultural de chilenas y chilenos para este segmento etario. Asociado a ello, destacan el uso de imágenes de archivo, que despierta tanto una memoria social como familiar respecto a la época, a través de imágenes icónicas,

como el vestuario, las calles, el transporte público, Cecilia Bolocco como Miss Universo, la visita del papa, entre otras.

A su vez, las y los jóvenes presentan una valoración distinta para las temporadas. Consideran que, de la primera a la cuarta, fue una apuesta innovadora que se atrevió a mostrar contenidos políticos –entendidos como la represión ejercida por la dictadura y la violación a los derechos humanos–. Sin embargo, posteriormente, y principalmente en la temporada final, toma ribetes melodramáticos similares a un formato de telenovela donde el contexto histórico pasa a un segundo plano, ya que se relevan los conflictos emocionales y románticos de los personajes sobre el entorno en el que se desenvuelven. Esto es coherente con la información de audiencia, la que fue mayor en la cuarta temporada (considerada la más política en términos de contenidos).

Al mismo tiempo, destacan que en la serie se muestren otros aspectos de la vida en dictadura, así como la instalación del modelo neoliberal. Respecto a lo primero, la separación del matrimonio protagonista apela a una experiencia poco común para la época, pero que en la biografía de la juventud actual resulta más recurrente lo que evidencia los cambios en la sociedad chilena. Algo similar ocurre con el conflicto que genera que la madre trabaje fuera del hogar para incrementar el ingreso familiar. Asimismo, evidencian las restricciones que tenía la población en general, y la joven en particular, y lo contrastan con la libertad que tienen hoy, incluso en el ámbito de la protesta social, identificándose para la época de los ochenta la casa como frontera, puesto que el exterior representaba una amenaza y la familia era el cobijo final frente a ese entorno, a pesar de las diferencias que pudieran existir en su interior. En cuanto al segundo aspecto, el trabajo de la madre vendiendo tarjetas de crédito en una empresa del *retail* es un ejemplo de la instalación del sistema neoliberal, del mismo modo que la necesidad del padre de solicitar un crédito para que la hija curse estudios superiores. Lo último les lleva a reflexionar que las reglas de la dictadura continúan y se encuentran en la base del modelo actual.

Juan Herrera en la mesa cuando le empieza a decir a la Claudita que, o sea no, empieza una pelea con los hermanos porque la Claudia andaba metida en política y el otro estaba estudiando en la FACH, empiezan a pelear como por colores políticos y el papá al final los frena y les deja en claro que al final ni un líder político les iba a enseñar lo que él les enseñaba en la casa, que al final eso es lo que importa, los valores que la familia le puede entregar. (Mujer estudios superiores)

Respecto a los personajes se observa críticamente al padre y a la madre por la postura conservadora ya expresada. Se releva el personaje de Claudia, ya que a través de ella la serie se aproxima al contexto sociopolítico, y también el de Félix (el hijo menor), con el que se produce una identificación particular, porque se va descubriendo el mundo en conjunto con el crecimiento y desarrollo de este personaje. Destaca el almacenero por mostrar la posición de derecha de la época, y la relación con los vecinos como una forma de relacionamiento social común de ese momento y vista con cierta nostalgia en la actualidad.

Como valoración general, este grupo considera que *Los 80* es un hito en la producción nacional por su calidad, porque se atrevió a mostrar contenidos no abordados en la ficción nacional, porque mostró la represión en la dictadura y la violación a los derechos humanos, aunque tenuemente, por lo que en su conjunto es positivamente valorada y considerada un aporte.

En cuanto a la función educativa de *Los 80*, destacan tres elementos señalados por las y los jóvenes. Primero, se concibe como función educativa la posibilidad de hablar respecto a la época. Esto les permite conocer con mayor profundidad ese momento particular de la Historia de Chile. La serie genera un diálogo intergeneracional entre los padres que vivieron ese periodo y los hijos e hijas que no lo vivieron. Por lo tanto, las nuevas generaciones pueden conocer acerca de sus padres, del periodo de la juventud de estos, y acerca del contexto histórico-social de represión en el que crecieron. Es decir, establece una aproximación dialéctica a la historia familiar y social, penetrando en una a través de la otra.

Eso me motivó, principalmente, a querer saber un poco más sobre la vida de mis padres. La vida, porque la serie relata, por ejemplo, yo tengo 20 años, relata como la vida de nuestros padres, entonces el contexto en que vivieron, cómo se desarrollaron... (Hombre estudios superiores)

El segundo se refiere a que, al ser la primera serie de su tipo –sobre la dictadura–, produjo, como nunca antes, conversación social sobre ese momento histórico. Que una producción de ficción desate conversación sobre la dictadura, tanto en redes sociales como a través de otros medios, permite aproximarse a hechos de la historia reciente que las y los jóvenes desconocían, y la valoran como detonadora de diálogos sociales.

El tercero es el aporte que hace a la educación formal. Esta es percibida como sesgada respecto a la historia reciente. Las y los jóvenes señalan que en su formación secundaria los contenidos respecto a la dictadura, la violación a los derechos humanos, la represión ejercida por el régimen dictatorial, son abordados someramente y bajo denominaciones evasivas o disfrazadas, como decir régimen militar en vez de dictadura, sin explicar, específicamente, lo que ocurrió en ese momento en Chile.

Antes de Los 80 y después, con Ecos del Desierto y Los archivos del Cardenal y todas estas series sobre la dictadura, como que yo todavía tenía en la cabeza que hablar de dictadura era como una especie de secreto a voces. (Mujer estudios superiores)

A Augusto Pinochet también lo nombran como a un presidente, igual en la historia, como que no le ponen los nombres que debieran ser, que era un dictador. (Hombre estudios técnicos)

Para este grupo la serie se convirtió en una instancia familiar para compartir y conversar, ya que la vieron en familia y permitió hablar del contexto social en que madres y padres crecieron, lo que fue observado con nostalgia a través de esta ficción. Esta circunstancia acercó a dos generaciones: la que vivió la dictadura y la que nació posteriormente, lo que ayudó a conocer este momento a

través de la mirada de sus padres y de la serie, aproximándose a la historia reciente del país en un intercambio dialogado entre ficción–memoria familiar–mirada de las y los jóvenes. En este sentido, el eje emocional es muy importante como motivación para ver la serie y la adhesión a ella, ya que se vincula estrechamente con conocer una época especial para la vida de los padres y aproximarse a esta en conjunto por este medio.

De esta manera, se percibe *Los 80* como un hito que liberó la conversación acerca de un tema que aún se observa con recelo, lo que complementa la precaria y sesgada aproximación a la dictadura en la formación escolar, y enfrenta el tabú que aún permanece en la sociedad chilena al respecto. Se valora positivamente la exhibición de la serie por abordar temas políticos escasamente considerados en una serie de ficción, aunque se reconoce que es predominantemente familiar y que los temas políticos (sistema represivo de la dictadura y las luchas contra ella) son tangenciales y se desdibujan en las sucesivas temporadas, hasta convertir la trama en un drama más. Debido a ello, la serie es calificada como políticamente neutral y moderada respecto a la historia reciente y a la dictadura de Pinochet.

### *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL. ESTO NO ES FICCIÓN*

Como hemos señalado, *Los archivos del Cardenal* es una serie de ficción asociada a la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado de 1973. Cada episodio se articula en torno a diferentes casos abordados por el personal de la Vicaría de la Solidaridad en base a hechos represivos ocurridos en la época. Esto por medio de una síntesis de acontecimientos y personajes, no a través de una sucesión cronológica ni una representación exacta de lo ocurrido.

En términos de audiencia, la serie fue exitosa en la primera temporada y decayó en la segunda, tanto al observar nivel socioeconómico como sexo. El grupo de las edades consideradas en el estudio presenta un *rating* menor que el general para la serie. Las mujeres entre los 18 y 24 años pertenecientes al nivel socioeconómico ABC1 presentan mayor interés en ella. Mientras que el menor

interés se encuentra en los hombres del mismo rango de edad del nivel ABC1 y D. Similar situación ocurre en el rango etario de 25 a 34 años, salvo en el nivel D, donde los varones presentan mayor audiencia que las mujeres.

MEDICIÓN AUDIENCIA *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL*

SERIE	ABC1				C2				C3				D				Promedio juvenil	Promedio general
	H		M		H		M		H		M		H		M			
	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34		
<i>Los archivos del Cardenal</i>	2,0	2,2	4,8	3,7	1,3	2,1	3,2	4,4	1,0	3,6	2,5	4,1	2,0	4,4	2,2	2,3	2,9	4,0
Temp. 1	2,8	3,2	7,3	5,1	1,2	2,7	3,7	4,8	1,0	4,6	3,6	5,3	2,1	5,7	3,4	3,3	3,7	5,3
Temp. 2	0,8	0,9	1,6	1,8	1,5	1,3	2,6	3,9	1,1	2,4	1,1	2,5	1,8	2,8	0,6	1,0	1,7	2,4

Grupo socioeconómico: ABC1 (Alto), C2 (Medio-Alto), C3 (medio-Bajo) y D (Bajo).

¿Qué llevó a las y los jóvenes a acercarse a esta serie? Sin duda la principal motivación fue conocer más acerca del periodo de la dictadura militar, tanto por cercanía a esta historia como por desconocimiento de la misma. La cercanía apela a tener algún familiar o persona conocida que fue violentada por la dictadura (detención con desaparición, prisión política) o que tuvo participación política en la época. El desconocimiento se da por ser un tema no abordado en el entorno familiar y escasamente en el social (amistades, sistema educativo). Respecto a lo último, destaca la mención de la imposibilidad de algunos padres y madres de hablar del periodo por la carga emotiva que significa. Por ello, de cierta forma, el silencio familiar fue también una motivación.

(...) porque soy nieta de detenido desaparecido, entonces era como familiarizarme con el tema y profundizar lo que yo no sabía. (Mujer sin estudios superiores)

Es valorado que se muestre la represión ejercida en dictadura de forma concreta. Es altamente significativo, por ejemplo, que se exhibieran escenas de tortura, aunque fuese crudo y un hecho inusitado

en la televisión chilena, al menos en producciones nacionales. Exponer otras acciones del régimen, como la represión en poblaciones, el allanamiento a la Vicaría, el maltrato que sufrían las personas por los aparatos de la dictadura, el impacto de estas acciones, el miedo permanente, por mencionar algunas, fueron valoradas por el grupo en general, por considerar que son contenidos omitidos respecto al periodo.

En este marco, se aprecia el acercamiento a la resistencia armada y la lucha de distintos actores sociales. Uno de ellos es la propia Vicaría, a través de todo el trabajo de investigación y de apoyo a las víctimas. Otro, el de la resistencia armada, puesto que en la serie se muestran tanto acciones vinculadas al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) como al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Además de la resistencia de cada persona en su marco de acción cotidiano.

La conversación social y familiar que generó esta ficción es asimismo valorada por las personas consultadas. Al igual que con *Los 80*, se produce un intercambio de experiencias entre quienes vivieron la época y quienes no. Por lo tanto, se aprecia que la serie provoque ese diálogo intergeneracional, lo que permite a la audiencia juvenil conocer facetas de la historia de sus padres que desconocían, particularmente, respecto a los contenidos vinculados a la represión en dictadura, tema que en la familia no siempre se hablaba. Lo mismo proyectado al espacio social, es decir, la serie abre un espacio de discusión pública sobre un tema tabú: la dictadura en Chile. Es preciso recordar que, antes de su emisión, esta producción despertó controversias, sobre todo por declaraciones de políticos de la derecha chilena que consideraban que era una visión sesgada del periodo.

Otro contenido que motiva a ver la serie y que lleva a otorgarle valor es el acercamiento al trabajo realizado por la Vicaría de la Solidaridad. Las y los jóvenes están acostumbrados a la imagen de una Iglesia católica alejada de los problemas sociales y de la gente, una Iglesia que se posiciona en un eje conservador, acusada de encubrir y proteger abusos deshonestos y otras prácticas que conducen a una visión negativa de ella y a un alejamiento. En cambio, en la serie

perciben una Iglesia católica comprometida con los más pobres y con los perseguidos, con una posición política clara y opuesta a la dictadura. Esto devuelve a esta audiencia una visión distinta y desconocida, lo que genera una valoración positiva de la producción. Se valora mostrar con cierto detalle el trabajo realizado por la Vicaría: la recopilación y manejo de información, el alto compromiso e involucramiento con cada persona afectada, el trabajo en tribunales y el funcionamiento del recurso de amparo.

La gran pregunta que siempre me hice era como si realmente era efectivo o funcional hacer un recurso de amparo, si de verdad solucionaba algo, si de verdad podías lograr algo con eso, y quizás sí, quizá no. Al principio sí, después no, como que lo encontraba un trabajo tan como extraño, así como algo que ya no pasa. (Mujer estudios técnicos)

La publicidad también es un elemento que motiva a ver y valorar *Los archivos del Cardenal*. El tema característico que corresponde a *Santiago de Chile*, conocida obra de Silvio Rodríguez, versionada por Los Bunkers, logra el objetivo de traer la historia al presente de manera actualizada. En ese marco se valora también la investigación realizada para la puesta en escena, tanto en contenidos como en ambientación, producción y recursos audiovisuales.

En cuanto a los personajes, destacan el de la periodista comprometida con develar los secretos y la acción represiva del régimen, y el del joven militante en la resistencia armada por su compromiso y porque se muestra su dimensión emocional. Llama la atención el agente de la DINA de la primera temporada, por la disociación que muestra inicialmente entre su trabajo represivo y la relación con su familia. Se percibe como una versión exagerada los personajes del agente de la CNI y su pareja artista en un club nocturno en la segunda temporada.

Asimismo, se valora que la serie trate con mayor profundidad la psicología de los personajes, que aborde cómo la dictadura los impacta y que permita comprender las secuelas del terrorismo de Estado en las personas que lo vivieron, y que consideren que perduran hasta la actualidad.

Como que tomaba un lado mucho más crudo de la dictadura que otras series de época que eran un poco más light. Yo creo que Los archivos del Cardenal como que se la jugó un poco más en mostrar como en televisión abierta, como las torturas y todo lo oscuro de la dictadura. (Hombre estudios superiores)

El interés por profundizar en contenidos relativos a la historia reciente del país, particularmente sobre la represión ejercida en dictadura, es la principal motivación para ver esta serie. Se valora nuevamente el que genere discusión social y, principalmente, opinión y posición frente a la dictadura militar, el terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos. De este modo, se valora por dar a conocer hechos reales que impactaron, y aún impactan, a personas que vivieron en esa época. Por ello se enfatiza que el contenido de la serie «no es ficción».

Se critica negativamente que la serie se enfoque en familias y personajes principalmente de un sector acomodado e intelectual, dejando fuera a personajes de un estrato popular. Asimismo, se valora mayormente la primera temporada por centrarse en el trabajo de la Vicaría. En cambio se aprecia que en la segunda el énfasis estuvo en las historias de las y los personajes y sus conflictos, más que en el contexto social en el que estaban insertos, lo que también se aprecia en las mediciones de audiencia.

(...) que todos los personajes pertenecían a una especie de élite, no sé, de cualquier tipo, y al final no mostraban tan bien como esa parte, como, no sé, más popular o más, no sé, más vinculada al mundo popular, y que igual era importante, porque no solamente la gente con mayor capacidad intelectual o económica se veía afectada, también mucha otra gente. (Mujer estudios superiores)

Surgen opiniones que destacan que la serie no se sitúe en lógicas partidistas. Otras consideran que es conservadora y «amarilla», porque no explica con mayor profundidad la historia que relata. Sin embargo, coinciden en destacar que instala la importancia de

los ejercicios de memoria sobre la historia reciente, y la reflexión sobre desigualdades y diferencias que se heredan en la actualidad.

O sea, mira, pero yo a lo que voy es que no hicieron nada, no se dieron cuenta, no hacen nada al respecto, porque yo no veo ningún cambio constitucional, cuando es lo primero que deberían haber hecho. (Mujer estudios superiores)

Respecto a la función educativa, relevan que permite informarse respecto a la historia reciente. Esta producción constituye una suerte de validación de una historia contada en secreto. Es decir, al ser una serie de ficción que se presenta en televisión abierta y en un horario de alta audiencia, los contenidos que exhibe adquieren estatus de realidad y esto permite reforzar conocimientos que las y los jóvenes ya tenían respecto al periodo. Como se mencionó, consideran que aporta a que circulen contenidos no abordados en televisión, en particular la tortura y la resistencia a la dictadura.

Me parece así, como bacán, porque yo estudié en un colegio subvencionado en el cual me pasaron nada, o muy poca historia de Chile; el Golpe fue como una pincelada. Y si mi mamá no hubiese querido hablarme de eso, tampoco habría aprendido nada, y si no es autodidacta, tú no sabías nada de lo que pasa. Entonces es algo importante. (Mujer estudios técnicos)

Otro elemento que adquiere una función educativa es la imagen que devuelve a las y los jóvenes respecto a la Iglesia católica y al cardenal Silva Henríquez. Como señalamos, es significativo en cuanto al desconocimiento del rol de la Iglesia en ese periodo y al contraste con la imagen de la Iglesia católica en la actualidad.

También vinculado a la función educativa se encuentra el hecho de que a las y los jóvenes les motivó a investigar sobre los temas e indagar con mayor profundidad en información que manejaban y que quisieron contrastar con lo presentado en la ficción. Sobre todo, porque en ella los personajes y sucesos fueron alterados en su secuencia cronológica y en datos como nombres de personas y lugares. Como dijimos, la serie es una síntesis de hechos y personajes

reales, por lo tanto, cuando las y los jóvenes ven esta síntesis, la conectan con conocimientos previos y, para verificar si coinciden, investigan o profundizan, constituyéndose en un proceso de indagación y aprendizaje.

También busqué información que me sorprendió que absolutamente todos los capítulos eran basados en hechos reales (...) solamente cambiaban algunas circunstancias o el nombre de los personajes. (Hombre estudios superiores)

Sí, yo abarqué lo que es las torturas y me fui al memorial<sup>5</sup> a leer el libro de las torturas, leí así como algunas y eso me llamó la atención y empecé a buscar sobre las torturas que hubieron en ese tiempo. (Mujer sin estudios superiores)

Tal como hemos señalado, se rescata la función educativa de la serie. Es decir, que esta producción permite informarse y profundizar conocimientos acerca de la historia reciente del país. Porque, además, pone en circulación contenidos que no son abordados en otros medios, como la educación formal. Debido a ello, promueve la generación de opinión sobre la historia. Nadie, según las y los jóvenes, podía quedar sin opinión frente a lo que la serie exhibía. Generar opinión y posición sobre un momento específico de la historia de Chile es considerado una función educativa.

### *EL REEMPLAZANTE. EL CHILE REAL*

*El reemplazante* muestra la desigualdad social del país en medio de la crisis de la educación y la cotidianeidad de una escuela con subvención del Estado situada en una población marginal urbana. Esto a través de la historia de un exitoso ejecutivo que cae detenido y, al recuperar su libertad, tiene como única posibilidad laboral reemplazar al profesor de matemáticas en un liceo ubicado en un sector marginal de Santiago, donde su padre es inspector.

Según rango etario, sexo y nivel socioeconómico, la audiencia juvenil presenta un *rating* similar al general para la serie. En el rango

<sup>5</sup> Se refiere al Memorial de Paine.

entre 18 a 34 años, el mayor interés se encuentra en las mujeres entre 18 y 24 años del nivel C3, y el menor, en las mujeres de la misma edad ABC1. En general, la primera temporada obtuvo mayor audiencia que la segunda. Asimismo, la serie tuvo mayor éxito en el rango etario entre 18 y 24 años, distribuido heterogéneamente según sexo y nivel socioeconómico.

MEDICIÓN AUDIENCIA *EL REEMPLAZANTE*

SERIE	ABC1				C2				C3				D				Promedio juvenil	Promedio general
	H		M		H		M		H		M		H		M			
	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34	18-24	25-34		
<i>El reemplazante</i>	5,0	2,3	1,9	4,7	4,7	2,7	5,0	4,0	3,5	3,6	6,3	6,2	5,3	4,3	5,0	5,2	4,4	4,5
Temp. 1	6,6	3,3	3,5	6,5	7,4	3,6	4,2	6,0	5,1	4,1	10,1	7,4	6,0	3,7	7,1	4,2	5,6	5,5
Temp. 2	3,5	1,4	0,2	2,8	2,1	1,7	6,2	2,0	1,8	3,0	2,4	5,2	4,7	4,6	2,5	6,5	3,2	3,5

Grupo socioeconómico: ABC1 (Alto), C2 (Medio-Alto), C3 (medio-Bajo) y D (Bajo).

¿Qué llevó a las y los jóvenes a ver *El reemplazante*? Una primera motivación es la recomendación de amistades. Se empieza a comentar entre el grupo de pares que existe esta serie, que es distinta, novedosa, que habla sobre la crisis de la educación, sobre desigualdad, sobre temas sociales contingentes de interés para la juventud en particular y la sociedad chilena en general. También se presenta como motivación la participación de un actor conocido como protagonista y el acercamiento a prácticas pedagógicas, es decir, la forma en que un docente aborda la enseñanza en un contexto de pobreza y vulnerabilidad.

Yo estudié en un colegio muy similar y, en verdad, se sentía muy cercano. Era como cuando hacen escenografía: uno se siente como ajeno, sino que tenían buenos actores y se representaba bien como el ambiente de lo que estaba mostrando y eso igual hace que uno se sienta mucho más cerca y sea más real. (Mujer estudios técnicos)

Motiva y, al mismo tiempo, se valora que sea una propuesta audiovisual distinta, hecha en un formato próximo al cinematográfico y similar al de las series internacionales. Con una banda sonora llamativa, que tiene como tema principal *Mi vida* de Ana Tijoux, una de las principales exponentes del hip hop nacional, estilo que se identifica fácilmente con las problemáticas del mundo popular juvenil. Además, esta artista es conocida por su posición respecto del movimiento estudiantil, lo que consideran que dota de autenticidad a la serie.

Otro elemento que motiva es el eslogan que anunciaba: «Rompió las reglas y cambió sus vidas». La frase despertó curiosidad entre la audiencia respecto a qué pudo haber hecho el profesor para cambiar la vida de las y los estudiantes o si esta intervención fue, efectivamente, bien recibida.

Asimismo, resulta una motivación que apele a una temática actual. A diferencia de las series previas y del *boom* que hubo a propósito de los cuarenta años del golpe de Estado, *El reemplazante* aborda temas contingentes, de actualidad y trata la problemática específica de jóvenes marginales. Asociado a ello, indican que muestra contextos de vulnerabilidad, especialmente el de establecimientos educacionales particulares subvencionados donde se lucra con la educación, donde hay un sostenedor no comprometido con el proceso de aprendizaje del estudiantado, poniendo el acento en mirar críticamente la docencia y el rol docente.

A mí me gustaba, me gustó que era contingente, por los problemas de la educación privada y porque presentaba el problema de la educación pública y privada y todo lo que estaba pasando en ese momento en Chile, y era reflejo, un poco como un alivio, desde la tele, hacía como un reflejo de lo que estaba sucediendo. (Hombre estudios técnicos)

La identificación de lo narrado con sus propias experiencias durante la educación secundaria, en particular la relativa a las tomas, así como la posibilidad de mostrar a gran parte de la opinión pública lo que en realidad ocurría en ellas, son un factor que influye en la motivación para ver esta serie. Además, motiva la familiaridad respecto

del contexto escolar que apela, y en algunos casos la experiencia de haber asistido a establecimientos educacionales de características similares al retratado: un colegio de escasos recursos ubicado en una comuna pobre y periférica de la metrópoli.

También, se valora que haya despertado conversación sobre el movimiento estudiantil; de cierta forma, que ayudara a explicar las causas que lo generaron sin caer en prejuicios, abordando su origen y los conflictos profundos que enfrentan los personajes en una situación de vulnerabilidad.

Es valorado mostrar personajes jóvenes marginales no estereotipados, como se había visto en otras producciones. Una juventud representada por actrices y actores que no son los típicos actores «cuicos» o de un nivel socioeconómico lejano a la realidad que están representando. Se trata de profesionales desconocidos o, específicamente, estudiantes del establecimiento. Lo que, para las personas entrevistadas, otorga mayor veracidad en su forma de hablar, de desenvolverse, de expresarse, de vestirse, esto lleva a que no se vean como personajes prototípicos y, por lo tanto, sean creíbles y queribles por la audiencia.

Respecto a los personajes, destacan a los estudiantes Maicol y Katy. Al primero por la intensidad y problemática que manifiesta como joven marginal, y las decisiones que debe tomar –como ser parte del mundo del narcotráfico o no–. A Katy la distinguen como líder estudiantil y por su compromiso con el propósito de denunciar y transformar el sistema. Al profesor reemplazante y al narcotraficante, por los roles que cumplen en la trama. Miran críticamente a personajes que no aportan a la historia –como la expareja del profesor que viene del sector acomodado de Santiago– o que muestran debilidad, como el hermano del profesor reemplazante, también profesor y carente de compromiso con su rol docente.

Se valora que muestre la desigualdad en Chile, particularmente a través del sistema educativo. Impacta en las y los jóvenes la idea de que, si naces en un lugar, estás condenado a tener cierta vida. El que se muestre esta suerte de destino predeterminado y que se exponga como discusión para la opinión pública despierta un sentimiento

positivo hacia la serie. Aunque despierta también crítica por no incorporar en la historia la situación de sectores acomodados y contrastar ambas realidades en la trama.

En este sentido, surgen opiniones que estiman que la serie logró conseguir mayor empatía de quienes tienen mejor posición social, tanto con la realidad de la pobreza que muestra como con la posibilidad de fracaso de personas pertenecientes a cualquier clase social, y retratar situaciones cargadas de emoción, sensibilidad y dramatismo que recuerdan las dificultades de la vida. Al mismo tiempo, las y los jóvenes consideran que puede generar rechazo por quienes no tienen sensibilidad frente a los problemas sociales del país.

El motivo de por qué vi esta serie y sus dos temporadas fue porque me interesaba ver estas series que son diferentes, que son como alternativas a lo que siempre dan en la televisión (...) Me gustó la serie porque sentía que lo hacía desde una perspectiva más sincera, tratar la realidad de una forma diferente. (Mujer estudios superiores)

Lo que me motivó a mí a verla fue el, el tipo de mentalidad que se tenía de los jóvenes que estaban en el aula y el cambio que tuvieron después de conocer al profesor y lo que este logró producir en ellos. (Hombre estudios técnicos)

En síntesis, la publicidad de la serie es un gran motivador, frente a la inquietud acerca de si el profesor podría cambiar la vida de sus estudiantes. Algunos destacan mostrar los contextos en los que se ejerce el rol docente y el alcance que puede tener la docencia. Mostrar el papel del profesor en los procesos de cambio social y de motivación hacia las y los estudiantes para superar su estado, donde es central el involucramiento y compromiso del educador. Todo ello hace que valoren positivamente la serie.

Por ello, valoran que se muestre la desigualdad social que existe en el país, expresada en la precariedad en que se encuentra la educación subvencionada y la marginalidad que viven sectores de nuestra sociedad y la forma en que lo hace. Esto es porque instaló temas emergentes y/u omitidos como la desigualdad, marginalidad, migración, entre otros, a través de una ambientación adecuada, una

actuación destacada y un guion innovador. Esto lleva a que aprecien la serie como una propuesta seria y aguda para abordar la realidad educativa y social en Chile y, en cierta medida, sirve como testimonio que documenta lo que se vivió y se vive en relación a la crisis del sistema educativo y la movilización social asociada.

Respecto a la función educativa, se evidencia un eje central expresado en tomar conciencia respecto de la desigualdad social existente en el país. Este es el principal componente que identifican como educativo. Asociado a esto, se encuentran elementos como poner en la discusión pública que la educación es un derecho y no un bien de mercado.

También consideran que, por ser innovadora en cuanto a elementos audiovisuales, promueve la formación de audiencias. Es decir, que la audiencia se acostumbre o integre elementos para diferenciar una producción de calidad frente a una producción que carece de esta.

Un avance para lo que han sido los medios de comunicación en Chile. (Hombre estudios superiores)

Otra función educativa es que la serie no solo aborda contenidos relacionados con la desigualdad social, evidenciada a través de la crisis del sistema educativo. Sino que también pone sobre el tapete temas como el embarazo adolescente no deseado, el surgimiento o resurgimiento de ideologías neonazis, la situación que viven las y los estudiantes migrantes, el abuso infantil, la responsabilidad familiar que deben asumir las y los jóvenes por situaciones de abandono u otro tipo y el narcotráfico como una alternativa de sobrevivencia en este contexto.

Por último, algunas opiniones indican que la serie tiene un claro sentido educativo aprovechable en la formación de estudiantes de pedagogía, en la medida que la historia narrada permite a las futuras profesoras y profesores tomar conciencia de lo que ocurre en los sectores marginales, cómo funciona el sistema educativo y comprometerse con la educación de este segmento de la población.

(La serie refleja) la segregación, la marginalidad y yo creo que la brutalidad de que hay gente que nace como

predestinada a hacer lo que su contexto social y económico le marcó; naciste donde te tocó y eso te determina y es muy difícil salvarlo con este sistema educacional. (Mujer estudios superiores)

En síntesis, la función educativa identificada es la toma de conciencia respecto a la desigualdad, así como aportar a la comprensión de que la educación es un derecho, y que en Chile existe un sistema educacional funcional al modelo neoliberal, al lucro y a la perpetuación de las desigualdades estructurales, induciendo a formarse una opinión acerca de una parte de la realidad social del país. Asimismo, aportar a la formación de audiencias al presentar una producción de calidad en un medio masivo de comunicación.

## EL CHILE REAL NO ES FICCIÓN Y ES MÁS QUE UNA MODA

Lo expuesto de la conversación sostenida con este grupo de jóvenes permite reflexionar respecto al tratamiento de la historia reciente y los ejercicios de memoria en la sociedad chilena, así como respecto a los derechos humanos. No solo la violación en el pasado a través del terrorismo de Estado y los crímenes de lesa humanidad que se cometieron, sino también acerca de la garantía de ellos para la población chilena actual en ámbitos como la educación. Asimismo, permite pensar en la televisión como portadora de contenidos que abordan dichos temas, en particular a través del formato de serie de ficción, el que ha ido –de cierta manera– asentándose en la televisión y la función educativa que un formato como este puede tener para la audiencia juvenil, y también para otras audiencias.

La opinión vertida en estas conversaciones coincide con la percepción de que aún existe un veto o un abordaje a medias respecto al tratamiento de la violación a los derechos humanos y el terrorismo de Estado, así como un cierre explicativo de los mismos, tanto en la discusión social como en el ámbito familiar, a pesar de las producciones cinematográficas, documentales y bibliográficas realizadas al respecto. Esto resulta coincidente con la forma en que

fue abordado lo ocurrido en las comisiones conformadas para ello<sup>6</sup> y en la influencia que tuvieron en el currículo educativo. Primero, destacando el principio de la identidad y la reconciliación nacional, predominando la victimización sobre el interés por establecer la verdad y hacer justicia (Reyes, 2004 en Palma, 2017), marco de reconciliación dado por el informe Rettig. Luego, apuntando a potenciar los valores ciudadanos, cambiando el giro desde un pensamiento cristiano, victimizador y reconciliador, a uno de un Estado que respeta a ciudadanas y ciudadanos, marco entregado por el informe Valech, que reconoció la tortura como práctica sistemática durante la dictadura.

Los primeros ajustes en el currículo educativo en los años noventa incluyeron el golpe de Estado, la dictadura y la era de la Concertación. Se enfatizó en la confrontación de interpretaciones como una estrategia educativa y política. Esta aproximación dificultó el trabajo del profesorado porque hubo miedo de asumirlo y porque, al encontrarse al final del año lectivo, se podía evitar por motivos de disponibilidad de tiempo (Winn, 2014). En las siguientes discusiones sobre el currículo escolar, la derecha cuestionó públicamente cualquier aproximación crítica a la dictadura, incluido el uso de dicha palabra en lugar de gobierno militar.

Lo anterior es coincidente con la valoración de la serie *Los archivos del Cardenal* por mostrar la tortura como práctica represiva y la resistencia a la dictadura –armada o no– como parte de la historia, así como la necesidad manifiesta de conocer más acerca de los aparatos de seguridad y su funcionamiento. Algo similar ocurre respecto a *Los 80*, por ser la primera serie de ficción que aborda la vida en el periodo dictatorial. En cuanto a *El reemplazante*, si bien se sitúa en otro contexto histórico, permite reflexionar en torno a la herencia del pasado dictatorial perpetuado hasta la actualidad.

Por ello, las y los jóvenes destacan el rol que tuvieron estas producciones de ficción. Para ellos se pone en un lugar accesible a todas las personas una verdad que no se ha querido reconocer en

---

<sup>6</sup> Ver en este libro el capítulo *Contexto socio-político y abordaje de la historia reciente en la ficción televisiva*.

su totalidad y de la que nadie puede escapar o negar. Por un lado, el terrorismo de Estado y la violación a los derechos humanos ocurrida en dictadura. Por otro, la desigualdad social y la falta de garantía de derechos para un grupo de la población en la actualidad. Desde la mirada juvenil, estos no son temas de los cuales se carezca de información o conocimiento; son temas que perciben que no se han querido mirar de frente, sino de soslayo, y que estas producciones hacen enfrentarlos, por el lugar que ocupa la televisión en el espacio público, percibiendo la ficción como un medio accesible o digerible que facilita hacerlo. De esta forma, consideran que su impacto puede ser mayor a leer un libro o asistir a un seminario.

En este sentido destaca cómo la opinión de este grupo de jóvenes contrasta con opiniones de profesores que consideran que la ficción no es un medio adecuado para abordar la historia reciente, puesto que esta adolecería de veracidad, instalando un espacio de invención que puede exagerar la realidad (Palma, 2010) y por ello usan de preferencia el documental para transmitir dichos contenidos; mientras que para estos jóvenes no es que la ficción debe una verdad desconocida, más bien refuerza una verdad hablada a media voz y aumenta su capacidad de resonancia, y al mismo tiempo obliga a tener opinión y tomar posición respecto a ella. Asociado a lo anterior, resulta interesante señalar que *El reemplazante* ha sido utilizado como un insumo para ser discutido entre niñas y niños ubicados en centros del Servicio Nacional de Menores (SENAME) para reflexionar en torno a la realidad que representa y a la propia<sup>7</sup>.

Allí radica el valor y la función educativa que este grupo ve en las series analizadas. Lo primero es que, a su tiempo, cada una de ellas abordó temas que no habían sido tratados en televisión en ese formato, lo que las hizo novedosas e innovadoras. Al mismo tiempo, generaron intercambio intergeneracional y actuaron como un dispositivo de memoria que articulaba memoria social –memoria familiar– representación –mirada de las y los jóvenes–. Es importante destacar que la mayoría del grupo manifestó que vio la serie

---

<sup>7</sup> Así lo comentó el protagonista de la serie en el seminario *Chile en las series de Televisión. Producción, relatos y recepción*. Instituto de la Comunicación e Imagen la Universidad de Chile, noviembre de 2017.

–particularmente *Los 80* y *Los archivos del Cardenal*– en familia y que, en algunos casos, siguieron en redes sociales el debate que provocaron.

Se trata de producciones que invitan a generar opinión y tomar posición respecto a los temas tratados, e invitan a indagar y profundizar en ellos. Pareciera que para las y los jóvenes lo educativo se encuentra en la generación de esa dinámica de intercambio de opiniones y de conocimientos, más que en los contenidos en sí entregados por las series, aunque estos también sean valorados. Estas producciones despiertan y ponen en acción, tanto una memoria social como familiar, que permite a las y los jóvenes acceder a elementos de la cotidianidad del periodo y a elementos de alta repercusión política y económica que se perciben hasta la actualidad. Se da un intercambio generacional de experiencias que releva el valor del testimonio –entregado por madres y padres al ver la serie en conjunto, por un lado, y la experiencia personal, por otro– en el conocimiento de la historia reciente, lo que se evidencia en la aproximación a las tres series.

Lo anterior se complementa con la valoración positiva de la producción y la investigación que identifican en cada una de ellas, y el gusto e interés por las producciones nacionales. Así como el tratamiento de los personajes, la ambientación adecuada para cada contexto y la actuación. En este caso, destaca audiovisualmente *El reemplazante* por el uso de cámara y por su mayor semejanza con series internacionales valoradas por estos jóvenes. También se manifestó la opinión respecto a la responsabilidad de la televisión pública (TVN) por abordar contenidos de este tipo a través de producciones de calidad.

De igual forma, plantean una visión crítica respecto a los contenidos y a la evolución del guion y la historia. Principalmente, para *Los 80* y *Los archivos del Cardenal*, la crítica apunta a la transformación del relato desde contenidos centrados en los hechos asociados a la dictadura hacia contenidos específicos de la vida de las y los personajes, transformando la historia en melodrama, perdiendo importancia el contexto en que se sitúa. Lo que ocurre tanto

en la segunda temporada de *Los archivos del Cardenal* como de *El reemplazante*, y en la sexta y séptima de *Los 80*. De todas maneras, reconocen que la producción debe utilizar recursos para la masividad, como el melodrama, y tratar con mayor moderación los aspectos políticos y la crítica social. Además, apelar a contenidos de mayor emotividad facilita que quienes tienen dificultad de hablar sobre ese momento de la historia puedan hacerlo.

Es importante señalar que no se identificaron diferencias relevantes entre mujeres y varones ni entre distintos grupos sociales en las conversaciones abordadas. Sí se observan diferencias en las mediciones de audiencia, en las que en general las mujeres de los distintos grupos socioeconómicos presentan mayor interés que sus pares varones en estas producciones. Además, la mayor audiencia se encuentra en el grupo entre 25 y 34 años, salvo en el caso de *El reemplazante*, donde es mayor en el rango etario entre 18 y 24 años.

En las conversaciones sostenidas, algunos jóvenes de mayor nivel socioeconómico indicaron que en su entorno no siempre las producciones chilenas son valoradas, así como los contenidos de estas tres series en particular. En el caso de quienes identifican a sus familias como de derecha, señalan que estas constatan lo que muestran las series –en particular *Los 80*– sin cuestionar lo ocurrido.

Por último, destaca que, en el proceso de invitación a ser parte de estas conversaciones, jóvenes de nivel socioeconómico bajo manifestaron no querer participar en esta instancia, porque consideraban que su opinión no tenía valor o carecía de importancia, lo que resultó altamente significativo para el equipo investigador, ya que evidenciaba una autovaloración no percibida en los otros grupos y ponía este argumento en conversación con los contenidos de *El reemplazante*. En la serie se muestra una actitud desesperanzada del profesorado respecto al futuro del estudiantado del establecimiento y una sociedad que permite que se lucre con la educación, sin importar la calidad ni la pertinencia de esta. Lo que, para los personajes juveniles, significaba que ni su vida ni su voz eran valoradas por las personas adultas ni por la sociedad.

## REFERENCIAS

- Carvacho, H. *et al.* (2013). Consenso y disenso en la memoria histórica y en las actitudes hacia la reparación en tres generaciones de chilenos. En *Psykhé*, 22(2): 33-47.
- Oteiza, T. (2014). Intertextualidad en la recontextualización pedagógica del pasado reciente chileno. En *Discurso & Sociedad*, 8(1): 109-136.
- Palma, E. (2010). *La batalla de Chile ya es historia. La transmisión de la historia reciente de Chile en la escuela desde el discurso docente*. Tesis para optar a grado Magíster en Psicología mención Análisis Institucional y Grupos. Universidad de Artes y Ciencias Sociales. Santiago, Chile.
- Palma, E. (2017). *Construcciones memoriales sobre el pasado reciente de Chile en la institución escolar. Un estudio de casos en escuelas primarias*. Programa de Doctorado en Ciencias Sociales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede académica Argentina.
- Rubio, G. (2012). El pasado reciente en la experiencia chilena. Bases para una pedagogía de la memoria. En *Estudios Pedagógicos*, 38(2): 375-396.
- Stern, S. y Winn, P. (2014). El tortuoso camino chileno a la memorialización. En Winn, P. (Ed.), *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. Santiago: Lom Ediciones.
- Toledo, M. I. y Magendzo, A. (2013). Golpe de Estado y Dictadura Militar: Estudio de un caso único de la enseñanza de un tema controversial en un Sexto Año Básico de un colegio privado de la Región Metropolitana. En *Psykhé*, 22(2): 147-160.



# MEMORIAS GENERACIONALES Y SENTIMIENTOS: EL PASADO RECIENTE EN LA FICCIÓN TELEVISIVA<sup>1</sup>

*Lorena Antezana Barrios*

## INTRODUCCIÓN

La emisión de series televisivas relacionadas o centradas en distintos aspectos del periodo dictatorial en Chile (1973-1989), como *Los 80* y *Los archivos del Cardenal*, instaló nuevamente el debate sobre la memoria en el país en el marco de la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado (2013).

Pese a que el tema de la dictadura y sus consecuencias ya había sido abordado en distintas producciones audiovisuales, era la primera vez que se utilizaban formatos ficcionales que se transmitían en televisión abierta. El contexto de emisión era favorable y la coexistencia en el país de tres generaciones adultas con experiencias vitales distintas sobre la dictadura fueron factores interesantes de considerar. Es este segundo aspecto precisamente el que buscaremos desarrollar en este capítulo, centrándonos en dos de estas generaciones: la que vivió el golpe de Estado –que hoy tiene entre 50 y 64 años– y la que creció en dictadura –con edades que van entre los 35 y los 49 años–.

Estudiar el tipo de lecturas de las series que realizan generaciones adultas permite, al compararlas con las audiencias más jóvenes, obtener información relevante sobre la incidencia de la ficción en

---

<sup>1</sup> Estos resultados son parte de la investigación FONDECYT en curso: *Imágenes de la Memoria: Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile*. FONDECYT Regular n° 1160050.

la construcción de memorias sobre el pasado reciente cuando se tiene una experiencia de vida asociada a ese periodo. Así, es posible proyectar estos resultados en generaciones venideras.

El 2013, a cuarenta años del golpe de Estado, volvieron a recordarse acontecimientos del pasado reciente de forma individual y también colectiva. Las memorias sobre ese periodo se construyen y reconstruyen nutriéndose de las narraciones mediáticas, actualizándose, modificándose y, en definitiva, recreándose a partir de los marcos sociales hegemónicos que están a la base de estos relatos televisivos.

Dos premisas básicas respaldan esta propuesta. Por un lado, la idea de que es la experiencia vivida en relación con la dictadura la que impacta diferenciadamente en las lecturas de las series ficcionales que realizan estas generaciones de telespectadores. Por otro, que la construcción de las memorias individuales y colectivas se organiza en función de las imágenes propuestas por las series ficcionales sobre el pasado reciente del país.

En el ámbito metodológico, utilizamos una estrategia que incorpora, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social (Schwandt, 2000). Como técnicas de recolección de datos, desarrollamos 16 entrevistas<sup>2</sup> y 4 grupos focales<sup>3</sup> para analizar las lecturas de los dos grupos generacionales de telespectadores, mujeres y hombres, señalados. La primera parte de las entrevistas y grupos

<sup>2</sup> Se seleccionaron ocho personas por cada generación. Se realizó un muestreo intencionado, considerando como telespectadores quienes vieron una o más de las series mencionadas, además de las siguientes cualidades: (a) Rango etario: entre los 50 a 64 años y entre 35 y 49 años (determinado en base a 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 y una sujeta autodefinida como mujer por cada grupo socioeconómico considerado; y (c) Grupo socioeconómico (GSE): consideramos cuatro categorías: ABC1 (\$1,7 millones o más de ingresos por hogar al mes), C2 (ingresos mensuales del hogar entre \$600 mil y \$1,5 millones), C3 (hogares con ingresos mensuales entre \$400 mil y \$500 mil) y DE (hogares con ingresos mensuales menores a \$300 mil).

<sup>3</sup> Se realizaron dos grupos focales por cada generación, uno de hombres y uno de mujeres, ocho personas en cada grupo. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socio-económicas y también distintas afinidades políticas.

focales estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía la o el entrevistado sin apoyo o referencia visual. En la segunda parte, se mostraron las sinopsis de las series consideradas.

### *Los 80*: FAMILIAR Y COTIDIANA

La serie *Los 80*, en siete temporadas, fue transmitida en televisión abierta entre los años 2008 y 2014. Emitida por Canal 13, los días domingo en horario *prime* (22:00 horas), se consolidó como el programa de ficción más exitoso de la televisión en Chile.

En las entrevistas realizadas, el proceso de recepción de la misma fue parte de una dinámica familiar y compartida. Para ambas generaciones de espectadoras y espectadores, los distintos personajes, las situaciones que enfrentan, la ambientación y detalles, además de las imágenes de archivo utilizadas para contextualizar la época, construyen una propuesta narrativa muy verosímil que, a su vez, permite su relación con el referente externo (el pasado reciente del país) y con la experiencia vivida (recuerdos).

Este tipo de relación concuerda con lo planteado por Lacalle (2001), para quien el análisis de recepción de televisión se caracteriza por: (1) la coexistencia de diferentes interpretaciones; (2) la importancia del contexto de lectura y los sistemas de conocimientos personales y mediáticos (Wolf, 2001) y (3) el carácter limitado de los efectos de los medios. Así, y tal como comprobamos en la investigación realizada, en el proceso de lectura de las series ficcionales, las y 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 en los marcos de interpretación propuestos por productos ficcionales.

Para las dos generaciones consideradas, *Los 80* es percibida como una obra de época, más que una de contenido político; de allí su carácter transversal, sobre todo durante las primeras temporadas. Sin embargo, a partir de la tercera, reconocen un giro en la historia, puesto que se abordan temáticas vinculadas con la dictadura y

la represión. Desde ese momento, las percepciones y sentimientos asociados a la serie varían, optando algunas de las personas entrevistadas por dejar de verla.

Para la generación que vivió el golpe de Estado, esta serie permite volver disponibles ciertos recuerdos relevantes (Erll y Rigney, 2009) para compartirlos con otros, como sus hijas, hijos y personas con las que se vinculan cotidianamente, pero que no necesariamente vivieron las mismas experiencias.

En las entrevistas realizadas, al conversar sobre las series, las personas consultadas tienden a hablar de sus propias vivencias, de lo que les ocurrió a ellas y ellos, a sus familias y conocidos en esa época. La verosimilitud de la ambientación les permite conectarse con sus propias experiencias y, desde allí, validar la veracidad de la narración audiovisual. La serie, de acuerdo a nuestros análisis, es utilizada como un pretexto para hablar del tema de la dictadura y sus consecuencias.

No recuerdan muchos detalles de la serie –confunden las temporadas–, aunque sí distinguen información contextual o características del entorno socioeconómico de la época, más por haber vivido en ese periodo que por la producción en sí. Así, por ejemplo, en cuanto a la evolución del personaje de Ana (la esposa y madre de la familia protagonista), recuerdan que en esa década las mujeres salen de manera masiva a trabajar fuera de la casa y esta situación es leída como un avance económico desde el punto de vista de las mujeres; pero también como un retroceso para la familia desde la perspectiva de los hombres. En esta misma lectura de género, su percepción es que, tanto en la década de los ochenta como en la siguiente, las mujeres asumieron un rol político muy activo en la búsqueda de sus seres queridos y que esta situación, sumada a su incorporación en el mercado laboral, les permitió dar grandes pasos en cuanto a la equidad de género. Para algunos hombres esta transformación social afectó a la familia como institución; pero también a ellos individualmente, puesto que, en alguna medida, sienten que perdieron protagonismo en ambas esferas, laboral y política, y que no lo encontraron en otro ámbito.

Son solo las personas que se consideran vinculadas a la izquierda o las que se declaran neutras las que siguen viendo la serie cuando esta se torna más política. Las primeras señalan que era lo que tenía que ocurrir con la historia y que esta, si quería seguir siendo verosímil, debía incorporar aspectos vinculados con la dictadura que eran característicos de la década. Otras personas derechamente no están de acuerdo con lo que consideran que es un sesgo político o, reconociendo que las situaciones vinculadas con la represión de la dictadura sucedieron, prefieren dar vuelta a la página y olvidar. Todo esto nos deja como evidencia que en esta generación existen posturas irreconciliables.

De acuerdo a los resultados de nuestra investigación, *Los 80* permite situar los propios recuerdos de la generación que creció en dictadura –que, por la edad que tenían en aquella época, son difusos y fragmentarios– en el marco social de interpretación que esta les entrega. Por tanto, les brinda la posibilidad de construir un relato identitario generacional común.

Así, su memoria sobre el periodo está vinculada al ámbito cotidiano en dos dimensiones: (1) al reconocimiento de espacios físicos al interior de las casas –concebidos como espacios seguros y protectores– y (2) a situaciones vinculadas a hábitos y costumbres, como la ropa que se utilizaba, las conversaciones a la hora de almuerzo, los juegos infantiles en la calle, el almacén de barrio, entre otras. En este sentido, los marcos sociales de la memoria que operan en esta generación son situacionales.

Las escenas evocadas por las y los entrevistados se desprenden de la misma serie. Con gran detalle recuerdan a los personajes en situaciones cotidianas específicas. Fundamentalmente la etapa de crecimiento de Félix (uno de los hijos más pequeños de la familia) y la de Claudia (adolescente y luego joven estudiante universitaria). También recuerdan el contexto, el clima de la época y los hechos más destacados del periodo. Con precisión pueden recordar hitos noticiosos destacados por la televisión y la radio, los que dan cuenta de una memoria mediática desarrollada. El formato ficcional les resulta familiar, pueden seguir sin problemas los nudos de la trama

y la complejidad de los guiones, así como la densidad de las y los personajes.

En nuestro análisis, el tipo de lectura que realizan va de lo micro a lo macro indistintamente. Recuerdan con precisión los pequeños detalles y situaciones vividas por los personajes, mujeres y hombres, en una esfera más íntima y esto les permite conectarlos con fragmentos de recuerdos y vivencias personales de la época. Asimismo, perciben los acontecimientos históricos generales y los grandes procesos y movimientos sociales. Ambas dimensiones, presentes en la serie, les permiten situar su experiencia individual en un marco histórico y social más amplio.

Esta generación también percibe el cambio que se produce cuando sus madres empiezan a trabajar fuera de casa. Esto lo sienten como una especie de abandono y como un vacío que hay que llenar, no necesariamente con otras personas, sino con nuevos hábitos, y serán los medios de comunicación, especialmente la televisión, los que cumplieron ese rol. Junto con esto, advierten un debilitamiento de la figura paterna, que era para ellos y ellas un puntal, una referencia, y esta sensación aumenta su inseguridad y despierta la añoranza de un mundo que fue y no volvió.

## LOS ARCHIVOS: REPRESIÓN Y DICTADURA

La serie *Los archivos del Cardenal* fue transmitida en dos temporadas por TVN (2011 y 2014). La primera temporada fue emitida los días jueves a las 22:00 horas, mientras que la segunda, a las 23:15 horas del día domingo. Este cambio en el horario de transmisión pudo incidir en la menor audiencia que tuvo la segunda temporada.

Para ambas generaciones esta es una serie catalogada como política y centrada en la violación a los derechos humanos cometidos durante la dictadura por agentes del Estado. Además, es una serie policial, con un ritmo y temáticas propias de este formato, donde la acción y el suspense muchas veces se imponen por sobre los acontecimientos y las historias reales en las que se inspira.

De hecho, el formato de la serie incomodó a muchas de las y los telespectadores de la generación que vivió el golpe de Estado, quienes opinaban que el énfasis policial impedía mostrar la dimensión política de ese hecho. Estas características limitaron su visionado, sobre todo en esa generación. En este sentido, notamos aquí que, más allá de la apreciación de la calidad de la serie, se impone la familiaridad de la audiencia con el formato y la seriedad con la que, de acuerdo a esta generación, se deben abordar estos temas, la que no se encontraría en este tipo de ficción.

Para algunas personas de izquierda, o en sintonía con esta perspectiva –que es el punto de vista a partir del cual está construida la serie–, los distintos capítulos reavivaban sentimientos dolorosos y mostraban una realidad ya conocida que no querían volver a recordar. Mientras que para las personas de derecha –o para aquellas que justificaban el golpe de Estado, al menos en su dimensión económica–, la serie presentaba un sesgo importante hacia la izquierda. Es decir, mostraba lo que había ocurrido, pero desde un punto de vista parcial y no verdadero, y esta fue la razón por la que prefirieron no verla. Para un tercer grupo, compuesto por personas que políticamente se declaran neutras, la serie volvía a hacer presente temas dolorosos que dividen a las y los compatriotas y que, por tanto, no hacía ningún bien a la reconciliación nacional. Estas personas indican que en la actualidad es mejor dar vuelta a la página y que hace bien olvidar.

Volviendo a quienes vieron la serie en esta generación –que fueron fundamentalmente personas vinculadas a la izquierda y personas o que no se identifican con un sector político determinado–, aunque el relato presentado es valorado, no está exento de críticas. Destacan, como ya lo hemos indicado, la calidad de la serie, reflejada en la caracterización de las y los personajes, sus competencias actoriales, la ambientación de la época, la centralidad que se otorga a la defensa de los derechos humanos y el rol destacado de la Vicaría. Sin embargo, critican lo que consideran poca rigurosidad en relación al tratamiento de los acontecimientos reales que están a la base de los capítulos, al tiempo/espacio en que ocurrieron, a que desaparecieran

las víctimas anónimas, a la ausencia del componente político a favor del desarrollo argumental del *thriller* o a la reducción/simplificación de los personajes. Es decir, que un mismo personaje encarna a distintas personas que participaron en los acontecimientos reales en que se basan las historias presentadas.

Para esta generación la serie refresca la memoria. Es decir, ayuda a recordar y además permite empatizar con las vivencias, afectos y pesares de los personajes y, de allí, extrapolar estas sensaciones a las personas que sufrieron las consecuencias de la represión durante la dictadura. La propuesta es especialmente importante para quienes, habiendo vivido en esa época, no fueron afectados directamente por la represión –personalmente o las personas cercanas–, puesto que les permite entender sucesos silenciados durante un largo tiempo del que no siempre tenían conocimiento certero.

Esta serie, desde nuestra interpretación, es menos vista en familia que *Los 80*, y pareciera generar procesos de reflexión internos, personales, pues siguiendo a Steiner (1994) no hay palabras para las experiencias profundas. El relato audiovisual lleva a realizar una evaluación proyectiva, es decir, a pensar en lo que ocurrió con todas esas personas y familias y reflexionar en que aquello que ocurrió a tantos también podría haberles sucedido a ellas o ellos.

Para esta generación, la serie también es un pretexto para hablar de sus propias experiencias: de su lectura de la época, de su punto de vista sobre la dictadura y la represión, y del pasado frente al presente en temas políticos y sociales.

En nuestro análisis se evidencia que las personas que vivieron algunas de las situaciones que la serie muestra sienten que solo aquellos que también las vivieron pueden realmente entender lo que ocurrió, por lo cual son parte de una comunidad interpretativa cerrada, exclusiva, validada por la experiencia directa. En el balance final, sienten la derrota, sienten que perdieron y que siguen perdiendo ahora. Quienes no fueron afectados directamente por la dictadura sienten que, gracias a la serie, pueden entender un poco más del sufrimiento y dolor causados. Para ellas y ellos el «nunca más» cobra sentido.

En tanto que para quienes crecieron en dictadura, con mayores competencias televisivas –o cultura televisiva, al decir de Fuenzalida (2007)– y un gusto desarrollado por las series y por el formato policial, esta propuesta audiovisual es atractiva, ágil, protagonizada por actores reconocidos y gracias a la cual pudieron informarse sobre situaciones que no les eran muy familiares. Muchas sospechas, retazos de conversaciones, preguntas o dudas no muy claramente respondidas durante su infancia se ordenan y responden en el marco de los acontecimientos relatados.

La dicotomía entre héroes y villanos no les incomoda. Tampoco lo hace la simplificación de los personajes, a pesar de que reconocen que el malo es muy malo y el bueno es demasiado bueno, pues están familiarizados con el formato y saben que a veces se sacrifica la historia –el acontecimiento real– en función del ritmo de la serie.

Gracias a *Los archivos del Cardenal* descubren casos y situaciones acontecidas durante la dictadura que desconocían. La serie así incentiva la curiosidad y el deseo de saber más acerca de lo sucedido. La oferta programática disponible el año 2013 en televisión y en otras plataformas les permite cruzar información, enriqueciendo su conocimiento sobre el periodo dictatorial<sup>4</sup>.

Así van paulatinamente acomodando sus recuerdos al marco interpretativo que la serie propone y las pequeñas historias de familiares y de amistades alguna vez escuchadas adquieren un valor político. De esta manera, la memoria de la época deja de ser un asunto familiar y se convierte en un tema trascendente y compartido que les permite explicar y explicarse en el contexto de una generación, porque «preguntarse dónde estaba (en ese momento) requiere que el individuo se ubique dentro de la historia, dentro de un proceso más amplio que la vida de uno» (Schlotterbeck, 2014: 142).

Recuerdan con mucho detalle las escenas con contenido explícito violento, como las escenas de tortura, las ejecuciones, la represión en las protestas. Sin embargo, casi no reparan en las escenas de sexo, en los conflictos amorosos y en la ambientación de la vida cotidiana de

---

<sup>4</sup> El 2013, solamente en televisión abierta, se presentaron 14 programas de realidad y cuatro series ficcionales sobre la dictadura (Antezana, 2015).

la época, que para ellos son componentes más o menos recurrentes en programas de este tipo.

## LAS MEMORIAS Y SENTIMIENTOS GENERACIONALES

Estas producciones ficcionales se basan en la historia del país, pero en una versión de la misma. Es decir, presentan una imagen del pasado reciente coherente con la perspectiva desde la cual este es visto (Clarembeaux, 2010). Ahora bien, en el ámbito de la recepción, las series son leídas desde el presente y a partir de filtros de percepción (Sánchez, 2012) de distinta naturaleza: familiares, sociales, valóricos, etcétera, muchos de los cuales son característicos de una determinada generación.

La lectura de estas series, entre otras cosas, genera o alimenta memorias y sentimientos. En el primer caso, la memoria es una interpretación del pasado, no estática, desde un determinado punto de vista, que brinda un sentido de permanencia (individual y colectivo) a lo largo del tiempo y el espacio. Como se trata de interpretaciones, «es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad» (Jelin, 2005: 225). Por tanto, hablamos de memorias en plural. En cuanto a los sentimientos, las narrativas ficcionales generan identificación con las y los receptores, en un proceso no solo cognitivo, sino que altamente emocional (Fuenzalida, 2007).

En este apartado presentaremos entonces los tipos de memoria y los sentimientos que generan las ficciones televisivas aquí contempladas en los grupos etarios considerados en la investigación. Las escenas que más recuerdan son las que se conectan mejor con su memoria individual del presente, en particular con las preocupaciones, pesares, angustias de hoy. Ya no recuerdan únicamente lo que pasó (pasado reciente), sino lo que les pasa hoy al evocarlas. Esto se debe a que la memoria individual es una reelaboración del pasado altamente creativa (Feierstein, 2012), que permite actualizar y negociar la construcción de sentido sobre el pasado reciente y proyectarla hacia el futuro.

Para la generación que vivió el golpe de Estado, el sentimiento que surge cuando hablan de *Los 80* es fundamentalmente el de nostalgia, entendida como añoranza de algo que ya no es o ya no está, «como el recuerdo positivamente valorado (que genera) un sentimiento doloroso de pérdida» (Ramírez y Cabalín, 2016: 52). La serie hace que recuerden la centralidad de la familia, la vida de barrio, la precariedad económica y el sacrificio. Un tipo de vida y valores que hoy sienten que se han perdido en el país.

La serie *Los archivos del Cardenal*, por su parte, genera dolor y angustia, pues hace que vuelvan a vivir episodios duros y, como es leída desde el presente, genera también rabia, porque visto en perspectiva pareciera que todo el sacrificio fue en vano y que, fundamentalmente los políticos, no se hicieron cargo de la responsabilidad que tenían en relación a los derechos humanos y los procesos de memorialización y reparación. Estos sentimientos generan frustración y desencanto.

En cuanto a la memoria, detectamos tres interpretaciones de este pasado reciente: (1) una memoria encapsulada, que permanece rígida en el tiempo, que no se transforma sino que se alimenta de las series, buscando 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 tiene 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 con el 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 operando en el mundo actual.

En nuestro análisis, la generación que creció en dictadura tiende a recordar dos grandes tipos de escenas: aquellas vinculadas con situaciones cotidianas que les permiten recordar algunas situaciones vividas y las que se vinculan con el contexto del país, es decir, aquellas coyunturales, las que suelen aparecer en las noticias, los hechos más importantes que han sido presentados en distintos programas

y medios-. Se trata, entonces, de aquellos acontecimientos que ya se han sedimentado socialmente a raíz de su repetición, en otros medios y formatos, a lo largo del tiempo. Es decir, se han plasmado como huellas visuales que simplifican metonímicamente una parte de la realidad. Por ejemplo, la imagen del Papa bajando del avión, Cecilia Bolocco con la corona de Miss Universo saludando emocionada al público, entre otras.

En cuanto a *Los 80*, la serie genera sensaciones positivas y placenteras. Traslada al seno materno, al espacio protegido, seguro y feliz de la infancia; al olor de pan tostado, a la compañía de la televisión. La serie les produce ternura. Uno de los personajes que más recuerdan es a Juan (el padre) y valoran precisamente la centralidad de su rol al interior de la familia: la seguridad y certezas que trasmite.

La dictadura y sus consecuencias en el ámbito de la violación a los derechos humanos en la serie *Los archivos del Cardenal* les permitió empatizar con las situaciones que las y los personajes viven: el dolor y el miedo. Reconocen este último como parte de su infancia: el miedo al espacio público, a los desconocidos, a las protestas o a «andar metido en política», lo que es parte de su imaginario. Esta serie también les produce impotencia por haber estado allí, tan cerca de lo que estaba sucediendo, y no haber podido hacer nada al respecto.

Detectamos tres tipos de memorias en esta generación: (1) una memoria *bricoleur*, es decir, armada de fragmentos, restos y trozos de vivencias en busca de un relato, de una forma de unirse, de tejer un sentido y buscar permanentemente un cierre que se escapa; (2) una memoria periférica, que no quiere llegar a fondo, que se diluye en el contexto, en los datos, en la historia, pero que se niega a conectarse afectivamente con ese pasado reciente y con esto evita conscientemente el dolor; y (3) una memoria distante o ajena, que reconoce la dictadura y el atropello a los derechos humanos, pero no se conecta afectivamente con ella.

## A MODO DE CIERRE

Realizando una síntesis de las lecturas de ambas generaciones respecto a los dos productos audiovisuales considerados, podemos afirmar que existen diferencias en cuanto al tipo de lectura que realizan de ambas. Esto se ve reflejado en las memorias de este pasado reciente y en los sentimientos que genera el visionado.

La generación que vivió el golpe de Estado realiza una lectura vivencial, en la que sus propios recuerdos se imponen sobre la propuesta narrativa: acomodan la propuesta ficcional a los conocimientos adquiridos gracias a su propia experiencia. Para esta generación, la política es algo serio y, en ese sentido, una serie policial no es el formato adecuado para transmitir la época. Por otro lado, la lectura que realizan deja en evidencia el desacuerdo profundo e insalvable que existe entre aquellos que estuvieron a favor o en contra de la dictadura.

Es posible advertir en las personas que vivieron el golpe de Estado una memoria generacional crítica frente a las series televisivas, puesto que vivieron aquella época y saben cómo ocurrieron realmente los hechos. Son estas certezas, las contrastadas con los relatos televisivos desde el presente, las que producen dos polos de tensión: experiencias vividas frente a propuestas narrativas y experiencias vividas con las de hoy. Este proceso evaluativo, puesto en marcha por las y los entrevistados, genera conflictos en la esfera pública, pues la lectura de las series cuestiona la memoria hegemónica del consenso, mostrando 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 el ámbito político, la transición implicó dejar la esfera pública en manos de las instituciones y 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 del país se volvió permanente. Las personas de esta generación sienten que vivieron en un Chile distinto en el que, a pesar de la represión, podían aludir a un *ethos* común –más que un conjunto de individualidades, eran o pertenecían a una colectividad–, formaban parte de un proyecto

social y es este el que sienten que no han podido recuperar. Están conscientes de que, con el tiempo, idealizan muchos procesos, pero sumando y restando pareciera que 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, a disgusto en este presente.

La generación que creció en dictadura realiza una lectura que hemos denominado situacional, reconociendo y reconociéndose en los espacios y situaciones cotidianas propuestas por los relatos audiovisuales. La propuesta ficcional es el marco interpretativo en el que organizan y disponen sus fragmentarios recuerdos. Esta generación ve en las series la posibilidad de conocer lo que pasó en el país y empatizar con las personas cuyos derechos fueron vulnerados. Así, la serie opera como un recurso informativo que provee datos y marcos de interpretación del pasado reciente (Chicharro, 2011).

Estas series les permiten situar a las y los personajes –y, a partir de estos, a sí mismos– en un contexto espacial, donde el lugar que ocupan cotidianamente es importante. Diferencian un espacio protegido –al interior de la casa, entre conocidos–, de un espacio inseguro –que se relaciona con el miedo a lo público y a lo desconocido o lo no familiar–. Así, se sedimenta una consolidación afectiva que se vincula mayoritariamente con la familia nuclear y donde la ventana al mundo más segura son los medios de comunicación. Se podría pensar entonces que estamos frente a una generación que no conoce o no confía en la institucionalidad pública, el Estado, y que debe protegerse y resguardarse en un espacio íntimo.

En el ámbito político, en general y salvo cuando algún familiar vivenció las consecuencias represoras del régimen militar, esta es una generación que sabía muy poco sobre lo que ocurría, que creció en la ignorancia y que, si sabía algo, se acostumbró a callar. Así, podemos hablar de una generación que es parte de un contexto caracterizado por la fragilidad institucional. Es la generación de la democracia protegida, de la inseguridad y la vulnerabilidad. Es una generación que no quiere hablar de política, que se distanció de ella y que por

eso prefirió en muchos casos no ver las series con contenidos violentos, profundos, dolorosos.

Observamos que, en las lecturas realizadas, la memoria que se construye sobre el pasado reciente opera en un registro altamente emotivo, puesto que es selectiva –se relaciona con el cuerpo y con la subjetividad de las personas, además de considerar el clima social– y se genera a partir de «una relación afectiva con el pasado» (Landsberg, 2004: 19).

## REFERENCIAS

- Antezana, L. (2015). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de Estado en Chile. En *Revista Comhumanitas*, 6(1): 188-204.
- Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de ‘Amar en tiempos revueltos’. En *Revista Comunicar*, 36(18): 181-189.
- Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. En *Comunicar*, 35(18): 25-32.
- Erl, A. y Rigney, A. (Eds.) (2009). *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory*. Berlín: Walter de Gruyter.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fuenzalida, V. (2007). Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva. En *Revista Fronteiras*, 9(1): 12-22.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Jelin, E. (2005). Exclusión, memorias y luchas políticas. En Daniel Mato (Ed.), *Cultura, política y Sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 219-39). Buenos Aires: CLACSO.
- 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.
- Ramírez, R. y Cabalin, C. (2016). Haciendo historia de uno/a mismo/a: construcción de memorias en espectadores/as de ‘Los 80’. En Antezana, L. y Cabalin, C. (Eds.), *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación* (pp. 45-60). Santiago.
- Sánchez, S. (2012). Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de ‘Cuéntame cómo pasó’ (TVE). En *Revista Mediterránea de Comunicación*, 3(2): 83-110.

- 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. (2000). Three epistemological stances for qualitative inquiry: Interpretivism, hermeneutics, and social constructionism. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.), *Sage handbook of qualitative research* (pp. 189-213). Thousand Oaks, CA: Sage.
- Steiner, G. (1994). *Lenguaje y Silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Wolf, M. (2001). L'analyse de la réception et la recherche sur les médias. En Wolton, D. (Ed.), *A la recherche du public. Réception, télévision, médias* (pp. 275-80). París: CNRS Editions.

# FICCIÓN AUTORITARIA Y MEMORIA GENERIZADA DE HIJOS E HIJAS DE LA DICTADURA

*Cristián Cabello Valenzuela*

LA FAMILIA ES UNA INSTITUCIÓN social que reproduce normas sobre los modos de ser de los géneros. Al mismo tiempo, la televisión es un actor de mediación al interior de las dinámicas de reproducción familiar. Esta propone debates sociales que se hacen parte de las conversaciones entre padres, madres, hijos e hijas, mientras que reproduce sentidos en torno a los roles de género en el seno de la familia.

En el siguiente capítulo se analizan los discursos y conversaciones familiares que jóvenes<sup>1</sup>, mujeres y hombres, recuerdan y valoran respecto de la serie de ficción histórica *Los 80* (Canal 13, 2008-2014). Padres, madres, hijos e hijas son actores y audiencia de una producción ficcional de la dictadura que centró su estructura dramática en los hechos que vivió la familia Herrera López, durante el régimen autoritario de Pinochet. Las audiencias juveniles identifican esta familia como «la familia típica chilena», un modelo de familia tradicional con la cual las y los jóvenes también se identifican. Una familia que se desarrolla en la dictadura, caracterizada por discursos de unidad nacional y reproducción de prácticas patriarcales.

---

<sup>1</sup> Las conversaciones que en este texto se aluden corresponden a entrevistas y focus grupales aplicadas a jóvenes, mujeres y hombres, de la Región Metropolitana, con y sin estudios superiores, que hubiesen visto, al menos un episodio de *Los 80*. Esto en el marco del proyecto FONDECYT regular n° 1150562 (2015-2018), llamado *La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil*.

Investigamos la ficción histórica porque cumple un rol importante de mediación entre la memoria de hijos e hijas y la memoria de sus madres y padres. Las conversaciones hogareñas en torno a la televisión rescatan las diferencias generacionales de comprender y ejercitar la memoria reciente en Chile. Además, las series de televisión son tecnologías de información que, desde la ficción, difunden modelos tradicionales de familia, reproducen normas de género y refuerzan conversaciones sobre el pasado reciente.

Comprendiendo que la televisión tradicionalmente se dirige a un público familiar y que, al mismo tiempo, retrata a la familia, se analizan las significaciones y recuerdos de las audiencias jóvenes –nacidas a finales de la dictadura– sobre la familia y los roles de género en la serie *Los 80*. La unidad familiar, los conflictos entre padres e hijos en la dictadura, el rol de la esposa sumisa (Ana) y el padre autoritario (Juan) son parte de las tramas y personajes que generan controversias en las distintas posiciones (Latour, 2012: 80) de una generación posdictadura que critica la desigualdad de género en los padres de la serie y en su propio núcleo familiar. También rechazan los modelos masculinos autoritarios, machistas, y los que reproducen la violencia contra las mujeres.

Se descubre que los y las jóvenes nacidos en la posdictadura, al interactuar con la serie, desarrollan una crítica generacional contra estereotipos de la mujer-madre sumisa y del *pater familias*. Pero, paradójicamente, mientras rechazan los roles tradicionales de la mujer, no ocurre lo mismo con la valorización positiva que hacen de la «familia típica» representada por los Herrera. Esta genera simpatía y nostalgia de un pasado dictatorial donde la unión familiar era mayor.

*Los 80* generó aperturas –en relación a una discusión ausente al interior de las familias y los medios de comunicación– sobre lo ocurrido durante la dictadura (Hiner y Castro, 2018), mostrando diferentes significaciones entre hijas, hijos y padres sobre lo vivido. Al analizar las conversaciones sostenidas con esta audiencia se aprecia que caracterizan esta serie como familiar, más que como una serie política o histórica. De esta manera, la memoria de hijos e hijas sobre la historia reciente se ve impregnada por discursos familiaristas,

que constituyen formas de valorización y significación que las y los jóvenes realizan sobre la dictadura desde la ficción televisiva.

## AUDIENCIAS, FEMINISMOS Y TELEVISIÓN

«La televisión es un medio doméstico» (Press, 1991). La televisión es, por definición, el medio de comunicación que reúne a la familia en el hogar frente a la pantalla. La televisión asume que su público es «una audiencia familiar». La televisión interviene como una tecnología que cohabita con el núcleo familiar y produce el retrato de la familia nuclear (Ibíd.). Por lo mismo, es una tecnología que desde su llegada al hogar ha sido central para el proceso de socialización y transformación entre sus miembros, en un contexto *tecnocultural* (Haraway, 2016; Ronell, 2012), donde la humanidad y las tecnologías de la comunicación evolucionan de forma cada vez más cruzada. La ficción televisiva propone modelos de familia que posteriormente pueden ser resignificados por la audiencia y que evolucionan con el transcurso de la historia de cada país (Gómez, 2017).

Desde 1970, investigaciones feministas<sup>2</sup> han analizado las diferencias de género en las representaciones televisivas y su recepción entre hombres y mujeres. Estos textos hablan de formas generizadas de apropiación distinta entre ellas y ellos. Estas investigaciones han demostrado cómo las representaciones tradicionales sobre el género en la televisión reproducen roles normativos y estereotipos de lo masculino y lo femenino. Asimismo, ocultan ideologías de género en los medios masivos de comunicación (Press, 1991; Belmonte y Guillamón, 2008).

La televisión ha jugado un rol influyente en la vida de las personas, en la identidad nacional y en la socialización de sus géneros. Los programas de televisión proponen imágenes y relatos sobre las identidades sexuales que se vuelven reales y que compiten con la experiencia de las personas (Press, 1990). La televisión está presente en la vida cotidiana de hombres y mujeres que conviven inmersos

<sup>2</sup> Ver Tuchman, G. (1978). The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. En Tuchman, G., Kaplan, A. y Benet, J. (Eds.), *Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media*. Nueva York: Oxford University Press.

en estas tecnologías de género (De Lauretis, 1989) de modo natural, sin cuestionarse los mensajes estereotipados (Núñez-Puente, 2005).

Los estereotipos sexistas de la comunicación instalan diferencias sustantivas entre los guiones, roles y personajes de la televisión. Por su parte, las series de ficción, además de mostrar distintos tipos y modelos de familia, suelen construir su guion a partir de la guerra de los sexos, donde hombres y mujeres se encuentran en polos opuestos (Belmonte y Guillamón, 2008).

Así, por ejemplo, exitosas series y películas de ficción<sup>3</sup> reflejan a mujeres jóvenes, de clase media y alta, que tienen sexo libremente e ingieren alcohol, mientras proponen un modelo de libertad individual donde se privilegia el humor en torno a las desigualdades de género, en vez de enojarse o ser crítica con los hombres (McRobbie, 2009). El humor de estos personajes femeninos protagónicos reivindica un feminismo masivo y *light*. McRobbie (2009) enfatiza que en este tipo de ficciones contemporáneas se desecha el feminismo y se reactivan relatos románticos y amorosos en las mujeres. Estos personajes de ficción construyen personajes femeninos independientes, sin hijos o hijas, pero que continúan enmarcadas en la norma de la pareja ideal, promoviendo de paso un discurso de amor romántico donde las mujeres son sometidas a una narrativa heteronormativa: «la mayoría de ficciones consolidan lo que se ha dado en llamar heterosexualidad obligatoria, además de feminidad/masculinidad normativas» (Menéndez, 2014). A esto se agregaría que existe un campo de las sexualidades ilegibles y otro campo de sexualidades legibles y comunicables por la norma familiar (Butler, 2007).

En este contexto, cabe destacar que el feminismo se encuentra en un momento histórico de lucha contra los estereotipos de género en las imágenes (Fraisie, 2016). En Chile la televisión tiene el deber de promover la equidad de género. Por ello, el Instituto Nacional de Derechos Humanos propone en su manual para comunicadores cuidados específicos al representar personajes. Explican que los medios de comunicación suelen justificar a agresores sexuales cuando

<sup>3</sup> *Sex and The City* (HBO, 1998-2004) o filmes del género comedia protagonizadas por mujeres, como *El Diario de Bridget Jones* (Sharon Maguire, 2001, Reino Unido) o *Sin Filtro* (Nicolás López, 2016, Chile), en Chile.

se señala que «la víctima era una mujer trabajadora, buena esposa o buena madre, tácitamente se está diciendo que esas características no la hacían merecedora de tal castigo, como si el no poseer las cualidades socialmente aceptadas para el concepto de ‘buena mujer’ justificara de alguna forma el asesinato por parte del hombre» (2016: 47). El estereotipo de buena esposa instala un orden social para las mujeres (Kirkwood, 2017), ya que existe un «conservantismo de la mujer» en tanto está hecha para preservar el orden, la moral y la familia.

## CONTEXTO DE EMISIÓN Y MEMORIA GENERIZADA

En 2006 ocurre un suceso político que nos sirve para comprender el contexto social de emisión de *Los 80*. Ese año asume el gobierno la primera presidenta de Chile, marcando un hito en la historia política de las mujeres. La figura de Michelle Bachelet, en términos comunicacionales, resalta por sus características maternas. Proyecta confianza y cuidado, sin ser una femineidad que amenace el dominio masculino de la política. La imagen de Bachelet interpela a las mujeres-madres, a un «feminismo afirmativo,» de mujeres maternas (Castillo, 2011). Encarna el prototipo marianista<sup>4</sup> de una buena femineidad, pilar de las familias y la nación moderna (Vera, 2009). Bachelet logró la unificación del Estado y los partidos de centroizquierda de su coalición, a través de sus características maternas y biográficas que la hicieron poseedora de un soporte político que revitalizó el modelo familiarista de la mujer-esposa mártir, que se sacrifica por sus hijos e hijas y que cuida a un país de huachos (Vera, 2009). La retórica familiarista suele promover discursos nacionalistas y patrióticos en los medios de comunicación (Berlant, 2011).

Es significativo el éxito mediático y el carácter familiarista de la serie en ese contexto de emergencia de un feminismo maternal (Castillo, 2011) y en un marco de promoción de las agendas de género. Más aún, si nos centramos en el rol de la buena esposa de Ana. Este

<sup>4</sup> Para la antropología del género, el poder simbólico de la virgen María (la madre de todos) explica la dominación colonial y cultural en Latinoamérica, que caló profundamente en la identidad de la mujer maternal (Montecino, 1991).

personaje es parte del relato de mujeres sacrificadas, dedicadas a la crianza, al cuidado de otros, de voz cándida y principalmente sumisa al marido. Un carácter femenino-maternal de las mujeres que son llamadas a salvaguardar la familia frente a las fuerzas de cambio de la normalidad social (Richard, 2017: 32). En este sentido, Ana, una madre tradicional en la dictadura, pone en juego las narrativas de género sobre las mujeres desde esquemas maternalistas. Mientras veíamos a Ana en la pantalla, Bachelet alzó la promesa de un gobierno paritario que pondría orden y sosiego a los conflictos sociales que comenzaban a poner en crisis a la transición chilena. La elección de Bachelet mantiene viva la idea de que las mujeres son capaces de gobernar bien, ya que saben cómo organizar el hogar-Estado.

No hay que olvidar que, a través de los diversos movimientos de liberación sexual en el siglo xx, se luchó para visibilizar las injusticias que vivían las mujeres por parte del padre patriarcal. Allí donde la mujer tenía poco que decidir respecto al número de hijos o la edad para ser madre. En el siglo pasado se «logró poner en el tapete esa intimidad escondida detrás de los muros del hogar, tan relevante para la vida social, pero de la cual no se osaba hablar» (Acosta, 2005). Hoy, los principales cambios de la familia moderna equivaldrían a «una disminución del autoritarismo paterno, un cambio en la centralidad de la familia desde el padre hacia los hijos e hijas. La sexualidad comienza a ser más valorada y aumenta la conciencia masculina respecto de la importancia de su rol en la crianza» (Fuica, 2016).

La serie es reflejo de los cambios de época y de los nuevos rumbos que viven las políticas de género en la familia. Con la llegada de la primera presidenta en Chile hubo una mayor sensibilidad pública respecto a los derechos sexuales de las mujeres. De hecho, el personaje colectivo que protagoniza la serie es una familia modelo de clase media, una familia prototípico patriarcal (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016), en la cual los roles entre el padre y la madre están muy bien divididos, siendo el hombre el proveedor principal. En cambio, la esposa se caracteriza por ser la madre con tareas definidas dentro del hogar: «encargada de la casa, en términos de orden y limpieza,

de comida disponible, de atender las necesidades de hijas e hijos, de asegurar que estos vayan por el camino correcto y de acoger al esposo cuando este tiene dificultades, sin interferir directamente en la esfera de la familia» (Ibíd., p: 58).

Por otro lado, la conmemoración de los cuarenta años del golpe militar el año 2013 facilitó un contexto de mayor circulación de testimonios de las víctimas de la dictadura cívico-militar en los medios de comunicación, que incluyeron casos de violencia generizada, como la tortura a mujeres durante la dictadura y en personajes de ficción (Hiner y Castro, 2018). Por ejemplo, el personaje de Claudia, la hija mayor de la familia Herrera, fue víctima de la violencia policial. *Los 80* fue parte del conjunto de producciones televisivas nacionales que educaron sobre derechos humanos y violencia política y sexual a una generación de jóvenes audiencias.

## LA FAMILIA OCHENTERA TELEVISADA EN LA MIRADA DE LA AUDIENCIA JUVENIL

### *Conversaciones en el 'living': la memoria familiar de la dictadura*

La televisión ha transformado las fronteras del hogar, puesto que las imágenes de la televisión se hacen parte de la intimidad de la familia e inversamente la intimidad de la casa es expuesta en la televisión (Ronell, 2012). El *living room* continúa siendo el escenario social de enfrentamiento de los sujetos de la familia desde sus distintas posiciones sociales (Press, 1991). Para las y los jóvenes es el espacio donde ven televisión en conjunto con la familia. Se trata de un lugar útil para interpelar a los padres sobre la gravedad de los temas que presenta la ficción. Las imágenes detonan memorias que no se abordaban en la casa.

*Los 80* hizo posible ejercitar la memoria política de la dictadura, recordar espacios, violencias y fetichizar una época. Nuestro interés es analizar las formas de recepción de la audiencia juvenil de la serie *Los 80*, describir las tensiones y controversias en el espacio familiar, a través de lo que dicen las y los jóvenes respecto al contenido de la serie. Es gracias a las memorias y recuerdos de los hijos e hijas de

las familias que vivieron la dictadura que nos acercamos a conocer y reconstruir un pasado reciente. Se trata de una memoria subjetiva y generacional que se articula a través de imágenes y discursos mediadas por medios de comunicación, y relatos orales y personales (Sarlo, 2005).

En la serie se muestra la intimidad del hogar de una familia de clase media durante la dictadura de Augusto Pinochet. La serie puso en el debate público la vida de las personas comunes en dictadura:

Los Herrera López, el protagonista colectivo de *Los 80*, es una familia clásica (patriarcal), compuesta por un padre, una madre y sus cuatro hijos (dos mujeres y dos varones). El planteamiento de la serie se diseña bajo el constructo de una familia unida frente a las adversidades relacionadas con el contexto social, económico y político (...) bajo la dictadura militar. (Mateos y Ochoa, 2016: 58)

Estas narraciones históricas estuvieron escondidas y clausuradas por la institución televisiva y los medios de comunicación, desde donde los ejercicios de memoria tuvieron escasa maniobra de existencia (menos aún a través de la ficción). «Gracias a palabras sin emoción ni temblor, los significados políticos de la memoria en la transición se volvieron inofensivos» (Richard, 2017: 16). La dictadura era un tema del cual no se hablaba en las familias, lo mismo que las desigualdades de género (Hiner y Castro, 2018). La transición chilena buscaba «neutralizar la energía controversial del recuerdo con su guion de moderación y la resignación obliteró las batallas interpretativas que deben mantener viva la memoria para que (...) conserve al pasado en permanente estado de agitación» (Richard, 2017: 11).

La irrupción de series históricas chilenas en la televisión generó la apertura de memorias sociales sobre la dictadura al interior de los hogares. Se reconoce que hay una recepción familiar de la serie donde madres, padres e hijas e hijos son testigos y comparten una historia común que se intercala entre la pantalla y la casa. La recepción familiar es un factor influyente al momento de ver *Los 80*.

La serie generó curiosidad y apego colectivo que influyó en la decisión de verla en la casa, donde las madres siempre estaban

hablando de la serie. «Y yo también empecé a verla por mi mamá... pero, claro, nosotros la vimos *online*» (mujer, estudios superiores). Se trata de jóvenes que nacieron en la posdictadura chilena y que se enfrentan a conocer la dictadura –mediada por la televisión–, caracterizada por la cotidianeidad de una familia que no está involucrada en política y donde se deja de lado un relato monumentalizado de la memoria de la época.

Es una serie que desató una memoria profundamente afectiva, personal, sentimental y familiar sobre la dictadura. El carácter documental y las cuidadas locaciones con las que se recreó el paisaje social de la dictadura sensibilizaron a la audiencia juvenil, que conoció más sobre la vida en el periodo a partir del relato de sus familiares. Las imágenes de tiendas, hogares o empresas permiten un reconocimiento espacial de una historia familiar: «de hecho hay una escena, que ocurre donde yo vivía... ahí en Machasa<sup>5</sup> y ahí vivieron mis papás, ahí trabajó mi abuelo» (hombre, estudios superiores).

Sin embargo, no todos los recuerdos sobre la serie son nostálgicos, a veces, las conversaciones entre padres, hijas e hijos sobre la historia reciente fueron incómodas, ya que la televisión medió discusiones que estaban enmudecidas antes de la aparición de estas imágenes. Una parte de la audiencia juvenil disiente de la forma de interpretar la historia que vivieron sus padres: «cuando lo veía con mis papás, en algunos momentos como que discrepábamos o discutíamos ciertas cosas» (hombre, estudios superiores).

La memoria de hijos e hijas no es idéntica a la de los padres, sino que discrepa con estos, ya que es una generación que toma distancia de las creencias y prácticas de la generación anterior. A partir de la violencia machista de Juan Herrera, durante el visionado familiar, un informante increpó las propias conductas misóginas del padre en su hogar, pasando a ser el *living* el espacio de recepción familiar para poner en discusión tabúes o reproducciones de violencia en la familia:

En la cuarta o quinta (temporada), cuando el matrimonio de los Herrera se empieza a resquebrajar y, por ejemplo, ahí

---

<sup>5</sup> Industria textil fundada en 1935 por Juan Yarur Lolos. Quebró en 1985 durante la dictadura.

hubieron señales muy evidentes de machismo y de violencia patriarcal de mi papá hacia la esposa y, por ejemplo, hubieron algunas situaciones que las discutíamos y que era un poco incómodo, porque mi papá es un poco de esas personas medio patriarcales y como que le disgusta cuando uno (...) cuestiona el rol del padre de la familia y era como ‘oye, aquí estamos discutiendo así cómo era el rol del padre antes. (Hombre estudios superiores)

### *Temor fuera de casa: ideología de la familia en dictadura*

El conocimiento sobre la dictadura se vio restringido, muchas veces, a un ámbito familiar. La casa fue la frontera para conocer sobre la dictadura para las familias chilenas y lo sigue siendo hasta la actualidad. Las y los jóvenes aprenden del miedo que vivían sus padres, o del horario que tenían, por ejemplo, desde las 21 horas a las 2 de la mañana como máximo para regresar al hogar, por el miedo a que los militares los confundieran con terroristas.

Entre los gustos que motivaron a las y los jóvenes a ver la serie se encontraba el interés de conocer la historia reciente desde la perspectiva familiar y desde los hechos históricos de la dictadura. Estos pretextos son menos violentos, crueles y monumentalistas que otras alusiones a la dictadura. Esto significa sentirse atraído por otro tipo de representaciones alejadas de los estereotipos de las imágenes políticas heroicas, de izquierda o derecha. Para estos hijos e hijas, lo que vivieron sus familias «es menos cruel», ya que no vivieron detenciones, asesinatos o desapariciones forzadas en su entorno cercano. La dictadura ocurrió fuera de sus casas.

En las conversaciones se percibe el temor de las familias chilenas al exterior como efecto de las políticas del terror (toque de queda) que obligaban a las personas a mantenerse encerradas en sus casas al llegar la noche, vulnerando derechos ciudadanos al uso del espacio público y libre circulación. El miedo a las fuerzas militares hizo que durante la dictadura las familias vivieran reducidas al interior del hogar, privatizando vidas, restringiendo libertades y generando una ceguera sobre las violencias gravísimas que ocurrían a lo largo del

país. Esta memoria hogareña, parcial e incompleta, de las familias que no fueron víctimas directas de la dictadura, es la que las y los jóvenes reconocen en la serie.

*Los 80* representa a la familia de clase media a la que la dictadura le pasó por fuera de la casa. Una violencia militar que, aparentemente, no llegó al interior de la familia, pero que lo inundaba todo en su exterior. Esto define a las familias nucleares, aisladas, endogámicas, encerradas detrás de cortinas, que desconocían lo que ocurría al exterior del hogar y que tenían mínimos vínculos sociales, en muchos casos restringidos a algunos vecinos. Las y los jóvenes recuerdan cómo sus padres debían hacer fiestas con el volumen bajo y las cortinas cerradas para no llamar la atención de la policía.

La amistad restringida a algunas familias de vecinos y vecinas, la vida entre «compadres», el que los vecinos sean amigos de tu familia solo por el hecho de ser vecinos es algo que ocurría en la serie y también en la vida real de las familias chilenas. En este sentido, la generación entrevistada experimenta de forma distinta los vínculos sociales. Sus padres veían restringidos sus círculos de amistad exclusivamente a personas de su barrio, en una época en que se criminalizaba la organización social y donde se asesinaban a opositores al régimen. El compadre de Juan Herrera será a la vez padrino de sus hijos y amante de su vecina. Asimismo, entre las madres y vecinas de la serie se generaban prácticas de apoyo irrestricto a la crianza y cuidado de los hijos, donde la madre soltera (Nancy Mora) dejaba al cuidado de su vecina a su hijo Bruno o viceversa. Prácticas de amistad y tareas domésticas restringidas a las madres.

Porque hay un momento de la serie en que Félix ya no es el cabro chico que era antes; está, no sé yo, lleva una mina a la pieza. Y después parece que güitrió<sup>6</sup> el baño; el Martín tuvo un hijo y después también se terminó separando de la polola, no voy a seguir hablando de la Claudia y, aun así, es que le pasaron muchas cosas a la Claudia, demasiadas, y, aun así, dentro de toda la... ellos siguen teniendo esa unidad de familia... (Hombre, estudios superiores)

---

<sup>6</sup> Jerga juvenil que quiere decir vomitó.

La historia de esta familia se confunde con la historia personal. Las personas consultadas se identifican principalmente con dos de los tres hijos de la familia de la serie. En el caso de los hombres, es Félix, y, en el caso de las mujeres, se identifican con Claudia. Este proceso de identificación con los hijos de los Herrera se asocia a su conducta, rebeldía y opinión política. Por la rebeldía, Claudia se convierte en una opositora al régimen militar y Félix, por su parte, se enfrenta a la autoridad familiar, haciendo una fiesta con alcohol en su casa.

Descubrimos cómo *Los 80* reproduce un modelo familiar tradicionalista que es central para la narrativa y el éxito de la ficción televisiva. A pesar de la emergencia de una discursividad feminista los y las jóvenes espectadores valorarán el discurso de unidad familiar que se encuentra en la serie. Una familia que, a pesar de las violencias externas producidas por un sistema dictatorial (económico, político, social, etcétera), se mantiene unida. Las y los jóvenes hablan con nostalgia de un tiempo mejor, donde las familias no estaban tan fragmentadas como en la actualidad. Añoran una época donde la familia entera estaba reunida frente a la televisión.

Algunos entrevistados –con estudios técnicos– identificaron la idealización familiar como un discurso valórico propio de la serie. Este mismo grupo reconoce un discurso conservador sobre la vida familiar en ella. Se trata de una familia que ayuda a sus hijos en todo momento, que está siempre presente, lo que sintetiza el discurso pro-familia: una idealización de una familia encapsulada del exterior político que se vivía en la época. La queja de las y los jóvenes, en este sentido, es que se trata de una familia que no se implica completamente en los procesos políticos de la época. Incluso, ironizan políticamente con los valores familiares de la serie, que, según ellos y ellas, se asemejan a un modelo familiar consensual y concertacionista<sup>7</sup>. Se trata de la imagen de una familia perfecta, con la cual jóvenes de sectores socioeconómicos más bajos perciben distancia. Al

---

<sup>7</sup> La frase «en la medida de lo posible» del primer presidente de la Concertación de Partidos por la Democracia, Patricio Aylwin, marcó los límites de una sociedad gobernada por el consenso.

mismo tiempo, estas opiniones demuestran una mayor politización de las generaciones más jóvenes.

No podemos olvidar que el discurso familiarista sostiene la arquitectura narrativa de la serie. El hecho es que, a pesar de toda violencia, la familia se mantiene unida, lo que generó satisfacción en la audiencia. En las conversaciones, los y las jóvenes destacan el último capítulo de la serie, titulado «Familia», donde se mostró a los Herrera reunidos: Ana y Juan vuelven a estar juntos, más viejos y con nietos. Es decir, la serie alimenta la idea de una eterna unión familiar.

### *Criticar el machismo y los roles de género a través de la ficción*

Las diferencias en estereotipos de género entre masculinos y femeninos se dan, por ejemplo, en el trabajo de los personajes (Belmonte y Guillamón, 2008). En este sentido, el personaje de Ana en una primera etapa es dueña de casa, para luego iniciar trabajos informales y, finalmente, iniciar una etapa de independencia económica como vendedora de tarjetas de crédito.

Que la madre deje la casa para salir al trabajo es un hecho que trae consecuencias graves para la familia desde su primera temporada. La independencia laboral de Ana es una de las causas para entender al padre (cesante por la crisis económica) y el posterior quiebre del matrimonio, que marca un hito al referirse a un tema tabú en la época: el divorcio y la disolución legal del matrimonio<sup>8</sup>.

Precisamente, en la cuarta entrega de *Los 80* ocurre un suceso destacado por la opinión de los informantes del grupo consultado y que deja entrever la memoria generizada de los y las jóvenes. Juan Herrera, luego de beber alcohol y verse confundido por celos, discute y empuja a Ana fuera de la casa, quien cae al suelo en el antejardín. Esta situación desencadena la separación y puso en evidencia el machismo de Juan.

El episodio fue parte de portadas de diarios y fue una excusa para la discusión pública sobre violencia sexista. La violencia de

<sup>8</sup> En Chile, la ley de divorcio se promulgó recién el año 2004.

género fue condenada socialmente a través de este personaje de ficción, en un contexto de mayor sensibilización con la igualdad de género. Para el grupo entrevistado, otra violencia, la masculina, es tan relevante como la violencia militar al interior de la familia. La prensa hizo eco del rechazo que generó esta actitud de violencia doméstica en una familia emblemática: «*Cyberbullying* contra Juan Herrera tras agresión a Ana en ‘Los 80’» (*Intrusos*, 2013); «Maltrato de ‘Juan Herrera’ a ‘Anita’ causa rechazo en seguidores de ‘Los 80’» (*Biobio.cl*, 2013).

A partir de esta escena, el personaje de Juan fue rechazado por la audiencia entrevistada, debido a sus actitudes de violencia machista en el hogar y su falta de empatía con las transformaciones del género. Muchos se vieron reflejados, a juicio de los y las jóvenes, puesto que se trata de una masculinidad que fue educada con violencia y autoritarismo hacia la mujer. Esta trama permitió manifestar discrepancias al interior de la familia respecto al orden de los géneros. Pero, sobre todo, generó un rechazo con las maneras patriarcales del personaje masculino. El público aprovechó este episodio de violencia doméstica para asumir una posición feminista que rechaza el sexismo de Juan y, en correlación, toda la violencia masculina en la familia:

Esa sumisión al marido yo la encontraba así como muy... Me sentía impotente, de hecho. Veía a la Ana y decía «¡Ana, dile algo!». Y la Ana sufriendo sola. Y las cuentas. Y me molestó mucho eso, porque la Ana también sufrió muchísimo, muchísimo también en su contexto y el único importante era Juan, porque Juan ponía la plata, porque Juan era esto y muchas de las cosas que tuvo Juan no las podría haber hecho sin la Ana. (Mujer, estudios superiores)

El público femenino juvenil no valoró la sumisión del personaje de Ana. Elaboran una crítica (feminista) a los roles de género tradicionales. Estas posiciones están en contra de un sexismo que programa la inferioridad de la mujer, porque «el sexismo es también una psicología que minimiza –a través de creencias y tradiciones– cualquier posibilidad igualitaria del ego femenino» (Monsiváis, 2017: 65). El rol sumiso, recatado y resistente al dolor de lo femenino-maternal

–encarnado en el personaje de Ana– genera rechazo y molestia en una generación de mujeres y hombres que no valida los excesos del machismo. Los estereotipos de género del padre y de la madre demuestran diferencias de recepción entre el grupo de espectadores.

Las conductas del personaje masculino hacen que hijas e hijos cuestionen la figura del padre autoritario. Utilizando su propia experiencia, la audiencia juvenil rechazó el rol patriarcal, del hombre que da órdenes, que grita en la mesa, que oprime a la mujer y al cual los demás integrantes de la familia solo escuchan y obedecen: «esa idea de familia que había en Chile de que el papá llega y dispone, ¡no!, es malo, porque yo también viví eso y eso no encuentro que sea una experiencia positiva». (Hombre estudios superiores).

Esta situación demuestra cómo los jóvenes traen consigo una historia marcada por estas prácticas patriarcales.

Ana es la mujer esposa sacrificada, abnegada, que cuida a sus hijos y a su esposo. Esto reinstala estereotipos sexistas contra las mujeres frente a los cuales se rebela la audiencia juvenil:

Un valor súper tradicional chileno de cómo una mujer debe ser. Si tiene que quedarse en la casa y quedarse hasta la hora que sea, tratando de solucionar tal cosa para mañana, para su hijo, lo va a hacer, y si tiene que hacer una onces, no sé, con nada de comida, lo va a lograr igual. (Mujer, estudios superiores)

Los jóvenes rechazan estos discursos que asocian a las mujeres «al espacio privado, doméstico y de los afectos (...)» (Castillo, 2011: 95), puesto que se trata de la legitimación de la opresión patriarcal al interior del hogar. Son parte de los estereotipos de género que constituyen el autoritarismo familiar que afectó la vida de las audiencias:

La mamá súper sobreprotectora, esta idea de que los niños no pueden opinar y que no saben nada y que los papás tienen una autoridad por sobre los niños. (Hombre, estudios superiores)

Los y las jóvenes se muestran más sensibles a los discursos de igualdad de género, a diferencia de generaciones anteriores, y

rechazan las expresiones de machismo. Estos jóvenes reconocen las representaciones de formas de parentesco caracterizadas por costumbres y prácticas arcaicas al interior de la familia, haciendo eco de demandas propias del feminismo en el siglo XXI.

Recordemos que en los ochenta no existía ley de divorcio en Chile y legalmente se sostenía la inferioridad de la mujer en el matrimonio. El divorcio es un foco de conflicto histórico para las audiencias juveniles respecto a las transformaciones de la familia y los derechos sexuales y reproductivos en el país. La separación de la familia Herrera en la ficción constituye un momento representativo para muchos jóvenes, que reconocieron los prejuicios sobre mujeres y hombres que decidieron separarse en tiempos de la dictadura. Las y los jóvenes conocen, a través de la serie, las rígidas normas morales sobre las familias chilenas durante esa época:

Una mujer divorciada o separada, que estaba pololeando de nuevo y con una persona de su edad, eso se miraba raro y yo creo que mucha gente cuando vio eso, había muchas personas que decían: ‘Oye, como, loco, yo soy de la familia Herrera’. Y cuando, onda, el Juan le pegó a la Ana, loco, estábamos en crisis, la familia se está cayendo, esto está mal, y hubo mucha gente que lo vivió así. (Hombre, estudios superiores)

El pánico moral por el decaimiento del orden familiar patriarcal fue parte de las significaciones colectivas que marcaron la recepción de *Los 80*. Además de los cambios políticos que se recrean, la serie narra las dificultades que tuvieron las mujeres divorciadas (o separadas) para reconstruir sus vidas, mujeres que salieron al mercado laboral y a la economía neoliberal instalada en el régimen de Pinochet. Podemos recordar al personaje de Nancy, vecina de Ana, que, siendo madre soltera, trabaja de forma independiente.

## UNA NUEVA MIRADA SOBRE LOS OCHENTA

El capítulo expuso las diferencias en la valorización de la familia en *Los 80* a partir de conversaciones con jóvenes de la Región Metropolitana. Las y los entrevistados atribuyen diferencias entre las familias del pasado reciente y las familias actuales, lo que devela transformaciones de los espacios íntimos de la familia chilena.

La serie *Los 80* fue un relato de ficción clave para mediar la comunicación de hechos de violencia militar que ocurrieron durante la dictadura y que las y los jóvenes no vivieron de manera directa. Las personas consultadas constataron con sus padres, y sus propias experiencias subjetivas, la veracidad de los hechos históricos y políticos que muestra la serie, como el estricto toque de queda o las protestas con cacerolas, otorgando fiabilidad y autenticidad al documento de ficción.

La familia se ha transformado en las últimas décadas y la crítica a la heteronorma ha calado en su deconstrucción. Sin embargo, estamos lejos de un progresismo sexual y la familia sigue en un sitio protagónico en la sociedad, sobre todo en las narraciones de la pantalla televisiva. El análisis general de las conversaciones mencionadas permite definir que *Los 80* es para hijos e hijas una serie más familiar que política o histórica. Le asignan mayor valorización a los aspectos familiares de la historia. Este proceso de recepción se define como una memoria familiar de la dictadura, donde la familia es el enmarque ideológico posible para observar los hechos del pasado reciente.

Para las y los jóvenes, la familia chilena está pasando por un proceso de transformación que llaman evolución. Se pasa de familias donde la figura del padre ya no es autoridad o donde la familia está más fragmentada, lo que se contrapone con una generación que rechaza los mandatos tradicionales de los personajes por lo femenino-maternal y lo masculino-*machoificado*. También ponen en cuestionamiento el valor de la madre sumisa y callada, encarnada en la ficción y que ya no sería un estereotipo válido para hijas e hijos.

Asimismo, se descubre el manejo de discursos feministas por parte de las y los jóvenes, apertura que es posible en un contexto de

mayor sensibilización de las temáticas de igualdad de género bajo un segundo gobierno de Michelle Bachelet. Sin embargo, hay que recalcar el énfasis familiarista de este feminismo, que en muchos casos cuestiona los roles de género y costumbres patriarcales de los personajes, pero que en cambio mantiene su apego a la unidad familiar, que es propia de relatos nacionalistas, conservadores y patrióticos. El público destaca el equilibrio que genera la unidad familiar en la serie, puesto que, sin esta unidad, todo el sistema entra en crisis para el público juvenil. El valor de la familia es enfatizado en la serie –de Canal 13, canal católico cuando se emitió la serie– cuando se idealiza una familia que se muestra más unida que la familia actual, donde lo familiar está más fragmentado.

Al restringir la discusión sobre la familia, esta se considera como una institución represiva, que acepta formas externas de organización de los afectos por fuera de la familia. *Los 80* no es una serie que logre presentar del todo la emancipación del género femenino, sino solo en parte. Ya que el mismo personaje de Ana, que se libera del matrimonio (no así de la maternidad), al final de la temporada retorna a la vida en pareja con Juan Herrera. La serie permite que la audiencia juvenil tome distancia de conductas patriarcales de generaciones anteriores; y que incluso critiquen el machismo, pero esta crítica siempre estará dirigida a la ficción y, de paso, a la idea de familia chilena.

La serie da cuenta de una memoria generizada y colectiva de los hijos e hijas sobre la dictadura vivida en Chile. No son memorias heroicas sobre la época de la dictadura, sino que hablan del apresamiento que los recuerdos tienen en el espacio doméstico, familiar y mediático, incluso desde la perspectiva de las y los jóvenes. En sus recuerdos sobre la ficción histórica exponen, por un lado, la resistencia de una generación contra el autoritarismo que heredaron sus padres y, por otro, expresan nostalgia por un tiempo de unidad familiar.

## REFERENCIAS

- Acosta, G. (2005). Cambios legislativos en la formación y disolución de familias: una mirada de contexto. En *Políticas hacia las familias, protección e inclusión sociales* (pp. 103-9). CEPAL/Naciones Unidas: Santiago.
- Belmonte, J. y Guillamón, S. (2008). Co-educating the gaze against gender stereotypes in TV. En *Comunicar*, 31: 115-120. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>.
- Berlant, L. (2011). *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. México: FCE.
- Biobio.cl (2013). Episodio de violencia de Juan Herrera a Anita causa repudio en seguidores de ‘Los 80’. Recuperado de: <http://www.biobiochile.cl/noticias/2013/11/04/episodio-de-violencia-de-juan-herrera-a-anita-causa-repudio-en-seguidores-de-los-80.shtml>.
- Butler, J. (2007). La legitimación del parentesco homosexual como arma de doble filo. En *Revista de Crítica Cultural*, 36. Santiago de Chile.
- Castillo, A. (2011). *Nudos feministas. Política, filosofía, democracia*. Santiago: Palinodia.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (pp. 1-30). Londres: Macmillan Press.
- Fraisse, G. (2016). *Los excesos del género. Concepto, imagen, desnudez*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fuica, I. (2016). Modelos de desarrollo, identidad masculina y familia: dos generaciones de trabajadores de Huachipato. En *Revista Punto Género*, 6: 43-59. Recuperado de 10.5354/0719-0417.2016.42915.
- Gómez-Rodríguez, G. (2017). Comedia a la española. La evolución del género en televisión (1990-2014). En *Comunicación y Medios*, 26(35): 36-51.
- Haraway, D. (2016). *Manifiesto de las especies de compañía*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Hiner, H. y Castro, D. (2018). Women, torture, & spectacle on Chilean television. En *Popular Communication*. Recuperado de 10.1080/15405702.2017.1378890.
- Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) (2016). *Manual de Derechos Humanos para comunicadoras y comunicadores*. Santiago: INDH.
- Intrusos (2013). Cyberbullying contra Juan Herrera tras agresión a Ana en ‘Los 80’. En *La Red*. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=zsjm\\_RjLvFA](https://www.youtube.com/watch?v=zsjm_RjLvFA).
- Kirkwood, J. (2017). *Feminarios*. Viña del Mar: Communes.

- Latour, B. (2012). *Cogitamus. Seis cartas sobre las humanidades científicas*. Buenos Aires: Paidòs.
- Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). En *Cuadernos.info* (39): 55-66. Recuperado de 10.7764/cdi.39.832.
- Menéndez, M. I. (2008). Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión. En *Anagramas*, 13(25): 55-72.
- Monsiváis, C. (2013). *Misógino feminista*. CDM: Océano.
- Núñez-Puente, S. (2005). Género y televisión. Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo. En *Comunicar*, 25. Recuperado de 10.3916/25764.
- Press, A. (1991). *Women Watching Television: Gender, Class, and Generation in the American Television Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ramírez, R. (2017). Diarios chilenos y Acuerdo de Unión Civil: construyendo el 'sujeto homosexual'. En *Medios y diversidades sexuales: política, cuerpo e identidad*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba: Editorial Universitaria Villa María.
- Ronell, A. (2012). *Reinas de la noche*. Santiago: Editorial Palinodia.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Vera, A. (2009). Una crítica feminista a la Madre Pública Postdictatorial: los discursos de género en la campaña presidencial de Michelle Bachelet. En *Nomadías*, 10. Recuperado de 10.5354/0719-0905.2009.15133.

## FICCION TELEVISIVA E HISTORIA RECIENTE: ¿UN LUGAR PARA LA REFLEXIÓN SOCIAL?

COMO SE HA DICHO, estas tres series cuentan un periodo esencial de la historia reciente de Chile, que va desde finales de los años setenta hasta la actualidad. En este tiempo, se ha vivido una etapa compleja de transformación en el país, polémica y controvertida, que se ha representado en un medio de comunicación masivo: la televisión, utilizando un formato contemporáneo, culturalmente en alza y seguido por audiencias masivas: la serie de ficción.

Frente a la pregunta ¿qué historia se cuenta en estas tres series?, la respuesta es el devenir de la sociedad chilena, desde la instauración de la dictadura cívico-militar en septiembre de 1973 al presente. Esta historia se articula sobre tres ejes: a) la instauración de un modelo económico específico: el modelo neoliberal, y las consecuencias de ese modelo en la vida cotidiana; b) los medios para instaurarlo; y c) los mecanismos de sobrevivencia-resistencia sociales, culturales y económicos que se levantan para hacer frente a dicho modelo, y que dan cierto marco de referencialidad para la identificación con la historia a quien se acerca a ella.

Del mismo modo, si se intenta responder a la pregunta ¿cómo se cuenta dicha historia?, se puede señalar que los recursos son diversos. En el caso de *Los 80* es la vida matizada con altos y bajos de una familia chilena promedio, entendida como una familia patriarcal, constituida por padre, madre e hijos, donde el padre es el proveedor y vínculo con el mundo exterior, y la madre la cuidadora del ámbito doméstico y reproductivo de la familia, modelo identificable con el imaginario de la familia chilena. En *Los archivos del Cardenal* el recurso es la vivencia, a través de una diversidad de personajes, de la represión política, el terrorismo de Estado y la violación a los

derechos humanos, utilizada para la instauración del modelo neoliberal durante la dictadura, expresada también en el quehacer cotidiano de la Vicaría. Y en *El reemplazante* corresponde a las secuelas del modelo neoliberal en una dimensión específica: la desigualdad vista a través del sistema educacional y la instauración del lucro en dicho sistema como una de las máximas expresiones de la mercantilización de la vida social. Los nudos de cada historia: dictadura, violación a los derechos humanos y desigualdad son enriquecidos con múltiples temas que complejizan los diferentes relatos.

La explicación del fenómeno de las series de televisión chilenas del siglo XXI que ha arraigado dentro de la producción audiovisual nacional puede sustentarse en dos supuestos tan antagónicos como complementarios. De una parte, el posicionamiento en el debate público de temas complejos, aún en disputa, como la vida en dictadura, las violaciones de los derechos humanos o los conflictos sobre la educación, puede ofrecer la imagen de una sociedad lo suficientemente madura para hablar de ello tras veinte años de democracia. Otra hipótesis plausible se deriva de la interpretación de que estos temas complejos, que en el pasado solo se habían trabajado en televisión desde el reportaje periodístico, se han tratado por primera vez desde la ficción televisiva, precisamente porque son asuntos que continúan irresolubles.

Lo interesante de estos formatos es que no se quedan en la simple recuperación nostálgica del pasado, sino que tratan de profundizar en su análisis sobre una época que ha sido capital en la transformación social, política, económica y cultural del país, y procuran visibilizar y difundir la historia reciente, no solo para las personas que vivieron los acontecimientos, sino también para las generaciones que los desconocieron o no los vivieron.

En cuanto a la forma en que estas tres series cuentan la historia reciente es diferente y permite observar cierta evolución del formato de una a otra. Con la telenovela como serial mayoritario en la ficción televisiva al inicio del siglo XXI, la serie comienza a introducirse paulatinamente con algunos títulos en la segunda mitad de la década y *Los 80* es el primer gran éxito del formato. En este sentido,

puede apreciarse la proximidad de *Los 80* con la telenovela. Tanto el empleo de los recursos audiovisuales –uso de primeros planos y planos medios, montaje clásico, puesta en escena tradicional, iluminación realista– como la influencia del relato melodramático en su argumento, se relacionan de forma directa con su antecedente serial. Sin embargo, el formato de la serie permite renovar el contenido con características actuales que amplían la audiencia: 10-12 episodios de exhibición semanal por temporada, finales abiertos con la intención de potenciar tramas a nuevas temporadas, personajes menos estereotipados, repartos corales, entre otras.

Por su parte, en *Los archivos del Cardenal*, aunque también se juegue con el melodrama en partes importantes del guion, ya se percibe un cambio en el tratamiento audiovisual que lo emparenta con las series contemporáneas de televisión internacional. Recursos audiovisuales como el uso de la profundidad de campo, la saturación del color de la imagen, las marcas en la enunciación, el montaje moderno, la evolución en el tratamiento de los personajes durante el transcurso temporal de la narración, entre otros. El empleo de estos elementos conforma una realización que se despega más claramente del serial tradicional latinoamericano.

Por último, *El reemplazante* es otra serie de corte realista que aborda un tema rodeado de polémica y de plena actualidad en el momento de la emisión: la educación. Para ello despliega una serie de recursos audiovisuales que benefician la verosimilitud del relato: la iluminación naturalista, el empleo regular de la cámara en mano, panorámicas horizontales, planos cenitales que permiten ver el contexto donde se desarrolla la acción, un reparto coral y no profesional, grabación de sonido directo y abundantes locaciones reales en exteriores. La serie es voluntariamente actual, por ello se emplea un lenguaje audiovisual en consonancia, con cortes directos constantes, variaciones en la escala de planos, montaje posmoderno, planos aéreos y ralentizaciones o aceleraciones de la imagen. Esto se complementa con la utilización de la banda sonora, basada en el rap, que se liga al montaje dotando a la narración de un ritmo característico y particular.

La historia que las series analizadas entregan –ya sea de forma edulcorada (*Los 80*), sintética (*Los archivos del Cardenal*) o marginal (*El reemplazante*)– es una visión de la sociedad chilena que, en los tres casos, busca un efecto de verosimilitud y legitimidad. Este se alcanza a través de diferentes recursos, como la cuidada ambientación y uso de material de archivo, la referencia a personajes y casos reales, y la puesta en la pantalla de problemas sociales candentes. Este mecanismo es el que permite presentar en la televisión temas que no habían sido abordados por la ficción para la audiencia masiva, puesto que corresponden a temáticas de cierta conflictividad social, económica y política.

Si bien estos relatos muestran la historia del Chile actual y su devenir neoliberal a través de distintas dimensiones y aproximaciones –incluso quizás no intencionales de parte de sus creadores–, también presentan formas de resistencia a la implantación del neoliberalismo y sus consecuencias, lo que permite aproximarse con matices a dicha historia y, por lo tanto, hacerla relativamente próxima para la audiencia. La historia contada surte el efecto de narrativa histórica que enfrenta a una sociedad, en un momento específico de su desarrollo, a mirarse a sí misma a través de un determinado relato propuesto y puesto en escena en la pantalla. Esta historia, ficcionada a través de los recursos señalados a lo largo del texto, expone una particular aproximación que, siendo específica, se hace genérica al ser exhibida a un público masivo. Aunque de forma discontinua, puesto que estas tres series no fueron creadas ni exhibidas como una integralidad, permiten observar la historia del país y a chilenos y chilenas siendo parte de ella a través de diferentes manifestaciones.

Por último, es importante destacar a las y los creadores de estas series, quienes desde una mirada y vivencia personal proyectaron una sensibilidad que impactó al conjunto de la sociedad. En las tres series analizadas tuvieron una participación relevante miembros de una generación que ha sido denominada «hijos e hijas de la dictadura» que creció en este periodo e ingresaron al mundo laboral en plena etapa neoliberal (Schlotterbeck, 2014). Esta combinación de experiencia directa del contexto dictatorial y de experiencia laboral

en el mundo audiovisual de la televisión de mercado fue una combinación que favoreció que contenidos críticos y conflictivos pudieran abordarse en un formato masivo y comercial, y en un medio de comunicación como la televisión.



## FICHA TÉCNICA DE LAS SERIES

### Los 80

<b>Género</b>	Serie de televisión: drama, comedia, familiar, dictadura chilena
<b>Creador</b>	Boris Quercia
<b>Tema principal</b>	El tiempo en las bastillas (Varios Intérpretes)
<b>País de origen</b>	Chile
<b>Idioma</b>	Español
<b>Temporadas</b>	7
<b>Episodios</b>	78
<b>Cadena original</b>	Canal 13
<b>Primera emisión</b>	12 de octubre de 2008
<b>Última emisión</b>	21 de diciembre de 2014
<b>Emisiones por otras cadenas</b>	TV Chile, 13C
<b>Dirección</b>	Boris Quercia (Temp. 1-5) y Rodrigo Bazaes (Temp. 6-7)
<b>Guión</b>	Rodrigo Cuevas
<b>Producción</b>	Alberto Gesswein (Canal 13), Patricio Pereira (Wood Producciones)
<b>Música</b>	Camilo Salinas
<b>Edición</b>	Andrea Chignoli/Camilo Campi
<b>Diseño de arte</b>	Bernardita Baeza
<b>Dirección de arte</b>	Rodrigo Bazaes
<b>Dirección de fotografía</b>	Antonio Quercia, Andrés Garcés
<b>Diseño de producción</b>	Paola Zoccola
<b>Sonido</b>	Roberto Zúñiga, Ivo Moraga, Isaac Moreno, Claudio Vargas, María Elisa Canobra, Sebastián Marin

<b>Vestuario</b>	Francisca Román (temporada 1,2,3,7), Elisa Hormazábal (temporada 4 y 5) y Gabriela Tapia (temporada 6); Carolina Norero (asist.)
<b>Reparto:</b>	
<p>Tamara Acosta: Ana López; Daniel Muñoz: Juan Herrera; Lucas Escobar: Félix Herrera; Tomás Verdejo: Martín Herrera; Loreto Aravena: Claudia Herrera; Pablo Freire: Bruno Mora; Daniel Alcaíno: Exequiel Pacheco; Katty Kowaleczko: Nancy Mora; Fernando Farías: Don Genaro; Diego Navarrete: Petita; Estrella Ortiz: Anita Herrera; Benjamín Velásquez: Nelson; Mario Horton: Gabriel Díaz; Emilia Lara: Paola; Benito Quercia: don Farid; Gabriela Medina: Doña Imelda; Diego Casanueva: Gonza; Constanza Rojas: Sybilla; Néstor Cantillana: Mateo González; Max Corvalán: padre Renato; María José Bello: Sandra González; Francisco Rodríguez: Francisco Silva; Amalia Kassai: Pili; María Ester Messina: Marta; Carlos Belmar: Pereira; Berta Lasala: Mónica; Irene Medina: Paulina; Karina Santoro: Camila; Catherine Mazoyer: Gloria; Gonzalo Robles: Ricardo; Catalina Martín: Negra; Iván Álvarez de Araya: Dr. Luciano Acuña; Otilio Castro: Pedro; Nicolás Saavedra: Néstor Díaz; Verónica Soffia: Macarena; Sebastián Arrigorriaga: Félix 2014; Claudia Cabezas: Laurita; Carmen Disa Gutiérrez: Luz Matamala; Daniela Ramírez: Sybilla 2014; Amaya Forch: Alejandra; Ernesto Anacona: Chino; Manuel Peña: Roberto; Ramón Llao: don Manuel; Natalie Dujovne: Susana; Gregory Cohen: Oscar; Nathalia Aragonese: Gloria; Erto Pantoja: Soto; Lucas Balmaceda: Axel; Franco Meersohn: Mauricio; Víctor Rojas: cura árbitro; Benjamín Aedo: niño 1; Amado Domínguez: Vicente; Raimundo Guzmán: Rojas; Álvaro Viguera: Fernando Tapia; Jaime Artus: Felipe Plaza; Heidrun Breier: madre Teresa; Rodrigo Bórquez: Estudiante 1; Nelson Brodt: Pedro Herrera; Sidharta Corvalán: Vendedor ambulante; Pancho González: agente 1; Carolina Arredondo: Érica Rojas; Alejandro Trejo: Milton; Cristóbal Aldea: Denim Gallardo; Carlos Arava: ejecutivo; Nicolás Pinto: Tito; Federica Larraín: Paty; Antonia Zilleruelo: Paulina; Lucy Cominetti: Catalina; Paulo Meza: Riquelme; Mauricio Pitta: Agente 2; Patricia Pardo: María Elena; Carolina Paulsen: asistente Social; Ana Corbalán: parvularia; Andrés Pozo: Gutiérrez; Eduardo Peralta: músico; Elvis Fuentes: poolero 2; Fernando Gómez Rovira: Cardenas; Varinia Aguilera: Olguita; Andrés Waas: capitán; María Luisa Mayol: madre Paty; Mario Santander: ginecólogo; Gustavo Becerra: funcionario de Correos; Patricio Muñoz: ex pololo; Marco González: Carlos; Víctor Hugo Ogaz: cantero; Maximiliano Goldberg: dirigente; Daniela Bolvarán: Guillermina López; Jorge Yáñez: Ramiro López; Jaime Azócar: jefe; Roberto Astorga: don Pedro.</p>	

<b>Episodios:</b>	
<p><b>Temporada 1</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Un penal a colores</li> <li>2. La mejor sopa del mundo</li> <li>3. 18 sin aguinaldo</li> <li>4. No te vayas mamá</li> <li>5. Visita perfecta</li> <li>6. El llanero solitario</li> <li>7. Mi casa</li> <li>8. Amores de verano</li> <li>9. Hijos chicos, problemas chicos</li> <li>10. Cualquier cosa, menos mentir</li> </ol>	<p><b>Temporada 2</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>11. Vamos por el cuarto</li> <li>12. Juan Herrera vale más que 50 mil pesos</li> <li>13. Cielo</li> <li>14. Una Navidad para Martín</li> <li>15. Cachipún primera</li> <li>16. Jugar con fuego</li> <li>17. ...las niñas dan sus problemas</li> <li>18. Estado de emergencia</li> <li>19. Los pajaritos heridos se caen del nido</li> <li>20. Nos queremos tanto</li> </ol>
<p><b>Temporada 3</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>21. Pa' eso tengo familia</li> <li>22. La voz de los ochenta</li> <li>23. A nosotros no</li> <li>24. Una cosa por otra</li> <li>25. Mano a mano</li> <li>26. Las cosas en la balanza</li> <li>27. El viejo que hacía volantines</li> <li>28. Todo le da lo mismo</li> <li>29. El coraje de querer</li> <li>30. Familia</li> </ol>	<p><b>Temporada 4</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>31. El viaje</li> <li>32. Estamos todos bien</li> <li>33. Las cosas buenas que tiene la vida</li> <li>34. Carrizal</li> <li>35. La mano de Dios</li> <li>36. Madres coraje</li> <li>37. Ángel malo</li> <li>38. Revelaciones</li> <li>39. La calma que precede a la tormenta</li> <li>40. La promesa</li> <li>41. Cuando solo nos queda rezar</li> </ol>
<p><b>Temporada 5</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>42. Fe</li> <li>43. Parábola del hijo pródigo</li> <li>44. Y nada más</li> <li>45. En esta casa no hay ratones</li> <li>46. No hay nada como el hogar</li> <li>47. Los Herrera se están mojando</li> <li>48. Solamente amigos</li> <li>49. La casa de los papás</li> <li>50. Sin pan ni pedazo</li> <li>51. Loco no estoy</li> <li>52. Maldito sudaca</li> <li>53. El día más feliz de mi vida</li> </ol>	<p><b>Temporada 6</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>54. <i>Splendid</i></li> <li>55. Lo niego hasta el final</li> <li>56. Amada mía</li> <li>57. Pobre caminante</li> <li>58. Tos de perro</li> <li>59. La historia oficial</li> <li>60. Yo también tengo miedo</li> <li>61. Juan y Ana sentados en una banca</li> <li>62. Este ya no es mi país</li> <li>63. Para que te acuerdes de mí</li> <li>64. Historia de un amor</li> <li>65. Porque tú no estás</li> </ol>

**Temporada 7**

- 66. El regreso
- 67. Para que sea como antes
- 68. Las alas del deseo
- 69. Ella no existe más
- 70. De lo que nunca hablamos
- 71. La intrusa
- 72. Vencer sin luchar
- 73. Amor libre
- 74. Vender son palabras mayores
- 75. Ahora nos toca ser felices
- 76. ¿Qué te pasó, Félix?
- 77. Hasta siempre (primera parte)
- 78. Hasta siempre (segunda parte)

## LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

<b>Género</b>	Serie de televisión: drama, acción, suspenso
<b>Creadora</b>	Josefina Fernández
<b>Tema principal</b>	<i>Santiago de Chile</i> (1975) del cantautor cubano Silvio Rodríguez, interpretada por el grupo chileno Los Bunkers
<b>País de origen</b>	Chile
<b>Idioma</b>	Español
<b>Temporadas</b>	2
<b>Episodios</b>	24
<b>Cadena original</b>	TVN Televisión Nacional de Chile
<b>Primera emisión</b>	21 de julio de 2011
<b>Última emisión</b>	25 de mayo de 2014
<b>Emisiones por otras cadenas</b>	TNU Uruguay, Canal 22 México, TLT Venezuela, Canal 13 Costa Rica
<b>Dirección</b>	Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini
<b>Guion</b>	Josefina Fernández, Nona Fernández, Luis Emilio Guzmán, Enrique Videla, Valeria Vargas y Larissa Contreras
<b>Producción</b>	Sergio Gándara, Leonora González, Paz Urrutia, Úrsula Budnik y Rony Goldschmied
<b>Música</b>	Camilo Salinas
<b>Edición</b>	Javier Estévez
<b>Casting</b>	Roberto Matus
<b>Dirección de arte</b>	Bernardita Baeza
<b>Asistente de dirección</b>	Ángela Rincón y Alejandro Herrera
<b>Arte</b>	Shalini Adnani
<b>Sonido</b>	Alberto Martínez Garrido y Cristián Freund
<b>Efectos</b>	Juan Cristóbal Hurtado
<b>Vestuario</b>	Constanza Gómez

**Reparto**

Daniela Ramírez: Laura Pedregal; Benjamín Vicuña: Ramón Sarmiento; Paulina García: Mónica Spencer; Néstor Cantillana: Manuel Gallardo/comandante Ernesto; Víctor Montero: Troglo; Consuelo Holzapfel: Julia Correa; Edgardo Bruna: Marcos Sarmiento; Alejandro Trejo: Carlos Pedregal; Iván Álvarez de Araya: Mauro Pastene; Francisco Melo: Vicario Cristián; Natalia Grez: Francisca Sarmiento; Daniel Kiblsky: Juan José Sarmiento; Daniela Lhorente: Andrea Fuentealba; Juan Pablo Miranda: Javier Bustos; Roberto Farías: Marcelo Alarcón; Elvira Cristi: Estela Rossi; Claudia Cabezas: Alicia/Fabiana; Francisco Reyes: Juez Varela; Sissi Fuentealba: Teresa; Erto Pantoja: Guillermo Esteban el Rucio Reyes; Carmina Riego: Norma Allende; José Secall: Vicario Sergio; Mateo Iribarren: Lawrence Martínez; Tito Bustamante: Fiscal Robles; Hernán Cubillos: Pedro; Vittorio Yaconi: Julio Santelices; Nicolás Zárate: Raúl; Sebastián Plaza: Antonio; Liliana García: Isabel; Carlos Morales: Braulio; Patricio Ordenes: Mocito; Rodrigo Gijón: Pancho Jiménez; Alex Rivera: Daniel Petit; Carlos Araya: Fuenzalida; Jaime Omeñaca: Octavio García; Helen Cáceres: doctora Vargas; Rodrigo Soto: Derek; Alejandro Goic: Jaime Troncoso; Omar Morán: Fabián; Manuela Oyarzún: Marta; Ramón González: comandante Francisco; Eduardo Burlé: Gabriel; María José Illanes: Olivia; Gregory Cohen: padre Marchant; Natalia Reddersen: Gabriela; Gonzalo Durán: Frentista; Ana Burgos: Pilar; José Luis Aguilera: Juan Ahumada; Francisco Celhay: Federico; Mauricio Dell: Alejandro; Francisca Gavilán: Susana; Loreto González: Nicole; Luz Jiménez: Doña Ana; Mario Ossandón: Thomas Parker; Mauricio Rojas: Pedro Jofré; Víctor Rojas: cardenal; Blanca Turrientes: monja; Paula Zúñiga: Rosa; Constanza Araya: Mariela; Clara María Escobar: Silvia; Joaquín Guzmán: Salvador; Agustín Moya: magistrado; Marcelo Valdivieso: agente CNI.

FICHA TÉCNICA DE LAS SERIES

<b>Episodios:</b>	
<p><b>Temporada 1</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Osario</li> <li>2. Secuestro</li> <li>3. Comando de vengadores</li> <li>4. Capilla</li> <li>5. El otro cuerpo</li> <li>6. Cuento de terror</li> <li>7. Veneno</li> <li>8. Compañeros de colegio</li> <li>9. Confesión</li> <li>10. Los archivos</li> <li>11. Atentado</li> <li>12. La voz de los sin voz</li> </ol>	<p><b>Temporada 2</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>13. Panadería Lautaro</li> <li>14. Hermanos</li> <li>15. El rucio</li> <li>16. Fuego cruzado</li> <li>17. Supremazo</li> <li>18. Armamento de guerra</li> <li>19. 19 mil efectivos en las calles</li> <li>20. Los archivos de la Vicaría</li> <li>21. Comando 11 de septiembre</li> <li>22. Tregua</li> <li>23. Corpus Christi</li> <li>24. Albania</li> </ol>

## EL REEMPLAZANTE

<b>Género</b>	Serie de televisión: drama
<b>Creadores</b>	Jaime Bertossi, Nimrod Amitai e Ignacio Arnold
<b>Tema principal</b>	<i>Mi verdad</i> de Ana Tijoux
<b>País de origen</b>	Chile
<b>Idioma</b>	Español
<b>Temporadas</b>	2
<b>Episodios</b>	24
<b>Cadena original</b>	TVN Televisión Nacional de Chile
<b>Primera emisión</b>	1 de octubre del 2012
<b>Última emisión</b>	1 de enero del 2014
<b>Emisiones por otras cadenas</b>	TV Chile, Netflix, Señal Colombia
<b>Dirección</b>	Nicolás Acuña y Cristian Jiménez
<b>Guión</b>	Hernán Rodríguez Matte, Ignacio Arnold, Nimrod Amitai, Pablo Paredes, Javier Bertossi, Enrique Videla, Larissa Contreras, Malú Urriola y Paula Parra
<b>Producción</b>	Rony Goldschmied y Leonora González/Coproducción: CNTV
<b>Música (producción musical)</b>	Cristóbal Carvajal
<b>Edición (coordinador de montaje)</b>	Javier Estévez
<b>Castig</b>	Jimena Rivano
<b>Reparto</b>	Iván Álvarez de Araya: Carlos 'Charly' Valdivia; Sergio Hernández: Dionisio Valdivia; Karla Melo: Flavia; Rocío Monasterio: Kathy; Sebastián Ayala: Maicol; Maite Neira: Toyita; Blanca Lewin: Ana; Gastón Salgado: Claudio; Roberto Farías: Pancho Valdivia; Cristián Soto: Zafrada; Mónica Huenten: Jenny; Pablo Rojas: Ariel; Patrick Ordones: Javier; Paula Aguilera: Nicole; Trinidad González: Nieves Mondaca; Valentina Muhr: Isabel Mellado; María José Illanes: Lucía; Ricardo Olea: Lalo; Samuel González: Samuel; Stephany Meza: Rosa Pizarro; Elohim Ramón: Víctor Pizarro; Rafael de la Reguera: Gerardo Munizaga; Ignacia Allamand: Rosario; Jaime Azócar: Raúl Jorquera; Gonzalo Canelo: Hamster; Mónica Carrasco: Berta Serrano; Daniela Lhorente: Marisol; Otilio Castro: Juan Tello; Paulo Meza: anfitrión Centro de Formación; Daniel de la Vega: padre de Ariel; Mireya Moreno: Mirta; Mario Bustos: Arturo; Vilma Verdejo: Gladys; Juan Carlos Cáceres: Horacio; Silvia Hernández: Maruja Mardones; Alex Quevedo: Natre; Tito Bustamante: Julián Hormazábal; Daniel Antivilo: papá de Zafrada; Bastián Kinney: Diego; Rodolfo Pulgar: Aníbal Reyes.

<b>Episodios</b>	
<p><b>Temporada 1</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Carlos apostó mal y tuvo que empezar de nuevo</li> <li>2. La difícil realidad complica a Carlos y envuelve a Maicol</li> <li>3. La vida del Zafrada pende de un hilo</li> <li>4. Maicol es detenido por la policía</li> <li>5. Los alumnos del Príncipe Carlos dicen basta</li> <li>6. El Príncipe Carlos se moviliza por la educación</li> <li>7. Flavia pierde a su guagua</li> <li>8. ¿Voluntarios para un preuniversitario?</li> <li>9. El dilema de Charlie</li> <li>10. Lalo sufre un grave accidente</li> <li>11. Alumnos demandan al Príncipe Carlos</li> <li>12. Charlie salvó el liceo y a los alumnos</li> </ol>	<p><b>Temporada 2</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>13. Colegio bajo nueva dirección</li> <li>14. Ana deja el colegio</li> <li>15. Charlie se reencuentra con un antiguo amor</li> <li>16. Charlie en problemas</li> <li>17. Toyita y Maicol se van de la casa</li> <li>18. Tiroteo en el Príncipe Carlos</li> <li>19. Maicol y Víctor comienzan a robar</li> <li>20. Mamá de Maicol denuncia a su pareja por abuso sexual</li> <li>21. Charlie descubre nexos turbios por Jorquera</li> <li>22. Ariel es secuestrado por civiles en marcha estudiantil</li> <li>23. Munizaga pierde el control</li> <li>24. Munizaga deberá pagar por su maldad</li> </ol>



## AUTORAS Y AUTORES

JAVIER MATEOS-PÉREZ es doctor en Comunicación Social por la Universidad Complutense de Madrid. Compaginó trabajos como redactor en medios de comunicación con la elaboración de relatos, entrevistas y reportajes publicados en distintas revistas culturales y del ámbito literario. Se desempeña como profesor Asociado y director de Investigación en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile y es editor de la publicación académica *Comunicación y Medios*. Su línea de investigación se centra en el análisis de la televisión, la imagen y la ficción televisiva.

GLORIA OCHOA SOTOMAYOR es antropóloga social y magíster en Gestión y Políticas Públicas por la Universidad de Chile. Cuenta con experiencia en estudios e intervenciones sobre memoria y derechos humanos. Es coautora de los libros *Yo soy... Mujeres Familiares de Detenidos Desparecidos de Paine* y *La persistencia de la memoria. Londres 38, un espacio de memorias en construcción*, así como de artículos académicos en estas y otras materias. Es directora de *Germina, conocimiento para la acción* ([www.germina.cl](http://www.germina.cl)).

ANDREA VALDIVIA BARRIOS es académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, antropóloga social en la misma casa de estudios y doctora en Educación por la Universidad Católica de Chile. Investigadora asociada de Mediaccions de la Universitat Oberta de Catalunya. Su investigación se inscribe en la comunicación y la educación, en el aprendizaje, las identidades, las prácticas mediáticas de jóvenes y la cultura digital. Ha publicado sobre identidades, aprendizajes y producciones audiovisuales de adolescentes y etnografía educativa desde una perspectiva histórica.

LORENA ANTEZANA BARRIOS es profesora asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Periodista, licenciada y magíster en Comunicación Social de la misma casa de estudios, doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina. Es autora de dos libros: *Entre espejos y máscaras: El rol del noticiero televisivo chileno en el espacio democrático actual* (Comunicación y Medios, 2014, Santiago) y *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción* (CLACSO, 2015, Buenos Aires).

CLAUDIA BOSSAY PISANO es licenciada en Historia de la Universidad Diego Portales y magíster en Estudios Interdisciplinarios de la Queen's University Belfast, donde cursó un doctorado en Estudios de Cine sobre las representaciones de la historia en producciones cinematográficas que recuerdan la Unidad Popular y la dictadura chilena. Es investigadora postdoctoral en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Su línea de estudio es la representación de la independencia y colonia en el audiovisual chileno, argentino, boliviano y peruano.

CRISTIAN CABELLO VALENZUELA es periodista y magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Autor del libro *Patrimonio Sexual* (Trío Editorial, 2017, Valparaíso) y del capítulo «La esvástica sobre Zamudio. Homo-nacionalismo y espectáculo mediático de la vida y muerte homosexual» del libro *Medios y Diversidades Sexuales* (Dodds, T. y Brossi, L. (Comp.) (2017), Radio Universidad de Chile, Santiago). Editor del Cuaderno de Educación No Sexista. *Abortando los mitos de la sexualidad* (Amnistía Internacional-Chile, 2017, Santiago) y coeditor del libro *Por un feminismo sin mujeres* (Territorios Sexuales, 2011, Santiago).

VALENTINA CARVAJAL GALLARDO nació en Santiago de Chile en 1993. En 2011 ingresó como estudiante de periodismo a la Universidad de Chile, donde descubrió su pasión por el mundo audiovisual y la investigación académica sobre series de ficción y cine. Durante sus

años en la universidad fue ayudante del Taller de Crónica y Entrevista. En el año 2017 realizó el diplomado de Producción Ejecutiva Audiovisual en la Pontificia Universidad Católica, con el fin de seguir aprendiendo e incursionando en la industria audiovisual en Chile.



## AGRADECIMIENTOS

ESTE LIBRO ES EL PRINCIPAL resultado del proyecto de investigación *La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil* (FONDECYT Regular 2015, número 1150562), financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT). Asimismo, la elaboración de contenidos que en él se encuentran ha recibido el apoyo del Proyecto transversal para la consolidación de un grupo de investigación en Comunicación e Identidades Culturales del Programa Fondo Innovación en Investigación Disciplinaria (REF. INNOV 1.15), financiado por la Iniciativa Bicentenario de la Universidad de Chile. Y del Proyecto U-Inicia titulado *Cultura audiovisual de la juventud: representación de género, consumo y mensaje en las series televisivas de mayor audiencia* (2014), que contó con el financiamiento de la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la misma universidad.

A lo largo de la creación, organización y desarrollo del proyecto, el editor y la editora han contado con la colaboración de numerosas compañeras y compañeros. En particular, queremos agradecer el apoyo de Andrea Valdivia Barrios, académica del Instituto de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Sin su ayuda, aporte, asesoramiento y compromiso este trabajo, sencillamente, no hubiera existido.

De la misma manera queremos agradecer su ayuda en la elaboración de este libro a las autoras y autores que son parte de él. Gracias a Lorena Antezana, Claudia Bossay, Cristian Cabello y Valentina Carvajal por su valiosa contribución. De igual forma damos las gracias a Nicolás Acuña por la redacción del prólogo y por su paciencia, participación y asesoría en distintas fases de la investigación.

Algunos contenidos tratados aquí han sido discutidos en diversos foros internacionales gracias al concurso y a la cooperación de María Antonia Paz (Universidad Complutense de Madrid), Concepción Cascajosa (Universidad Carlos III), Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona), Simone Rocha (Universidade Federal de Minas Gerais), Rosario Sánchez Vilela (Universidad Católica del Uruguay), Giuliana Cassano (Universidad Católica del Perú), Nancy Morris (Temple University) y Constanza Mújica (Pontificia Universidad Católica de Chile). Además, a través de distintas instancias de conversación y debate, hemos recibido sugerencias, información y comentarios que nos han resultado de suma utilidad de parte de colegas como Eduardo Santa Cruz, Hans Stange, Claudio Salinas, Alejandra Matus, Isabel Piper, Gloria Elgueta, Sonia Arnal, Consuelo Reyes, Iván Álvarez de Ayala, Pablo Paredes, María Dolores de Souza y el Consejo Nacional de Televisión.

Esta relación estaría incompleta sin mencionar a todas y todos los jóvenes que nos ayudaron en el estudio de audiencia, aportando con su opinión respecto a estas producciones. Y a Paulina Fernández, que nos ayudó en el proceso de convocatoria.

También agradecemos la investigación realizada por Nicole del Río, Lucía Díaz y Alejandra Mújica en su memoria de título *Representación de género en series de ficción nacionales de máxima audiencia*. Así como las entrevistas realizadas por Rocío Venegas en el marco de su memoria de título *El contexto de producción de la serie El reemplazante. Ficción que nos refiere*. Extendemos nuestros agradecimientos a Javiera Ortiz y Valentina Carvajal, por las entrevistas e investigación, que aportaron a la elaboración de diferentes capítulos. A Gonzalo Villarroel, Vanessa Amigo y María Ignacia Bauzá, egresados de Cine y Televisión de la Universidad de Chile, por su colaboración en los análisis audiovisuales de las series. A Cristian Cabello y Carolina Maillard por su participación en el análisis de las conversaciones sostenidas con jóvenes, mujeres y hombres, para el abordaje de la audiencia juvenil. A María Sotomayor, por darnos su opinión a las versiones previas de los capítulos, acercándonos a la mirada del público.



Las series de televisión han experimentado un *boom* sin precedentes. Ocupan un lugar destacado en el entretenimiento cotidiano, poseen una notable relevancia social y viven un progresivo ascenso cultural.

Este libro, el primero publicado sobre el tema, es el resultado de una investigación, original e inédita, sobre el fenómeno de las series chilenas de la última década. Desentraña las claves del éxito de tres títulos que se han convertido en referencia del imaginario colectivo del país: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Estas series se analizan desde una triple perspectiva: la producción, el contenido y la audiencia, con el fin de valorar su impronta en el público chileno, en la representación de la historia reciente y en la creación de una cultura popular.

Además, el libro pergeña una perspectiva que va desde la panorámica internacional hasta la particularidad del modelo chileno. Este modelo ha utilizado el género televisivo para vehicular temas polémicos, nunca antes planteados en la ficción televisiva, que aluden a las representaciones sociales y políticas del país, tanto históricas como actuales.

Se trata de un texto dirigido a un público amplio y heterogéneo: desde la audiencia que vivió la emisión de estas producciones a la interesada en la comunicación social, la televisión y las series, y como estas pueden constituirse en nuevos soportes de memoria.



RIL editores



ISBN 978-956-01-0348-2

