

Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile¹

Repression and memory. Political violence and fiction in the context of 40 years of the coup in Chile

Lorena Antezana

Universidad de Chile, Santiago, Chile
lantezana@uchile.cl

Cristian Cabalin

Universidad de Chile / Universidad Central de Chile, Santiago, Chile
ccabalin@uchile.cl

Resumen

Este artículo se centra en las lecturas que realizan tres generaciones de telespectadores de las series televisivas ficcionales emitidas en televisión abierta en el marco de la conmemoración de los 40 años del golpe de estado en Chile. A partir del análisis de 24 entrevistas y de 6 grupos focales realizados a hombres y mujeres de tres generaciones distintas -los que vivieron el golpe de Estado; los que crecieron en dictadura y los que crecieron en democracia-, nos preguntamos: ¿Qué memorias sobre la violencia política del pasado reciente de Chile construyen los telespectadores de estas tres generaciones a partir de sus lecturas de las series ficcionales producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar? Los resultados obtenidos señalan que la experiencia vivida en relación con la dictadura impacta diferenciadamente en sus lecturas acerca de la violencia política del periodo representado en las series ficcionales.

Palabras clave: Ficción televisiva, dictadura, memoria, recepción.

Abstract

This article discusses the readings of three different audiences who watched Chilean TV fiction series produced in the context of 40 years of the coup d'état. Based upon the analysis of 24 interviews and 6 focus groups conducted on men and women from three different generations — who experienced the coup d'état; who grew up under the dictatorship; and who grew up under democracy-, we answer this research question: What memories of political violence do participants of these three generations make in their reception process of TV series about the Chilean recent past? The results indicate that the lived experience in relation to the dictatorship has a different impact on their readings about the political violence represented in each historical period of time.

Keywords: Television fiction, dictatorship, memory, reception.

1. Introducción

Los medios de comunicación, y especialmente la televisión, cumplen un papel importante no sólo como difusores de propuestas narrativas que organizan lo social, sino como insumo para la construcción de memorias sobre el pasado reciente que permiten a los telespectadores situarse en relación con su historia, asumir una posición sobre el pasado y adquirir un juicio crítico, entre otras. A pesar de la crisis –sobre todo económica– que están viviendo las empresas televisivas, la televisión sigue siendo uno de los medios que más se ve, que más conversaciones genera y que masifica con mayor rapidez la información de manera verosímil, al utilizar imágenes como soporte fundamental de sus transmisiones.

Esto ocurre tanto en programas de no ficción como en los de ficción, fundamentalmente cuando se trata de producciones audiovisuales de épocas pasadas. En éstas, la utilización de archivos audiovisuales, la ambientación de época, la recreación de espacios y la utilización de personajes parecidos a las personas de raigambre histórica que encarnan, son elementos que contribuyen a crear un efecto de realidad.

Es precisamente lo que observamos el 2013, año en que se conmemoraron los 40 años del golpe militar en Chile. En esa ocasión y como novedad en relación con lo ocurrido en la conmemoración de los 30 años, además de los programas informativos que se suelen presentar en televisión² sobre la dictadura –reportajes, programas de entrevistas, noticieros especiales– se emitieron también programas de ficción sobre la dictadura, construidos desde la perspectiva de la oposición al régimen de Pinochet. Nos referimos a las series que registraron mayores niveles de audiencia como *Los archivos del Cardenal* (TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No, la serie*³ (TVN) y a algunas temporadas de *Los 80* (Canal 13). Estos programas entrelazaron la realidad y la ficción constantemente, proponiendo marcos sociales de interpretación de la dictadura y sus consecuencias en materia de violación a los derechos humanos.

La trama de los relatos de estas series es la que sigue: *Los 80* (dirigida por Boris Quercia y Rodrigo Bazaes) en sus siete temporadas, acompaña a los

Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante la década mencionada; *Los archivos del Cardenal* (dirigida por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) en dos temporadas, cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena; *Ecos del desierto* (dirigido por Andrés Wood), miniserie de cuatro capítulos, relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano; y, por último *No, la serie* que es una miniserie de cuatro capítulos que cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del NO que terminó con el plebiscito de 1988, desde la perspectiva del publicista René Saavedra.

La representación de la violencia en estas series de televisión es abordada en este trabajo desde la recepción de éstas. Así, los acontecimientos relatados en las series son leídos desde la propia experiencia y conocimientos de los telespectadores, son confrontados con información de naturaleza diversa y alimentados por las discusiones presentes en otros medios de comunicación y plataformas mediáticas.

En este punto, es necesario señalar que el contexto es un factor que también debe ser considerado cuando de estudios de recepción se trata, puesto que contribuye a generar un clima social, o *clima de época* (Jelin, 2001), que incide en la lectura que realizan los telespectadores. El contexto de recepción de estas series estuvo marcado por el malestar y descontento manifestados por la sociedad, en general y por los estudiantes, en particular⁴; además, el gobierno conservador de Sebastián Piñera terminaba, y en las elecciones que se aproximaban se enfrentaban dos candidatas, Michelle Bachelet y Evelyn Matthei⁵, ambas hijas de generales que tuvieron posiciones encontradas —a favor y en contra del régimen militar.

Así, el conjunto de referencias –mediáticas, contextuales, de experiencia, conocimientos previos, etcétera– alimenta la memoria, que es un constructo cultural fundamentalmente social (Lands-

berg, 2004). La memoria individual se relaciona, entonces, con una o más memorias colectivas, conformando estas últimas un marco social de interpretación (Halbwachs, 2004) generacional. Es decir, en el caso de los telespectadores de estas series, se trata de personas de edades similares, que comparten el mismo conjunto de experiencias históricas (Leccardi & Feixa, 2011) y que son parte de una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993), en un sentido amplio.

De esta forma, en esta investigación consideramos a tres grupos generacionales de adultos telespectadores de estas series, de acuerdo con su experiencia de vida en relación con la dictadura, para preguntamos: ¿Qué memorias sobre la violencia política del pasado reciente de Chile construyen estos telespectadores a partir de sus lecturas de las series ficcionales producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar?

Esta investigación se plantea como un aporte a los estudios sobre memoria que inicialmente estuvieron enfocados en la superación del trauma donde lo importante era el testimonio (Feld, 2010); en una segunda etapa se trabajó en rituales y conmemoraciones –memoriales– (Mombello, 2014) y una corriente más contemporánea estudia la irrupción de terceras generaciones de personas –nietos de quienes vivieron las dictaduras– (Fernández, 2007; Kaufman, 2007) y el protagonismo de lo visual (Sarlo, 2005) en la mediatización de estas experiencias (Landsberg, 2004; Baer, 2006; Didi-Huberman, 2004). En este último ámbito, en Chile se han desarrollado algunos estudios sobre la ficción televisiva (Bossay, 2014; Chamorro, 2014, Cárdenas, 2012; Castillo, Simelio & Ruiz, 2012), pero son muy pocos los que se han ocupado de las audiencias (Mateos-Pérez & Ochoa, 2019), objeto de estudio de esta investigación.

2. Marco teórico

La televisión, en tanto dispositivo comunicacional mediático, a partir de la organización significativa de materiales diversos (lingüísticos, sonoros, icónicos, entre otros), construye discursos sociales (programas) de “intercambio entre dos instancias, la una de enunciación y la otra de recepción don-

de el sentido depende de la relación de intencionalidad que se instaure entre éstas” (Charaudeau, 1997, p.15). Estos discursos entendidos, cualquiera sea su soporte, como configuraciones espacio-temporales de sentido (Verón, 1988), están dispuestos en un flujo programático (grilla) y tratan de relacionarse con las actividades cotidianas realizadas por su público.

La relación entre la instancia de producción y los telespectadores no es directa, por lo cual se opera sobre la base de un acuerdo tácito o “una promesa de sentido” que es construida y mantenida/modificada en el tiempo en función del uso. Este acuerdo tácito se relaciona con el género del discurso audiovisual que puede ser considerado como una herramienta para la construcción de pertinencia interpretativa de los documentos televisivos (Charaudeau, 1997). Es decir, es un marco de referencia que se ha estabilizado en el tiempo y por el uso (Soulages, 2005) y que tiene su propia gama de convenciones y prácticas que inciden en su producción, pero también en su consumo (Mittell, 2004).

La investigación acá reseñada se enmarca en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años 90 –que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica (Focás, 2014)–, por lo que entendemos que la recepción televisiva no sólo está relacionada con la clase social de los telespectadores (Grossberg, 2009), con sus recursos culturales –que en países tan desiguales como Chile están asociados también al nivel educacional (Contreras & Macías, 2002)–, o su género y necesidades específicas (Wolton, 2001), sino que también con las características contextuales y políticas en que estos procesos se insertan (Antezana & Cabalin, 2016).

La recepción será entonces un proceso efectuado por las audiencias en su interacción con la televisión que supone no sólo un registro de lo que se está presentando, sino el diálogo entre esas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores posee (Antezana, 2015) al ser parte de comunidades interpretativas, entendidas como conjuntos “de sujetos sociales unidos por un ámbito de significación común” (Focás, 2014, p. 353).

El telespectador, de acuerdo a los resultados de las encuestas sobre televisión en Chile, es un sujeto activo que busca fundamentalmente programas

que lo distraigan y entretengan (Santander, 2014) y este es efectivamente uno de los aspectos que las producciones ficcionales locales sobre el pasado reciente están proponiendo: relatos ágiles, con personajes bien trabajados, en un contexto y ambientación que recrean los espacios cotidianos en los que los telespectadores se desenvuelven.

A nivel del análisis de la audiencia, hemos optado por situarnos en una zona fronteriza donde la historia y la comunicación dialogan y se complementan, y donde la memoria ocupa un lugar central, porque la lectura de estas ficciones televisivas se cruza precisamente con los conocimientos sobre el pasado reciente que son parte del registro previo con el que cuenta cada telespectador.

La ficción audiovisual, en tanto modalidad de organización de distintas materialidades significantes, puede configurarse como fuente de la historia, aunque más que fechas, lugares y nombres concretos, se presentan otras situaciones fácilmente generalizables, lo que permite la identificación y empatía del público receptor. En el caso de las ficciones consideradas en la investigación que se presenta, podemos sostener, además, que estas producciones operan como artefactos de memoria que "sintetizan procesos históricos complejos" (Feld, 2004, p.75) y que cumplen una función mediadora, en la medida en que "estructuran, organizan y reorganizan el entendimiento de la realidad vivida por la audiencia. La mediación es la dinámica en la cual el sentido es construido en el proceso de comunicación" (Tufte, 2007, p.90).

En la ficción, se construye un relato que organiza distintos acontecimientos de acuerdo con un marco de interpretación específico, con un inicio y un desenlace que permiten hacer comprensible un determinado periodo histórico (Antezana & Mateos-Pérez, 2017), por lo que no todos los relatos ni todas las imágenes sobre un determinado acontecimiento son parte de las propuestas mediáticas presentadas. Es por esta razón que las distintas visiones acerca de la dictadura entran en conflicto y la disputa sobre esta etapa del pasado es uno de los puntos más polémicos de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado. Qué relatos se cuentan, desde qué perspectiva, qué imágenes condensan metonímicamente el significado de este periodo es parte de la disputa por la memoria de este periodo.

El problema se produce al momento de seleccionar los hechos y sus interpretaciones, y en el intento de dar una racionalidad y una justificación plausible que pudiera identificarse con el bien común, pues no hay que olvidar que "las memorias" en la sociedad no se vinculan únicamente con la "objetividad de los hechos" sino que "resuenan en las intensas emociones vividas asociadas a esos hechos... en los miedos y las angustias invasoras... en la imposibilidad de poner palabras a lo vivido, en el vacío de las pérdidas, en los duelos imposibles" (Lira, 2010, p. 13). Como se trata de versiones sobre el pasado, estas no son únicas, aunque algunas sean las que se consolidan como hegemónicas o emblemáticas (Stern, 2009) durante un tiempo determinado.

Hablamos de "memorias" en plural, pues más que a memorias individuales nos referimos a memorias sociales. De hecho, varias memorias colectivas pueden coexistir, relacionándose de diferentes formas, complementándose u oponiéndose entre sí. Así, la memoria social no es homogénea, pues existen varias interpretaciones de un acontecimiento, y son estas memorias las que entraron en pugna con la emisión de las series que se construyeron narrativamente desde la perspectiva de las víctimas y de quienes se opusieron al régimen militar.

Las memorias están construidas desde el presente, por tanto, son interpretaciones que van variando en el tiempo, de acuerdo con las nuevas experiencias, nuevos conocimientos y contextos de recepción. Hoy en día ya no se cuestiona la verdad de las violaciones a los DDHH cometidas durante la dictadura y la discusión pública se ha trasladado hacia el cuestionamiento acerca de la (i)legitimidad del golpe de Estado y la pregunta sobre qué y cuánto debe ser recordado. Y este es precisamente el cuestionamiento que hacen participantes del presente estudio de las series que muestran que la violencia ejercida "había sido tan masiva y generalizada que era claramente una política sistemática del régimen militar, no el exceso de algunos funcionarios deshonestos o de subordinados sádicos" (Stern & Winn, 2014, pp. 240-241).

En cuanto al pasado reciente presente en los relatos de las series, recordemos que a partir del golpe de Estado de 1973 se cierra abruptamente una etapa de la historia de Chile, iniciando una distinta

de la mano de la dictadura. Además del estado de sitio decretado por los golpistas y su reinstauración cada seis meses durante los años siguientes, de la intervención y en algunos casos cierre de universidades y medios de comunicación, de la prohibición de funcionamiento de partidos políticos, entre otras medidas que restringieron las libertades y derechos de los chilenos, se inició un periodo de "represión extremadamente violenta contra los sectores de la sociedad considerados como *subversivos*" (Groppo, 2016, p. 31).

Cuando hablamos de "dictadura" no nos referimos al dominio de una clase social sobre otras, sino al ejercicio del poder, a una forma de gobierno "no constitucional en dos sentidos: a) quebranta el orden constitucional en el momento en el cual toma el poder y b) el dictador ejerce un poder no disciplinado ni frenado por límites constitucionales" (Ansaldi & Giordano, 2012, p. 411). El gran logro del poder es el orden, ofrecer más bien una seguridad de orden (Lechner, 2006), que instale certezas acerca de lo que se puede y se debe hacer.

Como norma histórica, "el poder de cualquier índole siempre ha necesitado obligar, persuadir, formar determinadas creencias y estados de opinión, orientar y moldear las conductas hacia determinados fines" (Correa, 2011, p. 38). Así, el poder puede utilizar a la violencia como un medio y, a nivel político, ésta puede ejercerse de manera legítima, de acuerdo con los efectos que produzca y del marco constitucional y legal, o de manera ilegítima, desmesurada e imprevisible, su incidencia es determinante como fundamento de poder de gobierno y se usa de manera sistemática para truncar y paralizar anticipadamente toda oposición potencial.

Es este tipo de violencia el que se utilizó en dictadura: un empleo de una fuerza coercitiva y control sobre los opositores reales o potenciales para debilitar su resistencia frente a la voluntad de las autoridades y así producir un orden social, político y cultural específico. Este tipo de acción es también definida como represión, un "conjunto de mecanismos dirigidos al control y la sanción de conductas 'desviadas' en el orden ideológico, político, social y moral" (González, 2006, p. 554) y es cercano a la noción de violencia política, entendida como una forma particular de violencia que busca imponer y administrar, de manera rápida, el actuar de la sociedad con el fin de establecer, mantener o modifi-

car cierto tipo de orden social (Bonnassiolle, 2015; Jorquera-Álvarez & Piper, 2018).

Galtung distingue tres tipos de violencia: la directa (física o psicológica), la cultural (simbólica) y la estructural (referida al reparto fragmentado y desigual entre grupos de una sociedad respecto a necesidades básicas de la supervivencia, el bienestar, la representación y la libertad) (Sánchez, 2018). Entre estas últimas podemos considerar la experiencia de miedo, que no es sólo una simple amenaza externa sino también un modelamiento de actitudes para lograr la conformación social, lo mismo que la inseguridad en la que se vivía (incluso la económica), que también son reconocidas como violencia invisible (López, 2018).

3. Metodología

A nivel metodológico utilizamos una estrategia que incorporó, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social (Schwandt, 2000). El diseño de la investigación fue secuencial y de desarrollo (Greene, 2007). Esto quiere decir que las fases de la investigación se realizaron una tras otra y cada una nutrió la siguiente.

Se realizaron 24 entrevistas que permitieron el desarrollo de seis grupos focales. Ambos recursos nos parecen particularmente adecuados para investigaciones sobre recepción y memoria, puesto que, al igual que en el caso de la ficción televisiva seriada, su estructura básica es la narración, es decir, se centra en aquello que está hecho para ser contado (Martín-Barbero, 1991). En el caso de los grupos focales estos "facilitan la exploración de memorias colectivas y reservas compartidas de conocimiento que podrían parecer triviales y de poca importancia para los individuos" (Kamberelis & Dimitriadis, 2015, p. 523).

La muestra para las entrevistas fue intencionada considerando como telespectadores a todos quienes vieron una o más de las series mencionadas, además de aspectos como género, generación y situación socioeconómica⁶. Consideramos como generación a un grupo de telespectadores que

comparte un determinado rango etario y experiencia de vida y que registró un *rating*⁷ específico en el visionado de las series: (1) la generación que vivió el golpe de Estado (que para la realización del trabajo de campo en 2016 tenía entre 50 y 64 años y cuyo *rating* fue de 16,5 puntos), denominada en este trabajo como primera generación; (2) la que creció en dictadura (que el 2017 tenía entre 35 y 49 años con un *rating* de 22,6 puntos) que será la segunda generación y (3) la que creció en democracia (que el 2018 tenía entre 18 y 24 años con 12,9 puntos de *rating*), o tercera generación.

Desarrollamos una entrevista interpretativa, que consiste en la realización de una conversación semi estructurada, para indagar en las percepciones, discursos, emociones y trayectorias de los sujetos de manera dialógica (Denzin, 2001). La primera parte de la entrevista estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía el/la entrevistado/a sin apoyo o referencia visual más que la consignada en los datos del visionado (canales y fechas de emisión) que se solicitaron al iniciar la sesión, recabando información sobre: las condiciones de recepción de las series/miniserias, sus recuerdos de cada una de ellas, y sus personajes preferidos o rechazados, y las razones de ello; mientras que para la segunda, se mostraron las sinopsis de las series/ miniserias (sólo de las que vio) y se generó una conversación sobre la situación histórica/política del país reflejada en la serie/miniserie enfatizando: su situación personal/ familiar en la época y vínculo con la propuesta ficcional, los acontecimientos “salientes” de cada serie/miniserie y las emociones gatilladas por cada serie/miniserie.

Los resultados de estas entrevistas nos indican que, cuando las personas recuerdan las series, sin apoyo visual, tienden a confundirlas entre sí, a mezclarlas o a mencionarlas sin realizar mayores distinciones. Esto, a pesar que sus relatos, personajes y tramas son distintos, al hablar sobre el pasado reciente, sus narraciones componen un relato único formado por distintos materiales. Una especie de rompecabezas compuesto por piezas que provienen de distintas fuentes, donde la propia experiencia es la que predomina. Es lo mismo que ocurre cuando se conversa sobre la violencia del periodo.

En el caso de los grupos focales, se conformó una muestra heterogénea, asumiendo que el tema de la discusión provocaría controversias, posiciones

disímiles y tensiones. Se realizaron dos grupos focales por cada generación, uno con hombres y otro de mujeres. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socio-económicas. La realización de los grupos focales respondió a la necesidad de validar los resultados obtenidos en la realización de las entrevistas y la construcción de repertorios iconográficos generacionales. Los resultados obtenidos ratifican y refuerzan la información obtenida de las entrevistas.

La violencia política no fue una dimensión considerada *a priori* en el diseño de los instrumentos sino más bien fue una categoría que emergió en el análisis. Una vez realizadas las entrevistas y grupos focales, se analizó el texto transcrito utilizando como método el análisis temático, que consiste en “identificar, analizar y reportar los patrones de significado presentes en los datos” (Braun & Clarke, 2006, p. 79). No existió una teoría previa que guiara el análisis estableciendo categorías predefinidas, por el contrario, aplicamos una taxonomía inductiva, es decir, un sistema de clasificación de los datos de acuerdo con categorías emergentes (Sautu, 2004). Así se establecieron los ejes temáticos más relevantes —conceptos recurrentes o el conjunto de ideas que caracterizan la experiencia de los sujetos entrevistados (Bradley, Curry & Devers, 2007)—, organizados en seis categorías analíticas: contexto de recepción; apreciación estética; contenido referencial; cuerpo o afectos; violencia e imágenes.

En este trabajo abordaremos los resultados vinculados a la categoría de violencia a nivel general y por generaciones, que corresponden a las categorías de violencia directa y estructural o invisible. Utilizaremos de manera indistinta la información proveniente de las entrevistas y de los grupos focales pues no se registran muchas diferencias a nivel generacional entre ellos. Tampoco realizaremos distinciones entre las distintas series salvo en los pocos casos en que estas son destacadas por los sujetos muestrales.

4. Análisis

Las lecturas que cada una de las generaciones realiza de las propuestas ficcionales están, en gran

medida, vinculadas con el formato audiovisual utilizado. En este sentido, el formato no es un programa en específico, sino más bien es una idea estructurada de un proyecto que incorpora su gestión y que se adapta a la cultura en la que se emite, por tanto, es una propuesta comercial (Labrador & Rebeil, 2013). En el caso de las series de ficción, el formato determina la estructura narrativa y la forma en que la historia será contada y ésta condiciona lo que se puede mostrar respondiendo a los requerimientos de un subgénero específico que enfatiza ciertos elementos en desmedro de otros, los que serán más recordados por los telespectadores.

Así, en el caso de la representación de la violencia, dado que estas producciones están dirigidas para el gran público, las escenas no son tan crudas, es decir, la violencia y el horror de la época se mitigan y se simplifican un poco; el melodrama es parte de los *plot* narrativos por lo que el relato propuesto gira en torno a algunos nudos dramáticos que contraponen a protagonistas con antagonistas; apelan al sentimentalismo y la emoción; se simplifican las características de los personajes y puesto que todas estas series están construidas desde el punto de vista de quienes se opusieron a la dictadura, los buenos son los que se oponen a ella mientras que los malos son los que están a favor; se castiga al villano y se premia al héroe después de muchos obstáculos y, al final, se restablece el orden que se había roto inicialmente.

Este tipo de características de los relatos audiovisuales supone algunas estrategias de lectura más o menos comunes, es decir, que las distintas generaciones de telespectadores tienden a recordar las escenas más dramáticas (por contenido, pero también por efectos de montaje, escala de planos y utilización de música) muchas de ellas relacionadas con la violencia física directa. Por ejemplo, todos recuerdan escenas relacionadas con fusilamientos/ejecuciones, torturas y represión en las protestas.

También perciben en las series la violencia estructural, que es menos evidente, y que, en este caso, está relacionada con aspectos que, de alguna manera, afectan sus condiciones concretas de vida. Por ejemplo, recuerdan la crisis económica vivida en ese periodo y sus repercusiones en el ámbito cotidiano. Las dos primeras generaciones recuerdan esos periodos de escasez y privaciones, la

primera las revive con dolor, la segunda más bien la recrea como hechos anecdóticos de un período más lejano. Para la tercera generación es un dato de contexto, llamativo en la medida en que no es parte de su vida cotidiana de manera habitual.

En cuanto a la violencia indirecta o invisible, perciben el miedo como un factor que condiciona la vida cotidiana. En el caso de la primera generación el miedo es el que condiciona el tipo de información que le brindarán a sus hijos/as por la necesidad de protegerlos; en la segunda es una característica del medio en el que crecen, que se asocia con el espacio público y se direcciona hacia la política; y, para la tercera, es una sensación que no pueden reconocer en sus vivencias actuales.

Además de las diferencias que ya hemos consignado entre las percepciones de estas distintas generaciones, incluimos algunas otras características particulares de cada una en relación a la violencia y a su construcción de memorias, en los párrafos que siguen.

La primera generación, quienes vivieron el golpe de Estado y la dictadura, confronta sus propios recuerdos individuales con el relato audiovisual presente en las series. La violencia directa y la invisible ejercidas durante la dictadura por el Estado es reconocida como parte de lo que efectivamente sucedió en el país, por esto, para ellos las series visibilizan lo ocurrido y les dan legitimidad a sus propios recuerdos. En cuanto a su lectura actual de la represión de la época, ésta parecería indicar que la violencia política ejercida por el régimen significó un alto costo (en vidas y sufrimiento) y que, en relación con el resultado (una democracia que perciben como imperfecta), no valió la pena. Su construcción de memoria privilegia su propia autopercepción de la época mediada por su experiencia vivida.

La segunda generación, la de quienes crecieron en dictadura, encuentra en las series explicaciones para dar contexto a sus propias vivencias fragmentarias del periodo. Para ellos la violencia que aparece en las series es particularmente dura, porque aunque sabían lo que había ocurrido en el país, no lo habían visto y porque al presentarla en el marco de historias y personajes específicos podían empatizar más fácilmente con el dolor y sufrimiento de las víctimas. Algunos, además, podían

asociar estas vivencias a otras más cercanas. En cuanto a la represión percibida, ésta opera como una estrategia de amedrentamiento, que pone en escena situaciones dolorosas que es mejor evitar y la forma de hacerlo es muchas veces recluirse en la esfera privada. No esperar nada del Estado ni de los otros y resolver sus problemas de manera individual. Sienten que deben tomar precauciones para no revivir situaciones de violencia y el silencio y el conformismo son parte de éstas. Hoy, ya en democracia, la sensación de desprotección y de inseguridad sigue presente, aunque sean otros los “miedos” con los que viven. Su construcción de memorias está asociada a la búsqueda de respuestas que les permita situar su historia individual en un marco interpretativo mayor.

Mientras que la tercera generación, la de quienes crecieron en democracia, a partir del visionado de las series perciben algunos procesos del pasado que en la actualidad parecen replicarse. La violencia de la dictadura sirve como parámetro para establecer un límite, una medida que les permite entender los procesos que viven hoy (vinculados con las movilizaciones y nuevas demandas políticas) y los riesgos asociados, aunque entienden que no alcanzarán en su contexto actual la magnitud de las situaciones de violencia directa relatadas en las ficciones televisivas. La sobreexposición a las imágenes violentas a la que están enfrentados cotidianamente en las distintas pantallas hace que la violencia directa que muestran las series, no les llame particularmente la atención y que por tanto no tengan miedo de enfrentarla. Esto, pues se sienten más seguros en el espacio en el que viven, por su edad y porque tienen más conciencia de sus propios derechos. Sin embargo, en las series aparecen otras formas de violencia, como el exilio, que les parecen incluso más fuertes que la violencia explícita, quizás porque sus lecturas están vinculadas con su ciclo de vida y por un clima de época actual en el que se valora la libertad individual. Su construcción de memorias es realizada desde los vínculos y explicaciones que pueden establecer entre lo que viven hoy y su relación con el pasado.

Como podemos apreciar, la diferencia en las lecturas que realizan las distintas generaciones no está tanto en el tipo de violencia que perciben sino más bien en cómo la interpretan, en cómo la significan, es decir, en los marcos de referencia que utilizan para comprenderla y son éstos los que están en al-

guna medida determinados por el conjunto de experiencias (de conocimientos, de vida y mediáticas) con las que cada generación cuenta. La diferencia entre las distintas generaciones no está en lo que recuerdan, sino en la forma en que “leen” las escenas que presentan la violencia ejercida por los agentes de la dictadura, en el cómo las interpretan y las lecciones y enseñanzas que de allí extraen para su vida actual. Es decir, la violencia percibida es significada de acuerdo con marcos de interpretación y éstos son colectivos y generacionales.

Las diferencias de género se advierten sobre todo en la forma de relatar sus recuerdos más que en los temas que abordan, así, las mujeres suelen recordar muchos más detalles y recrearlos desde sus emociones, mientras que los hombres son más descriptivos y racionales. No percibimos en las lecturas realizadas una negación de la violencia ejercida por el Estado en este periodo, lo que puede estar relacionado con que en la discusión pública se ha reforzado y argumentado al respecto insistentemente durante el último periodo, siendo muy difícil encontrar ahora declaraciones que vayan en una línea distinta.

Estos resultados demuestran que las series de ficción sobre el pasado reciente operan efectivamente como artefactos de memoria en tanto son percibidos por las distintas generaciones de telespectadores como versiones verosímiles del pasado. Las ficciones televisivas analizadas operan como un estímulo para recordar (en el caso de las dos generaciones que cuentan con una experiencia vivida del periodo) y como una forma entretenida de reforzar los conocimientos sobre la dictadura obtenidos en otras instancias y generar empatía hacia los personajes y las situaciones presentadas (por parte de las generaciones que cuentan con experiencias transmitidas).

4. Conclusiones

La violencia política ejercida por el Estado durante la dictadura, y recreada de manera ficcional en las cuatro series emitidas en televisión abierta a propósito de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, es destacada por los distintos telespectadores chilenos, fundamentalmente,

porque es utilizada en las escenas que condensan mayor tensión narrativa y afectan a los protagonistas principales o a sus cercanos. Todos los consultados para este trabajo, de las distintas generaciones, recuerdan la violencia directa mostrada en las series: asesinatos, ejecuciones, torturas, secuestro y represión en las calles, a pesar de no haberles preguntado directamente sobre ella. Esto se debe a la forma en que se construyeron las narraciones (cuyos *peaks* de interés dramático están vinculados precisamente con la violencia); por su centralidad en las tramas relatadas y por el clima de época (contexto conmemorativo) en que se presentaron las series (con la circulación de distintos relatos sobre el periodo en distintos formatos).

La primera y segunda generación recuerdan la violencia por haberla vivido (aunque en dos etapas de vida distintas: niñez y juventud) por lo cual esta los impacta de manera diferente pues los que eran más pequeños han sobre-dimensionado su impacto en la vida cotidiana, mientras que los que eran mayores, pueden procesarla y entenderla de manera más racional y consciente. Es lo mismo que ocurre en relación con el miedo, percibido como violencia indirecta o invisible, que también es enfrentado de manera distinta como ya hemos visto.

En cuanto a la violencia estructural, está vinculada a la situación socioeconómica de la época. Todas las generaciones perciben la pobreza como un factor amenazante para sus vidas, aunque la intensidad no es la misma. La primera generación la rememora con angustia; la segunda la recuerda de manera más anecdótica, mientras que para la tercera es una rareza, algo que les llama la atención, pero que no ven cercana.

Es así como las diversas reacciones de los teleespectadores frente a la violencia están condicionadas por la etapa de vida en que se encuentran y su vínculo experiencial con el golpe de Estado. La primera generación es capaz de racionalizar y analizar la violencia de la dictadura desde su propia perspectiva lo que no hace sino reforzar sus interpretaciones previas; la segunda generación amplifica la violencia y la recibe de manera altamente emocional lo que las lleva a evitar exponerse a estas escenas que aún les causan dolor, y la tercera generación, al estar más distante de los acontecimientos violentos que relatan las series, realizan una lectura que busca ser más equilibrada y

ponderada, contemplando más aristas y versiones sobre ese pasado. Seguramente las violaciones a los derechos humanos cometidas en el marco del “estallido social” del 2019 en Chile, serán un nuevo insumo que alimente y modifique estas lecturas, pero eso habrá que observarlo en futuras investigaciones.

En cuanto al formato, las propuestas de ficción aquí consideradas, efectivamente simplifican y estereotipan la representación histórica del pasado reciente. Se sacrifica “la historia” para hacerla funcional al tipo de narrativa audiovisual propuesta, por tanto las series no pueden reemplazar a la historia, pero y sobre todo pensando en generaciones que tengan un vínculo experiencial mucho más distante de los hechos representados, la ficción puede ser un vehículo que posibilita: (1) el diálogo intergeneracional (mientras existan personas que vivieron los acontecimientos); (2) la discusión pública y la actualización de los marcos de interpretación de los hechos (que se produce en el contexto de conmemoraciones); (3) la lectura afectiva que permite la empatía hacia el sufrimiento y el dolor; y, (4) la comprensión de la violencia política como una herramienta de control ejercida por la fuerza por un Estado con todo lo que esta supone.

Estos aspectos no garantizan en absoluto que la democracia sea para ellos el sistema de organización política deseado, pero permiten instalar imágenes y memorias de la represión a nivel masivo, que, al menos, son asociadas a la dictadura y leídas como “negativas” para la convivencia o para la libertad y los derechos de las personas.

Notas

1. Este artículo presenta los resultados finales de la investigación “Imágenes de la Memoria: Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”, Fondecyt Regular N° 1160050 (2016-2020).
2. Se presentaron 14 programas de este tipo en televisión abierta para la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado.
3. No se estrenó inicialmente como película en el cine y luego, gracias al financiamiento del Consejo Na-

- cional de Televisión, fue convertida en miniserie y emitida en televisión abierta.
4. Desde 2006 y luego, con mayor fuerza el 2011, se manifestaron en contra del deterioro de la educación pública, producto entre otras cosas, del modelo económico instaurado durante la dictadura y perfeccionado por los gobiernos democráticos siguientes en el periodo conocido como de "transición a la democracia".
 5. Evelyn Matthei Fornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos conservadores), hija del general Fernando Matthei, de la Fuerza Aérea, que fue miembro de la Junta militar entre 1978 y 1990, y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos de centro izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, que fue detenido en 1973 y falleció en prisión.
 6. Consideramos cuatro categorías. ABC1 (2.500 dólares o más de ingresos por hogar al mes); C2 (ingresos mensuales del hogar entre mil y 2.000 dólares); C3 (hogares con ingresos mensuales entre 600 y 800 dólares), y DE (hogares con ingresos mensuales menores a 500 dólares).
 7. El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile (*People Meter*) permite analizar la audiencia minuto a minuto, individuo a individuo (catastrado).

Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ansaldi, W. & Giordano, V. (2012). *América Latina. La construcción del orden*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Antezana, L. (2015). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *Comhumanitas*, 6 (1), 188-204.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (Eds.) (2016). *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Santiago: Universidad de Chile.
- Antezana, L. & Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica*, 66, 109-128. doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Bonnassiolle, M. (2015). Violencia política y conflictividad social durante el gobierno de la Unidad Popular. El caso de la vanguardia organizada del pueblo (VOP), 1970-1971. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (1), 125-164.
- 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. *Comunicación y Medios*, (29), 106-118. doi: 10.5354/0719-1529.2014.30176
- Bradley, E. H., Curry, L. A. & Devers, K. J. (2007). Qualitative data analysis for health services research: Developing taxonomy, themes, and theory. *Health Services Research*, 42(4), 1758-1772.

- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Cárdenas, C. (2012). ¿Cómo es representar el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del Siglo XX chileno y Los Archivos del Cardenal. *Comunicación*, 1 (10), 653-665.
- Castillo, A.M., Simelio, N. & Ruiz, M.J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, 1(10), 666-681.
- Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios*, (29), 143-155.
- Charaudeau, P. (1997). Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Rezeaux*, 81, 79-101.
- Contreras, D. & Macías, V. (2002). Desigualdad educacional en Chile: Geografía y dependencia. *Cuadernos de Economía*, 39 (118), 395-421.
- Correa, R. (2011). *Imagen y control social. Manifiesto por una mirada insurgente*. Barcelona: Icaria Editorial s.a.
- Denzin, N. K. (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios terrestres*, 70 – 77.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *ALETHEIA*, 1, 1-16.
- Fernández, I. (2007). El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas. En V. Díaz y M. Viana Tomé (coords.) *La tradición como reclamo. Antropología en castilla y León*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo.
- Focás, B. (2014). Del funcionalismo al consumo multitasking. Límites y potencialidades de los estudios de recepción. *Astrolabio*, 12, 338-364.
- González, E. (2006). Sobre el concepto de represión. *Hispania Nova revista de Historia Contemporánea*, 6, 551-579.
- Greene, J. C. (2007). *Mixed methods in social inquiry*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Grosso, B. (2016). Dictaduras militares, archivos de movimientos políticos y sociales y archivos de la represión en América Latina. En Acuña, M.G. et al. *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)*. Santiago: LOM, 31-54.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tábula Rasa*, 10, 13-48.

- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- Jorquera-Álvarez, T. & Piper, I. (2018). Revisión de estudios sobre violencias políticas realizados en la última década. *Psicoperspectivas*, 17(3), 1-13.
- Kamberelis, G. & Dimitriadis, G. (2015). Grupos focales. Articulaciones estratégicas de la pedagogía, la política y la investigación. En Denzin, N. & Lincoln, Y. (Coords.) *Métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa, 494-532.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar*, (5), 214-220.
- Labrador, M.J. & Rebeil, M.A. (2013). *La dimensión emocional en el discurso televisivo*. México: Universidad de Los Andes/Universidad Anáhuac/ Tirant Humanidades.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Leccardi, C. & Feixa, C. (2011) El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última Década*, 34, 11-32.
- Lechner, N. (2006) [1984]. *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado. Obras escogidas 1*. Santiago: Ediciones LOM, 138-335.
- Lira, E. (2010). *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. San José: Flacso.
- López, L. (2018). *A mí no me pasó. Memorias del miedo en personas que no fueron víctimas de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Martín-Barbero, J. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (Eds.) (2019) *Chile en las series de televisión. Los 80, Los Archivos del Cardenal y El Reemplazante*. Santiago: RIL Editores.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. Nueva York: Routledge.
- Mombello, L. (2014). Entrevista a Elizabeth Jelin: La memoria, una bisagra entre pasado y presente. *Clepsidra*, (2), 146-157.
- Sánchez, J. (2018) *Contexto e inmunización: La representación de la violencia estructural en la ficción televisiva Los archivos del Cardenal (2011-2014)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política. Universidad de Chile.
- Santander, P. (2014) ¿Nace un nuevo televidente en Chile? Encuesta Nacional de TV 2011. En Souza, M. (Ed.) *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio*. Santiago: Consejo Nacional de Televisión, 30 - 37.

- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sautu, R. (2004). Estilos y prácticas de la investigación biográfica. En Sautu, R.(comp.) *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Lumière, 21-61.
- Soulages, J. (2005). Formato, estilo y géneros televisivos. *deSignis*, 7-8, 67-78.
- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998*. Libro I de la trilogía *La Caja de la Memoria del Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Stern, S. & Winn, P. (2014) El tortuoso camino chileno a la memorialización. En Winn, P., Stern, S., Lorenz, F. & Marchesi, A. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el cono sur*. Santiago: LOM, 205-326.
- Tufte, T. (2007). Soap operas y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y Sociedad*, 8, 89-112.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Wolton, D. (Ed.). (2001). *A la recherche du public. Réception, télévision, médias*. Paris: CNRS Editions.

- Sobre los autores:

Lorena Antezana es Doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica); Periodista y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesora Asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Cristian Cabalin es Doctor en Estudios de Políticas Educativas de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign (EEUU); Periodista y Magíster en Antropología y Desarrollo de la Universidad de Chile. Profesor Asistente del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile e investigador de la Escuela de Gobierno y Comunicaciones de la Universidad Central de Chile.

- ¿Cómo citar?

Antezana, L & Cabalin, C. (2020). Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile. *Comunicación y Medios*, (41), 82-94, doi: 10.5354/0719-1529.2020.55927