



Universidad de Chile  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Sociología  
Carrera de Sociología

# **Memorias de una década en Chile a partir de la recepción de la serie de televisión chilena Los 80.**

Tesis de Pregrado para optar al Título Profesional de Socióloga

Angela Cortés Pérez

Profesora Guía: Dra. Marisol Facuse Muñoz

Santiago, Noviembre de 2015.

*A Marcela Castillo,  
con cariño y recuerdos.*

## Agradecimientos

Si bien este documento escrito es el producto final de un arduo y prolongado trabajo de investigación, no quiero invisibilizar el significativo apoyo de muchas personas que fueron claves para que esta labor arribase a puerto.

Quiero agradecer el incondicional y cariñoso apoyo de mis padres Patricia y Germán, quienes han custodiado mis pasos desde siempre, y así también extender un afectuoso abrazo a mi familia completa, pues ellos también quisieron estar al tanto con lo que sucedía durante este proceso.

Por su puesto, me encuentro especialmente agradecida de Marisol Facuse, quien orientó no sólo mi tesis sino también otros trabajos, despertando mi inquietud por temas relacionados con la sociología del arte y compartiendo el camino en este terreno.

Agradezco también el tiempo dedicado por quienes conversaron y leyeron mi trabajo, puesto que discutir con ellos significó para mí la posibilidad de conformar un trabajo colectivo, casi en la clandestinidad como señalan algunos cuando se trata de una tesis individual. Menciono especialmente a Isabel Piper, Bernardo Amigo y Elizabeth Jelin, pues compartieron conmigo algo de su experiencia en la investigación sobre estos temas.

La Universidad de Chile en general es parte importante de mi formación, y por ello extiendo mi reconocimiento a todos quienes conforman el Departamento de Sociología y mi generación de compañeros, dado que fueron los protagonistas de este importante ciclo, y no dudo en que seguiremos cruzando caminos y compartiendo la vida profesional y personal.

Asimismo, esa familia que se forja con los años y las experiencias de vida, cuyas valiosas personas solemos denominarlas *amigos*, ha sido siempre mi mejor arma para enfrentar los avatares día a día, y por eso pido disculpas si la excusa “no puedo, tengo que trabajar en la tesis” se reiteró demasiadas veces.

Entre ellos, un espacio especial ocupan mis equipos de basquetbol cuya formación deportiva me ha permitido ampliar esa familia de grandes amigos, pues la dedicación y el cariño no rotan como las camisetas. Además de este deporte, el amor por las dos ruedas y los pedales me acercó recientemente a otras personas, que también se hicieron parte de los diálogos y cavilaciones de mi trabajo sobre las memorias.

No puedo terminar sin agradecer la generosidad de quienes participaron de mi trabajo investigativo como entrevistados, pues sin ellos esto no hubiera sido posible.

## Contenidos

Resumen & palabras claves	7
El problema de investigación	8
Definición de los objetivos investigativos	19
La hipótesis de trabajo	20
Relevancia de la investigación desde tres aristas	21
Teórica	21
Práctica	21
Metodológica	22
Estado del arte	23
Marco teórico conceptual	30
Problematización en torno a una Sociología del Arte	30
¿El arte de la sociología del arte?	30
Arte versus dictadura	34
La figura del artista	35
La obra de arte	37
El mundo de la obra de arte	38
Los públicos	41
Memoria: aproximaciones e implicancias	43
Dos miradas al pasado: historia y memoria	43
Recordar a través de una obra	46
Las memorias	49
Cuestiones sobre la noción de producción cultural	55
Arte, cultura y televisión	55
I	55
II	57
III	59

Medición televisiva	62
Los espectadores	64
La programación	66
Los recuerdos en formato audiovisual	69
Industria Cultural	73
Recepción: Televidencia y Transmediación	75
I	75
II	79
III	80
IV	82
Pensar por caso: Los 80. Más que una moda	88
Recordar	88
Testimoniar	90
La obra	91
Sus vidas: Los mil rumores	97
Estrategia Metodológica	100
Diseño	100
Algunas consideraciones	106
Análisis de la información para cada objetivo	109
Caracterización de la recepción de los públicos	109
Mediaciones de la recepción	121
Mundo de la obra de la serie Los 80	132
Conclusiones	148
Estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en cada grupo generacional	148
Generación I: Pre dictadura	149
Generación II: En dictadura	153
Generación III: Post dictadura	157

Notas finales	159
Líneas futuras de investigación sugeridas	160
Contrastación de la hipótesis de trabajo	160
Bibliografía	162
Anexo N°1 Autorización: Carta de consentimiento informado	170
Anexo N°2 Instrumento: Pauta de entrevistas	171
Anexo N°3 Tabla de operacionalización de los objetivos de investigación	174

## Resumen





Frente a la complejidad de abordar la noción de las memorias de la dictadura militar en Chile, propongo en este documento el estudio del fenómeno de construcción de estas memorias a través de las series televisivas nacionales, dando cuenta de un objeto particular de producción artística que corresponde al caso de *Los 80*.

Se trata de una obra que fue conquistando su sitio a contracorriente en una programación televisiva destinada a la conmemoración de pasajes de la historia nacional, pero cuya promesa remite a un autor y posibilita perfilarla como un caso ilustrativo desde la perspectiva de la sociología del arte.

En este sentido, ubico mi investigación en este campo de las ciencias sociales y mediante una metodología cualitativa buscaré dar cuenta de la articulación entre el proceso de recepción de la obra, las mediaciones presentes en éste y la configuración de un mundo de la obra de la serie *Los 80*.

Para esto desarrollo a continuación cuatro pilares fundamentales en esta problemática, correspondientes a planteamientos de un ejercicio posible de sociología del arte, las aproximaciones a la noción de memorias, la discusión sobre producción cultural, convergiendo en pensar el caso *Los 80* para dilucidar las estrategias de construcción de memorias de la dictadura, desplegadas por tres grupos generacionalmente delimitados.

## Palabras Claves

Construcción de Memorias  Recepción  Generaciones  Producción Artística  
 Serie *Los 80*.

## ☞ El problema de investigación

Los procesos de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile han sido abordados en campos disciplinarios diversos como historia, psicología y sociología, puesto que se trata de una problemática cuyo dominio no es competencia exclusiva de un saber particular, sino un espacio de disputas entre perspectivas que relevan múltiples aspectos y construyen conocimientos de distinto tipo.

En este sentido, el punto de partida de mi investigación está dado por el trabajo en el campo de la sociología del arte respecto a las memorias de la dictadura. Cabe señalar, que la trayectoria de esta disciplina en América Latina es incipiente en relación con Europa<sup>1</sup> y Estados Unidos, razón por la cual se encuentra poco institucionalizada y cuenta con un número reducido de investigadores y académicos dedicados al estudio y formación en estos temas.

Los espacios disciplinarios de intercambio, las redes, las revistas especializadas y los grupos de trabajo son tan escasos como los cursos de formación académica en pregrados y postgrados, asimismo, organismos internacionales como la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) abordan las artes como un tema de orden secundario en sus publicaciones, al interior de capítulos sobre cultura, sociedad, consumo y medios masivos de comunicación.

Esto es consecuencia de la existencia de posturas que durante décadas han establecido temas prioritarios de investigación en sociología, sumado a que en países latinoamericanos con grandes problemas como la desigualdad –y sus

---

<sup>1</sup> Existen grupos de trabajo permanentes como el Comité de Investigación Nro. 37 Sociología de las Artes de la Asociación Internacional de Sociología (ISA) que funciona desde 1978, y el grupo de investigación internacional OPUS “Obras, Públicos y Sociedades” creado por Alain Pessin en Francia el año 1999, del cual la Universidad de Chile forma parte desde 2010 con su Núcleo de Sociología del Arte y de las Prácticas Culturales, cuya coordinadora es Marisol Facuse.



implicancias en términos de estratificación—, resulta de carácter suntuario plantearse cuestiones sobre sociología del arte, razón por la cual ésta ha quedado relegada a espacios restringidos de trabajo.

Pero aunque algunas ramas racionalistas de la sociología no pretendan integrar al arte como un objeto de estudio, debe considerarse que estudiar una práctica artística implica producir un conocimiento científico a partir de la observación de una experiencia particular, puesto que se entiende al arte como un campo disciplinario permanente que presenta enfoques distintos, entre los cuales la sociología del arte es una mirada que se confronta a otras, y que además cuenta con perspectivas divergentes, pues no se trata de una militancia unívoca.

La pregunta por el arte nos permite abordar lo social y lo colectivo desde un ángulo particular, puesto que articula prácticas artísticas cuya dimensión colectiva es fundamental, tanto para el desenvolvimiento propio de éstas como para el estudio de carácter sociológico, pues se trata de indagar en los *cómo* y no en los *por qué* el arte ritma la vida social y colectiva de una forma específica.

La premisa con que trabaja la sociología del arte es que las relaciones sociales se cristalizan en las producciones artísticas, y es allí donde radica la importancia para la sociología, en tanto el arte es un principio activo de la vida colectiva<sup>2</sup> capaz de contribuir a sus dinámicas de transformación por sus propios medios (Facuse, 2010), y no aquella actividad separada de la vida social o un espacio independiente y autónomo de la sociedad, como lo ha planteado la concepción romántica.

Una práctica de resistencia frente a las dictaduras latinoamericanas<sup>3</sup> han sido las manifestaciones artísticas de diversa índole, que articulan la dimensión artística y

---

<sup>2</sup>“Un arte sin comunidad quiere ser como la imagen sin historia de la circulación audiovisual: el lapso momentáneo de un final sin memoria ni testigos, sin posteridad ni relato memorable” (Zúñiga, 2008:241).

<sup>3</sup>“Escribí cuatro libros bajo dictadura y es el espacio social que rescato para mí misma de ese tiempo. Escribir en ese espacio fue algo pasional y personal. Mi resistencia política secreta. Cuando se vive en un entorno que se derrumba, construir un libro puede ser quizás uno de los escasos gestos de sobrevivencia.” Diamela Eltit en *Una poética de literatura menor* de Juan Carlos Lértora.

política contra un enemigo común en la región, y también evidencian el componente colectivo de esta esfera de trabajo.

El Colectivo de Acciones de Arte (CADA)<sup>4</sup> fue creado en 1979 por Diamela Eltit (escritora), Raúl Zurita (poeta), Fernando Balcells (sociólogo), Lotty Rosenfeld (artista visual) y Juan Castillo (artista visual) con el objetivo político de intervenir en espacios públicos mediante *acciones de arte*, para denunciar la acérrima vigilancia y las restricciones que la dictadura militar le imponía a la población civil en la esfera pública y privada, y a su vez, con el objetivo artístico de desalojar al arte de los espacios institucionales y canónicos como los museos, para trasladarlo a la calle y convertirla en una sala de exposición abierta a todo público, quienes podrían formar parte de la acción y del grupo artístico.

“En efecto, las acciones del CADA, al denunciar artísticamente el aparato dictatorial, compenetraron poco a poco en el imaginario ciudadano la idea de que la resistencia, bajo formas culturales, era una lucha posible y efectiva. Además, el CADA se inscribió política y artísticamente en el espacio urbano para accionar intersticios críticos que impidieron que los crímenes más atroces de la historia chilena, fueran aún más atroces en la indiferencia colectiva. Por todo esto, no es un hecho azaroso que la última acción del grupo, “NO+”, se haya convertido en el símbolo de la resistencia en el plebiscito de 1988 que decidiría ponerle fin a los dieciséis años de dictadura militar.” (Katunarić, 2008:306)

Al entender que el arte es susceptible de ser analizado como un trabajo de acción transformadora, el caso expuesto reviste especial interés por la acción de resistencia contra la dictadura militar en Chile, en tanto constituye un proceso a partir del cual no sólo se construyen memorias, sino también otras obras y *acciones de arte*, configurando así aquella comprensión del arte como interrogación sobre el mundo y el contexto en el cual se desarrolla.

El arte en tanto trabajo se configura como un territorio que cristaliza conflictos, intereses, representaciones y materialidades a la vez, porque dentro de éste se

---

<sup>4</sup> Posteriormente Nelly Richard lo denomina como “La Escena de Avanzada” en Chile.

desarrolla la acción conjunta de individuos, obras, instituciones sociales, políticas culturales, fuerzas económicas y representaciones ideológicas (Facuse, 2010). Es por ello que cuando planteo el estudio de la serie de televisión chilena Los 80, como una obra cuya recepción de los públicos posibilita la construcción de memorias del periodo, considero que en ella actúan conjuntamente individuos que conforman los grupos de actores, realizadores y públicos, la obra en manos de Wood Producciones, instituciones como la televisión chilena, políticas culturales del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y el Proyecto Bicentenario, fuerzas económicas como el Consejo Nacional de Televisión de Chile (CNTV) y Canal 13, además de las representaciones ideológicas sobre la dictadura militar en Chile.

En este sentido, me interesa destacar la naturaleza múltiple de este objeto de estudio de un caso particular, puesto que tiene una dimensión claramente televisiva<sup>5</sup> que remite a los estudios de la comunicación y los denominados Estudios Culturales, pero también una dimensión artística que es donde sitúo mi trabajo, y en consecuencia, la pertinencia de la sociología del arte se encuentra en el enfoque mediante el cual cobran relevancia cuestiones como el reconocimiento de una obra de autor –Boris Quercia–, un elenco de actores estables, reconocimientos como premios Altazor, entre otros temas interesantes de discutir frente a una producción artística y cultural como esta serie.

Aunque las obras de arte como dominio sociológico en Chile y América Latina son un fenómeno reciente impulsado por la sociología del arte, éstas han sido abordadas mayormente desde perspectivas estéticas y afines a las disciplinas artísticas propiamente tales, siendo en Europa objeto de discusiones teóricas, prácticas y metodológicas que conforman los antecedentes para la aproximación de su estudio, y por ello presentaré ciertos planteamientos que apuntan a

---

<sup>5</sup> Las producciones televisivas como objeto de estudio han sido ampliamente abordadas desde los campos disciplinares mencionados, por lo que no desconozco esta fuente de antecedentes de mi investigación, sino sólo me detengo a discutir con aquellos vinculados a la dimensión del arte, de acuerdo a mi enfoque propuesto.

consideraciones sobre la serie de televisión chilena Los 80 en el marco de mi investigación.

Jean Pierre Esquenazi<sup>6</sup> plantea que la obra de arte no es aquello que el sujeto percibe directamente, sino el conjunto de relaciones que suscita en una sociedad determinada, por lo tanto, la noción de obra no puede definirse por los criterios de objetividad y unicidad que comúnmente se le asocian, sino por la relación que establece y mantiene con una colectividad dada. La obra no es única porque los colectivos con que se vincula y las relaciones que forja son diferentes, entonces va cambiando de acuerdo a las especificidades del contexto donde se encuentra. La obra como vínculo social, es el núcleo de la producción de objetos artísticos y culturales que debiese estudiarse desde la sociología, para comprender las formas singulares en que este vínculo entre la obra y los públicos se presenta en un contexto dado.

Por su parte, Bruno Pequignot<sup>7</sup> señala que las obras de arte tienen un carácter permanente que las sitúa como un objeto de estudio sobre la vida social, en tanto el arte es una actividad productora de efectos sociales que deben ser el punto de interés para la mirada sociológica. Ésta última permite realizar tanto un análisis externo como interno de la obra, en otras palabras, acerca de los contextos sociales de la creación artística (origen social del artista, trayectorias de vida, procesos de legitimación, modos de adquisición del estatus social, funcionamiento del mercado, redes de recepción, públicos) y de los elementos que permiten generar un conocimiento de la vida social, respectivamente.

La sociología pragmática de Nathalie Heinich referente al arte, es contraria a la posibilidad de abordar las obras de arte mediante un análisis propio de una sociología de la obra, en tanto las condiciones sociales de producción de las obras

---

<sup>6</sup> Sociólogo de la cultura y el cine que ha investigado sobre la recepción y los públicos, dirige el equipo de investigación sobre los sistemas de información y comunicación de las organizaciones y los medios de comunicación (ERSICOM).

<sup>7</sup> Sociólogo de las obras de arte, de la cultura artística, y de la historia y epistemología de las ciencias sociales.

serían el único objeto de estudio de la sociología en este caso, debido a que la dimensión estética de este tipo de análisis requiere de un aparato metodológico que a la sociología no le compete, entre otras razones.

En cambio, quienes desarrollan una sociología de las obras de arte como Esquenazi, Jacques Leenhardt<sup>8</sup> y principalmente Pequignot, plantean que al ser sociología se cuenta con los mismos aparatos metodológicos de la disciplina, pues investigar el campo artístico presenta la particularidad de su objeto de estudio –las obras de arte– y no de los métodos y teorías empleados para tales fines. Entonces si escogemos la ruta de una sociología de la obra como ejercicio investigativo posible, cabe continuar con la interrogante sobre ¿Cuál es la especificidad de las obras de arte como objeto para abordar los problemas de la vida social? Cuestión que ha sido ampliamente discutida entre los sociólogos del arte y respecto a la cual podremos plantear lineamientos posteriormente.

Ahora bien, las memorias de la dictadura militar vinculadas a diversas obras de arte y el conjunto de otras manifestaciones no las abordaré exhaustivamente para efectos de esta investigación, sino que he situado el foco en un caso particular que corresponde a la recepción de los públicos de la serie de televisión chilena Los 80. La controversia se torna evidente respecto a la categoría *arte* como un conjunto determinado de prácticas y objetos, dado que parece cuestionable la pertinencia de considerar –o no– dicha producción cultural en esta esfera, por lo cual discutiré ciertos aspectos más adelante, por ejemplo, la diferencia entre una producción artística como obra de arte y una producción cultural como un término más amplio con diversas manifestaciones.

No obstante, en este punto es preciso señalar que tanto Esquenazi como Pequignot plantean que el “gran arte” y la “pequeña cultura” serán abordados de manera similar por el sociólogo, en tanto la legitimidad relativa asociada a una manifestación

---

<sup>8</sup> Sociólogo del arte y la literatura en América Latina, es director de estudios de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHESS).

dada, no constituye una de sus propiedades sino una construcción llevada a cabo socialmente.

Entonces la segunda interrogante en discusión es ¿Cómo la sociología puede abordar las obras de arte? Lo que ha dado pie a la refutación de teorías como la del reflejo, que considera a las obras como un espejo de la sociedad. Leenhardt sostiene dicha crítica, y agrega que la obra dilucida la relación de un individuo a lo social y a lo colectivo, puesto que siempre se encuentra mediatizada por la historia, la realidad empírica y por sus propios instrumentos. Asimismo, teorías referentes a la idea procesual de las obras –como formas singulares de procesos sociales– permiten el estudio de la construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile a partir de la recepción de una obra.

Sin embargo, existen otros planteamientos que no se han discutido a cabalidad en el marco de la sociología del arte, por ejemplo, disciplinas con un marcado enfoque económico han instaurado nociones sobre gestión cultural y consumo cultural, alusivas a la relación de recepción que se establece entre una obra de arte y sus públicos (Facuse, 2010). Esta situación data desde hace un par de décadas, en contextos donde la producción artística, las valoraciones sociales y la circulación en el espacio público han sido analizadas bajo una perspectiva económica, mientras que la sociología no ha planteado divergencias conceptuales que cobren relevancia sobre estos temas.

A diferencia de la estética, como disciplina abocada al dominio específico del arte, se entiende que al sociólogo no le compete otorgar *valor de arte* a sus objetos de estudio, sino que debe centrar su análisis en cómo se construyen aquellas jerarquías estéticas que operan en la realidad social, debido a que en el proceso de delimitación de un objeto de investigación, debe indagarse tanto en las definiciones propias de los grupos sociales en cuestión, como en los saberes producidos al alero de otras disciplinas atingentes, que estudian el cine y las comunicaciones por ejemplo, siendo esto último uno de mis objetivos en el acercamiento a la problemática entre el arte y una serie de televisión.

En este sentido, precisar un campo de trabajo y sus fronteras es parte del manejo de la tensión entre profundidad y extensión vinculada a todo diseño de investigación sociológica, y dado que la sociología del arte no es la excepción, los problemas de investigación no resultan evidentes desde un principio ni se construyen con pretensión de exhaustividad, sino mediante la búsqueda que posibilita el trabajo con un hilo que une objetos sin relación evidente. Según Piper, el diseño de una tesis es como agarrar una madeja de hilo enredada desde varios puntos, luego tensarlos con la misma fuerza (que nada se aborde mal) y lograr que todo esté firme y no se corte el hilo en ningún punto que haya que anudar.

Ahora bien, respecto a ¿Cómo abordar las memorias de la dictadura militar en Chile a través de la sociología del arte? Y ¿Qué les confiere la cualidad de objeto de estudio sociológico a las obras? Mi intención no es abordar el tema por el tronco, que correspondería a la construcción de memorias de la dictadura en el arte en general, sino por las ramas, al estudiar las estrategias de construcción de memorias que se desarrollan los públicos a partir de la recepción de la serie de televisión chilena Los 80. Si bien la dictadura es lo que articula la narración de la historia familiar en la trama de la serie de televisión, son las construcciones de memorias en tanto pensamiento, discurso y acción de los sujetos, lo que constituye el puerto de destino de mi investigación sobre la recepción y las estrategias.

Decidí referirme a *estrategias* de construcción de memorias, y no a *tácticas* como podría haberse planteado en términos de Michel De Certeau, sin considerar la aplicación de estos conceptos en un sentido militar, bélico o de poder, sino entendiendo a las estrategias como un marco general movilizad por los públicos, al trazar sus lineamientos y directrices de interpretación de la obra en relación con la dictadura militar en Chile. No se trata del establecimiento de un método sistemático que ordene la ejecución de sentidos y significaciones, sino una suerte de práctica que tiende puentes entre múltiples aspectos presentes en la recepción de una obra alusiva a dicho pasado represivo.

La recepción tiene como protagonistas a los públicos de dicha serie, lo que en el mundo de los estudios de la comunicación sobre televisión se denomina audiencias,

como una categoría específica de los medios de comunicación masivos que hace referencia al esquema clásico de la comunicación, en donde los receptores son quienes reciben un mensaje por medio de una canal. Si bien esta noción facilita el estudio estadístico de las mediciones de audiencia que son gravitantes para el quehacer de la televisión chilena, no permite comprender todas las implicancias del proceso de recepción que se estudia mediante la sociología del arte, por lo que será discutido posteriormente.

Además, la televisión chilena trabaja sobre una suerte de tipología de géneros televisivos, cuyo rol es movilizar la competencia cultural para articular las serialidades de la programación en términos narrativos, o en palabras de Jesús Martín-Barbero, los géneros televisivos corresponden a una de las mediaciones entre el sistema productivo y el sistema de consumo en el marco de la televisión. Desde esta perspectiva, la serie *Los 80* pertenece al género ficcional del área cultural y dramática de Canal 13.

¿Pero qué más cabe mencionar sobre *Los 80*? Es una serie de televisión chilena producida en el marco de la Iniciativa Bicentenario Canal 13, por Wood Producciones y con financiamiento parcial del CNTV. Su historia transcurre durante la dictadura militar en Chile a partir del año 1982 y tiene como protagonistas a los integrantes de la familia Herrera López: Juan (Daniel Muñoz) y Ana (Tamara Acosta) junto a sus hijos Claudia (Loreto Aravena), Martín (Tomás Verdejo), Félix (Lucas Escobar) y Anita (Estrella Ortíz). Tuvo una extensión de siete temporadas –cinco dirigidas por Boris Quercia y dos por Rodrigo Bazaes– que fueron transmitidas entre los años 2008 y 2014 por la señal abierta de Canal 13.

La creación de *Los 80* estuvo inspirada en la serie de televisión española *Cuéntame cómo pasó*, transmitida en ese país desde el año 2001 hasta la fecha, que trata sobre la historia de la familia Alcántara a partir de 1968 durante los últimos años del franquismo y la posterior transición española. Asimismo, se han producido otras



versiones de esta serie como *Parece que fue ayer*<sup>9</sup> (2013) en Ecuador, *Conta-me como Foi*<sup>10</sup> (2007-2011) en Portugal y *Raccontami*<sup>11</sup> (2006-2008) en Italia, contextualizadas en periodos políticos y autoritarios similares de cada país, pero con distinta extensión y acogida del público.

Sobre esto último, un fenómeno indudable acerca de la televisión chilena actual es que cuenta con una audiencia masiva en términos de alta sintonía o el gran número de personas que se convierten en sus receptores o telespectadores, siendo el género destacado por ello el de las teleseries o telenovelas. Situación que será descrita e ilustrada con ciertas cifras más adelante. Si bien *Los 80* no corresponde a este modelo, pues en estricto rigor no cuenta con su estructura narrativa, es una *serie de televisión* que también destacó por su alto nivel de audiencia sostenido durante las siete temporadas, lo que motivó en parte mi preferencia por esta obra como fenómeno más amplio, pese a que podría estudiarse algo que pocos han visto, pero el ámbito de acción de la investigación resultaría por cierto más acotado.

No obstante, dado que todo conocimiento situado debe asumir la parcialidad de su saber, los resultados de mi trabajo serán particulares y no generalizables a todas las producciones culturales televisivas, ni a todas las obras sobre memorias de la dictadura militar en Chile. Tampoco corresponde a un estudio de audiencias en los términos de un enfoque normativo, pues no se observan los efectos conductuales y las funciones sociales de los medios de comunicación masivos como la televisión, sino que en palabras de David Morley, esta orientación de trabajo hacia la búsqueda de los sentidos sociales es parte de un paradigma interpretativo de estudio.

---

<sup>9</sup> Se transmitieron sólo cuatro capítulos en el canal Ecuavisa y fue suspendida por baja sintonía. La única temporada estuvo ambientada en los años 1972-1979 en Quito y fue protagonizada por la familia Álvarez Monroy. También enmarcada en las producciones por el bicentenario del país y con inspiración en la producción norteamericana *That's 70's Shows* (1998-2006).

<sup>10</sup> Transmitida en el canal RTP 1 durante sus cinco temporadas, protagonizadas por la familia Lopes desde el año 1968 en Lisboa.

<sup>11</sup> Transmitida en el canal Rai 1 durante sus dos temporadas, protagonizadas por la familia Ferrucci y ambientada en la década de los sesenta.

Al considerar que el proceso de operacionalización<sup>12</sup> de un proyecto de investigación en el ámbito de las ciencias sociales, se configura a partir de una inquietud personal que para mí fue comprender cómo se construye memoria de la dictadura militar, vinculado a mi interés por la perspectiva de la sociología del arte, los siguientes pasos fueron una suerte de traducción desde el juego del lenguaje de la vida al de la ciencia (Bassi, 2013).

Así es como planteo, en primer término, la idea de recepción en discusión con el esquema de la comunicación señalado, pues la entiendo desde una sociología del arte que no restringe este proceso al contacto inmediato entre los públicos y la obra, sino que lo extiende a procesos de significaciones más complejos que articulan las diversas vidas de una obra.

En segundo lugar, entendamos que dicho proceso de recepción da lugar a múltiples mediaciones, no en el sentido comunicacional de medios ni como gestión cultural, sino como elementos que dan sustento a las interpretaciones y críticas de la obra, acorde a las experiencias de los públicos y su relación con la serie.

En concordancia, situemos uno de los focos de esta perspectiva de la sociología del arte en la noción de mundos del arte de Becker, pues permite visibilizar la red cooperativa de actores y labores involucrados en la vida de la obra, considerando un esquema más amplio de su producción, recepción, crítica, etc. Sin duda todos estos elementos serán profundizados en los posteriores capítulos de este documento, y puestos en diálogo con la problemática central sobre construcción de memorias de la dictadura.

En consecuencia, la pregunta de investigación que articula mi trabajo es *¿Cuáles son las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile en la recepción de las series televisivas chilenas a través del caso de Los 80?*

---

<sup>12</sup> Ver Anexo N°3 Tabla de operacionalización de los objetivos de investigación página 174.

## ☞ Definición de los objetivos investigativos

### Objetivo General

Interpretar las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile que se desarrollan a través de las series televisivas chilenas, considerando la recepción del caso de Los 80.

### Objetivos Específicos

- ☞ Caracterizar la recepción de los públicos de la serie de televisión chilena Los 80 y comprender la incidencia de las significaciones de la serie en la construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile.
- ☞ Dar cuenta de las mediaciones principales involucradas en el proceso de recepción los públicos de la serie de televisión chilena Los 80.
- ☞ Construir el mundo de la obra de la serie de televisión chilena Los 80.

## ☞ La hipótesis de trabajo

Como primera aproximación a los resultados de esta investigación, puedo plantear una hipótesis de trabajo en el marco del diseño, la cual consiste en que las memorias sobre la dictadura militar en Chile construidas a partir de la recepción de la serie de televisión chilena Los 80 presentarán diferentes matices, interpretaciones y significaciones según las generaciones a las que pertenezcan los públicos.

Puesto que el rol de las generaciones –en términos de edades de las personas– es fundamental para las estrategias de construcción de memorias, en tanto diferenciará dos grandes grupos: quienes vivieron la década de los años ochenta a distintas edades, y quienes nacieron con posterioridad a la dictadura.

Por otra parte, un aspecto fundamental que caracterizará la recepción de la serie de televisión chilena Los 80 es la cotidianidad familiar, que constituye una mediación en la relación que se establece entre distintas generaciones al interior de una familia o grupo de personas con diversos vínculos y grado de cercanía, relevando así el rol de las experiencias personales de quienes vivieron en Chile durante la dictadura militar, en comparación con quienes sólo lo han hecho posteriormente en democracia.

## **∞ Relevancia de la investigación desde tres aristas**

### **Teórica**

En primer lugar, será posible discutir nociones acuñadas en perspectivas distintas a la sociología del arte, permitiendo la redefinición y reorientación de conceptos que incorporen la especificidad del objeto de estudio de este trabajo. Por ejemplo, las ideas de consumo en el ámbito cultural, gestión cultural ligada a la televisión y fidelización de audiencias, no resultan completamente pertinentes para dar cuenta de la problemática presentada, puesto que responden a enfoques distintos que serán discutidos para aclarar los sentidos que revisten estas nociones en relación con mi objeto.

Asimismo, la comprensión del proceso de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile, a partir de un caso específico como la recepción de la serie de televisión chilena Los 80, constituye un trabajo mediante el cual se construye una red que entrelaza distintos campos disciplinarios como la sociología, las comunicaciones, el arte y la historia, pues se abordará dicho objeto de estudio de manera complementaria.

### **Práctica**

Cabe señalar que se trata de un esfuerzo por estudiar lo que Elizabeth Jelin denominaría como un soporte de memoria distinto sobre la dictadura militar, en tanto no se trata de un monumento o lugar físico donde ocurrieron ciertos hechos, de tal forma que complementarían el acervo de trabajos realizados acerca de las conmemoraciones y los monumentos asociados a dictaduras latinoamericanas, que también se enfocan en la relación con diversos públicos o visitantes, y la actualización de las memorias que se llevan a cabo.

Además, dado que presenta el formato de una tesis del ámbito académico universitario, contribuye a aumentar el volumen de trabajos dedicados a la sociología del arte en general, y en particular, permite situar nuevos focos de interés para estudios sobre memorias de la dictadura militar en relación con el arte, dado

que se diferencia de otros temas ampliamente abordados, como son los casos del arte de resistencia política y sus diversas manifestaciones alusivas a dictaduras.

### **Metodológica**

Resulta evidente que el diseño metodológico de un estudio cualitativo sobre procesos complejos, como la construcción de memorias de periodos autoritarios y represivos de la historia reciente de Chile, requiere de un instrumento de producción de información que permita abordar múltiples implicancias en el proceso de recepción televisiva de Los 80.

Por lo tanto, es preciso considerar diversas entradas convergentes al tema, y no sólo trabajar con pautas de entrevistas relativamente estandarizadas, sino que tomar en cuenta durante todo el proceso investigativo la complejidad del objeto de estudio y la perfectibilidad del instrumento construido.

Por último, el marco de análisis del mundo de la obra alusivo al mundo del arte planteado por Howard Becker, puesto en juego dentro de un terreno que no cesa de producir controversias respecto a la definición de arte o no arte –como ocurre con las producciones culturales de la televisión chilena–, permite pensar por caso y discutir las implicancias del estudio de Los 80 como una producción artístico-cultural de recepción masiva, dado que su plataforma de difusión es precisamente la televisión, y a su vez, dar cuenta de los alcances de circunscribir dicho esquema analítico a este campo.

## ∞ Estado del arte

Tanto las memorias como los hechos de la dictadura militar en Chile son temas de trabajo de distintas disciplinas, por lo tanto, los antecedentes relacionados con mi investigación también son diversos. Entre ellos se encuentran estudios sobre el establecimiento de memorias de carácter emblemático y las distintas disputas colectivas en el ámbito político y social<sup>13</sup>, espacios y prácticas sociales que vehiculizan las memorias de pasados represivos<sup>14</sup>, lugares de memoria<sup>15</sup>, archivos orales de la memoria<sup>16</sup>, formas de elaboración del pasado reciente<sup>17</sup>, historias de distintos actores de la represión de la dictadura<sup>18</sup>, entre otros.

---

<sup>13</sup> *“Relación entre orientación política y condición socioeconómica en la cultura política chilena: una aproximación desde la psicología política”* (2009) de Haye, Carvacho, González, Manzi & Segovia; *“Las sombras del mañana: la dimensión subjetiva de la política”* (2002) de Lechner; *“Las suaves cenizas del olvido: vía chilena de reconciliación política 1814-1932”* (1999) de Loveman & Lira; *“Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo”* (2005) de Piper; *“Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998”* (2009) de Stern; entre otros.

<sup>14</sup> *“Monumentos, memoriales y marcas territoriales”* (2003) de Jelin.

<sup>15</sup> *“Espacio y recuerdo: archipiélago de memorias en Santiago de Chile”* (2012) de Jelin & Hevia.

<sup>16</sup> *“Archivo y memoria. La experiencia del archivo oral de Villa Grimaldi”* (2012) de Fernández, Rivas, Rodríguez, Prudent, Videla, Hevia, Escobar y López.

<sup>17</sup> *“El pasado que nos pesa: la memoria colectiva del 11 de Septiembre de 1973”* (2003) de Manzi, Helsper, Ruiz, Krause & Kronmüller; *“The Chilean memory debate: Mapping the language of polarisation”* (2008) de Tocornal.

<sup>18</sup> *“Political exile and the construction of identity”* (2008) de Cornejo; *“Prisión política y tortura: desde las intervenciones psicosociales a las políticas de reparación”* (2007) de Cornejo, Rojas, Buzonni, Mendoza, Concha & Cabach; *“La escucha de la tortura desde el Estado: la experiencia de los profesionales de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura en Chile”* (2013) de Cornejo, Morales, Kovalskys & Sharim; *“Derechos Humanos: Todo es según el dolor con que se mira”* (1991) de Lira, Becker & Castillo; *“Concepción de mundo, aspectos contextuales y bienestar psicológico en chilenos supervivientes a experiencias de prisión y tortura por motivos políticos a más de 30 años de ocurridos los hechos”* (2009) de Zapata, López & Sanchez.

A su vez, existen investigaciones que vinculan lo generacional a las memorias de la dictadura<sup>19</sup>, pero desde perspectivas que no se relacionan con la sociología del arte y entienden el aspecto generacional como lo plantea Karl Mannheim, quien señala lo gravitante que resultan ciertos acontecimientos históricos que marcan la biografía de un conjunto de personas, y cuya influencia se observa en el resto de sus vidas.

Sin embargo, las memorias sobre la dictadura militar en Chile han sido estudiadas a través de una perspectiva sociológica, en referencia a una obra y su recepción para el caso de los monumentos y lugares vinculados a distintos hechos ocurridos en dictadura, como los memoriales y centros de represión y tortura, pero también respecto a acontecimientos de la vida cotidiana de las personas, como las fechas de conmemoraciones de carácter histórico.

Asimismo, las obras literarias y novelas escritas a partir de la dictadura también han sido estudiadas<sup>20</sup>, e incluso en otros contextos latinoamericanos, situaciones como el juicio a los ex comandantes en Argentina transmitido por televisión<sup>21</sup>.

Uno de los resultados de los trabajos sobre las conmemoraciones señala que sus connotaciones y efectos dependen del lugar en donde se realicen, pues según Piper y Hevia revisten un discurso político en centros cívicos, mientras que invitan al recogimiento y reflexión en espacios de acontecimientos violentos (2012:27). En

---

<sup>19</sup> *“Memoria histórica en Chile: una perspectiva intergeneracional desde Concepción”* (2001) de Guichard & Henríquez; *“Diferencias intergeneracionales en la mirada hacia el pasado represivo chileno”* (2012) de Arnoso, Cárdenas & Páez; *“Generaciones de memoria: una dialógica conflictiva”* (2009) de Reyes; *“Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales”* (2013) de Cornejo, Reyes, Cruz, Villarroel, Vivanco, Cáceres & Rocha.

<sup>20</sup> *“Las novelas de la dictadura chilena (1974-2011)”* Proyecto FONDECYT (2012-2015) a cargo de Grínor Rojo, quien trabaja a partir de 22 novelas de la dictadura y post dictadura chilena, escogidas según un criterio ideológico y estético personal entre más de 150 obras, las cuales constituyen lo que denomina el ciclo de las novelas de dictadura. Vincula las problemáticas del género literario realista con las narrativas ficcionales de la dictadura en Chile, pues *la dictadura fue la fragua donde se forjó lo que somos hoy*.

<sup>21</sup> *“Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina”* (2002) y *“El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente”* (2009) de Claudia Feld.



este sentido ¿Sería posible establecer cuál es la invitación de la serie de televisión Los 80? ¿Tendría el propósito de detonar conversaciones referentes a temas y experiencias políticas y represivas durante la dictadura? Son interrogantes que surgen a partir de estos antecedentes, y que podrían ser relevantes en el contexto de recepción de los públicos de la serie de televisión chilena Los 80.

Incluso es posible que Los 80 se diferencie de otras producciones culturales afines como *Los Archivos del Cardenal*<sup>22</sup>, por aspectos como las características del contexto de recepción en relación con el componente familiar e intergeneracional, a pesar de que ambas tratan sobre la dictadura militar en Chile y se transmitieron en el mismo periodo, pero en distintos canales de televisión abierta. Asimismo, el vínculo y contexto televisivo de la serie Los 80 en relación con la programación “40 años del golpe” y “Bicentenario” será planteada más adelante.

Respecto al ámbito de la televisión, son frecuentes los estudios en el campo de las comunicaciones y el periodismo, siendo las formas de manipulación mediática o de las audiencias el primer foco de interés de las investigaciones sobre los medios masivos de comunicación, especialmente para el caso de la radio. Corresponden a la sociología de la persuasión de masas desarrollada por la Escuela de Frankfurt desde la década del cincuenta en Estados Unidos, que constituye uno de los precedentes de los estudios de audiencias desarrollados por los denominados Estudios Culturales en el Reino Unido<sup>23</sup>, que fueron liderados por David Morley y Roger Silverstone<sup>24</sup>, aunque luego trabajaron sobre líneas investigativas distintas a las anteriores.

---

<sup>22</sup> Serie de televisión chilena dirigida por Nicolás Acuña, cuyas dos temporadas fueron emitidas por la señal abierta del canal TVN durante los años 2011 y 2014. Su historia muestra el trabajo de defensa de los Derechos Humanos, por parte de quienes integraron la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura militar en Chile. También pertenece al género ficcional del área dramática de la televisión chilena.

<sup>23</sup> Específicamente en la Escuela de Birmingham de la universidad homónima en Inglaterra.

<sup>24</sup> Ambos doctores en sociología.

En cuanto a la sociología del arte propiamente tal, no se encuentran estudios aplicados al campo de la televisión y las memorias en los mismos términos planteados en mi trabajo, aunque autores como Éric Macé trabajan sobre una sociología de la televisión y la cultura de masas, y Éric Maigret sobre los medios y la sociología de la cultura, pero en general, esta disciplina ha centrado su mirada en otro tipo de obras y manifestaciones artísticas desarrolladas en este quehacer.

Por ello la condición de lo artístico enunciada en la problematización, en relación con el etiquetaje y pasaje al arte<sup>25</sup> de ciertas producciones televisivas como *Los 80*, según la apreciación de los públicos de la serie e incluso *otras voces expertas*, será abordado posteriormente puesto que son unas de las posibilidades o fenómenos que revisten especial significación para mi investigación, dado que se trata de explorar lo que sucede en la articulación de elementos de dominios un tanto distantes, como es el caso de la televisión chilena, las memorias sobre la dictadura y la sociología del arte<sup>26</sup>.

Por otra parte, los procesos de recepción en distintos contextos son un tema relevante en los estudios acerca de la televisión en general, no obstante, queremos dar cuenta de la construcción de memorias de la dictadura militar en la recepción de la serie de televisión chilena *Los 80*, como un proceso de doble dirección entre su producción y recepción, puesto que según este enfoque de investigación los sentidos y significaciones no se establecen definitivamente en forma unidireccional.

Según Néstor García Canclini, la denominada sociología de los públicos que estudia la recepción como un proceso de carácter múltiple y fragmentario, debe entender que el público opera como una ilusión del investigador interesado en las audiencias televisivas, y por ello requiere definir un público en términos específicos, a partir de las características de los telespectadores. Sin embargo, considero que plantear una

---

<sup>25</sup> En referencia a la noción de *artificación* desarrollada por Nathalie Heinich y Roberta Shapiro.

<sup>26</sup> Tiene relación con lo planteado por Heinich como “restablecer una circulación entre universos separados, contribuir a renovar lazos ahí donde la gente ha dejado de hablarse, rehacer un consenso en donde sólo quedan facciones que se enfrentan, se critican o se ignoran” (2001:66), pero sin vincularlo a la utilidad de la neutralidad del sociólogo como ella lo establece.

ilusión en estos términos responde a una definición de públicos de una obra un tanto estrecha, por lo que discutiré más adelante quiénes podrían considerarse los públicos de esta serie de televisión.

Si bien existen diversas interpretaciones sobre la relación entre la obra de arte y sus públicos, varias concuerdan en la relevancia del rol de los distintos contextos de recepción, aunque De Certeau plantea que la incertidumbre de la relación entre la creación cultural y su recepción se mantiene sin solución, por tanto debiesen revisarse los mismos términos de la cuestión.

Según Martín-Barbero se produjo un cambio en el tipo de relación que establece el receptor con la obra, puesto que el viejo modo de recepción de una obra ha dado lugar a una operación de acercamiento entre sujeto y objeto, dados los cambios que han tenido los mundos de las artes y los avances tecnológicos que han desequilibrado ciertos paradigmas de recepción. Actualmente, el fenómeno más evidente es la interactividad de los medios de comunicación como la televisión e internet.

En el marco del trabajo audiovisual, Guillermo Orozco es otro de los autores que debate sobre las audiencias y la recepción televisiva en América Latina, pero cuyo énfasis se encuentra en las mediaciones del proceso y en el vínculo que puede establecerse con la educación, lo que constituye una perspectiva significativa para uno de mis objetivos investigativos.

Particularmente en Chile, Valerio Fuenzalida ha estudiado la recepción televisiva mediante la observación etnográfica de hogares, concluyendo que el acto de recepción primaria se funde con el espacio y el tiempo propio de la cotidianidad de la vida familiar, donde es posible distinguir distintos tipos de atención a la pantalla. Mientras que la recepción secundaria, consiste en el involucramiento del telespectador con el espacio lúdico, y posteriormente el distanciamiento comparativo reflexivo sobre la situación, puesto que los géneros televisivos constituyen el espacio-temporalidad lúdico para los telespectadores.

Por su parte, Bernardo Amigo investigó sobre la incorporación y el uso de los discursos televisivos en la vida cotidiana, a través del trabajo en el ámbito familiar con una metodología similar a la anterior. Planteando que la recepción televisiva se dispersa y fracciona dentro de la trama de lugares cotidianos, pues luego del contacto entre sujeto y media, interviene un conjunto de prácticas sociales de significación y resemantización, dado que el objetivo es la búsqueda del elemento de carácter social de la recepción primaria y secundaria. En consecuencia, los discursos de las series de televisión en Chile no son consumidos sino resemantizados, usados y circulados por los telespectadores, transformándose en discursos sociales en el seno de las relaciones de los sujetos (2008).

En este sentido, distingue un conjunto de operaciones que realiza secuencialmente el telespectador: acción de selección, desplazamiento o transposición de ciertos elementos de los mensajes, territorialización del mensaje, prolongación de la recepción en el tiempo, construcción identitaria y acción de identificación. Así como la existencia de distintos niveles de lectura del telespectador respecto al desempeño del actor y actuar del personaje: lectura emocional involucrada al interior de la ficción, lectura cognitiva distanciada en un juicio histórico, lectura de rechazo valórico actual y lectura de apreciación técnica.

En definitiva, los antecedentes de investigaciones relativamente recientes en el contexto de Chile, permiten situar mi trabajo en un marco más amplio sobre televisión y ciencias sociales, con diferencias metodológicas puesto que trabajaré con entrevistas posteriores a la recepción y trasmisión de la serie –no etnografías en contextos familiares durante el estreno de capítulos–, pero con similitudes respecto a la reflexión sobre este tipo de mediación y las características de la recepción de un objeto cuya naturaleza es doble, oscilante entre una obra de arte o de autor, y una producción televisiva o cultural.

La configuración del estado del arte de las diversas investigaciones alusivas a estos temas, permite complementar sus resultados desde campos disciplinarios distintos, por ejemplo, dichos niveles de lectura del telespectador de series de televisión chilenas podrían vincularse a la tipología de modalidades de identificación al héroe

desarrollada por Jauss, en el marco de la teoría de la recepción o estética de la recepción literaria, donde estudia los efectos creadores de normas que definen las relaciones entre el espectador o lector y el texto, en tanto se trata de la identificación: asociativa, admirativa, por simpatía, catárquica e irónica.

No he profundizado en los detalles de cada perspectiva enunciada en esta revisión de antecedentes, pues no pretendo abordar exhaustivamente el espectro completo de los distintos problemas investigados, sino sólo aquellos pertinentes en ciertas aristas para mi trabajo.

Asimismo, investigar sobre los procesos de construcción de memorias a partir de la recepción de la serie de televisión chilena Los 80, no implica abocarse únicamente a las mediciones de audiencia, que establecen el rating minuto a minuto durante la transmisión del programa televisivo, puesto que la recepción<sup>27</sup> televisiva en relación con la sociología del arte presenta una especificidad cuyo estudio es más amplio que el simple monitoreo de televisores sintonizando el mismo canal.

En consecuencia, a continuación pondré en discusión las perspectivas teóricas que orientan mi investigación y conforman los cuatro pilares del marco teórico conceptual de mi problemática y objeto de estudio: 1. problematización en torno a una sociología del arte, 2. memoria: aproximaciones e implicancias, 3. cuestiones sobre la noción de producción cultural, y 4. pensar por caso: Los 80. Más que una moda.

---

<sup>27</sup> En palabras de Nathalie Heinich, “el estudio de la recepción no lleva a una mejor comprensión “en última instancia” [...] de las “obras”: solamente conduce a un conocimiento de la relación que los actores mantienen con los fenómenos artísticos –y esto ya es mucho–.” (2002:48)

## Marco teórico conceptual

### Problematización en torno a una Sociología del Arte

#### ¿El arte de la sociología del arte?

La sociología del arte constituye una disciplina cuyas fronteras se encuentran en constante definición, puesto que comparte su objeto de estudio con otros campos de investigación provenientes de las ciencias sociales como historia, antropología, psicología, economía, y también del arte como la estética, historia del arte y crítica artística. Según Heinich, la formación de la disciplina surgió en manos de estetas e historiadores del arte que introdujeron el término sociedad a la discusión sobre el binomio tradicional e incuestionado de los artistas y las obras de arte, identificando el desarrollo de la sociología del arte a partir de tres generaciones precursoras que trabajaron sobre el arte y la sociedad, luego el arte *en* la sociedad, y por último el arte *como* sociedad (2002).

En cuanto al quehacer de la sociología del arte algunas perspectivas debaten sobre la definición de la disciplina, las formas en que se practica y el rol que juega su conocimiento. Jean Duvignaud plantea que para un correcto ejercicio sociológico que aprehenda la obra de arte sin descomponer el análisis en partes irreconciliables, son los conceptos operacionales los instrumentos claves que no deben descuidarse.

En primer lugar, la noción de arte presenta dificultades para la sociología en su conceptualización, que según este autor se deben a mitos construidos y legitimados en las sociedades occidentales en torno a la estética y la interpretación ideológica de la creación artística: la creencia en una esencia del arte, al indiscutido origen primitivo de las artes y al arte como esclavo de la realidad y de la naturaleza (1969).

Para Pequignot el arte es una forma de interrogación sobre el mundo, por lo tanto, considerar a la sociedad como contexto de la relación entre artista y obra permite estudiar sus implicancias, y a su vez, definir conceptos operacionales que posibilitan el estudio de problemáticas relacionadas con mi investigación, por ejemplo, la forma

en que el artista trabaja el pasado, cómo lo evoca y se construyen memorias sobre éste.

Dado que la sociología del arte no es una institución que determina qué es el arte en cada situación específica, sino una disciplina que a pesar de sus cambios y desacuerdos, trabaja sobre las representaciones que construyen los actores involucrados en las distintas manifestaciones artísticas.

Ahora bien, la comprensión de la serie de televisión chilena Los 80 en el marco de una sociología del arte, debe enfrentarla a sus propios límites y condiciones, puesto que mi interés se focaliza en la recepción de los públicos y los procesos de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile que éstos desarrollan, uno de estos límites es precisamente entender como arte o no dicha serie de televisión. No se trata de profundizar en las implicancias dadas por una sociología de la recepción y del gusto, sino un cuestionamiento inicial del marco en el cual se trabaja este caso y los posibles resultados que puedan describirse.

Desde la perspectiva del CNCA<sup>28</sup> lo audiovisual integra las artes, razón por la cual ha colaborado con proyectos como la serie de televisión chilena Los 80, que considera como una producción audiovisual enmarcada en la cultura nacional que se transmite por televisión. Este punto de partida abre interrogantes sobre la relación entre las orientaciones que establecen las políticas culturales y sus implicancias en la creación audiovisual, y a su vez, sobre las formas en que la televisión en tanto medio de comunicación masivo actúa sobre el valor económico, cultural y político de la serie Los 80.

La delimitación de lo que constituye arte en una sociedad y momento determinado, también comprende aquello que queda en los márgenes de la categoría, puesto que los rechazos son tan relevantes como las admiraciones, “los profanos tanto como los iniciados, el mal gusto tanto como el bueno, y las personas tanto como las obras

---

<sup>28</sup> El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes considera doce categorías entre las artes: arquitectura, artes visuales, artesanía, artes circenses, danza, diseño, audiovisual, libro y lectura, música, fotografía, nuevos medios, y teatro.

por poco que la vida de los artistas hable tanto como los cuadros” (Heinich, 2002:59).

De esta manera, las coacciones a las que se enfrenta el arte y su categorización provienen desde todos esos ángulos, y por ello el análisis de una manifestación artística específica debe observar lo que sucede en distintos niveles, sin centrarse exclusivamente en el orden estético como las reglas técnicas, las leyes constitutivas de los géneros, etc.

Acorde a esto, aquellas operaciones de sentido común que construyen los actores, deben estudiarse junto a las representaciones del proceso de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile, puesto que tornan plausibles críticas como que la serie de televisión Los 80 termina siendo arte para esta investigación por la forma en que las definiciones sociales crean realidad, o porque el sólo hecho de estudiar una obra contribuye a engrandecerla, en tanto le otorga notoriedad y valor.

Otro frente de críticas corresponde a la distinción entre dos clases de arte: uno orientado hacia el mercado y otro hacia el museo. El primero de ellos sería el caso de las producciones audiovisuales como las series de televisión, en donde se desarrolla una suerte de economía del arte comandada por las industrias culturales<sup>29</sup>. Esta orientación hacia el mercado habría provocado la circulación de diversas sumas de dinero en torno a las obras de arte, influyendo en los procesos de creación y producción artística al introducir criterios de rentabilidad, y en los de recepción, restringiendo el acceso.

No obstante, económicamente el dinero y los precios no constituyen un indicador de valor pertinente para el arte, porque la calidad o legitimidad de una obra no se mide en ninguna moneda, aunque existan esfuerzos de reducir las obras a un tipo de mercancía artística específica y cuantificable en estos términos. Algo similar ocurre cuando se intenta definir al artista exclusivamente por el aspecto profesional

---

<sup>29</sup> Según Roger Bastide, el arte no puede ser una excepción de la regla, como toda vida política y moral de una sociedad, depende del modo de producir de la época (1948).



y su remuneración asociada, desconociendo la complejidad que conlleva esta categorización.

Uno de los fenómenos estudiados por la sociología de las profesiones de Antoine Hennion, es el cambio de la categoría profesional que adquiere el estatus de autor y asocia una importante singularidad a los artistas. Situación que se relaciona con el equipo de realizadores de la serie de televisión Los 80, integrado por personas con formación profesional que no sólo trabajan en televisión, sino también en cine y teatro, por lo tanto, podrían considerarse sus propias definiciones junto a las de los públicos, respecto al estatus de profesionales y autores de obras para el caso de las producciones audiovisuales.

Por otra parte, parece indiscutible que cuando se habla de arte el reconocimiento de las Bellas Artes en términos clásicos ocupa un lugar por excelencia, y constituye un problema que las distintas teorías estéticas y la historia del arte han derivado de diversos temas como el juego, la religión y la magia en sus orígenes. Aunque lo último no es relevante en el campo donde se juega mi investigación, cabe destacar que la singularidad aludida en el arte no corresponde a una propiedad objetiva de la obra, sino que se entiende como un valor proyectado sobre ciertos objetos, mediante una operación valorativa que se desarrolla en una sociedad y contextos dados.

A partir de esta operación valorativa en el arte, Pierre Bourdieu ha trabajado su sociología del gusto planteando la noción de habitus, como el sistema de disposiciones duraderas<sup>30</sup> que incorporan los actores y que les permite juzgar en términos de calidad una obra y orientarse en espacios particulares<sup>31</sup>. Son el conjunto de capacidades, costumbres y marcadores corporales que de manera coherente y no consciente forman al actor, quien las interioriza y se desenvuelve en un entorno de acuerdo a ellas. Si bien considero que parte de lo señalado podría encontrarse entre las mediaciones de mi objeto de estudio, no constituye un planteamiento por

---

<sup>30</sup> Pues constituyen una estructura estructurada y estructurante según este autor.

<sup>31</sup> Los museos fueron su escenario de estudio.

aplicarse a cabalidad en el posterior análisis, pues me desmarco de este tipo de sociología.

En cambio, otros sentencian que “sin esta noción sería difícil aprehender cuál es la verdadera “barrera de entrada” en los lugares de alta cultura: no tanto una falta de medios financieros ni siquiera, a veces, de conocimientos, sino falta de comodidad y de familiaridad, la conciencia difusa de “no estar en el lugar de uno”, manifestada en las posturas corporales, la apariencia, la manera de hablar o de desplazarse” (Heinich, 2002:52). Por lo que no se trata de *juicios de realidad* que describen lo que es una obra, sino de aquellos *juicios de valor* que manifiestan preferencias por parte de los actores.

De esta forma, la sociología permite indagar en las condiciones en que un objeto es percibido específicamente como una obra de arte, además de cómo esta obra de arte reviste un carácter enigmático que da pie a diversas interpretaciones, e incluso el por qué en ocasiones se intenta elaborar o validar determinadas explicaciones, y por supuesto, cuáles son los métodos que le confieren valor a una obra, en términos de significaciones y no sólo económicos.

### **Arte versus dictadura**

Pensar la especificidad de las condiciones del quehacer artístico durante la dictadura militar en Chile, conduce a preponderar el trabajo llevado a cabo por algunas manifestaciones artísticas, puesto que lograron permear las restricciones imperantes y congregar personas que interpretaran los mensajes de sus obras.

Es el caso de la Agrupación Cultural Universitaria (ACU) que entre los años 1977 y 1982 realizó extensión artística por parte de los estudiantes de la Universidad de Chile, pues “reunió personas para compartir arte y debate durante un régimen que en nombre de la “unidad nacional” censuraba el arte, prohibía el debate y no toleraba la reunión. En un Santiago de días vigilados y noches clausuradas, la ACU hizo teatro del absurdo, rompió con música el “apagón cultural” y difundió poemas que salvaron vidas y curaron locuras” (Muñoz Tamayo, 2006:7).

En este sentido, las significaciones construidas por los participantes fueron el resultado de instancias donde el arte convocaba y reconstruía confianzas, y a su vez, constituyeron una forma de enfrentar de manera colectiva los miedos a la represión que podrían ocasionar estas manifestaciones artísticas si se descuidaban ciertos detalles.

La noción de poder cultural como resistencia artística, cobra especial relevancia cuando se relaciona con este rol de fuerza contestataria que desempeñaron acciones como la anterior en el contexto de la dictadura militar, puesto que la tensión entre una obra de arte y las formas en que se representan<sup>32</sup> mensajes de resistencia estaba siempre presente.

### **La figura del artista**

Ahora bien, un paso lógico en la teorización sobre el arte es cuestionarse qué sucede con la figura del artista, en tanto actor aparentemente protagónico desde el comienzo de este saber-hacer. Una de las posibilidades esbozadas respecto al surgimiento del arte es que haya sido virtuosismo antes que expresividad y creatividad, y por lo tanto, artesanía antes que arte, lo que según Becker resulta significativo si se encuentra también en las bases organizacionales de la actividad.

Se trataría de un proceso caracterizado por la coexistencia de tres categorías: artesano, artesano-artista y artista, puesto que este último invade el mundo artesanal trabajando en sus espacios y usando sus materiales, pero con referencia a pautas y cánones artísticos, reemplazando así al artesano y ocupando su puesto,

---

<sup>32</sup> Este tema de la representación en el arte constituye una problemática cuyo estudio ha estado a cargo de otras disciplinas durante larga data, donde se ha observado la relación entre imagen y realidad comenzando la discusión por la pintura, la fotografía, el cine y luego géneros como el documental. Algunos plantean que la relación de la imagen primero se hace con otra imagen –y no con la realidad–, mientras que Pierre Francastel, sostiene que la imagen es antes una referencia de cultura que de realidad, pese a que el surgimiento de la fotografía introdujo el sentimiento de objetividad en la escuela de la imagen –y por ello no es casualidad que los “lentes” hayan sido denominados “objetivos”–.

pese a que no evita que éste siga existiendo y por ello surge la categoría intermedia, cambiando tanto el mundo artesanal como el artístico.

Para Heinich el sustantivo *artista* comienza su ruta a fines del siglo XVIII, cuando recae sobre los pintores y escultores que eran conocidos hasta entonces como artesanos, siendo posteriormente en el siglo XIX los intérpretes musicales y teatrales quienes fueron calificados de artistas, seguidos de los cineastas en el siglo XX. Además, el cambio de connotación no tardaría en llegar, y del valor descriptivo se pasó al evaluativo, puesto que a la palabra artista fue añadida una carga de juicios de valor de carácter positivo.

En este sentido, el artista es quien comúnmente apela a la tradición artesanal, paciente y colectiva de su trabajo, y no a la singularidad de su obra o a la unicidad del creador inspirado, dado que la valoración de su actividad no la ejerce en esos términos. Aunque el tema del don artístico constituye el núcleo del valor de singularidad, pues vincula una cualidad irreductible a las demás personas con un privilegio particular, y por ello ha generado disputas que terminan por entenderlo como una inversión de recursos, aludiendo al trabajo y la desigualdad de su distribución (Heinich, 2001).

La noción del don artístico no es la única en discusión, dado que la terminología del artista en general es objeto de discrepancias. Bastide plantea la existencia de dos tipos de estéticas: la creación de nuevos valores artísticos y el goce por la relación con una obra de arte, que para Pierre Abraham corresponden a la estética del obrero de arte y la estética del consumidor, a partir de las cuales se configuran dos terrenos donde se encuentran los procesos de producción de una obra de arte y los de recepción de la misma, diferenciados por los actores que participan en ellos: los artistas junto a otras personas y los públicos respectivamente.

## **La obra de arte**

A su vez, resulta frecuente observar que la obra de arte suscita dos perspectivas de estudio que corresponden a su análisis interno y externo, donde el primero se encuentra orientado a los elementos de la obra que permiten la producción de un conocimiento sobre los fenómenos sociales, mientras que el segundo abarca un conjunto de factores como los contextos sociales involucrados por la obra, las trayectorias de sus realizadores, los procesos de legitimación de su contenido, las redes de recepción que conforma, el espacio de creación, los públicos y el mercado.

Aunque ni el mercado ni el ámbito económico son aspectos gravitantes de mi análisis, considero que para efectos de la recepción de una serie de televisión, el surgimiento de múltiples plataformas de circulación y trasmisión de contenidos audiovisuales, permite que el mercado del arte maniobre sus intereses corporativos en función de ciertos criterios económicos (Zúñiga, 2008:235). En consecuencia, si las obras de arte son comercializadas en un mercado mediante los mismos procedimientos que otros productos, la publicidad genera mayores ventas que los comentarios de la crítica especializada, restringiéndose así el ámbito de acción de actividades propias de la producción artística.

Pese a lo anterior, un planteamiento que cabe destacar es entender que una obra de arte presenta varias vidas –como argumentan Bastide y Esquenazi–, puesto que adquiere nuevos sentidos y significaciones según los contextos y las recepciones que enfrente, así la obra se multiplica e incorpora interpretaciones de públicos diferentes, por lo tanto, las trayectorias de una producción audiovisual también cobran importancia desde esta perspectiva.

Durante esta trayectoria, un objeto se convierte en una obra de arte mediante dos tránsitos descritos por Heinich: el ascenso de singularidad y el ascenso de objetividad, conformando un conjunto de procedimientos que dotan de propiedades específicas al objeto, y permiten que éste adquiera y conserve las marcas de valorización que lo convierten en una obra (2002).

Según lo anterior, algunos de los factores que le otorgan forma artística a la serie de televisión chilena Los 80, son su estreno en señal abierta de televisión en Canal 13, su cotización en formato de video digital que se encuentra a la venta para todo público incluso en lugares como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, su circulación en distintas plataformas de transmisión y reproducción online, los comentarios de los públicos por diversos medios de comunicación y redes sociales, las críticas de los actores vinculados a este tipo de trabajos, los premios y reconocimientos de todo tipo, su duración en pantalla durante varios años, entre otros.

Sin embargo, al considerar Los 80 como una manifestación artística no se restringe la serie de televisión a la categoría arte de manera exclusiva, sino que se trata del enfoque a partir del cual se explora la recepción, respecto a la construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile. A su vez, en el estudio de los modos de constitución del objeto como obra y de formación de su valor artístico, no se privilegia a la obra por sobre la persona, ni al autor por sobre los públicos, ni la forma más que el contexto, sino que las acciones de los actores en cada uno de estos puntos es lo primordial en el campo de la sociología del arte (Heinich, 2001).

### **El mundo de la obra de arte**

Asimismo, los ámbitos mencionados forman parte del esquema analítico de Becker considerado por mi trabajo, puesto que el mundo de la obra de la serie de televisión chilena Los 80 comprende las redes que conforma, los públicos vinculados, las críticas y comentarios, la producción, los artistas y el equipo de realizadores, las trayectorias de los artistas del núcleo duro y otros más externos, las mediaciones, las filiaciones o de quienes se es heredero, y el personal de refuerzo.

Aunque la polivalencia de roles de los actores involucrados es un tema transversal en el mundo del arte, por ejemplo, el actor Diego Navarrete que interpreta al personaje Petita es el profesional del CNCA encargado de coordinar la entrega de

FONDART<sup>33</sup> en Valparaíso desde el año 2011, cargo que tiene relación con la postulación de Los 80 a fondos concursables del CNCA y CNTV.

No obstante, los mundos del arte según Becker son un concepto técnico para denominar la red cooperativa de personas que trabajan en torno a una obra de arte, cuyas formas y relaciones de cooperación son objeto de estudio sociológico. Deben tomarse en cuenta sus cambios –graduales o drásticos– y que la división del trabajo en estos mundos no exige la presencia de todos los involucrados en el mismo lugar y de manera simultánea.

En síntesis, su premisa consiste en que las obras de arte son productos colectivos realizados por la participación conjunta de artistas y artesanos, quienes no han sido considerados por el análisis tradicional del arte, pero se caracterizan por poseer cierto virtuosismo con el cual desarrollan un oficio que es útil en estos términos.



Fuente: [www.eldinamo.wpengine.netdna-cdn.com](http://www.eldinamo.wpengine.netdna-cdn.com)

Dichas figuras que integran el trabajo cuentan con una reputación que es clave en el análisis, y se categorizan en actividades centrales –asociadas a un don y una sensibilidad específica–, actividades de apoyo –que facilitan la labor y por tanto son una categoría residual–, y actividades de respuesta y apreciación –por parte de los públicos–. Y al igual que la reputación vinculada a las personas, estas actividades

---

<sup>33</sup> Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura creado el año 1992, cuyo objetivo es apoyar el desarrollo artístico, la difusión cultural y la conservación patrimonial, a través del financiamiento estatal de programas y proyectos escogidos en concursos, enmarcados en las artes visuales, fotografía, nuevos medios, teatro, danza, artes circenses, artesanía, diseño y arquitectura.

cuentan con un estatus asociado, que también es cambiante y depende de condiciones determinadas.

A raíz de estas actividades se conforman distintos grupos: profesionales especializados que desarrollan intereses de carrera, económicos y estéticos particulares; profesionales integrados que cuentan con la capacidad técnica, las habilidades sociales y el conocimiento tanto del aparato conceptual como de las convenciones necesarias; públicos serios conformados por asistentes asiduos y públicos masivos que resultan desconocidos e imprevisibles; el personal de reserva, y por último, los denominados rebeldes en relación a un mundo del arte determinado. Cabe señalar que todos ellos actúan según las convenciones que operan en un contexto dado, puesto que las conocen y modifican en el transcurso de su trabajo.

El producto de esta forma cooperativa de trabajo, se distribuye en un sistema que permite integrar al artista a la economía en función de su obra, y le otorga una impronta característica, que en la serie de televisión chilena Los 80 está dada por Canal 13 y el CNTV. En definitiva, corresponde al denominado sistema de las industrias culturales que operan según estrategias, como por ejemplo, ir desarrollando temporada a temporada una serie de televisión, lo cual permite comenzar el estreno de los capítulos antes de haber concluido la producción de la temporada, manejando así su continuidad de acuerdo a la respuesta de los públicos y el comportamiento de las audiencias.

Las industrias culturales ponen en juicio el título de arte, en tanto sería indispensable e innecesario a la vez, puesto que permite obtener los beneficios y recursos del campo artístico, sin embargo, se puede desarrollar el mismo proyecto bajo otra etiqueta y contar con el respaldo de otro mundo cooperativo.

El arte que se trabaja de una forma comercial, es aquel que emplea deliberadamente las mismas habilidades y materiales para un uso no artístico, puesto que su sentido y justificación se construyen de acuerdo a una actividad diferente (Becker, 2008).



Ahora bien, entendiendo que la noción expuesta sobre mundo del arte es pertinente como esquema analítico de una obra o mundo de la obra de la serie de televisión Los 80, cabe plantearse ciertas implicancias a partir de críticas como la enunciada por Heinrich, quien cuestiona los mundos del arte por su tinte sociologista que deja de lado la especificidad del arte. Pues si bien constituye un campo de acción colectiva, es valorado por su carácter singular, individual e irreductible a la pluralidad de un colectivo, entonces no podría estudiarse exclusivamente como red cooperativa si se ignora una característica que le es propia (2001).

Sin embargo, definir como uno de los objetivos investigativos la construcción del mundo de la obra de la serie de televisión en cuestión, refiere a un ejercicio de contextualización y puesta en diálogo con otras obras y producciones culturales afines. De tal forma que sea posible relevar ciertas aristas de la problemática acerca de las estrategias de construcción de memorias, como por ejemplo, los propósitos iniciales y opiniones sobre el proceso de ambientación de la historia en tiempos de dictadura militar.

### **Los públicos**

En términos generales la convergencia entre arte y producciones audiovisuales de los medios masivos de comunicación no es relevante en este marco, no obstante, sociólogos como Hebert Gans en la década de los setenta, plantearon una estética específicamente acerca de aquel valor estético de los trabajos de estos medios que merece mencionarse.

La tensión se encuentra entre, por un lado, aquellos que defienden la igualdad de acceso a la cultura y la democratización del arte que permitirían los medios de comunicación masiva, y por otro, quienes resguardan la calidad artística y la no subordinación de las obras a las leyes del mercado, el rating y los gustos pasajeros de un público masivo. Siendo consecuencia directa el que las obras emergentes sean apreciadas en primera instancia por una élite de vanguardia, conformada por personas iniciadas en ese tipo de sensibilidad de valores estéticos (Heinrich, 2001).

Respecto a estos públicos de un mundo del arte, autores como Bourdieu, Esquenazi y otros de los Estudios Culturales, han planteado que se trata de una categoría siempre en plural, pues al denominarla en singular denota una práctica totalizadora del público del arte y no considera que se encuentran socialmente diferenciados, según el contexto que se estudie.

Puesto que mi investigación también la considera como una categoría en plural, la recepción de los públicos será analizada conjuntamente a la producción de la serie de televisión chilena Los 80, porque no se pueden separar dos ámbitos imbricados en dicha producción cultural, por cierto, “si el artista trabaja así para un público y es juzgado por él, no se puede separar el estudio del arte del estudio del público” (Bastide, 1948:42).

Por supuesto, *los públicos en plural* se caracterizan por su dispersión y heterogeneidad, en tanto no constituyen un grupo orgánico e integrado cuando se hace referencia a las audiencias de los medios masivos de comunicación como la televisión.

Por último, para el estudio de las estrategias de construcción de memorias –que también es una categoría en plural– a partir de la recepción de la serie Los 80, no me centro en lo establecido inicialmente por el equipo de realizadores, sino en aquello que interpretan los actores que siguieron los estrenos de la transmisión televisiva, diferenciando matices generacionalmente. “Lo único que podemos hacer es decir lo que es esta obra para nosotros, hombres de hoy, lo que nuestras generaciones buscan en ella” (Bastide, 1948:101).

## ☞ Memoria: aproximaciones e implicancias

### **Dos miradas al pasado: historia y memoria**

Cómo procesar el pasado represivo reciente, constituye el conflicto de las memorias de la experiencia dictatorial en Chile y otros países. El pasado es la temporalidad donde se encuentran los acontecimientos que marcaron la dictadura militar, y la construcción de sentidos que desarrollan diversos actores en torno a éste, es lo relevante para mi estudio de la recepción de la serie de televisión Los 80. Se trata de una reconstrucción del pasado, que cambia según el colectivo al cual se refiera, y no sólo aquella materia prima para el trabajo de la historia y la memoria como se entiende en otros contextos.

Los límites entre historia y memoria también constituyen una amplia discusión desde distintas perspectivas, cuya convergencia es precisamente el pasado de una sociedad, no obstante, el enfoque de estudio sobre historias pasadas y memorias presentes de este trabajo, es la relación que se establece con el pasado en términos de qué y cómo se recuerda y se silencia, debido a que entiendo la memoria como una interacción entre recuerdo y silencio, pues cada construcción de memoria implica ambas caras de la moneda. La lucha entre memorias distintas, es a fin de cuentas la lucha por aquello que es recordado, y aquello que es olvidado.

Según Paul Ricoeur, la memoria es el único recurso con que contamos para hacer referencia al pasado, es una suerte de presente del pasado, cuya singularidad está dada por los recuerdos que enmarca. Su pretensión es ser fiel al pasado que refiere, puesto que la anterioridad es su temporalidad por excelencia, así la realidad anterior es lo recordado que da contenido a la trama de la memoria (2004). Pero dicha fidelidad al pasado como criterio validador de verdad no es lo importante en mi estudio, sino los sentidos del pasado en la construcción de memorias a partir del proceso de recepción de la obra.

La oposición entre las nociones de memoria e historia tiene larga data, y quienes la consideran un conflicto constante han planteado que la eterna perdedora logra invertir su situación en la época actual, donde la explosión de memorias y la era de

la conmemoración se han encumbrado alto luego de las guerras mundiales. Nora señala que la memoria ha ganado terreno en la lucha, pero ha terminado fundiéndose con su adversaria, puesto que la historia ha convertido a la memoria en una memoria-archivo empeñada en el registro exhaustivo, dado que la sociedad no tendría claridad sobre qué recordar, ha optado por dejar todo almacenado (2009).

En este punto de la transformación se distingue una primera tipología de las memorias: memoria-archivo, memoria-deber y memoria-distancia, según el aspecto que determina la intencionalidad fundamental de cada memoria. Una aproximación desde esta perspectiva a la serie de televisión chilena *Los 80* permite aplicar estos aspectos en el análisis, por ejemplo, el *archivo* para el ensamblaje de material audiovisual de la época producido con otros propósitos, el *deber* en tanto pertenece a la Iniciativa Bicentenario de Canal 13 y a la programación “40 años del golpe”, y *distancia* por el *retraso* temporal de realización de la serie, que es discutible.

Por otro lado, mientras la memoria remite siempre a una colectividad determinada, la historia se configura como una objetivación de un estado de cosas en un contexto y sociedad dada. Si bien operan en órdenes distintos y es la memoria la que reclama por lugares de edificación de acontecimientos históricos, ambas dan lugar a la materialidad de la conmemoración. Pese a esto, la construcción de sentidos en torno a los denominados *lugares de memoria* no se agota en su obra física como monumentos, sino que se encuentra en redefinición permanente según la experiencia de sus visitantes.

Tanto datación como locación constituyen aspectos claves para el proceso de construcción de memorias, cuya precipitación durante las últimas décadas forma un contexto que Nora denomina como era de la conmemoración o tiempo de la memoria, haciendo referencia a Francia y Europa occidental. Su expresión más clara estaría dada por la fiesta patrimonial que provoca el cambio de la noción de patrimonio, ya no entendida en términos de bienes y riqueza, sino de deber de memoria de las sociedades. En este sentido, el lugar de memoria se convierte en un elemento simbólico del patrimonio memorial de una comunidad, mediante el trabajo del tiempo y la acción de sus integrantes (2009).

Respecto a esto, Tzvetan Todorov plantea la existencia de ciertos *lugares de preservación de la memoria*, donde el pasado se pone al servicio del presente: las conmemoraciones oficiales, el sistema de enseñanza escolar, los mass media, los libros de historia y la justicia, a disposición de la cual estarían la memoria y el olvido (2000).

La diferencia en comparación a lo planteado por Nora es que ambos conceptos no apuntan a la memoria de la misma forma, puesto que Todorov releva las consecuencias de la dimensión de recuperación y utilización del pasado, mientras que Nora centra su interés en la posibilidad de conmemoración y construcción de sentidos.

Aunque lugares de memoria y lugares de preservación de la memoria no constituyen conceptos análogos, resultan pertinentes en este marco pues establecen una perspectiva de estudio sobre las memorias de periodos de represión como la dictadura militar en Chile, no obstante, Todorov lo plantea para el contexto de los totalitarismos europeos.

El propósito de los lugares de memoria es la detención del tiempo y el bloqueo del trabajo del olvido, pues así se fija un estado de cosas, pero también se busca encerrar un máximo de sentidos en un mínimo de signos, que se someten a incesantes transformaciones y resurgimientos de significaciones.

En palabras de Nora, viven en una arborescencia imprevisible de sus ramificaciones (2009) y en ellos convergen dos órdenes de realidades, una material y otra simbólica, las cuales forman una unidad significativa para una sociedad entrenada en la valorización de lo nuevo frente a lo antiguo, lo joven frente a lo viejo, y por qué no, el futuro frente al pasado<sup>34</sup>. Este punto es quizá uno de los más atractivos para

---

<sup>34</sup> Esto se encuentra presente en las prioridades de carácter comercial y empresarial que ejercen los canales de televisión abierta, en cuanto a la selección de su programación y públicos objetivo, además de la venta de espacios para avisaje publicitario.

quien visita alguno de estos lugares de memoria, dado que se configuran como un espacio abierto a la interpretación de esta convergencia de realidades.

Jelin estudia algunas formas de la memoria descritas, particularmente aquellos monumentos relacionados con dictaduras en América Latina, planteando que constituyen uno de los soportes de la memoria que frecuentemente son entendidos como la memoria misma, sin embargo, ésta no debiese ser reducida a las formas materiales que presenta en diversos casos, así como tampoco debiesen confundirse el carácter público que pueden tener algunos memoriales, con la memoria pública como uno de los tipos que pueden identificarse, entre una serie de otros resguardos al trabajar sobre el tema.

### **Recordar a través de una obra**

El uso del espacio público para recordar<sup>35</sup> es una de las perspectivas de investigación de los lugares de memoria y las prácticas conmemorativas, que tiene relación con los denominados casos-zonas de Cristián Bellei como espacios que combinan una cierta geografía, donde la datación y locación de las memorias es clave.

En este sentido, la grabación de la serie de televisión chilena Los 80 pretende mostrar un Santiago acorde a la década en cuestión, construyendo escenarios llenos de objetos característicos y una estética de época, además de ensamblar imágenes reales conservadas por archivos de prensa y privados que fueron filmadas durante esos años.

El trabajo realizado por la dirección de arte de la producción televisiva, constituye uno de los elementos que permiten evocar recuerdos y *usar* la serie para recordar experiencias pasadas, de manera similar a lo que ocurre en un lugar de memoria, donde los hechos allí acontecidos no son suficientes, sino que deben ser sentidos,

---

<sup>35</sup> Desarrollado por Isabel Piper y Evelyn Hevia en “Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile” (2012) Editorial Ocho Libros, Santiago. Registraron 242 lugares de memoria durante la investigación inicial en el año 2007, lo cual es un material importante para cualquier trabajo sobre este tema, aunque se concentran sólo en la capital del país.

significados y usados para recordar. Es por esto que los capítulos de la serie Los 80 no son memoria de la dictadura en sí mismos, dado que las memorias son obra de quien las construye intersubjetivamente, mediante estrategias complejas que le otorgan carácter polisémico y cambiante (Piper & Hevia, 2012:129).

Considerar Los 80 como una suerte de lugar de memoria posibilita, por una parte, ceñirse a ciertos criterios y definiciones correspondientes, y por otra, comprender la elección de una serie de televisión de estas características para un estudio de caso sobre construcción de memorias de la dictadura. A su vez, focalizar la atención en los procesos de recepción de la serie implica entenderlos como espacios significativos, cuyo contexto y actores son relevantes en términos de las diferencias generacionales frente a la construcción de memorias.

Asimismo, se trata de una producción cultural con la cual *puede hacerse memoria* a través de la enunciación, articulación e interpretación de los sentidos del pasado, o en otras palabras, mediante acciones de recuerdo de una experiencia pasada que constituyen usos y apropiaciones de esta obra televisiva.

En suma, construir el objeto de estudio en referencia a una obra como Los 80 implica conocer sus particularidades, historia y características, pero también debe situarse en el espacio de obras sobre la dictadura en general, y en particular, entre las series televisivas que conmemoran los cuarenta años transcurridos del golpe militar y el bicentenario en Chile, con el propósito de constatar sus separaciones y vínculos pues existen relaciones, referencias, inclusiones, exclusiones, citas, argumentos, relatos, entre otros.

El enfoque de los archipiélagos de memorias planteado por Piper y Hevia en su estudio de los lugares, permite mapear el escenario completo de estos espacios, con sus similitudes y conexiones, demostrando que no están aislados sino que los une aquello que pareciera distanciarlos.

Por lo tanto, integrar este argumento a la problemática implica entender a Los 80 como una serie de televisión chilena entre muchas otras, que comparten una cierta pertenencia, incluso junto a obras de diferentes artes según criterios como la

temática abordada, el formato, los públicos, los artistas, etc. Si las memorias de la dictadura constituyen el denominador común ¿Qué sería aquello que separa a esta serie de televisión chilena de las obras de arte y de la categoría arte propiamente tal? Es uno de los temas por desarrollar en mi trabajo.

El recordar también consiste en aquella búsqueda del pasado alusiva a la dictadura militar en Chile, que algunos entienden como la tarea constante de no olvidar, en tanto el deber de memoria correspondería precisamente al deber de no olvidar. Es un esfuerzo de memoria que en casos de violencia extrema como éste, reviste la preocupación de haber olvidado junto al miedo de continuar haciéndolo, esa es la lucha por arrancar algunas migajas a la rapacidad del tiempo y a la sepultura en el olvido (Ricoeur, 2004).

Ahora bien, para distintos grupos dicha preocupación ha derivado en la interrogante de ¿Qué hacer para que los demás sepan lo ocurrido? Cuestión que ha producido tensiones, promovido modelos políticos y culturales de toda orientación y género, creado pensamiento, enfrentado opiniones, y por supuesto, desarrollado arte. “Saber es tan sólo conocer la verdad, conmemorar es tan sólo recordar; y estas son las dos obsesiones mayoritarias de aquellos que han dedicado su esfuerzo a preservar los lugares donde todo lo humano fue violentado” (Piper & Hevia, 2012:10).

Dar respuesta a esa pregunta también pudo haber motivado proyectos como la serie de televisión Los 80, que a través de la interpelación sobre el pasado –presente y futuro– permite que quienes vieron sus capítulos construyan memorias a partir de éstos, sumado a sus experiencias personales, postura frente al periodo e interpretaciones de lo acontecido en Chile durante la época.

Estos procesos de interpretación, ocasionan que el significado propuesto por el equipo de realizadores de la serie de televisión pueda diferir totalmente del sentido otorgado por sus públicos, según las características del contexto y del proceso de recepción que lleven a cabo, es por ello que quiero recalcar que las interpretaciones



y construcciones de memorias son complejas y cambiantes, pues están mediadas por múltiples aspectos.

Por ejemplo, durante varios meses del año 2011 se realizaron masivas manifestaciones del movimiento estudiantil en las calles, mientras que la serie Los 80 estrenaba capítulos ambientados en 1985 donde marchaban en oposición a la dictadura militar, entonces ¿Las movilizaciones *presentes* y *pasadas* provocaban matices en la construcción de sentidos, para los estudiantes que participaban de ellas marchando y televidenciando<sup>36</sup>? Es una de las aristas que puedo abordar por la maleabilidad de las memorias anteriormente descrita.

### **Las memorias**

Pese al acuerdo señalado sobre la categoría de las memorias en plural, el carácter individual o colectivo de las memorias es motivo de frecuentes discusiones, según Maurice Halbwachs, la memoria individual constituye un punto de vista sobre la memoria colectiva, puesto que en un grupo todos los recuerdos se basan entre sí, pero la intensidad de cada uno varía en cada persona.

Si la memoria es fundamentalmente colectiva, su fuerza y duración derivan del apoyo de un grupo, donde los puntos de vista cambian en función del contexto y contacto con otros entornos, pero ambas memorias no se confunden, sino que la memoria colectiva envuelve las memorias individuales (2004a).

Considerar la memoria como un fenómeno colectivo, es importante para entender los procesos de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile a partir de la recepción de la serie Los 80, puesto que mis objetivos investigativos son de orden colectivo y no pretenden profundizar en lo que ocurre a nivel individual o personal de los actores, sino dialogar con las implicancias sociales y culturales de la recepción de una obra.

---

<sup>36</sup> Es un concepto que será discutido en el siguiente capítulo sobre producción cultural y las denominadas audiencias televisivas.

Otro punto de controversias en el estudio de memorias, es el problema del contraste entre la memoria oral y escrita, no obstante, para mi trabajo lo relevante es qué sucede con la memoria de tipo audiovisual en el caso de la serie Los 80, tanto para las imágenes de archivos como lo grabado durante su producción, pues si puede considerarse como un tipo específico de memoria ¿Qué implicancias tendría?

Lo anterior tiene relación con los soportes de las memorias, dado que la forma física de un memorial o cualquier otro lugar u objeto no constituye memoria en sí mismo, sino que existen tantas memorias como grupos de personas se conformen en torno a éstas. En este sentido, los soportes son sólo un aspecto de las memorias de la dictadura, tal como podrían serlo los capítulos y temporadas de la serie Los 80, pero el foco de interés es qué sucede con sus usos y apropiaciones por parte de los actores que hacen memoria con estos soportes.

En definitiva, las memorias son objeto de disputas porque la dimensión de conflicto siempre se encuentra presente en la construcción de memorias sobre la dictadura, en tanto conforman relaciones de poder donde los participantes ejercen un rol activo en la producción de sentidos sobre el pasado y en la posición que les otorgan a estas memorias en diversos contextos, lo cual se entiende como el proceso de historización de las memorias (Jelin, 2002a).

El motor de las memorias –o dicho rol activo de los actores– consiste en llevar a cabo la lucha contra el olvido mediante el acto de rememoración, que según Halbwachs es la permanente búsqueda de recuerdos, que presupone una experiencia pasada incorporada al quehacer que genera y transforma el mundo social donde se desarrolla. De allí se explica la noción de *trabajo* de la memoria expuesta por Jelin, a partir de la cual los emprendedores de memoria u hombres-memoria desempeñan un papel fundamental, pues la evocación implica un mayor esfuerzo del sujeto que la rememoración, por la evaluación de lo reconocido.

Por otro lado, el análisis en distintos niveles del proceso social de rememorar tiene relación con el concepto de vehículos de memoria, puesto que es la acción de los sujetos lo que activa el pasado referente a una experiencia, que al mismo tiempo es

subjetivamente vivida y culturalmente compartida, y por esto se materializa en diversos contenidos y discursos socioculturales tales como la serie Los 80 y el conjunto de producciones culturales y obras de arte orientadas a temáticas sobre la dictadura militar en Chile, que serán expuestas en el apartado “los recuerdos en formato audiovisual”.

En el ámbito investigativo, tender un puente entre arte y memoria de procesos de violencia política y represión, implica pasar desde el recuerdo a la memoria colectiva mediante el ejercicio de reminiscencia planteado por Ricoeur, donde la imaginación, el tiempo y la presencia de la ausencia son ideas con especial significado. No obstante, es importante dar cuenta del papel que desempeñan las memorias en el arte, y no sólo abordar la relación entre memoria y pasado, sino que indagar en el rol que juegan las memorias en una serie como Los 80.

Para Todorov el arte que olvida el pasado no es comprendido por la sociedad en la cual se lleva a cabo, por lo que el vínculo entre memoria y arte sería imprescindible –e insiste en que ha sido subestimado– (2000), dado que la comprensión del argumento y la narración de una historia como la vida de la familia Herrera en Los 80 apela a la experiencia pasada de cada telespectador, las diferencias generacionales en el proceso de recepción serán relevadas.

Asimismo, la oposición entre memoria y olvido no corresponde, sino que los términos que se oponen a la memoria son la creación y originalidad. Según este autor, cuando se hace referencia a la obra de arte sobre memoria debiesen plantearse específicamente como opuestos: conservación y supresión, porque la memoria es la interacción continua entre ambos, mientras que el olvido sólo descansa en la supresión, la memoria consiste siempre en una selección forzosa.

La selección de la memoria es lo que lleva a plantearse la problemática de la *conciencia* de la construcción del hecho histórico, situación ampliamente discutida en disciplinas como la historia, puesto que se debe aceptar la premisa de la no inocencia del documento, o cualquier obra descrita en estos términos.

Memoria e historia corresponden a dos productos distintos, pero cuya relación se encuentra en una experiencia pasada que es narrada y, por lo tanto, construida según criterios propios donde se manifiestan procesos de manipulación en las formas de construcción de un saber histórico (Le Goff, 1991).

Según Gabriel Salazar, las estrategias de construcción de la memoria son similares a la construcción de la historia desde el pueblo (2009), mientras que para Halbwachs podrían compararse a las estrategias para encontrar un recuerdo en la memoria de manera cotidiana<sup>37</sup>, a través de asociaciones en marcos sociales que corresponden al contexto general de un acontecimiento (ubicación espacio temporal, grupos involucrados, etc.) y a los instrumentos que la memoria colectiva emplea en la reconstrucción de una imagen del pasado, según los pensamientos dominantes y las relaciones de poder imperantes (2004b).

Ahora bien, la serie de televisión chilena Los 80 en tanto obra, presenta marcos regulatorios que normalizan el quehacer de este tipo de producciones culturales, donde la manipulación de sus contenidos y el desarrollo particular de cada temporada es parte del trabajo que debiese evidenciarse, entre otras implicancias. En este sentido, el contenido de la historia narrada se construye en relación con un conjunto de memorias, para lo cual también se despliegan diversas tácticas que ensamblan historia y memoria en su trabajo.

En cuanto al proceso de construcción de memorias, específicamente respecto a la recepción de la serie de televisión Los 80, no preciso centrar mi interés en desentrañar las características fílmicas formales y la producción de una *verdad* cinematográfica respecto a la década de los ochenta de la dictadura militar en Chile, sino en las formas y estrategias desplegadas por quienes participan de esta recepción, diferenciando dos grandes grupos generacionales: quienes vivieron el periodo en cuestión y quienes no lo hicieron.

---

<sup>37</sup> Según Halbwachs, es el ejercicio de vincularlo a un conjunto de otros recuerdos de los que se conoce su ubicación en el tiempo (2004b).

Por lo tanto, lo relevante no es el tipo de memoria producida por los medios de comunicación o en este caso la televisión a través del género ficcional, puesto que las memorias se construyen en un proceso que no depende únicamente de los creadores de una obra, sino de los usos, apropiaciones y sentidos otorgados por quienes la *visitan*, es decir, la construcción de memorias depende de las características de la recepción de la serie Los 80.

Asimismo, la distinción en términos generacionales es relevante en la transmisión de saberes entre diferentes grupos, dado que posibilita reinterpretaciones y resignificaciones del pasado. Es por ello que memoria y generación consisten en dos nodos del problema que no deben desvincularse, y constituyen la denominada *dimensión generacional del recordar* que resulta gravitante en el estudio de las memorias colectivas (Piper, 2012:174).

Qué se recuerda y qué se olvida, o los contenidos de las memorias, forman parte de los procesos de interacción social y socialización de grupos generacionales distintos, por lo tanto, la investigación sobre recepción de la serie de televisión Los 80 implica el contraste de estas construcciones de memorias y sus estrategias.

Las significaciones respecto a la construcción de memorias sobre la dictadura militar, presentes en los discursos de quienes participan de la recepción de la serie de televisión Los 80, no deben entenderse en términos de opuestos como historia y memoria, hechos y ficción, o lenguaje e imagen, sino como una ruta de estudio de la memoria colectiva a través de una obra particular.

Algunas investigaciones han tomado el camino del puente entre memoria e identidad, o identificación con personajes e historias, planteando que no se piensa *sobre* las identidades y las memorias, sino *con ellas*. Otro de los caminos más transitados ha sido el de los testimonios, aquellos relatos autobiográficamente certificados de un acontecimiento pasado según Ricoeur, que son especialmente significativos cuando se trata de represión y dictadura.

Sin embargo, es el turno de tomar el desvío de la sociología del arte hacia la construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile, para un estudio de

caso en un terreno que no funda su legitimidad en las artes, sino que muestra la bandera de lo masivo y de la circulación de grandes sumas de dinero como sus incuestionables reproches por parte de la cultura, pues se trata, por supuesto, de ese endemoniado aparato –en todos los sentidos del término– llamado televisión.

En cuanto a la serie Los 80 ¿Cómo genera memorias o construye sentidos en la memoria social? ¿Cuáles son los límites y obstáculos para la representación de esa década? ¿Qué tipo de valor le atribuyen los públicos a esas imágenes? ¿Cómo permiten representar lo sucedido? Son algunas de las interrogantes que abordaré en mi trabajo a partir del estudio de las estrategias de construcción de memorias en el ámbito de la recepción.

## ☞ Cuestiones sobre la noción de producción cultural

### Arte, cultura y televisión

I

La conceptualización en torno a la idea de producción cultural, remite en esta investigación a la discusión sobre el trinomio arte, cultura y televisión, cuyas perspectivas son distintas y no se reducen al tema de nomenclatura, sino que abordan las implicancias de esa triple relación que produce, por ejemplo, que en un contexto dado algo sea denominado arte, como el caso del CNCA que otorga esa categoría a la producción audiovisual. Acorde a esto, la serie de televisión chilena Los 80 puede entenderse como una obra de arte y sus dimensiones de análisis como la construcción de sentidos sobre el pasado represivo, necesariamente vinculan un grupo de receptores que comparten una cultura.

En relación con la temática de esta serie de televisión, el problema del coeficiente de verdad o también conocido como de ilusión, en palabras de Menezes corresponde a que la diferencia entre la realidad y la película es *que la película es sobre alguna cosa, y la realidad no lo es*. Pues a fines del siglo XIX, con el surgimiento del cinematógrafo se marcó el paso a un cine donde la imagen ya no constituye un dato visual sino la narración de una historia, diferencia cualitativa respecto de la fotografía.

Por lo tanto, el análisis de la relación entre ficción y realidad en términos de veracidad no es un tema de interés en relación con la serie de televisión Los 80, puesto que la narración de la historia, la representación de lo real y la integración con los elementos de ficción han sido estudiados para el caso de las telenovelas, pero no se consideran el eje de los procesos de construcción de memorias a partir de la recepción de dicha producción cultural.

Asimismo, resulta insostenible la idea de que lo transmitido en televisión sea un puro espejo de la realidad que le devuelve su propia imagen actual a la sociedad (Santa Cruz, 1999), tal como fue señalado con la teoría del reflejo sobre el arte, pues la capacidad técnica de la televisión de representar el acontecer social,

muchas veces se entiende como la capacidad de hacerlo verosímil o creíble para los telespectadores (Orozco, 1996), e incluso es parte de los argumentos esgrimidos sobre el creciente poder de la televisión actual.

La imagen juega un rol preponderante respecto a la articulación entre televisión y lo sucedido durante la dictadura militar, “no hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver” (Feld, 2009:15) sentencia Claudia Feld refiriéndose a la generación de quienes nacimos después de ocurridos los hechos, para quienes el lenguaje de la inimaginabilidad y la no-representatividad del horror, constituyen un lujo sin justificación que puede derivar fácilmente en una evasión ritualista del pasado mediante la constante negativa a *ver* lo acontecido, razón por la cual las imágenes deben existir si se tiene la obligación de recordar los traumas de la historia.

Los 80 sería una de las múltiples formas de representación del periodo dictatorial a través de la imagen, que en este caso pertenece al género televisivo ficcional, pero es relevante en tanto convoca a dos generaciones distintivas presentes: quienes lo vivieron y quienes no, en torno a una obra que narra una historia mostrada en una secuencia de imágenes, grabadas con el propósito de la producción de la serie y otras preexistentes en archivos de distinto origen.

La *adecuada* representación de la memoria de hechos históricos traumáticos, remite a una clásica separación binaria entre lenguaje e imagen, donde el lenguaje se asocia a temporalidad y profundidad, mientras la imagen a superficie y espacio (Feld, 2009), y de esta forma, la supuesta objetividad, conciencia crítica y correcta comprensión del tiempo de la historia se vinculan al lenguaje, mientras que la fragilidad, falta de confiabilidad y espacio de la memoria, corresponderían a la imagen.

Sin detenerse en este derrotero de la contraposición entre imagen y lenguaje, cabe señalar que el denominado reino de las imágenes constituye un espacio donde se relata y vive la memoria colectiva en la cultura occidental, puesto que la cotidianeidad está mediada por imágenes diversas, y por ello existe una permanente



tensión interpretativa y de significación respecto al pasado<sup>38</sup>, que podrá abordarse en la recepción de las imágenes de tipo televisivo como la serie Los 80.

A su vez, la imagen como referente visual conforma un conjunto de elementos que configuran estrategias de encuadramiento (López, 2011) de recuerdos y memorias, junto con formas de expresión, palabras claves, estilos argumentativos, conceptos, discursos, objetos, lugares, fechas, personajes, entre otros aspectos que dibujan la ruta e incluso proporcionan materialidad a las memorias sobre la dictadura. Se trata de referentes concretos que han sido denominados por Stern como nudos convocantes, en tanto presentan la capacidad de anudar o atar memorias sueltas en un contexto determinado. Interpelan al sujeto creando una tensión por la situación de ruptura entre presente y pasado, debiendo ser activados por acciones intencionadas de incorporación a un relato sobre el pasado represivo.

La serie de televisión chilena Los 80 podría asimilarse a un nudo convocante dentro de un marco general como las producciones culturales “40 años del golpe”, la Iniciativa Bicentenario Canal 13 o las obras sobre la dictadura militar en Chile, pero requiere centrar su foco en los procesos de recepción que construyen las memorias sobre el pasado, puesto que constituyen instancias de activación, reconstrucción y significación del pasado reciente.

## II

El paso a la segunda categoría del trinomio corresponde a la noción de cultura, que según De Certeau, implica un tipo de actividad y modo de apropiación en la toma de conciencia que transforma al sujeto y a la memoria que construye, situación que podría plantearse a partir del proceso de recepción –no de producción– de la obra acorde a los intereses investigativos de mi trabajo.

Este autor pugna por sustituir el término de cultura en singular por una cultura en plural, dado que la imposición de la ley de un poder debe reemplazarse por el

---

<sup>38</sup> Este ámbito investigativo fue conformado en Europa con los Estudios Culturales sobre el relato del pasado en imágenes visuales y discursos fílmicos (Orozco & Vassallo de Lopes, 2013).

ejercicio de abrir los posibles, considerando así en un marco cultural particular otras manifestaciones que resultan excluidas. Esta discusión sobre qué es lo que entra y qué no en el campo cultural, suele encubrir el error de considerar a la cultura como un ente autónomo y un no-lugar en donde todo es posible y circula cualquier cosa (De Certeau, 2004).

Si bien la idea de cultura es una categoría amplia, en tanto aborda la relación entre producción, circulación y consumo del conjunto de productos simbólicos concebidos por una sociedad (Jacks, 2008), lo importante es aquel espacio cuyos cambios se presentan en planos estructurales, debido a que la cultura siempre es relativa a un grupo o colectividad y perdura en función de ese valor. Sin grupo no existe cultura, y por ello se requiere de al menos tres generaciones vivas para asegurar su continuidad, aun cuando el hecho de que la cultura perdure no implica que se conserve intacta sino que también encierra transformaciones culturales.

La disputa acerca de si es o no cultura – ¿Y es o no arte?– atañe a la redefinición constante de los límites entre televisión y cultura, según Martín-Barbero, es precisamente la cultura la que cambia la configuración de sus fronteras a partir de lo que la televisión produce y el modo en que lo reproduce (1991). En Chile, la televisión fue considerada como parte del desarrollo cultural del país mediante el trabajo audiovisual, estipulado por primera vez desde el sector estatal en el documento “Chile quiere más cultura. Definiciones de Política Cultural 2005-2010”.

Allí el CNCA plantea que desarrollar la cultura es dotar de instrumentos idóneos a las personas para fortalecer sus valores, comprender el mundo en el que viven, asumirlo y participar de los cambios, razón por la cual la cultura debiese estar en el centro de la idea de desarrollo del país.

En cuanto a la problemática de la televisión en este marco, sienta como desafío el cómo mejorar la calidad cultural de la televisión en el país, puesto que junto a la radio son los únicos consumos culturales de gran parte de los chilenos. A esto se suma que el mayor nivel de acceso a la cultura que posibilitó la televisión, ha derivado en una inequidad de acceso a otros bienes y servicios de carácter cultural.

En términos generales, considerar a la televisión como cultura no se explica por ser un medio que puede vehicular contenidos culturales, ni porque genere representaciones estables que permiten la cohesión social o la construcción de identidades nacionales, sino debido a que constituye una suerte de dispositivo de expresión y significación que construye, imagina y propone sentidos a la realidad cotidiana.

No obstante, tanto las propuestas por parte de los creadores y canales como las apropiaciones de las audiencias, no se llevan a cabo en términos absolutos sino que presentan matices según diversas mediaciones, coerciones y características del contexto. “A un artista nunca se le impone el tema para que produzca cultura ¿Por qué a la televisión para ser cultura debe hablar de lo que la sociedad ilustrada decide que debe hablar?” (Rincón, 2007).

### III

La serie de televisión *Los 80* en tanto producción cultural, articula las nociones de cultura, memoria y experiencia dado que actúa como un vehículo de memoria según lo planteado por Jelin, en el sentido de que es una obra de un grupo de agentes sociales que de alguna u otra forma buscaron la materialización de los sentidos del pasado en un producto audiovisual de carácter cultural, que reúne múltiples experiencias, testimonios y relatos de la década de los ochenta durante la dictadura militar en Chile. A partir de esta obra, los sujetos que comparten una cultura y que participaron del proceso de recepción de la serie de televisión, construyen memorias relacionadas con la obra y el periodo histórico en cuestión.

En palabras de Martín-Barbero, es la memoria social que permea las narrativas de ficción en la serie *Los 80* la que debe ganarse la escucha, y a su vez, tener la capacidad de interpelación a través de *nuestras* historias y de la creatividad de los formatos televisivos, además de ampliar el acceso a una obra y su reconocimiento, ya que en la medida que ello ocurra, será posible pensar una televisión que dé cuenta de la complejidad de la cultura en la sociedad actual (Rincón, 2007).

Algunas críticas que recibe la televisión por los contenidos de su programación como medio de comunicación masivo, corresponden a el malestar del mundo de la cultura, que algunos dicen que no se ha hecho escuchar con suficiente fuerza, tal vez porque los creadores, artistas e intelectuales que participan en los mundos del arte, no consideran a la televisión como un medio para la cultura ni para la difusión de sus trabajos (Gumucio, 2007).

Asimismo, otros argumentan que la expansión de la televisión y su preponderancia entre los medios de comunicación, ha alterado las fronteras entre alta y baja cultura, y por lo tanto entre el consumo de la élite y de las masas, siendo esa permeabilidad lo que suscita reacciones contrarias que acusan la banalización de la cultura (Brunner, 2007).

Otro flanco de críticas hacia los programas de televisión nacional –de señal abierta y por cable– es que los criterios de selección y realización de las producciones, se encuentran orientados exclusivamente por lógicas de mercado, donde lo económico es determinante en las condiciones de posibilidad de la relación entre las obras y sus públicos.

Esta relación entre programas televisivos y audiencias es el objeto de estudio del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL), que desde su conformación en Colombia el año 2005 realiza publicaciones periódicas, con el objetivo de estimular la cooperación de especialistas y el intercambio de conocimientos, para fomentar el desarrollo de la investigación y la formación para la promoción de la producción y circulación de programas y estudios de la recepción en el espacio audiovisual iberoamericano (Vilches, 2007).

Estas investigaciones señalan que en términos generales, la televisión chilena presenta cambios en el mercado televisivo como la privatización de la propiedad de

los canales, la adquisición y fusión de televisoras, y la reciente digitalización<sup>39</sup> de la televisión por cable y abierta, entre otros (Orozco & Vassallo de Lopes, 2013).

La discusión sobre este último proceso, no sólo apunta a los aspectos técnicos y avances tecnológicos que implica, sino también a la facilitación del acceso al mundo digital, pues se trata de un medio de comunicación masivo y familiar como la televisión. Además, la nueva era digital no sólo implica la posibilidad de un mayor volumen de canales, sino también de la incorporación de nuevos servicios y formas de recepción interactivas, que son relevantes para los cambios en la configuración de la oferta y demanda televisiva que pueden generarse (Gumucio, 2007).

Sin embargo, otras transformaciones importantes parecen no haber causado mayor discusión y revuelo, como por ejemplo, la privatización mediante una transacción comercial del canal de la Universidad de Chile<sup>40</sup>, siendo originalmente una concesión gratuita creada con fines culturales (Gumucio, 2007). En consecuencia, actualmente en Chile la propiedad de los canales de televisión abierta no es diversa, como tampoco lo es su oferta programática, por lo que algunos sectores exigen una política pública de diversificación de la televisión (Fuenzalida, 2013), mientras continúan acumulándose críticas a este medio de comunicación.

---

<sup>39</sup> El paso de la codificación de la señal analógica a digital según la Ley de Televisión Digital Terrestre (TDT).

<sup>40</sup> Creado en 1960 y cedido a comodato por veinticinco años desde 1993 (hasta 2018), pero siendo rector Jaime Lavados se conformó la Red de Televisión Universitaria Sociedad Anónima, vendiéndose parte de la propiedad, entregando los derechos de uso de las frecuencias de televisión en todo el país al Grupo Cisneros (empresa venezolana controladora de Venevisión) y denominándose como canal Chilevisión S.A.. En 2000 pasó a manos de Claxson Interactive Group, en 2005 a Bancard de Sebastián Piñera y en 2010 a Turner Broadcasting System.

## **Medición televisiva**

Por otro lado, la televisión en tanto medio de comunicación masivo es una institución determinada de formas específicas en la sociedad de acuerdo al escenario en que se desenvuelve, por lo tanto, la aparente neutralidad o transparencia no es tal, sino que responde a las características políticas, económicas, sociales y culturales presentes<sup>41</sup>.

En Chile es la audiencimetría la que dictamina el éxito o fracaso de un programa, y por ende su continuidad, dado que la televisión está orientada a la recepción masiva de producciones sometidas al escrutinio de la puntuación: rating y share, en función de las que se toman decisiones conforme a la magnitud de telespectadores y sus características socioeconómicas.

En este sentido, se plantea que la televisión se ha convertido en una empresa industrial de la cultura de masas (Brunner, 2007), cuya investigación liderada por el sector privado empresarial se concentra en lo referente al consumo de medios de comunicación, mientras que la investigación académica parece restringirse a una práctica marginal (Chaparro, 2003).

Los estudios que buscan conocer la audiencia cautiva detrás de cada medio, programa, franja horaria y canal, la entienden exclusivamente como consumidores, y ello explica que la publicidad no compre minutos de exhibición sino compradores fidelizados. Además, el grado de veracidad de la información producida por la investigación de consumo televisivo, está determinado por la legitimidad otorgada a las iniciativas de medición que dan cuenta de los datos con que trabajan.

En Chile, los sistemas de medición de audiencias comenzaron en 1985 con la empresa nacional Time que utilizaba cuadernillos, luego el grupo Time-Ibope

---

<sup>41</sup> "No es casual que la televisión actualmente en la mayoría de los países esté en manos del gran capital y exista así gracias a sus alianzas con el poder político, conformando el bloque de poder" (Orozco, 1996:20).

implementó el dispositivo people meter, tras adjudicarse las licitaciones a partir de 1993 e incorporó a la televisión por cable desde 2001.

El aparato people meter consiste en un audímetro que genera indicadores de sintonía (rating o audiencia media, indicadores de hábitos, alcance, frecuencia, consumo de los alcanzados, fidelidad, encendido, participación o share, adhesión, afinidad) e indicadores globales (tiempo promedio y consumo per cápita), para una muestra de tipo panel compuesta por 450 hogares y 1.865 personas. Estos datos estadísticos cuantifican los denominados eventos, que consisten en cualquier programa, anuncio publicitario, franja horaria, etc., y entienden por telespectador a quien permanezca durante al menos un minuto frente a un evento televisivo.

Sin embargo, es un sistema de medición bastante limitado debido a que responde a una investigación de mercado, que pretende predecir y consolidar el consumo de acuerdo a los intereses económicos en juego. Por ello la muestra se concentra en Santiago y excluye al grupo socioeconómico de menores ingresos, dado su escaso poder adquisitivo. De manera similar, la empresa Ipsos Search Marketing se dedica a la investigación de la televisión abierta y por cable en las regiones del país, pero a través de la aplicación de encuestas.

Por otro lado, el anuario 2013 de OBITEL titulado “Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos” analiza la producción, exhibición, consumo, comercialización y propuestas temáticas de los programas de dicho género, y pese a que emplea datos del sistema de medición de audiencias anteriormente descrito, algunos de sus resultados alusivos a la serie Los 80 son pertinentes en el marco de mi investigación.

## Los espectadores

La forma en que se ha abordado el estudio estadístico de datos e indicadores sobre consumo televisivo, en la mayoría de los casos ha revelado que la televisión es un medio de comunicación hecho para hacer industria, entretener y contar historias, frente a lo cual la solución ilustrada de sus opositores ha sido simplemente apagarla. “El miedo cultural más grande de los cultos es que la televisión pervierte la mente y los gustos. La sentencia es simple: la gente no lee (aunque lo que realmente preocupa es que no compre libros) porque ve televisión” (Rincón, 2007:26).

Desde la perspectiva del CNCA, la extensa cobertura de la televisión podría convertirla en una vitrina inigualable para la difusión de la creación artística y cultural, puesto que para formar y fidelizar audiencias es necesario ampliar la difusión y acceso a la producción de la industria cultural. En este sentido, Paulina Urrutia ministra del CNCA (2006-2010) planteó interrogantes sobre el rol de la televisión: ¿Cuáles son los desafíos y las estrategias necesarias para potenciar la relación entre arte y televisión? Y ¿Cómo se relaciona la televisión con la industria audiovisual y cinematográfica? (2007).

No obstante, el consumo pareciera ser el único terreno de discusión e interés cuando se habla de televisión, arte, cine, etc. Todo consumo implica el consumo de sentidos, puesto que se trata de la producción de sentidos por parte del consumidor que se desenvuelve entre un conjunto de tecnologías del hogar (Morley, 1996). Esto fue el principal objeto de estudio del CNTV durante la década de los noventa, y posteriormente lo fue el seguimiento y análisis de los contenidos transmitidos por televisión.

Es el contexto televisivo o también denominado ecosistema tecnológico de medios masivos de comunicación (Scolari, 2008), lo que ha obligado a la televisión a simular que es un medio interactivo, aunque esta situación puede cambiar con el paso a la televisión digital. En este ecosistema mediático la televisión es el canal audiovisual masivo por excelencia y una tecnología doméstica omnipresente en la vida



cotidiana, siendo el consumo un proceso de intercambio de significados, compromisos y adaptación a una cultura pública (Silverstone, 1990).

Ahora bien, el telespectador es un participante activo en los programas que acceden a pasados represivos recientes como la serie *Los 80*, dado que las prácticas de ver televisión enmarcan la construcción de sentidos y las relaciones sociales presentes. Entre éstas se encuentran las relaciones familiares en el hogar, que hacen relevantes las diferencias generacionales de los telespectadores, y a su vez, configuran lo que Morley<sup>42</sup> denomina como la política de la sala de estar: donde la televisión es aquello que tironea hacia dentro mientras la familia son quienes nos tironean hacia fuera, porque en la vida cotidiana es usual que los demás telespectadores interrumpen la comunión con la pantalla.

Prestar atención a las características particulares de la situación de recepción de los programas televisivos es importante porque de ellas dependen las relaciones de las audiencias con ciertos temas, la sensibilidad específica de la dimensión cultural de un género o programación, y los distintos escenarios de significación, por ejemplo, si se trata de un espacio-tiempo del descanso que *cotidianiza* la recepción televisiva (Fuenzalida, 2013).

En este sentido, *Los 80* es una producción cultural dirigida a la audiencia familiar, pues las prácticas domésticas determinan el enfoque de su contenido y modo de presentación, que en términos generales, según las mediciones de audiencias contó con un rating alto de visualización fundamentalmente familiar. Dado que la televisión siempre remite a otro, pues incluso cuando se ve televisión solitariamente se tiene conciencia del sinnúmero de personas que también sintonizan el programa, difícilmente la recepción televisiva puede considerarse una práctica absolutamente individual.

De esta manera, el proceso de construcción de memorias en la situación de recepción familiar podría comprender, en primer lugar, la defensa de interpretaciones diferentes, su discusión y ajuste de acuerdo a los interlocutores

---

<sup>42</sup> Citando a Sean Cubbit, quien desarrolla esta idea en 1985 para otros casos.

involucrados y el contexto dado, y en segundo lugar, la identificación de las razones por las que se recuerda y los afectos envueltos.

## **La programación**

En cuanto a la oferta programática de ficción televisiva<sup>43</sup> en Chile, entre los años 2009 y 2012 hubo 27 títulos de formato serie, 47 de telenovela y 5 de miniserie (entre otros que no se relacionan con mi objeto de estudio), de los cuales el 71% de las horas de exhibición de ficción de estreno chilena fueron en la franja horaria prime time, que por supuesto responde a decisiones empresariales según la importancia de la producción y la aceptación de la audiencia.

Recordemos que estos datos corresponden al análisis de la ficción televisiva como lugar de memoria y narrativa de construcción, manutención y discusión de la memoria social, que según lo descrito por OBITEL es un género televisivo dispuesto como un lugar de representaciones e imaginarios sobre el modo de vida de una época, que son depositados y luego pueden ser reapropiados (2013).

Esta categoría de género televisivo cultural y de ficción implica un juicio estético sobre la reconstrucción del pasado realizada por la serie Los 80, de acuerdo a parámetros socialmente establecidos que son valorados colectivamente en el presente donde se transmite la obra. Quienes realizan este ejercicio conforman la denominada teleaudiencia, que es colectiva y frecuentemente segmentada por los estudios que utilizan criterios económicos tradicionales: nivel de ingresos, nivel educacional y tipo de ocupación laboral.

Continuando la revisión de cifras, de los 76 títulos de ficción existentes en televisión abierta entre 2009 y 2012, 11 de ellos son ambientados en época histórica (hace cincuenta o más años) y 8 son de época propiamente tal (narran el pasado dictatorial).

---

<sup>43</sup> Datos extraídos de OBITEL Anuario 2013 “Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos”.

Entre los mismos 76 títulos, la serie Los 80 se ubica en el lugar 11 de los títulos más vistos, con una audiencia del 25,80% y share 37,50%, es catalogada como drama, pertenece a la casa productora de Canal 13 y A. Wood, fue transmitida por televisión abierta en Chile y el país de origen del guion es España.



Su perfil de audiencia se compone de un 65% de mujeres y 35% de hombres, distribuidos en rangos etarios que en orden decreciente corresponden al 28% entre 35 y 49 años, al 18% en ambos rangos de 25 a 34 y 50 a 64 años, al 13% entre los 18 y 24, al 11% de 65 o más años, y al 6% tanto en el rango de 4 a 12 como de 13 a 17 años. Por último, en cuanto a los grupos socioeconómicos<sup>44</sup> de la audiencia de Los 80 un 32% corresponde al D, un 31% al C3, un 27% al C2 y un 11% al ABC1.

Si bien Robert Musil señala que no hay nada en el mundo tan invisible como los monumentos<sup>45</sup>, se puede señalar en sentido contrario que la serie de televisión Los 80 fue muy visible en términos de audiencia según los datos presentados, pese a que los años de transmisión no coincidan por completo, dado que las siete temporadas fueron estrenadas desde el 2008 hasta el 2014.

Respecto a los datos sobre los 10 títulos más vistos en el mismo periodo, que corresponden a los que anteceden a la serie Los 80 en el ranking de ficción de OBITEL 2013, sus perfiles de audiencia están compuestos por un 64% de mujeres y un 36% de hombres, repartidos en las edades de 4 a 12 años un 8%, de 13 a 18 un 7%, de 19 a 24 un 10%, de 25 a 34 un 15%, de 35 a 44 un 24%, y de 45 o más

---

<sup>44</sup> OBITEL 2013 no considera el nivel socioeconómico E porque el sistema de medición de audiencias lo excluye lo de la muestra, sin embargo, según estos datos quienes más ven televisión abierta pertenecen a los niveles socioeconómicos de menores ingresos y poder adquisitivo, por lo cual se contradice con el público objetivo de la publicidad pagada y de la implementación del aparato people meter.

<sup>45</sup> De toda índole, no sólo aquellos vinculados a la memoria de periodos represivos.

años un 36%, y clasificados en los niveles socioeconómicos AB un 36,1%, C un 7,2% y D un 50,7%.

Por otro lado, Canal 13 se posiciona en el primer lugar de audiencia de televisión, tanto en la medición de hogares (rating de 7,4% y share de 25,7%) como de individuos (rating de 2,7% y share 25,3%). A su vez, el género de ficción también ocupa la primera posición en la oferta de géneros de la programación de televisión, pues corresponde al 36% del total con 19.653 horas transmitidas.

Ahora bien, para la realización de series del ámbito cultural como Los 80 fue necesario el financiamiento del Estado a través del CNTV, por lo cual cabe preguntarse por las condiciones de posibilidad de estas producciones si no existiese dicho apoyo económico, que por lo demás requiere de la postulación de proyectos año tras año a los fondos concursables existentes. Esto torna evidente que el éxito en términos de cifras de audiencias y montos de avisajes publicitarios, no ha sido razón suficiente para quienes dirigen los canales nacionales, dado que continúan sin respaldar estas apuestas con sus propios fondos.

Específicamente la serie de televisión chilena Los 80 significó un costo de aproximadamente quinientos millones de pesos por temporada, que fueron financiados por Wood Producciones y el Fondo-CNTV. Éste último fue creado el año 1992 como un instrumento de fomento para la producción de programas de televisión, a través de recursos que el Estado proporciona al CNTV que debe encargarse de asignarlos vía concursos públicos.

Además, el año 2009 se creó el Premio a la Excelencia, que otorga un reconocimiento al programa ya emitido que cumpla de mejor manera con los objetivos y la misión fomentada por el CNTV. De esta forma, el éxito de las primeras temporadas de Los 80 dirigidas por Boris Quercia y transmitidas por Canal 13,

posibilitó que la serie ganase la adjudicación de estos fondos<sup>46</sup> para financiar la realización de algunas de las siguientes temporadas.

La primera versión del Fondo de Fomento del CNTV en 1993 entregó treinta y cinco millones de pesos para el financiamiento de cinco proyectos ganadores, posteriormente, el número de beneficiarios se ha multiplicado por el considerable aumento del monto disponible, que actualmente supera los tres mil millones de pesos.

A su vez, la redefinición del Fondo de Fomento a la Calidad formula como objetivo la promoción, financiamiento y subsidio a la producción, trasmisión y difusión de *programas televisivos de alto nivel cultural o de interés nacional o regional*. Por ello las catorce categorías que lo conforman han sido incorporadas progresivamente: miniserie histórica, ficción, no ficción, regional, niños hasta seis años, niños más de seis años, apoyo a la emisión de documentales ya realizados, nuevas temporadas de programas ya financiados por este fondo, microprogramas, programas de procedencia e interés local, telefilms, telenovelas, co-producciones internacionales y el premio especial Matta.

### **Los recuerdos en formato audiovisual**

Durante las últimas décadas, el contexto de la televisión chilena indica que ésta se perfila como el medio de comunicación y entretenimiento más extendido en la sociedad actual. Si bien algunos la entienden como una cuestión de poder y control televisivo, también puede considerarse en términos de mediación entre realidad y audiencia en la representación de acontecimientos, pues su recepción en la vida cotidiana presenta fenómenos que revelan su juego e importancia o al menos constatan su persistencia.

La denominada *existencia televisiva* planteada por Orozco, consiste en todo aquello que actualmente cobra relevancia por ser televisado, es decir, si aparece en la

---

<sup>46</sup> El máximo de fondos conferidos fue 400.000.000 de pesos según la información publicada en [www.cntv.cl/informacion-fondo-cntv/prontus\\_cntv/2011-02-10/161739.html](http://www.cntv.cl/informacion-fondo-cntv/prontus_cntv/2011-02-10/161739.html)

pantalla: existe e importa, independiente de lo que ocurra realmente fuera de la televisión. Sin embargo, sostener dicha premisa de manera categórica significaría que la historia narrada en la serie Los 80 ocupa un lugar importante en las memorias del pasado represivo reciente, lo que no constituye un argumento atinente en mi análisis, dado que contempla otras aristas que no se justifican mediante aquella existencia televisiva.

Un punto importante es cuándo y cómo se recuerda y se olvida, puesto que el pasado que se rememora y olvida es parte de un proceso que mezcla expectativas futuras y coyunturas de activación de memorias, silencios y olvidos del presente. Así, la serie Los 80 constituiría una forma de recordar a través de una producción cultural audiovisual, cuyos contenidos sobre la década en cuestión también conllevan memorias, silencios y olvidos del pasado de la dictadura militar en Chile. Asimismo, al integrar un acervo de diversas obras respondería a un momento de activación singularizado por las conmemoraciones de los 40 años tras el golpe de Estado, además del bicentenario del país.

En este sentido, la temporalidad de las memorias de pasados represivos como la dictadura no es lineal en términos cronológicos ni racionales, sino que se conforma de procesos históricos con ciertos momentos de visibilidad, latencia y olvido. El surgimiento de obras de arte y otros tipos de manifestaciones alusivas a la dictadura militar, ocurre cuando nuevos actores o circunstancias particulares entran al escenario, pues allí el pasado es resignificado y a menudo cobra una saliencia pública inesperada según Jelin (2002a).

La denominada Iniciativa Bicentenario de Canal 13 de la que forma parte la serie Los 80, constituye uno de estos casos de aquel impulso conmemorativo que deriva en la producción de un conjunto de programas en distintos canales de televisión alusivos a la historia nacional. Como es evidente, esta iniciativa<sup>47</sup> conmemora los

---

<sup>47</sup> También desarrolló el Proyecto Todos Uno: la construcción de una cápsula del tiempo que fue enterrada con recuerdos y mensajes enviados por personas anónimas, con el propósito de que sea abierta en el tricentenario de Chile. Pero este material no constituye memoria en sí mismo, sino que

dos siglos de la independencia de Chile a través de espacios televisivos que presentaron varias producciones: Flor de País, Héroes, Los 80, Canción Nacional, Apasionados, Recomiendo Chile, Mi Mundo Privado, Santiago No Es Chile, Voy y Vuelvo, Réquiem de Chile, Descorchando Chile, y Océanos: Chile frente al mar.

La proliferación de iniciativas, proyectos y manifestaciones de diversa índole, que tienen el propósito de transmitir sentidos del pasado dictatorial mediante múltiples vehículos y soportes de memoria, permite enmarcar la serie Los 80 como una producción cultural que a través de un formato con bastante presencia en televisión, muestra ficcionalmente un relato que abre la discusión sobre la vida familiar y cotidiana del periodo. Esta perspectiva estaba ausente hasta ese momento en el género dramático de la televisión chilena, por lo cual constituye uno de los momentos de reactivación de memorias anteriormente descritos.

Otro producto de esta voluntad memorialista, pero que utiliza internet como plataforma de difusión y acceso, es la denominada Red de Sitios de Conciencia [www.sitesofconscience.org](http://www.sitesofconscience.org) conformada en Estados Unidos (Crenzel, 2011). Su particularidad es que mediante la construcción de un catálogo, permite realizar un recorrido virtual a través de un conjunto de lugares de memoria y sitios memoriales a nivel mundial. También contempla el trabajo en la realización de una serie de iniciativas para documentar y construir archivos acerca de procesos represivos en distintos continentes, y declara que “somos sitios, individuos e iniciativas activando el poder de los lugares de la memoria para motivar al público a conectarse con el pasado y el presente para visualizar y darle forma a un futuro más justo y humano”<sup>48</sup>.

Si las memorias son un producto social, político y cultural, configuran una acción social constitutiva de subjetividades, por lo que debe estimularse lo que Pilar Calveiro califica como un ejercicio a muchas voces, para así evitar que se conforme un relato único y hegemónico sobre el pasado represivo (Scantlebury, 2011).

---

requiere de la acción de personas que le otorguen ese sentido y construyan significaciones como un *uso* de recordar.

<sup>48</sup> Misión estipulada en el sitio web de la organización, en la sección titulada “Sobre nosotros”.

En este sentido, la participación de las imágenes televisivas en la configuración de los relatos sobre el pasado represivo reciente, se enmarca en lo que Feld cataloga como momento global de la memoria humana (2009), que no se entiende sin la continua y paradójica participación de la televisión en aquel deber de memoria, asumiendo las dificultades que implica narrar experiencias límites, pues ese es el producto que busca venderse para la entretención del espectador que participa de la recepción televisiva.

Esta intención persiguen ciertos géneros televisivos como el ficcional de la serie<sup>49</sup> Los 80, que actúan como una suerte de mediación cultural de las memorias, pues traen el pasado al presente de manera siempre selectiva y permiten su resignificación.

Entonces, el género ficcional constituye un espacio de reconocimiento común de los públicos en torno a ciertas formas de vida pasadas y temáticas transversales, tanto para las generaciones que vivieron durante la década de los ochenta la realidad chilena, como para otras que son herederas de ésta. Así, el género combina códigos de maneras específicas, que configuran ciertos discursos televisivos y televidencias particulares, según las expectativas de cada caso.

---

<sup>49</sup> Que no debe confundirse con la telenovela, puesto que ésta “se limita a hablarnos de nosotros mismos desde su propia construcción retórica [y esa es] la clave de su resonancia masiva y heterogénea. Algunos podrán seguir tachando a la telenovela de banal y alienante con nulo valor estético. Pero ella seguirá en su labor de cristalización y sedimentación de un sentido común, que entrega una explicación de lo que somos, lo que fuimos y lo que es posible ser, en el corto tiempo de la vida individual, por la vía de la entretención” (Santa Cruz, 1999:19).



## Industria Cultural

La articulación de distintos géneros presentes en las producciones televisivas se ha desarrollado bajo el alero de una industria cultural, cuyo eje es la rentabilidad económica de un modelo de organización industrial, que tiene como principal fuente de recursos el servicio de transferencia de publicidad hacia sus audiencias cautivas. En otras palabras, el producto que los medios de comunicación como la televisión ofrecen al mercado no son los contenidos de su programación, sino las audiencias que los sintonizan, cuyas características y volúmenes varían.

Desde la perspectiva de Morley, la industria cultural en general se aboca a la producción de una cultura de carácter masiva, estándar y homogénea, que se encuentra en un mercado que consume todo aquello que tiene valor, que transforma a los ciudadanos en consumidores y que necesariamente fusiona la idea de cultura con entretenimiento (1996).

Asimismo, esta industria cultural introduce la serialidad en la producción, la masividad en el acceso, la expansión de los circuitos de distribución de los productos, la gestión empresarial y un modo de administración económico en función de la recuperación de costos y generación de ganancias (Fuenzalida, 2013).

En el marco de una serie de televisión como *Los 80*, incluso puede plantearse el desarrollo de una industria creativa en oposición a la *alta cultura*, puesto que utiliza un medio de comunicación masivo como plataforma de exhibición y se dirige a un público numeroso, a través de un formato que parece asegurar el éxito.

Este enfoque sobre industria cultural comprende la noción de consumo cultural de García-Canclini, que asimila la relación entre la obra y sus públicos a otros tipos de consumo de productos, significados y sentidos. Sin embargo, no lo consideraré en el análisis de caso sobre la serie *Los 80*, puesto que el telespectador no se entiende como un mero consumidor de programas televisivos, ni como un vector en la cadena de oferta y demanda de un producto (Amigo, 2008), sino que se caracteriza por resemantizar los discursos televisivos, que luego del proceso de recepción son utilizados y circulados en la vida social, cotidiana y familiar de los públicos, donde

las construcciones de sentido y significaciones referentes a las memorias sobre la dictadura constituyen mi foco investigativo.

Actualmente en Chile, pareciera que todos somos telespectadores con un comportamiento similar al respecto, sobre lo que algunos se preguntan cuál sería el beneficio asociado<sup>50</sup> a la recurrente práctica de televidencia. Las respuestas podrían explicarse por razones como la necesidad de contar con una compañía en las actividades cotidianas, entretenimiento de fácil acceso, recurso de retención de los niños dentro de la casa, e incluso como una posibilidad de formar parte de la comunidad nacional, que de esta forma se entera de lo que está sucediendo (Chaparro, 2003).

Puesto que la televisión puede presentar ciertas ventajas desde algunas miradas, el camino de la interacción ha abierto las puertas de la articulación con diversas formas de distribución y reproducción de las obras, que hace algunas décadas no actuaban de manera interconectada.

De esta forma, las lógicas de mercado impuestas en torno a los programas televisivos han permitido, por ejemplo, que la serie *Los 80* fuese comprada por TVN para su trasmisión en la señal internacional de TVChile a partir del año 2010. Además, la importación de ficción en el marco de un intercambio de producciones y guiones, es lo que algunos califican como el dinamismo que ha adquirido la industria, donde la transnacionalización de los productos de ficción es un fenómeno en aumento en la televisión.

---

<sup>50</sup> “La consternación y espanto que produce –luego de una eventual pasada por algún barrio pobre– ver hogares de una precariedad material extrema, pero que cuentan con un buen televisor. Lo cierto, en todo caso, es que probablemente ese televisor corresponde a todo o casi todo el consumo cultural de los que viven en ese hogar, es decir, el equivalente a todos los libros, películas de cine, visitas a museos, revistas, cds, diarios y teatro a los que una persona de mayor ingreso y, sobre todo, mayor capital cultural puede acceder ¿cuál es el impacto positivo de la televisión en la calidad de vida de las personas? ¿qué hace que al interior del hogar se dé prioridad a la compra de un televisor por sobre la de una lavadora o un refrigerador?” (Chaparro, 2003:26).

La discusión sobre este aspecto gira en torno a la cantidad y calidad de espacios que otorga el sistema de distribución de los productos audiovisuales en televisión, porque es un tema que permite observar –en un contexto determinado– cuáles son los géneros que se programan de manera preferente y cuáles otros resultan excluidos, y lo mismo ocurre con los contenidos al interior de cada género televisivo. Para la serie *Los 80*, podría preguntarse cuál fue el conjunto de factores que posibilitó su continuidad durante siete temporadas, estrenadas anualmente en la señal abierta de Canal 13 en prime time.

### **Recepción: Televidencia y Transmediación**

I

Ahora bien, en cuanto al proceso de recepción a partir del cual pueden construirse diversas memorias sobre la dictadura militar, las interrogantes apuntan a la posibilidad de aplicar categorías similares a las descritas por Becker, como los miembros del público serio y los miembros bien socializados de la sociedad<sup>51</sup> (2008). Debido a que la apelación emotiva a la audiencia de una serie de televisión es lo que implica el lenguaje televisivo de tipo audiovisual, y a su vez, es lo que permite establecer un vínculo afectivo en primera instancia, que luego en circunstancias específicas puede derivar en una reflexión crítica y racional, posterior al distanciamiento emotivo de la imagen (Orozco, 1996), que por cierto puede corresponder a la situación de quienes serán entrevistados en mi trabajo.

Quienes se encuentran en la situación de recepción de una producción cultural como *Los 80*, son anónimos y desconocidos para los realizadores de la serie, pues para ellos es imposible prever e identificar individualmente a las personas que verán su obra, y que a su vez, conforman las audiencias de otras manifestaciones de distintos tipos.

---

<sup>51</sup> Según la cercanía o distancia que tengan con el mundo del arte en cuestión, así como el dominio que presenten sobre un acervo de conocimientos sobre el género, la obra o el tipo de arte, dando cuenta del manejo de las convenciones que operan en cada contexto, es decir, los públicos especialistas y las personas comunes.

En otras palabras, los públicos de televisión configuran una compleja red de grupos superpuestos que no actúan de manera exclusiva, dado que las personas se desenvuelven como públicos de múltiples obras, siendo nómades según Morley (1996). En este sentido, quienes han sido partícipes del proceso de recepción de las temporadas de Los 80, también pueden ser miembros de los públicos de obras de arte de resistencia, de teatro sobre la dictadura, de música que circuló en clandestinidad, visitantes de lugares de memoria, memoriales, etc.

Las críticas al concepto de audiencia consideran la situación descrita, y se suman a las que refieren a la lectura de textos televisivos, en tanto sería una categoría aplicada sin resguardos desde los textos escritos a los discursos en lo audiovisual. Al igual que la noción de consumo cultural que se transfiere del ámbito económico, e incluso la de percepción y recepción en términos psicológicos. Pero como toda producción cultural en televisión se realiza pensando en un público, es importante considerar las nociones con las cuales se aborda el tema de la recepción y evidenciar sus falencias en la denominación de los involucrados.

En este sentido, Orozco plantea que la categoría referencial más propia y adecuada a la construcción del objeto de análisis, es la idea de *televidencia* como el proceso de ver televisión que debe evidenciarse, pues allí se desarrollan intercambios de orden simbólico en cuanto a los significados, perceptivo en lo cognoscitivo, afectivo por las emociones, y agenciativo en las actividades, tácticas, estrategias, usos y hábitos.

Además, debe prestarse atención a los aspectos como la temporalidad de la televidencia, que no se reduce al contacto inmediato entre televisión y audiencia sino que se extiende antes y después de éste, a las dimensiones normativa y pragmática presentes, y a los contextos con sus múltiples fuentes de mediaciones (1996).

Para efectos de mi investigación, pongo en relación el proceso de construcción de memorias sobre la dictadura con los planteamientos acerca de la dimensión de recepción de una serie de televisión como Los 80, pues considero que las acciones

de los públicos a partir de lo visto en televisión implican múltiples aspectos que juegan un papel en la construcción de sentidos.

Si se plantea que las audiencias de televisión han configurado un terreno en el que no son meras espectadoras, es porque participan de manera cada vez más informada como interlocutoras de las producciones culturales de televisión, por lo que no debe limitarse a cuestiones de poder y manipulación, ni tampoco entenderlo como recepción pasiva de mensajes, sino que manifiestan un desafío metodológico y analítico para el trabajo sobre el vínculo entre las memorias del pasado represivo reciente y la televisión.

Cuando la noción de poder constituye el eje de los estudios, se ha constatado que las audiencias tienen más poder del que creen –o del que quieren hacerle creer– para poder torcer los destinos de la televisión (De Aguirre, 2007), mientras que cuando se realiza un análisis de contenido de los mensajes televisivos, las conclusiones giran en torno a los efectos producidos en las audiencias, y a las necesidades infundidas en éstas. Por lo demás, caracterizan a las audiencias y al ambiente donde estudian la recepción, que comúnmente consiste en el disfrute del tiempo libre en la vida cotidiana de las personas.

Entre los estudios acerca del análisis de la recepción televisiva, se encuentra la denominada investigación crítica de la audiencia con un marcado enfoque cualitativo, no obstante, el desarrollo de estos temas en el ámbito académico encuentra sus orígenes en los Estudios Culturales y la Escuela de Birmingham en Europa y en manos de Jesús Martín-Barbero<sup>52</sup> en Latinoamérica.

En general, las investigaciones concuerdan respecto a tres premisas de la recepción televisiva: es interacción, está mediada y no se circunscribe al contacto inmediato entre televisión y audiencia. Sin embargo, a estos aspectos generales se suman

---

<sup>52</sup> Aunque nació en España y también es europeo, vive hace más de cincuenta años en Colombia, y por ello ha trabajado estos temas en referencia a Latinoamérica.

otros específicos que resultan pertinentes en este marco, como algunas conclusiones del estudio sobre recepción de telenovelas en Chile.

Entre ellas destaca que tanto la recepción como la comprensión de las producciones de este género, tendrían relación con el conjunto de discursos de realidad propuestos en la ficción de las telenovelas chilenas transmitidas anteriormente, lo cual deriva en un flujo espiral de influencias cruzadas entre medios, cotidianidad, subjetividades, condiciones materiales, poder, entre otras (Amigo, 2008).

No obstante, el elemento que cobra especial relevancia acorde a los objetivos investigativos que he planteado, son las mediaciones de la televidencia que pueden ser: individuales, situacionales, institucionales, videotecnológicas, geográficas y referenciales<sup>53</sup>, puesto que se entienden como aquellas instancias estructurantes de la interacción de los miembros de la audiencia (Orozco, 1996), quienes configuran el proceso de recepción y negociación respecto a los mensajes.

Las comunidades de apropiación e interpretación son parte de estas mediaciones, pues constituyen ámbitos de significación sujetos a la especificidad del contexto de recepción de la obra. De esta forma, la incidencia en la construcción de sentidos y memorias a partir de la serie *Los 80* es diferente según las formas y lugares de ver televisión, que pueden ser constantes o variables en cada caso, y según las personas que acompañan el proceso: quienes forman parte de la biografía de los públicos, quienes se encuentran presentes en el momento, o con quienes se comentan y comparten los capítulos posteriormente.

Esta relación entre los telespectadores y programas provoca la convergencia de múltiples dimensiones en el análisis de recepción de una ficción televisiva, puesto que en la recepción mediática se articulan procesos perceptivos, interpretativos e identitarios, envueltos en relacionales de distinta índole y complejidad.

Como resultado de estos procesos estudiados para el caso de la telenovela nacional, se encuentra la dimensión específica del fenómeno de la identificación

---

<sup>53</sup> Según género, etnia, edad, origen, etc.

como un uso posible, donde el tipo de relación de identificación que construyen los telespectadores da pie a una figura dual del actor-personaje, que confunde la frontera entre realidad y ficción (Amigo, 2007).

La distinción en términos de usos posibles, permite analizar aquellas manifestaciones o prácticas artísticas que se incorporan a otros contextos o se ponen al servicio de otros espacios, sin que por ello se entienda que fueron creadas en estos nuevos contextos o aplicaciones, sino que corresponden a producciones culturales de la televisión que comienzan con un marcado carácter local, pero luego cobran sentido para otros grupos distantes espaciotemporalmente.

Así se ponen en juego procesos de identidades y reconocimientos a partir de lo transmitido por los medios de comunicación masivos, lo que ocurre en particular con la serie de televisión chilena *Los 80* que remite a una producción española titulada *Cuéntame cómo pasó*, que tras superar la decena de temporadas ha contado con varias versiones en otros países, donde la idea original se ha transformado y resignificado en otros contextos, mediante la adaptación de guiones y personajes.

## II

Por otro lado, cabe mencionar un elemento importante en el desarrollo actual de este medio de comunicación masivo, que Scolari describe como un contexto de hipertelevisión: categoría que abarca la red sociotécnica donde operan lógicas colaborativas en la generación y distribución de los contenidos, pues se caracteriza por una fruición hipertextual de los usuarios, quienes se encuentran acostumbrados a las dinámicas de interactividad en redes sociales y plataformas de distinto tipo (2008).

Dicha situación, configuraría un nuevo grupo de espectadores que crean diferencias generacionales sustantivas entre los receptores de un mismo programa televisivo. De esta forma, la recepción televisiva de series como *Los 80* se fracciona en otras prácticas relacionadas con internet y aplicaciones móviles, donde no sólo pueden reproducirse capítulos que fueron transmitidos por televisión, sino también interactuar a través de comentarios y la generación de nuevos contenidos textuales y

audiovisuales referentes a la misma serie, no obstante, los participantes de estas instancias son casi exclusivamente jóvenes.

Las nuevas formas de recepción televisiva en este contexto de hipertelevisión, requieren de cambios investigativos que adecúen sus métodos y objetos de estudio, pues éste ha sido un flanco de constantes críticas por parte de investigaciones sobre los efectos sociales de los media, que analizan la recepción como un trabajo de selección mediante un recorte riguroso y continuo realizado por el receptor (Wolf, 1994), además de los procesos de construcción de la realidad social y las implicancias de la coexistencia de medios diferentes y crecientes.

En este sentido, ya no sería relevante para una investigación sobre audiencias circunscribirse a un determinado grupo de individuos de manera estricta, puesto que conforme al paradigma interpretativo, abordar el complejo acto de ver televisión implica más bien centrar el foco en los sentidos sociales, las prácticas y discursos cotidianos (Morley, 1996). Dado que en este acto las personas se involucran con el contenido televisivo, integrándolo a informaciones previas y construyendo sentidos y memorias a través de la atención, comprensión, selección, valoración, almacenamiento, apropiación, recepción y mediación.

### III

Ahora bien, frente a esta hipertelevisión descrita se ha desarrollado el estudio de la recepción transmediática o transmediación, desde que el uso de internet comenzó como una práctica marginal en relación a la programación televisiva, puesto que el elemento clave de dicha recepción a partir de este creciente uso de internet, sería la comprensión de los vínculos entre una producción cultural de ficción como Los 80 y otras pantallas, que permiten formar nuevos hábitos de los públicos y reconocer la amplificación de acciones de interactividad y consumo (Orozco & Vassallo de Lopes, 2013).

Esto correspondería a una suerte de tránsito, desde una audiencia de medios de comunicación hacia un grupo de usuarios y productores de contenidos en distintas



plataformas, lo cual configura un cambio sociocultural particular que transforma los roles tradicionales de la relación televisión-audiencia.

A su vez, este proceso de interactividad entendido como recepción transmediática, se traduce en un mayor grado de compromiso por parte de la audiencia con las producciones culturales de ficción como *Los 80*, y también posibilita la apertura de las formas de vinculación de los productores de ficción con sus audiencias, y cómo éstas pueden apropiarse dichos productos.

Un modo de abordar la oferta transmedial en relación a una producción como la serie de televisión chilena *Los 80*, según los estudios de OBITEL, consiste en dar cuenta de los tipos de interacción transmediática, los niveles de interactividad y las prácticas dominantes de los usuarios, entre otros aspectos.

Por esto buscan dicha oferta transmediática en espacios<sup>54</sup> como Facebook, Twitter, YouTube y el sitio web oficial de *Los 80* en Canal 13, donde existe una creación de otro tipo de narrativas que OBITEL analizó junto a los comentarios, opiniones y prácticas, además de los modos de apropiación y de producción.

En este punto, la discusión sobre los problemas asociados a la vulnerabilidad de los derechos de propiedad intelectual, no es significativa para mi investigación pese a que se considera como uno de los efectos de este proceso. En cambio, propongo que las comúnmente denominadas prácticas de piratería –y otras afines– conforman las posibles vidas de una obra en el marco de la sociología del arte planteada anteriormente.

Internet es un fenómeno que llegó para quedarse, en consecuencia, su coexistencia con los mundos del cine y la televisión no ha estado exenta de resquemores respecto al peligro que éstos corren frente a internet, en tanto actualmente presenta un indiscutido carácter audiovisual que compite con ambos mundos, y los desafía a

---

<sup>54</sup> Que componen la oferta de *canales* para ver y enterarse de todo acerca de la ficción televisiva, mediante una estrategia multiplataforma en cuanto a producción, difusión y acceso.

través de su apuesta de incorporación de múltiples posibilidades enmarcadas en la interacción.

De esta manera, algunos entienden que sitios de internet como *YouTube broadcast yourself* se ha convertido en una especie de televisión colectiva alternativa, que cuenta con millones de visitas por minuto en todo el mundo, y cuyos contenidos son realizados por personas desconocidas entre sí, que no se especializan en esta labor pues no son profesionales del área (Góngora, 2007).

Sin embargo, la oposición entre mundos y plataformas no es significativa en el plano de mi trabajo sobre recepción y construcción de memorias, sino que lo relevante es la complementariedad que se establece entre espacios dedicados a la serie Los 80 que posibilitan diversas acciones realizadas por los públicos que los visitan.

Cabe mencionar que en términos de mediciones de audiencia o recepción de contenidos de internet, no existe todavía un sistema instalado con ciertos estándares y de funcionamiento generalizado, que permita dar cuenta de los hábitos de uso de esta tecnología en Chile. Por el momento, sólo se cuenta con las estadísticas sobre penetración y uso de internet elaboradas por la Subsecretaría de Telecomunicaciones de Chile (SUBTEL), aunque resulta probable que se irán desarrollando nuevos sistemas que exploren dicho comportamiento cibernauta (Orozco, 1996).

#### **IV**

Ahora bien, dejando a un lado el desarrollo y diversificación de plataformas y medios de comunicación de redes, a través de los que se fragmenta la recepción de una serie de televisión como Los 80, es preciso abordar la vinculación de esta producción cultural con otras obras de artes y géneros distintos a la ficción televisiva y el mundo audiovisual. Estas otras manifestaciones artísticas, corresponden a aquellas que trabajan sobre el mismo tema o periodo de la dictadura militar en Chile.

En este sentido, considero a la serie Los 80 como un punto de vista más dentro del conjunto de perspectivas sobre el tema en cuestión, es decir, como una suerte de

motor de las memorias y efectos del deber de memoria que ha convertido a las personas en sus propios historiadores según Nora (2009). Este proceso de creación de manifestaciones artísticas alusivas a la dictadura, se traduce en la recepción de un discurso que constituye colectividades mediante un sentimiento de participación y de pasado en común, forjado en la producción de simultaneidad de la experiencia que implica la recepción conjunta de una obra.

El compartir un pasado en común, o al menos tener la sensación, dota a los recuerdos de la capacidad de transformar las condiciones de posibilidad de nuevos procesos de significación, precisamente a partir de lo recordado sobre ese pasado dictatorial común. Cuando la distancia temporal con los acontecimientos se acrecienta, se crean también las condiciones para el ejercicio de las memorias, que aunque refieren al pasado, su estudio es un proceso siempre del presente. Si es ahora cuando construimos memorias, entonces es posible estudiarlas a través de una serie de televisión que ya terminó de estrenar sus siete temporadas.

Asimismo, la globalización de la cultura de la memoria que se ha planteado en referencia al proceso de ejercicio de memoria como práctica pública y privada a nivel continental e internacional (Crenzel, 2011), fue detonada por la emergencia de nuevas generaciones sin experiencia directa de represión, ni recuerdos personales sobre la dictadura.

En este sentido, las nuevas generaciones entre quienes también se encuentran los afectados por la violencia, puesto que algunos son hijos de desaparecidos, muertos, presos y exiliados, han interrogado a la sociedad en la escena pública sobre lo acontecido en un pasado trágico.

Por su parte, las organizaciones de víctimas y derechos humanos formadas durante y después de la dictadura militar en Chile, han reconocido este proceso de tránsito generacional en el que han aparecido nuevas generaciones que no vivieron los años de dictadura, y que tornan necesarios ciertos vehículos de memoria que les transmitan un sentido y aseguren la continuidad de las ideas y representaciones de lo ocurrido.

Las obras de arte relacionadas con la dictadura militar en Chile no sólo permiten abrir la discusión sobre perspectivas de este periodo, sino que también constituyen una suerte de vehículos de memoria, que otorgan importancia a las diferencias generacionales en la recepción de obras y producciones culturales como la serie Los 80.

A esto se agrega que las formas de legitimación y valoración del trabajo artístico, se llevan a cabo en relación con otras obras sobre el tema, pues una producción de este tipo no se considera en términos aislados.

Por esto cabe destacar a continuación el rol del teatro en la construcción de memorias sobre la dictadura y otros temas relevantes del contexto chileno, que tienen relación con la historia narrada en la serie de televisión Los 80, y que pueden sumarse a lo descrito anteriormente para el caso de la ACU.

Desde mediados de la década de los ochenta en adelante, Alfredo Castro lideró el Teatro La Memoria que presentó obras como Estación Pajarito (1987), El Paseo Buster Keaton (1988), La Tierra no es redonda (1989), La Manzana de Adán (1990) e Historia de la Sangre (1992), siendo esta última producto de una investigación sobre el testimonio como fuente de creación artística, herramienta que ha sido ampliamente utilizada con posterioridad a los regímenes autoritarios de todo el mundo.

El Teatro del Silencio de Mauricio Celedón, quien fue discípulo de Marcel Marceau del Théâtre du Soleil, montó obras como Transfusión (1990) que era un mimograma callejero, Ocho Horas (1991) y Malasangre (1991) donde realizó un homenaje a la vida del poeta francés Arthur Rimbaud.

El Teatro Fin de Siglo de Ramón Griffero, quien luego de estudiar cine en Europa, regresó y trabajó en este proyecto que funcionó en la sala El Trolley de la calle San Martín en Santiago –un conocido barrio de prostitutas durante esos años– donde se estrenaron las obras Historias de un Galpón Abandonado (1984), Cinema Utoppia (1985) y 99 La Morgue (1986).

El Gran Circo Teatro de Andrés Pérez, participó del Ciclo Shakespeare dirigido por Arianne Mnookhine, y montó obras como *La Negra Ester* (1988) sobre las décimas de Roberto Parra y su amor con una prostituta del puerto de San Antonio, *El Gran Circo de Chile* (1990), *Ricardo II* (1992), *Noche de Reyes* (1992) y *Popol-Vuh* (1992).

En *La Troppa* participaron Jaime Lorca, Juan Carlos Zagal y Laura Pizarro, cuyas obras fueron *El Santo Patrono* (1987), *Salón Vudú* (1988), *Rap del Quijote* (1989), *Pinocchio* (1990) y *Lobo* (1992). Aunque existen varios nombres connotados en este periodo del teatro chileno como Willy Semler, Vicente Ruiz, Alejandro Goic<sup>55</sup>, Horacio Videla, José Andrés Peña, Juan Edmundo González y Alejandro Castillo, entre otros (Guerrero del Río, 1994).

Si bien no profundizaré en el trabajo realizado por dichas compañías teatrales, puesto que los objetivos de investigación propuestos se orientan al estudio de un caso particular, cabe mencionarlos en tanto conforman el conjunto de obras de otras artes que abordan problemáticas relacionadas con la dictadura militar en Chile, mediante formas de expresión y plataformas de exhibición diferentes a la serie *Los 80*.

Consecuentemente, la historia del teatro en Chile comenzó en la década de los cuarenta con la creación de los teatros universitarios: Teatro Experimental de la Universidad de Chile (1941) y Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (1943), donde trabajaron artistas como Jorge Díaz, Luis Alberto Heiremans, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Isidora Aguirre, Egon Wolf, Fernando Debesa y Fernando Cuadra, entre otros.

Posteriormente en la década de los setenta, surge un teatro independiente que privilegia la creación colectiva y logra cierta subvención del Estado, para algunas agrupaciones solamente dado el contexto de dictadura en el que se encuentran. Son los casos de: *Ictus* con obras como *Pedro, Juan y Diego* junto a David

---

<sup>55</sup> Quien participó en el desarrollo del argumento de la serie *Los 80*, integrando el equipo de guionistas que fue premiado por Altazor.

Benavente y ¿Cuántos años tiene un día? junto a Sergio Vodanovic, *Imagen* con El Último Tren junto a Gustavo Meza, *Taller de Investigación Teatral (TIT)* con Tres Marías y una Rosa y Los Payasos de la Esperanza, y por último, *La Feria*. Pese a que los tres principales nombres asociados al teatro sobre dictadura en Chile son Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero (Guerrero del Río, 1994).

Esta reseña sobre el teatro chileno y su denominada escena creativa, responde a un planteamiento que presenta plena vigencia para producciones televisivas como la serie Los 80, y tiene relación con el vínculo de facto que se establece vía financiamiento entre teatro y televisión.

Ocurre que la industria televisiva chilena genera grandes sumas de dinero que se traspasan a diversas áreas culturales, como una suerte de efecto colateral o interdependencia, pero sobre cuyo monto anual y desagregación no se cuenta con datos exactos. Se trata de los honorarios otorgados en televisión a los actores de teatro, quienes destinan parte de sus ingresos al montaje y a la experimentación teatral en salas<sup>56</sup>, desarrollando proyectos teatrales autofinanciados.

Según Fuenzalida, se han constituido circuitos virtuosos de apoyo provenientes de la industria cultural de la televisión, que derivan en distintas artes como el teatro, pero de manera no deliberada y en términos estrictamente de financiamiento. Entonces la relación concreta entre cultura y televisión estaría dada por múltiples factores como la aparición en pantalla de obras y actores culturales, pero también por brindar recursos a los creadores.

Sin embargo, este dinero que transita entre la industria cultural televisiva y artes como el teatro, se encuentra sustantivamente concentrado en Santiago, por lo que

---

<sup>56</sup> “Mi hipótesis es que está ocurriendo un traspaso económico muy invisible y no cuantificado, el cual estaría también contribuyendo a sustentar el amplio florecimiento del teatro de salas en Santiago” (Fuenzalida, 2007:93).

este problema podría atenuarse a través de ciertas políticas públicas de asignación de recursos a las regiones del país que no cuentan con este tipo de financiamiento.

En definitiva, la televisión en tanto cultura no es un mero medio de exhibición o vitrina, sino que actualmente constituye una industria capaz de impulsar el desarrollo de otras áreas de trabajo artístico y cultural, sin por ello intervenir en sus dinámicas y espacios creativos propios.

## ☞ Pensar por caso: Los 80. Más que una moda.

### Recordar

Pensar por caso en el marco de una aproximación a la construcción de memorias sobre la dictadura militar, implica retomar ciertos planteamientos para pensar la relación –y a veces tensión– entre lo que se entiende por historia y memoria. Si bien ambas nociones no constituyen una oposición en mi análisis, tampoco se reducen a la interrogante acerca de si es la memoria la que dicta lo que la historia escribe, sino que es una discusión entre dos conceptos que no agotan el objeto de estudio, al contrario, se posicionan en su entrada.

La distinción entre memoria e historia no configura un ejercicio metodológico ni una arbitrariedad analítica, sino que diferencia mundos de representaciones y prácticas relativas a los modos como operan las relaciones entre pasado y presente (Da Silva, 2002). Así la noción de memorias permite entender el pasado como un proceso subjetivo y socialmente construido, sobre el cual se interrogan las formas en que las personas construyen un sentido del pasado referido a las memorias sobre la dictadura, por lo tanto, consiste en cómo dicho pasado se vincula al presente mediante el acto de recordar y participar de la recepción de la serie Los 80, pues no existe una memoria colectiva única sino varias particulares y cambiantes.

El reconocimiento de los lugares donde transitan estas construcciones de memorias conduce a la idea de lugares y vehículos de memoria<sup>57</sup>, que permiten considerar a Los 80 como un espacio de convergencia del trabajo de un equipo de realizadores y los públicos, quienes se apropian de la obra y comparten sus impresiones. Es un proceso donde pueden discutirse diversos temas, como el reconocimiento simbólico de las historias y memorias de las víctimas de la represión, o los problemas de la transmisión y resignificación generacional de lo ocurrido en el periodo en cuestión.

---

<sup>57</sup> Cuando se trata de archivos de la represión en cualquiera de sus formas de registro, se entienden como un soporte de memoria propiamente tal, en tanto fragmento de la historia nacional y parte de la memoria colectiva del país, de cuya conservación depende que en el futuro nadie pueda decir que *no lo sabía* (Da Silva & Jelin, 2002).



En cada problemática alusiva a estos temas se encuentran puntos de unión entre memoria e historia, y puntos de divergencias en los procesos de construcción de significaciones, puesto que no existe una memoria en singular en un contexto, ni tampoco una única versión del pasado compartida por una sociedad en su conjunto, sino que las memorias se constituyen como espacios donde se fraguan disputas y conflictos políticos, que cuando hacen referencia a un pasado de dictadura se asocian a la necesidad de recordar para no repetir, en palabras de Ricoeur, son luchas contra el olvido para otorgar sentidos a las memorias, que en definitiva operan como un deber de memoria del que todos resultan responsables (2004).

Esta lucha contra el olvido es lo que le otorga vida a un grupo, porque tanto memoria como cultura remiten siempre a un determinado colectivo. Si las memorias se encuentran presentes en múltiples espacios, resulta imposible construir una problemática como la de mi investigación fuera de ellas, dado que el lugar desde donde se habla está también configurado por las memorias.

Motivar la obligación de recordar es lo que moviliza a los hombres-memoria (Nora, 2009), lo que se aproxima bastante al trabajo de los responsables de poner en escena una obra, en tanto se desenvuelven como los emprendedores de memoria descritos por Jelin (2002a). Cuando la memoria no se vive colectivamente es el principio de identidad de un grupo lo que impulsa a los hombres-memoria a recuperar el pasado represivo, que parece borrarse paulatinamente de los recuerdos tras el surgimiento de nuevas generaciones.

No deben confundirse las memorias sobre la dictadura con las formas de acceso a estos recuerdos sobre dicho pasado, puesto que en el pensamiento de quienes recuerdan no se encuentran imágenes acabadas de ese pasado, sino la capacidad de realizar un ejercicio que consiste en utilizar ciertas herramientas necesarias que conducen a la reconstrucción de partes del pasado, que se representan de manera siempre diferente (Halbwachs, 2004a).

Así opera el acto de recordar en torno a recuerdos de carácter colectivo, y por ello las personas pueden evocar ciertos recuerdos en los demás, a pesar de que se trate de acontecimientos de una sola persona involucrada.

### **Testimoniar**

Asimismo, las memorias de la dictadura no son acabadas y preexistentes en una sociedad, ni tampoco permanecen fijas, dado que se están construyendo continuamente.

El testimonio es quizá la forma de construcción de memorias más emblemática luego de las guerras mundiales, en el sentido de perfilarse como una estrategia de construcción de memorias, que implica una multiplicidad de voces sobre acontecimientos complejos y dolorosos para un grupo. También remite necesariamente a un colectivo y depende del marco de referencia en que se encuentra (Todorov, 2000), puesto que su significado particular sólo existe en un contexto, dado que supone acontecimientos pasados vividos en común por ese grupo.

Al igual como fue planteado en referencia a las memorias, Todorov señala el deber de testimoniar que tienen las personas implicadas en acontecimientos trágicos o excepcionales para un grupo (2000), debido a que reconoce el derecho de recuperación de las memorias como un deber de acordarse. Y cuando se trata de una dictadura militar como ocurrió en Chile durante la década en que transcurre la historia de la serie Los 80, nada debiese impedir dicha recuperación y construcción de nuevas memorias a través del testimonio según este autor.

A su vez, dependiendo del contexto en que se encuentre el testimonio vinculado al recuerdo, éste implica la posibilidad de fortalecer, invalidar o complementar antecedentes sobre un hecho cuya información no es suficiente, puesto que si un recuerdo se basa en lo que recuerdan los demás, aumenta la confianza en la exactitud de dicho recuerdo (Halbwachs, 2004a), de igual manera, el testimonio puede constituir una estrategia de construcción de memorias e incluso una suerte de criterio validador de las mismas.

Si en la serie Los 80 el testimonio y los recuerdos se encuentran presentes desde la fase de producción hasta la recepción y crítica de la obra, es posible plantear que a través de una producción cultural como ésta, la televisión organiza una narrativa sobre la sociedad de la época, que pretende acercarse a la realidad aludida mediante los valores y jerarquías, junto a otros conceptos que mediaron la vida en Chile durante la dictadura.

### La obra



Fuente: [www.seminariografica.uchilefau.cl](http://www.seminariografica.uchilefau.cl)

Cabe recordar, que la trama de Los 80 transcurre desde 1982 a 1990<sup>58</sup> en sus siete temporadas, donde pretende integrar temas relativos al contexto económico, político, social y cultural de ese periodo de la historia de Chile, con el propósito de tornarse creíble mediante el esfuerzo de ambientación de la época como si fuese un trabajo de formato documental.

Por lo tanto, el ejercicio de una sociología del arte constituye la búsqueda de interrogantes sobre cómo una sociedad en un determinado momento se piensa a sí misma, y qué puede decir y proponer una serie de televisión sobre la sociedad actual y de la época.

Acorde a ello, analizaré el proceso de construcción de memorias a partir de la recepción de la serie de televisión Los 80, teniendo en cuenta la posibilidad de distinguir ciertos tipos de memorias presentes, además de plantear lineamientos

---

<sup>58</sup> A excepción de ciertos momentos ambientados en la actualidad, correspondiente al año 2014 durante la última temporada.

sobre cuál es el aporte de esta producción cultural a las memorias del periodo y de la dictadura militar en Chile.

Mi elección de esta obra como un caso a través del cual estudiar estos problemas, tiene relación con el ejercicio de seguir a los actores planteado por Heinich, puesto que el trabajo sociológico en el campo del arte no consiste en determinar el valor estético y artístico de una obra, sino en dar cuenta de la lógica de los argumentos y acciones de los actores, quienes ponen en juego diversos recursos según sus posturas. En consecuencia, es preciso relativizar las fuerzas y posiciones en función de los espacios en que se desenvuelve el tema de las memorias en el arte (2001).

En este sentido, si en la acción cultural se juegan principalmente dos reivindicaciones asociadas a regímenes de justificación y ordenes de valores respectivos: el vuelco igualitarista sobre el sentido común<sup>59</sup> y el apoyo elitista a la vanguardia<sup>60</sup> (Heinich, 2001), entonces mi elección de la serie Los 80 responde a la recepción masiva que tienen este tipo de producciones culturales en televisión y otros medios, pues no se trata de la singularidad artística en términos restrictivos, sino respecto al gran número de telespectadores o audiencias que pueden encontrarse. A lo que se agrega el hecho de que ha sido una obra reconocida por su valor artístico, tanto por premios ganados en distintas categorías nominadas como por la apreciación de especialistas y sus públicos.

Esta suerte de seguimiento a los actores que participan de la recepción televisiva, permite indagar en obras cuyos públicos no son una élite o vanguardia, sino todo lo contrario, debido a que la televisión propone una programación en función del éxito económico asociado, lo que explica que sólo se mantenga en transmisión –o “al aire”– aquello que es visto por un gran volumen de personas.

---

<sup>59</sup> Focalizado en la igualdad de acceso a la cultura, la democratización de las artes, el beneficio común de las riquezas artísticas y el derecho a la educación.

<sup>60</sup> Defensora de la calidad artística, la lógica interna de la creación, la especificidad del procedimiento estético, la necesidad de no subordinar las obras del espíritu a la ley del mercado, del rating y de los gustos pasajeros del público mayoritario.

Sin embargo, dicha justificación no está exenta de críticas referidas, por ejemplo, a la defensa del arte de aquello que concierne a multitudes no ilustradas como los programas de televisión y entretenimiento, cuestión que ha permeado disciplinas vinculadas al arte en términos investigativos y académicos como la sociología.

Asimismo, constatar que los receptores de la serie Los 80 son numerosos, plantea problemas a la caracterización de los públicos en tanto complejiza conocer quiénes son estos públicos, que es lo que pretenden estudiar diversas encuestas sobre consumo cultural y otros temas.

A su vez, el fenómeno de lo masivo tiene relación con el tema del acceso (libre o restringido) a este tipo de producciones culturales, y como Los 80 se trasmite por televisión nacional abierta cuenta con escasas barreras de acceso para las personas, aumentando así las posibilidades de extender su cobertura. Además, excluye el requerimiento de asistir (dirigirse al lugar en un determinado momento y no otro) y pagar el valor de una entrada, porque sólo requiere tiempo de atención a la pantalla de un aparato que parece encontrarse en todas partes: la televisión.

Es evidente que la recepción televisiva en Chile se caracteriza por lo masivo, pero como mis objetivos de investigación se enfocan específicamente en la recepción de la serie Los 80, sólo algunos aspectos se consideran relevantes para el análisis del mundo de la obra que contempla las trayectorias de vida de los actores involucrados en la creación, mediación, recepción, etc. de dicha producción cultural.

La sociología de la recepción, según Passeron, consiste en el estudio del proceso de valorización de los mensajes que las producciones culturales transmiten a los públicos (2011), mientras que otros la entienden como la búsqueda del principio de perceptibilidad de una obra, o el rol del receptor en lo social. A diferencia de la estética de la recepción, que se focaliza en el papel del receptor en la obra propiamente tal. No obstante, la perspectiva sociológica del proceso de recepción de la serie Los 80 está dada por su vinculación con la construcción de memorias sobre la dictadura, desarrollada en la relación entre dicha producción cultural y los públicos.

En su estudio sobre recepción de las teleseries chilenas, Amigo destaca el fenómeno de identificación de los telespectadores con los personajes de la ficción televisiva, puesto que sería el tipo de relación característica entablada por el telespectador con una producción cultural de este género. Esto implica que la promesa de sentido de las telenovelas corresponde a la identificación con la figura del actor-personaje, denominada como admirativa al actor<sup>61</sup>, donde no existen las oposiciones lógicas entre persona y personaje ni entre discurso de realidad y ficción, sino una fusión entre estos elementos, puesto que la sensibilidad atribuida al actor define las características sensibles del personaje. Así parecen ser los personajes quienes se adaptan a los actores y no a la inversa, en tanto el telespectador se identifica con el actor –no con el personaje– y se conecta con su tipo de sensibilidad específica –no con los rasgos particulares del personaje– (2007).

Por otra parte, abordar el tema generacional en un estudio sobre recepción de una obra implica considerar el momento de la vida en que ocurrieron los acontecimientos en cuestión, puesto que esta experiencia de los públicos deja marcas específicas que afectan las condiciones de vida y las expectativas de las personas (Jelin, 2003b). En términos sociales, la edad define un colectivo de personas que comparten ciertas oportunidades de vida y otras limitaciones históricas, por lo cual su horizonte también es común, mientras que en términos demográficos la edad corresponde sólo a la cohorte de nacimiento.

Por lo tanto, las diferencias generacionales que determinan quiénes vivieron los años ochenta y quiénes no tienen esa experiencia directa, son relevantes en la identificación de los elementos que caracterizan la recepción de los públicos de la serie *Los 80*, debido a que permiten pensar la construcción de memorias sobre la dictadura en su dimensión intersubjetiva y social, considerando la transmisión de saberes mediante relaciones intergeneracionales.

Como ha sido señalado, la evocación de distintas memorias a partir de la recepción de esta obra constituye el acto de rememoración (Halbwachs, 2004b) que sería el

---

<sup>61</sup> Que muestra la autoconciencia de la condición de receptor en la que se encuentran.

propósito principal de una producción cultural como *Los 80*, pues apela a la emoción, los recuerdos y la nostalgia de quienes vivieron la época. Pese a que también fue motivo de inseguridades para sus creadores, quienes al comparar la serie con la programación televisiva de alta audiencia que estaba transmitiéndose, pensaron que la fórmula de la rememoración del contexto de dictadura en televisión no tendría el mismo resultado y aceptación masiva que otros programas, porque sus ritmos y contenidos eran distintos.

Sin embargo, la serie *Los 80* completó siete temporadas con alrededor de doce capítulos<sup>62</sup> cada una en su transmisión por Canal 13 (2008 – 2014), lo que indica que el nexo entre familia y televisión chilena que planteó la serie, fue respaldado ampliamente por los públicos que participaron de su recepción. La familia como espacio clave de lectura y codificación de la televisión en general, es para Martín-Barbero un elemento de mediación de la cotidianidad familiar, que no se restringe a la recepción sino que se encuentra en el propio discurso televisivo (1991).

Junto a la dimensión familiar de la serie *Los 80*, otro aspecto a considerar es la representación del pasado como conocimiento cultural compartido por diversos otros, especialmente diferentes generaciones, que permite llevar a cabo una suerte de actualización del pasado mediante una obra.

El contraste producido entre lo que las personas recuerdan y lo que observan en la serie *Los 80*, es parte de esta representación del pasado a través de la ficción televisiva, además, estas imágenes pueden cambiar la impresión que *guardan* las personas sobre una experiencia pasada, en relación a la década de los ochenta durante la dictadura militar en Chile. También es posible que las imágenes de la serie reproduzcan el pasado de manera inexacta en comparación a lo que se tiene en mente (Halbwachs, 2004a), pero aun así tienden a fusionarse recuerdos reales y ficticios.

---

<sup>62</sup> De cincuenta y cinco minutos de duración y calificación todo espectador.

La existencia y recepción de imágenes<sup>63</sup> de los capítulos de Los 80 no garantizan por sí solos la evocación del pasado, puesto que al igual que el proceso de construcción de memorias, requieren de la acción de los públicos para otorgar sentidos y nuevas significaciones a este pasado. Es a través de la interpretación de la puesta en pantalla que las evocaciones cobran protagonismo en la interacción social (Jelin, 2002a).

En este sentido, el ensamblaje de imágenes de archivo con aquellas filmadas con el único propósito de la serie, puede considerarse desde la perspectiva del vínculo entre recuerdo y lugar/espacio que remite a una suerte de geografía de las memorias. Aunque tampoco garantiza el proceso de construcción de memorias sobre la dictadura, sí otorga elementos de datación y locación de la trama en los que se apoya el acto de rememoración de los públicos.

En consecuencia, los realizadores de una serie de televisión como Los 80 no pueden imponer los sentidos y significados que buscan de la obra, porque las interpretaciones no se encuentran plasmadas o cristalizadas en su materialidad, sino que se extienden mediante el trabajo constante de recepción de los públicos.

En general los vehículos de memorias y las marcas territoriales, siendo los monumentos el ejemplo por excelencia, constituyen sólo un soporte material lleno de ambigüedades para el trabajo subjetivo y la acción colectiva –simbólica y política– de actores en momentos específicos (Jelin, 2003a). Pues esta materialidad de las memorias expresa la necesidad de soportes externos para que cobren vida, en tanto operan como referentes sensibles de su existencia cuando la memoria no se encuentra presente en la dimensión individual de los actores (Nora, 2009).

---

<sup>63</sup> Lo mismo ocurre con otros soportes materiales de las memorias y del pasado de carácter represivo.



## **Sus vidas: Los mil rumores**

Ahora bien, la configuración de la materialidad y expresividad de una obra en el marco de la televisión, también constituye una mediación desde donde provienen ciertas limitaciones para producciones culturales como la serie *Los 80*, puesto que es posible distinguir múltiples categorías de mediadores en el análisis de la construcción de memorias en sociología del arte (Heinich, 2002), que se encuentran estrechamente vinculadas entre sí: personas, instituciones, palabras y cosas, todos los detalles presentes en escena, incluso simples objetos de la época.

Pero las mediaciones de una obra cambian constantemente al igual que su recepción, puesto que en palabras de De Certeau, una obra tiene la cualidad de retumbar en mil rumores que luego dan pie a otras expresiones y manifestaciones artísticas, cuya distancia en el tiempo se explica por el vínculo entre obras que se establece con la recepción de orden primario y secundario. Así es como la vida de una obra no termina nunca con su exposición inicial, sino que se prolonga posteriormente en diversas manifestaciones, que van construyendo la *misma* obra una y otra vez (2004).

En este sentido, *Los 80* es uno de esos mil rumores tanto sobre la dictadura militar en Chile como respecto a *Cuéntame cómo pasó*, dado que en televisión cada país produce y exhibe una programación fragmentada y diferenciada en formatos y contenidos, cuyo esquema en términos de globalización y consumo (Silverstone, 1990) podría tender ciertos puentes que permean las fronteras mediante el intercambio de producciones televisivas.

Otra perspectiva respecto a la programación televisiva en general, pero en cuanto a la dimensión de recepción y consumo, es planteada por Lodzjala en términos de la economía política del tiempo, que corresponde al papel de los medios de comunicación como la televisión en la articulación de las relaciones temporales de las personas y las formas como organizan sus actividades de diversa índole, debido a que lo transmitido en televisión tendría efectos sobre el quehacer cotidiano de los públicos.

Por otra parte, en cada punto donde la relación entre cultura y política cobra significado es porque la política establece las condiciones de posibilidad para la acción cultural, obligando a que se desarrolle en los márgenes instituidos (De Certeau, 2004), no obstante, es claro que también se desarrollan distintas acciones de resistencia.

Esto manifiesta que la distancia temporal con los acontecimientos ocurridos se vuelve necesaria para su conmemoración y construcción de memorias en torno a ciertos hitos, tiempo durante el que también surgen nuevas generaciones que ingresan a estas disputas. La programación 40 Años del Golpe y la Iniciativa Bicentenario que enmarcan la producción televisiva Los 80 expresan esta situación.

Sin embargo, la distancia temporal existente entre la década de los ochenta y los años de estreno de la serie de televisión Los 80, posibilita que el trabajo en el marco del género de ficción dramática incorpore elementos y situaciones del presente, mezclándolos en la trama desarrollada por los personajes.

Es el caso del capítulo grabado junto a los destacados músicos chilenos María Ester Zamora y Pepe Fuentes, que mostró escenas grabadas en su conocida “Casa de la Cueca” en Avenida Matta con Carmen en la comuna de Santiago. Según Daniel Muñoz<sup>64</sup> que también pertenece a este mundo de la música popular, fue una oportunidad de plasmar parte del patrimonio nacional en la serie.

Asimismo, el “Café del Cerro” ubicado en el barrio Bellavista en Santiago fue mostrado en capítulos de todas las temporadas, y es frecuentemente relacionado con temas de arte y resistencia política en los años de la dictadura militar en Chile, como lo han planteado Salazar y Muñoz Tamayo.



Fuente: [www.static.t13.cl](http://www.static.t13.cl)

---

<sup>64</sup> Quien fue el responsable de hacer posible la grabación de este capítulo con la participación de ambos músicos.

En concordancia, la imbricación de pasajes de historia nacional con las memorias individuales y colectivas del equipo de realizadores de la producción cultural y los públicos, donde destaca la participación conjunta de actores de teatro y televisión con músicos y otros artistas de diferentes áreas, permite entender las razones de la elección de esta serie de televisión como el caso particular de estudio.

Por lo tanto, investigar enfocándose en los procesos de construcción de memorias y recepción de una obra constituye sólo una perspectiva y objeto de estudio posible sobre estos temas, dado que no se entiende como una instancia investigativa exclusiva y definitiva, pues sus resultados también debiesen presentar cambios, en tanto las memorias son siempre cambiantes porque remiten a un colectivo y contexto específicos.

## ∞ Estrategia Metodológica

### Diseño

Definir un marco metodológico y operacionalizar los objetivos es lo que traza la ruta como se llevará a cabo una investigación, por lo que constituye una parte importante del trabajo debido a que los errores del diseño no pueden corregirse en el análisis posterior.

De acuerdo a los objetivos planteados, el desafío consiste en cómo conocer aquellas interpretaciones de los públicos de la serie Los 80, que es una tarea más difícil que acceder a lo enunciado por sus realizadores, por ende, la estrategia debe apuntar a los procesos de construcción de significados y memorias que se producen en las situaciones de recepción de la obra y en la interacción con otros.

Entonces la experiencia de la televidencia de Los 80 no se limita a técnicas como la aplicación de encuestas o la audiencimetría, puesto que se requiere de un instrumento que permita acceder a la información cualitativa, sobre procesos subjetivos como las significaciones y construcciones de memorias, cuestión que no resulta sencilla en términos metodológicos.

Dicho proceso de construcción de memorias de los públicos de Los 80 tiene relación con el carácter colectivo de los recuerdos, en tanto la recepción de esta producción cultural es similar a los planteado por Halbwachs acerca del ejemplo de recorrer una ciudad de manera solitaria o acompañada, que reafirma que los recuerdos nunca son individuales sino compartidos y formados con referencia a lo vivido junto a otros, incluso a lo leído de otros (2004a).

A partir de esto, es interesante pensar lo que sucede con algunos lugares de Santiago mostrados en la serie, tanto en las imágenes grabadas para tal propósito como en aquellas que pertenecen a un archivo ya existente. Y por supuesto, distinguir entre quienes los habitaron en la época o los recuerdan de manera similar, y quienes sólo los habitan con posterioridad teniendo en cuenta ciertos acontecimientos que tuvieron lugar es esos espacios.

En este sentido, desde la perspectiva de los mundos del arte el identificar los lugares de grabación de los capítulos de la serie Los 80 para considerar a sus habitantes, se justificaría por tratarse de participantes de la red de cooperación que produce la obra entendida en términos generales. También podrían constituir los denominados casos-zonas, que conjugan un espacio y grupo de personas con cierta geografía (Bellei, 2013), y permiten otorgar un carácter local a la serie Los 80, que para sus públicos es interesante en tanto puede significar una relativa distancia o proximidad con la obra, e incluso cierta identificación con su trama y personajes.

La relación con la obra en este proceso de construcción de memorias, pasa también por aquella denominación de memoria histórica y memoria autobiográfica, puesto que el análisis de las estrategias puede realizarse desde ambas perspectivas: de los realizadores de la serie Los 80 y de sus públicos, compuestos por quienes vivieron la década y quienes nacieron con posterioridad.

Por lo tanto, podría tratarse de una memoria autobiográfica de la generación de los primeros, y una memoria histórica de la generación más joven que *vivió Los 80 como críticos*. No obstante, la serie de televisión puede entenderse como ambos tipos de memoria a la vez, como autobiográfica de sus realizadores e histórica del país por sus imágenes de archivo de la época.

Ahora bien, trabajar a partir de una obra como la serie Los 80 en el marco de un estudio de caso, conlleva una versatilidad que posibilita un enfoque mixto que combine lo cuantitativo y cualitativo de manera complementaria y justificada, no meramente secuencial. No obstante, mi investigación presenta un enfoque de estudio cualitativo, entendido como el trabajo con objetos codificados que pueden traducirse de cierta forma, y como un encuadre exclusivo del orden social, siendo el campo de significados y normas de significación —o estrategias en este marco—, lo que en definitiva configura la búsqueda de la estructura de observación del sujeto investigado.

En este sentido, Canales plantea que lo cualitativo remite a la idea de inmersión e indagación intensiva en los contextos donde ocurre la acción social y circulan los

sentidos mentados mediante el intercambio, cuestión que tiene relación con la construcción de memorias sobre la dictadura a partir de la recepción de la serie Los 80. A su vez, tratándose de memorias colectivas, fragmentadas y múltiples, la disposición como escucha de la instancia investigadora es clave para posibilitar la manifestación como habla de la instancia investigada, y así acceder al análisis de las estrategias desplegadas por los públicos de la serie, que corresponden a la emergencia de una estructura, ordenamiento y estabilidad reconocible de lo social (2006).

Si el despliegue de estrategias de construcción de memorias por parte de los públicos de la serie es mi objeto de estudio, lo relevante es el tipo de información que describe el orden de significación y la perspectiva o punto de vista del investigado, para luego reconstruir el esquema observador que permite acceder al cómo se construyen memorias a partir de una obra.

De esta forma, corresponde a un tipo de estudio descriptivo puesto que busca describir un fenómeno o determinadas características de éste mediante una estrategia de investigación, que cuenta con un diseño no experimental en concordancia a la especificidad propia de su objeto de estudio, que puede ser descrito como un orden auto-remitido.

Asimismo, dadas las condiciones académicas presentes se trata de una investigación de carácter transversal, cuyas fuentes de información son de orden primario y secundario puesto que se componen de productos existentes –material audiovisual y escrito de diferentes plataformas de libre acceso– y otros realizados de forma exclusiva para este estudio –material de entrevistas fundamentalmente–.

Por lo tanto, las unidades de información las constituyen los grupos de personas que conforman los públicos de la serie Los 80, mientras que el material analizado corresponde a las transcripciones de las entrevistas realizadas, archivos de prensa,

videos del proceso de producción de las temporadas de la serie y diversos documentos de internet e informes elaborados por el INE<sup>65</sup>, CNCA y CNTV.

En cuanto al diseño muestral, se trata de una muestra cualitativa orientada a la representatividad del conjunto de sujetos estudiados, por lo que no es una muestra acabada y detallada en número y características específicas de quienes la conforman, ni tampoco debe entenderse en términos estadísticos y poblacionales, sino en relación al nodo de vínculos que constituye cada persona y que permite la representación de colectivos, que en este caso distinguen a dos generaciones respecto a la experiencia de los años ochenta. Si cada actor es un nodo de relaciones, es también una perspectiva compleja y parcial que representa una categoría social y una posición específica en una relación.

Entonces la representación de colectivos en este tipo de muestra opera mediante la relación de conjuntos de sujetos, seleccionados por su representatividad en un espacio social dado, que se encuentra ordenado de manera interna en función de posiciones o perspectivas diversas.

Esta representación cualitativa de la muestra constituye un mecanismo de control del diseño, en tanto opera por el principio de redundancia o saturación que busca el agotamiento de información no conocida con anterioridad, puesto que en los esquemas de significación la información es finita. Al no delimitarse a priori un número de personas que conformen la muestra, la saturación de ésta se dará conforme al análisis de la información obtenida en cada fase de trabajo.

Según Canales, dicha saturación corresponde al momento en que la información redundante en lo sabido pues el objeto de estudio se ha agotado en sus descriptores, por lo tanto, el cierre de la muestra señala su representatividad respecto del conjunto social que se investiga a través de ésta, y tanto su diseño como el análisis de la información culminan conjuntamente cuando la variedad redundante (2006).

---

<sup>65</sup> Instituto Nacional de Estadísticas.

Esto explica que el propósito de la muestra sea responder a la posibilidad de reconstruir la estructura interna del objeto de estudio, mientras que la validez del conocimiento asociada corresponde a la proximidad con el mundo subjetivo e intersubjetivo del actor investigado. Por ello es clave una profunda inserción en la realidad cotidiana y local del actor con su esquema de significados y representaciones, debido a que permite incorporar la dimensión generacional del recordar como un elemento relevante.

En este sentido, los criterios muestrales de mi investigación tienen relación con la conformación de los públicos de la serie Los 80 y ciertas características generales que permiten realizar distinciones. En primer lugar, se trata de personas que residen en Santiago<sup>66</sup> y cuentan con una experiencia televisiva cotidiana (Silverstone, 1994), que por supuesto incluye la visualización de la serie Los 80 (completa o incompleta según la cantidad de capítulos y temporadas).

Se consideran distintos tipos de recepción según la forma en que vieron la serie: acompañados familiarmente, con otras personas, solitariamente o de manera mixta o variable según la ocasión. Dado que es importante en relación con el criterio que conforma dos grandes grupos: quienes vivieron durante los años ochenta y quienes no, es decir, los nacidos antes y después de 1989 diferenciados por la edad que tenían en dicha época.

Asimismo, resulta evidente que la experiencia de la dictadura –directa o indirecta– y el tipo de relación establecido con las personas involucradas en este periodo, es importante en el análisis del proceso de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile.

Es por ello que los públicos de la serie Los 80 no se entienden en términos de una comparación: entre quienes constituyen el público objetivo de los realizadores de esta producción cultural y quienes efectivamente vieron la serie en televisión y otras plataformas como internet, puesto que eso puede encontrarse en estadísticas elaboradas por encuestas del CNTV. Así como tampoco consiste en la indagación

---

<sup>66</sup> Durante el año 2015 que corresponde a la realización de las entrevistas.



sobre si existe o no una suerte de comunidad de fanáticos de la serie que desarrollen ciertas prácticas.

Por otra parte, la estrategia de análisis de la información a emplearse corresponde al análisis de contenido cualitativo, que consiste en el conjunto de técnicas sistemáticas de carácter interpretativo del sentido oculto de los textos, dado que no es la interpretación del contenido manifiesto del material de trabajo, sino la búsqueda del contenido latente y el contexto social del mensaje, en otras palabras, de aquello en relación con lo que el texto funciona como instrumento (Navarro & Díaz, 1995).

Se trata de un ejercicio de codificación de los datos brutos obtenidos a partir de las entrevistas y fuentes secundarias, mediante la traducción de los elementos relevantes del contenido del texto en unidades que permitan describir y analizar precisamente lo planteado en los objetivos. Así se obtienen los datos analizados y las unidades de registro y contexto, que permiten construir un orden de relaciones que conforman el proceso de construcción de memorias.

Dichas unidades de análisis se componen por el conjunto del material audiovisual y escrito, producido y recopilado durante la investigación, que a su vez, puede servir para posteriores trabajos con otras técnicas de análisis o aplicación de estadísticos que identifiquen distintos tipos de relaciones, aspectos incidentes, etc.

Por último, la entrevista es la técnica de producción de información de este diseño, específicamente, la entrevista en profundidad semi estructurada que es guiada por una pauta<sup>67</sup> de tópicos de conversación seleccionados en un proceso mixto, dado que algunos son planteados antes de la realización de la entrevista, mientras otros se incorporan en el transcurso de la misma.

Ambos procesos de construcción del guion son complementarios y le otorgan un nivel de ajuste por la posibilidad de encauzar sobre la marcha sus interrogantes, evaluando la información significativa que se encuentre como tópicos emergentes

---

<sup>67</sup> Ver Anexo N°2 Instrumento. Pauta de entrevistas página 171.

en el relato de los entrevistados. Así pueden plantearse incluso objetivos de investigación post facto.

En definitiva, instrumentos como la entrevista en profundidad permiten estudiar las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura por parte de quienes conforman los públicos de la serie de televisión Los 80, puesto que las técnicas de producción de información del enfoque cualitativo presentan la maleabilidad necesaria para abordar estos temas, resguardando su complejidad mediante una tendencia a la apertura.

### **Algunas consideraciones**

Cabe señalar que durante la realización de la fase del terreno y análisis de mi investigación, decidí modificar algunos elementos contemplados en el diseño. Por lo cual estimo necesario enunciar algunos puntos de aciertos y errores identificados durante el proceso de investigación, puesto que generalmente los trabajos como éste dan a conocer un producto acabado sin detenerse en aquello que en ocasiones corrigió el rumbo de trabajo.

Al elaborar un listado de los lugares de grabación seleccionados por el trabajo de locación del equipo de producción de la serie, decidí visitar alrededor de quince de éstos para obtener información de quienes los habitan. Resultaron ser en su mayoría lugares públicos ubicados en el sector oriente de la ciudad de Santiago, y la mayoría de las personas que actualmente se encuentran en sus alrededores, vieron la serie Los 80 y estuvieron presentes durante los años de filmación de los capítulos.

Por ello consideré que cobraba especial relevancia lo planteado en referencia a los lugares de memorias, puesto que seleccionar a los entrevistados que conformarían la muestra mediante este criterio, posibilitaría situarnos en la red de cooperación que permitió la realización de la obra en cuestión.

Asimismo, de manera complementaria a las entrevistas en profundidad decidí realizar micro entrevistas a quienes se interesaban en mi trabajo y tenían alguna

relación con la serie como espectadores o colaboradores, pues algunos de ellos vieron Los 80 junto a ciertos entrevistados y quisieron expresar su opinión porque les llamó la atención el abordar la dictadura desde algo cotidiano como una serie televisiva.

En estas instancias focalicé mi atención en las características de la recepción de la serie y las opiniones sobre el producto final del trabajo en esta obra, como una aproximación a las valoraciones que sostenían sobre ella. Por lo que también me di cuenta a partir de los relatos de los entrevistados, que era necesario incorporar un tercer grupo generacional a los dos planteados inicialmente de manera dicotómica: quienes vivieron el periodo y quiénes no.

En consecuencia, el tercer grupo incorpora una distinción entre quienes vivieron el periodo, pues los divide en quienes los hicieron siendo niños o jóvenes y quienes ya eran adultos en la época. Debido a que en los primeros existía una fuerte identificación con lo mostrado en la serie, en comparación a lo que recordaban de su niñez y adolescencia, como por ejemplo, el proceso de crecimiento y maduración desarrollado por algunos personajes de Los 80 que fue destacado por estos públicos. En cambio, quienes contaban con una experiencia como adultos en esa década, se concentraban en dotar de contenidos a sus recuerdos en torno a las dificultades laborales, escasez de mercaderías y violación de derechos.

De esta manera, fueron realizadas un total de veinte entrevistas en profundidad de una duración aproximada de noventa minutos cada una, a una muestra compuesta por nueve personas que ya eran adultos durante la dictadura, seis nacidas durante la dictadura –por tanto eran niños y jóvenes–, y cinco nacidas con posterioridad durante un contexto de retorno a la democracia. A esto se agregan quince micro-entrevistas realizadas a todo público, entre quienes se encuentran personas de los tres grupos generacionales descritos.

Finalmente, por motivos formales todos los entrevistados firmaron una carta de consentimiento informado<sup>68</sup> que explica mi trabajo investigativo y define las condiciones de su participación voluntaria en las entrevistas.

---

<sup>68</sup> Ver Anexo N°1 Autorización. Carta de consentimiento informado página 170.

## 🌀 Análisis de la información para cada objetivo

### 🌀 Caracterización de la recepción de los públicos

Este análisis del proceso de recepción es realizado a partir de una muestra de carácter significativo y no representativo, pues me interesa la manifestación de ciertos fenómenos y no la representatividad en términos estadísticos de un universo poblacional de los públicos de la serie.

Un primer cuestionamiento respecto al esquema de un *mundo del arte* podría ser el por qué se excluyeron los aparentemente protagonistas de éste, es decir, las razones por las que no se entrevistaron a los actores de la serie o a los principales miembros del equipo de realizadores. La respuesta es simple: porque se trata de una investigación sobre recepción y no producción de la obra.

Otro punto por aclarar es que no se construirán perfiles generacionales de audiencias, sino que lo interesante es interpretar ciertas diferencias generacionales en el proceso de recepción, y no los posibles criterios para una tipología generacional de los públicos de la serie.

En este sentido, la dimensión generacional del recordar es aquello que traza matices en la experiencia de televidencia respecto a la biografía de la persona y otros elementos significativos. Puesto que una forma de apropiación de la obra es establecer una comparación con lo vivido y buscar una suerte de legitimación o respaldo en el resultado de esa analogía.

*Es como retroceder en el tiempo, no a todos les pasó, el que vivió estos periodos recuerda perfectamente esto igual cómo se realizó, entonces yo podía comparar eso con la realidad de la película y estaba muy bien hecha. (75 años)*

Mientras que quienes todavía no nacían en la época en que transcurre la trama de la serie, reflexionan en torno a otras fuentes de conocimientos, herramientas de aproximación a experiencias o posibilidades de interpretación de la obra.

*Me imaginaba la sociedad por los libros que he leído sobre la época... entonces yo me imaginaba cada vez que veía la serie algún libro, documental, testimonio que haya visto de la época y sí, está bien como lo dice la serie. (22 años)*

Reconocer la veracidad de los acontecimientos de represión y violencia política como violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura, es un proceso que para los entrevistados fue detonado con –quizá demasiada– posterioridad, y se encuentra vinculado a la detención de Pinochet en Londres, momento en que la derecha en Chile deja de hablar de presuntos desaparecidos y casos aislados. Por esto la serie expresaría respuestas que décadas atrás no se encontraban presentes abiertamente en televisión nacional.

*Sentir que alguien decía que eso que tú habías vivido y visto en compañeros, no existía, no era real... produce sensación de reconciliación, de que sí fue, construye verdad aun siendo ficción, construye verdad porque es apegada, histórica, Los 80 es muy documental finalmente. (47 años)*

Aunque aquella distancia temporal entre lo ocurrido en la década de los ochenta y su puesta en pantalla durante los años de estreno de las temporadas de la serie – entre otros programas–, se entienden en relación con la complejidad de estos hechos.

*No era algo como para terminar la dictadura y al otro día ponerse a hacer documentales, aparte había que esperar un tiempo que cicatrizara un poco la herida para poder mostrar toda esa realidad. (19 años)*

No obstante, es un problema que no se resuelve en cuestión de un par de décadas, pues mientras se encuentren presentes en la sociedad actual las generaciones que vivieron el periodo, parece imposible cicatrizar por completo dichas heridas.

*Las primeras temporadas yo no las quise agarrar cuando empezó todo esto, porque a mí me provoca mucha sensibilidad el tema de la dictadura, por salud mental yo evito todo eso, al comienzo no me metí mucho. (35 años)*

*La última como celebración que hubo en la serie que fue esta la del plebiscito, salieron a la calle y todo, y yo de verdad que lloraba, yo en estos momentos estoy así como súper emocionada, la misma canción que se usó en la franja, o sea a mí de verdad que me estremece y se me siguen parando los pelos cada vez que la escucho entonces es fuerte. (35 años)*

Pero también hay quienes se involucraron bastante en la serie desde el primer momento, puesto que sus lugares de trabajo y residencia fueron parte de las locaciones arrendadas para la filmación de las escenas exteriores de los capítulos. De esta manera, pasaron a integrar la red cooperativa de personas del mundo de la obra, e incluso participaron como “extras” en algunas grabaciones.

*Yo lo tomo como que me llegó el pasado, como que lo reviví, todo lo que hicieron como que fue realidad. (53 años)*

Resulta evidente que este tipo de participación constituye una excepción entre los públicos de la serie, y por ello fueron otras las razones que acercaron a la obra a la mayoría de quienes vieron sus temporadas. Una de ellas es la añoranza que conllevan los recuerdos personales.

*Yo tenía como la edad del Félix, era como estar ahí, como volver a vivir eso, fue emocionante, fue una serie muy buena. Me dio una suerte de nostalgia con las imágenes, con los autos, con la forma de vivir en esa época, los mismos juegos, todo eso lo mirai con nostalgia, con cariño, como una cosa bonita. (38 años)*

*Todo eso aflora cuando ves esas cosas, de repente uno también se traslada a esa época y pasan esas cosas, si al final son ciertas, están ahí. (54 años)*

Al recordar concuerdan en que un factor destacado es la recreación de época realizada en la serie, en términos de representaciones y ambientación de los espacios, dado que lo situado resulta significativo para quienes habitan esta ciudad donde se grabó la serie, pues tienen conocimiento de la capital en ambas épocas.

*Es como volver al Santiago de los '80. (47 años)*

*Era ir a la casa de mis abuelos, donde los viejitos. (35 años)*



Fuente: [www.i53.tinypic.com](http://www.i53.tinypic.com)

A esto se agrega la posibilidad de vincular la territorialidad de la serie con los actuales lugares de memoria que se encuentran en todo el país, dada su relación con el periodo de la dictadura militar y la construcción de memorias sobre éste, debido a que a partir de los acontecimientos de esa época, hoy existe ese denominado archipiélago de lugares de memorias.

*En Santiago justamente hay muchísimos lugares como el Museo de la Memoria, Villa Grimaldi, lugares donde se puede como revivir la historia. (17 años)*

*Me gusta ir, encuentro súper necesario para saber y no olvidarse qué pasó. Son súper potentes esos lugares, o sea uno siente las cargas que hay. (38 años)*

En cuanto a los públicos de distintas manifestaciones artísticas y culturales, el conflicto que suele derivarse de la recepción es el tema del acceso a la cultura y la diversificación de los públicos de las artes en particular, puesto que normalmente se privilegia la facilitación del acceso mediante la diversificación de las personas que los visitan, pero no se considera ampliar el conjunto de formas artísticas –o “la oferta” según algunos– que necesariamente conlleva una renovación del perfil de estos públicos.



Sin embargo, acorde a mi problematización la caracterización de los públicos no reviste especial importancia en este análisis, por el contrario, el fenómeno sobre lo masivo de la recepción de una producción cultural televisiva como Los 80, permite entender ciertos cambios en la matriz de percepción e incluso la índole de participación de los públicos, como será planteado más adelante en referencia a las formas de interacción con la obra y producción de nuevos contenidos.

*La veía todo el mundo allá donde yo vivo, era cadena nacional, te juro. (68 años)*

*Aquí era comentario obligado. (54 años)*

*La historia ésta vino como a abrir los ojos a mucha gente, porque todo el mundo yo sé que la veía, a nadie le fue indiferente el problema. Y más encima la veían porque era una comedia, nadie se molestó en ver el trasfondo de la teleserie. (52 años)*

No pretendo explicar aquí las causas de la recepción masiva de la serie, pero sí reiterar que me alejo de la sociología desarrollada por Bourdieu, pues pretende asociar los gustos de los públicos con categorías orientadas a la búsqueda de determinaciones y correlaciones en ciertos campos, donde la dotación de capitales sería el principio diferenciador.

En definitiva ¿Cómo vieron los públicos la serie Los 80? La mayoría se reunía en familia para verla en casa, dado que se transmitía los días domingos después del noticiario del canal, por lo que se encontraban exclusivamente viendo la televisión o en otros casos realizando los preparativos necesarios para comenzar la semana.

*Nos sentábamos a ver la serie, a mis papás les gustaba mucho y en la casa de mis abuelos también se veía como sagradamente los domingos. (19 años)*

*Cuando veo ese tipo de cosas me gusta estar tranquila, no estar haciendo cosas ni nada de eso. (68 años)*

*Creo que estas series no se tienen que ver solos, tienen que verse en familia y hablarse. En la mía era “el” panorama del domingo. (22 años)*



Fuente: [www.terceracultura.cl](http://www.terceracultura.cl)

Además, quienes no pudieron ver algunos capítulos o temporadas se preocupaban de buscarlas en internet o acceder por otros medios, incluso algunos acostumbraban grabar todos estos tipos de programas para verlos en reiteradas ocasiones junto a otras personas, mientras que quienes no pudieron grabarla se lamentan de ello, pero comentan que también la venden en ferias libres en formato DVD o “pirateada”.

*En el tiempo que tenía VHS, reportaje que daban en la tele que lo grababa, y tengo hartos grabados, los veo con amigos y los vuelvo a ver. Vez que tengo la opción o veo algo así, lo compro. (38 años)*

Si bien esto corresponde a aquellas vidas posibles de una obra, esta situación también expresa lo que algunos describen como “fidelización de públicos a través de estrategias para la formación de audiencias”, pese a que esta práctica no constituye formalmente un objetivo de políticas públicas. Aun así, destaca a quienes se posicionan como públicos serios o asistentes asiduos, que en el caso de la televisión se denominan comúnmente como “tevitos” o “teleserie-adictos” incluso, en tanto manifiestan preferencias por determinados canales, actores, géneros televisivos, directores, etc.

A su vez, es posible señalar que se constituyen comunidades interpretativas a través de las distinciones generacionales en los públicos de la serie, puesto que las trayectorias de espectadores entendidas como la vida de relación con un género o una obra, tienen múltiples implicancias en las construcciones de sentidos cuando se vinculan a las biografías de estos integrantes del mundo de la obra.

Es por ello que para quienes habitaban los lugares donde fueron grabadas las escenas de la serie, es una obra especial por diversas razones de carácter personal.

*Yo nací en este barrio, yo me acuerdo que el mismo buzón de cartas, el paradero, el kiosko, todo eso a mí me trae recuerdos, las mismas revistas de condorito, los chicles dos en uno. Increíble que te traiga esos recuerdos porque te cambian de época cachai, la vestimenta, todo ese tipo de cosas... (53 años)*

Incluso uno de los entrevistados se enorgullece de su coincidencia con la historia de Juan Herrera, debido a que él también se apellida Herrera y vive hace más de cincuenta años en la última casa del mismo pasaje donde grabaron la casa de la familia que protagonizó la serie. Además es dueño del almacén de la esquina y participó de extra en las grabaciones, por lo que solía decirle al primer director de Los 80, Boris Quercia, que él era el verdadero Herrera.

Para la mayoría de los vecinos de las locaciones de grabación de la serie, éste fue un trabajo que transformó la cotidianeidad de estos lugares y una novedad para ellos, dado que pudieron compartir con el elenco de actores, preguntarles qué pasaría más adelante en la trama para averiguar cuál sería su desenlace, tomarse fotografías, etc.

Señalan que se forma una relación de amistad con el equipo de realizadores, que los hacía sentir como una familia, y por eso se interesaron en comparar lo visto durante la grabación, con el producto final editado y transmitido capítulo a capítulo. Si retransmitieran la serie en televisión aseguran que volverían a verla, incluso quienes tienen locales comerciales y de servicios, han logrado mantener el contacto con los actores que continúan siendo sus clientes.

*Me gustaba porque era como eran las familias antes, era un respeto único, ahí solamente hablaba el papá y la mamá y los hijos se tenían que quedar callados, era lo antiguo. Me hacía recordar los años que yo era niña porque también mis padres eran así tan enérgicos, estrictos. (68 años)*

Aunque también resulta significativa para los públicos que sólo participaron de su televidencia, debido a que no se requiere un vínculo tan estrecho para acercarse a una producción televisiva de recepción masiva como Los 80.

*En la TV uno no ve que muestren estos casos así como tan cercanos, que uno se pueda identificar. Hay un gusto de repente por volver a cosas que son del pasado, te trae recuerdos, da nostalgia. (34 años)*

*Al principio era como por entretención, pero luego me di cuenta que tenía ciertas características que yo incluso podía transmitirles a mis alumnos, en un extracto de cada capítulo. (22 años)*

Ahora bien, junto a este foco de este análisis referente a las prácticas del recordar en las distintas generaciones, también cabe distinguir cuáles son los aspectos que cobran especial relieve en el proceso de recepción primaria y secundaria de la serie. Una aproximación a este tema, es analizar los elementos que parecen activar procesos de construcción de memorias, mediante la apropiación de lo televidenciado.

En este sentido, las múltiples formas de apoderarse de la obra pueden entenderse como directivas de recepción de los públicos, que no son inventadas por éstos sino que existen en el espacio social en cuestión, siendo los públicos quienes las vehiculizan y activan, dado que una directiva se mantiene producto de la agencia y una suerte de regularidad en las prácticas de recepción.

Una primera directiva de recepción en relación con la dimensión del recordar, es aquello que da pie a la identificación con personajes, historias, contextos, etc., puesto que se trata de una característica de este género televisivo, que busca el acercamiento entre ficción y realidad para mantener la intriga y el interés del público.

*Yo creo que la mayoría de las familias chilenas se vieron representadas en esa familia, entonces eso era lo interesante porque tú ya no veías así como: o la familia muy revolucionaria o la familia muy conservadora. Estabas viendo como una familia más real, de la clase media sobre todo. (19 años)*

*Uno veía cómo más o menos era la familia de uno, yo no viví ese tiempo, me imaginaba que era así difícil, no eran tiempos fáciles. (28 años)*

*Lo que le pasa a la Claudia pa mí es súper fuerte y potente, porque si bien yo no estuve en ese nivel de radicalidad en la que ella estuvo, conocí muchos amigos que se murieron en el camino producto de haberse involucrado en acciones armadas. (47 años)*

*No se inventó más que la misma historia para atraer al público, pero sí tuvo un peso importante en la historiografía. (22 años)*

En segundo lugar, los contrastes generacionales y de opiniones o posturas respecto a lo acontecido, constituyen otra de las directivas de recepción los públicos, puesto que los entrevistados plantean que un rasgo importante de considerar al momento de referirse a la dictadura militar, es la experiencia directa o la ausencia de ésta sobre el periodo.

*Yo tenía el paralelo de lo que había vivido, digamos mi propia socialización política en esos años. (47 años)*

*Si las cosas hay que verlas, no es lo mismo que escucharlas o que otra persona te la cuente. El que no vivió no sabe entenderlo, había que vivirlo en el momento tal como era, no que se lo cuenten. (75 años)*

*Para uno que lo vivió es llamativa, te hace recordar, te crea un sentimiento de añoranza, igual sería como interesante saber qué pasa con esas personas que no lo vivieron. (34 años)*

*Gente que no nació en dictadura puede conocer lo que realmente pasó en ese tiempo, cómo se manejaron las cosas. (52 años)*

En tercer lugar, las fuentes a partir de las cuales se recuerda y se construyen memorias es una directiva de recepción que caracteriza este proceso, pues tiene relación con la anterior en términos de quienes vivieron durante el periodo, en tanto permite establecer ciertos puentes entre representaciones, conocimientos, experiencias y significaciones asociadas a diversas legitimaciones y valoraciones de lo sucedido en la época mostrado en la obra.

*Porque cada uno vivió su cuento ahí no más po, por eso te digo que me indigna ver esa gente que ahora salió a hablar, por qué no antes. (68 años)*

*Se me vienen recuerdos de fotografías que he visto de la época y relatos que me han contado mis papás, siento que yo lo vi, así literalmente, en la tele. (22 años)*

*Porque yo decía el Félix no vio eso, entonces cómo ahora se mete en eso, te creo la Claudia que haya visto. (68 años)*

Además, los públicos de estas series televisivas reconocen como caso emblemático o fuente de memorias por excelencia, a la figura del testimonio sobre hechos de violencia política y represión.

*De los diferentes testimonios se puede conseguir mucha información, ahí hay una forma de analizar los hechos, encontrarle alguna cosa de verdad a cada testimonio. (34 años)*

*El testimonio, el relato es una pieza importante para armar un rompecabezas que en algún momento estuvo armado y se desarmó, y todas las piezas quedaron disueltas en las diferentes poblaciones. Siento que es importante reflexionar con la misma comunidad, volver a decir: sabes que ésta es nuestra historia, nosotros compartimos y ahora no nos hablamos como en esos tiempos, pero volvamos a. Creo que el testimonio es una pieza fundamental en la historia reciente de Chile. (22 años)*

Por último, la cuarta directiva de recepción de los públicos correspondería a aquella que alude a las presuntas intenciones o propósitos orientadores del proyecto de la

serie, en relación con los efectos provocados en sus públicos por el conjunto de obras y producciones culturales referidas al periodo de la dictadura militar en Chile.

*Quiero recalcar eso, no hay propósito que izquierda, derecha, no, aquí no era político, solamente arte, muy bien hecha. (75 años)*

*La gente lo toma como una protesta, lo toma desde el trauma de lo que pasó, así [como serie de televisión] lo toma más liviano uno. Yo sé que la gente que le mataron y todo no va a descansar nunca. Esto queda para la juventud: qué es lo que pasó, como un recordatorio para la gente joven. (53 años)*

*Es como más para formar una opinión, o la manera de sentir que tiene una persona con respecto a eso que no haya vivido, o sea igual uno lo puede ir asociando con las cosas que te enseñan. (20 años)*

*Iba recordando cosas que de repente había olvidado, uno gira hacia el recuerdo, de repente cosas que se borraron o se iban. (54 años)*

*Me fue sorprendiendo un poco la cantidad de dimensiones que fueron sacando a flote, porque claro algunas eran más familiares, sociopolíticas, personales. [...] Uno se acostumbraba a ciertas rutinas y ciertas formas de hacer las cosas, no ser demostrativo, no demostrar emociones, no gesticular mucho, porque todo eso puede ser factor de delación, esa sensación es fuerte cuando uno veía la serie. (47 años)*

En síntesis, las cuatro directivas de recepción de los públicos planteadas anteriormente, junto a las características del proceso de recepción primaria y secundaria de la serie Los 80, son factores que articulan las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura de los públicos de esta producción televisiva.

*Es plural la memoria desde ese punto de vista, que es un poco de lo que se peca desde las memorias de izquierda. (47 años)*

Además, en concordancia a algunos estudios sobre comunicación televisiva, cabe constatar que las personas aseguran que se discute más en sus hogares por los contenidos y relatos de las telenovelas y series, que respecto a los temas abordados como actualidad por los noticieros centrales.

*Lamentablemente tienen que pasar hechos para que se vuelva a hablar un poco del tema, o si no pasa como desapercibido. (17 años)*

Por lo tanto, al tratarse de una serie cuyos contenidos atañen de manera sensible a la población, es posible plantear que sus públicos fueron numerosos en razón de su pertenencia a un determinado género televisivo, pero también expresa que el pasado represivo reciente y la reconstrucción de una época de dictadura militar, son temas relevantes en el marco de la televisión chilena y en las posturas de las personas respecto a la situación actual.

*El pasado no se va a poder olvidar mientras no haya esclarecimiento de lo que realmente pasó, dónde está la gente, gente que murió esperando. (52 años)*

*Es bueno olvidar, pero teniendo presente la verdad sobre la mesa. (54 años)*

*Son distintas opiniones de la gente de lo que pasó, hay unos que están en buena y otros en mala, pero yo creo que el pasado te condena. Depende del presente lo que será tu futuro, porque el pasado no te ayuda, si la vida sigue, si al final sea quien sea voy a tener que trabajar igual. (53 años)*



## ☞ Mediaciones de la recepción

A continuación realizaré el análisis de las mediaciones involucradas en el proceso de recepción o televidencia de los públicos de la serie Los 80, pero antes quiero detenerme en la idea de constelación de mediaciones que ha sido planteada por algunos autores, puesto que me parece atinente a mi problemática.

Considerar el conjunto de mediaciones como una constelación, remite a pensar la analogía con la noción de archipiélagos de memoria descrita, pero también permite el ejercicio de visibilización de mediaciones que comúnmente se ignoran, y es eso lo que me interesa llevar a cabo en este punto, debido a que las mediaciones son aquellos elementos que se encuentran en la base de la recepción primaria y secundaria de una obra, cuya impronta es significativa en el proceso de construcción de sentidos y estrategias de memorias.

Orozco plantea cuatro categorías de mediaciones de la televidencia delimitadas según sus ámbitos de acción: individual (estructura cognitiva, género, edad, etnia), situacional (lugares de recepción), institucional (agencias de socialización como familia, escuela, iglesia) y video tecnológica (atributos técnicos y lenguajes de los medios).

Si bien considero que son categorías pertinentes para el caso de la televisión en general, plantearé otra diferenciación o clasificación acorde a mi investigación sobre la serie, que corresponden a las mediaciones de carácter: contextual, televisiva, comunicacional, experiencial y artística.

En primer término, la mediación contextual se relaciona con todas las características específicas de la situación de recepción de la obra, donde se encuentran los acompañantes, el lugar, el tiempo, etc.

La mayoría de los entrevistados vio la serie en casa, cuando lo hacían en compañía de familiares estaban viéndola en un espacio común como el living o sala de estar, y cuando la veían solos era en su habitación. Se trata de la cotidianidad familiar como mediación, pues responde a un tiempo de descanso y distracción que algunos

califican de entretenimiento. Esto permite compartir con otros los contenidos de los capítulos y establecer distintas disposiciones al respecto.

*Los 80 como que viene a ahondar en la memoria para que la gente no olvide, para que la gente no deje de luchar por lo que creen que puede ser. Removió a mucha gente, porque los niños chicos como mi hija la vieron, entonces te empiezan a hacer preguntas y tú le contestas, entonces ahí tú vai concientizando a los más chicos de lo que era realmente y qué pasó... o sea no desvirtúa tampoco la verdad. (52 años)*

Para quienes estuvieron presentes en las grabaciones y no sólo vieron los capítulos por televisión y otros medios, se incorpora otra suerte de mediaciones, en tanto la recepción primaria puede situar su comienzo con anterioridad al resto de los públicos.

*Uno ya sabe... como que se baja el telón, entonces uno ve todas las cosas, toda la gente que trabaja fuera de la serie. (53 años)*

*Yo hasta salí en la teleserie, me vinieron a buscar un día para ir a grabar. Conocer a los actores que eran todos sencillos, porque uno cree que a veces los que son actores son personas que uno no puede estar al lado de ellas, ahí uno ve que son personas igual que cualquiera. (68 años)*

Lo anterior es una motivación gravitante para las personas que sin preverlo participaron en la red de cooperación de la obra, y por ello decidieron ver la serie completa con mucha atención y dedicación, ignorando si quienes no tuvieron esa oportunidad igualmente quisieron verla. Es por esto que las distintas situaciones cotidianas, también median en la decisión de televidenciar un determinado programa y no otro.

*Fue una cuestión que harta gente lo estaba viendo y se armó como una voz de la serie... por qué vi la serie... por los actores yo creo y por el director. Y por lo que se formó digamos por la serie, por la bulla que hizo, que era buena. (28 años)*

En segundo lugar, la mediación de carácter televisiva es tal vez la que resulta más evidente en relación con la recepción de la serie, pero no por eso menos relevante.

Ésta contempla: el género televisivo que opera como convención y vínculo con otras obras afines, los canales de televisión como figura empresarial vigilante del éxito o fracaso de una producción, las expectativas acordadas con los públicos (dado que también conocen las convenciones como el equipo de realizadores), que firman ese contrato de lectura de la obra que enmarcará su actitud de recepción según Guy Lochard, entre otros elementos.

El género de ficción televisiva es clave en el marco de las industrias culturales, pues los canales o cadenas de televisión desarrollan su quehacer en referencia a identidades colectivas y formas de diferenciación simbólica, que según Vassallo de Lopes, producen nuevas hibridaciones que fragilizan las demarcaciones entre lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo ajeno (2008).

*No era como teleserie, era como una serie más que nada. (53 años)*

*La serie sí, por serlo, le da continuidad, los otros son reportajes aislados que uno no va siguiendo, por lo mismo. (28 años)*

Por esta razón, el género constituye un instrumento que las productoras y cadenas televisivas operan para definir qué es lo que puede esperarse de un programa, cómo se puede actuar sobre el telespectador con el acto comunicacional, cómo éste construye un marco de pertinencia para su interpretación, etc. “Los sistemas de clasificación genéricos que emanan del medio profesional televisivo, tienen el doble objetivo de normar y hacer más eficiente la actividad de producción y, por otra parte, de actuar sobre el telespectador creando expectativas específicas, a través de una proposición de sentido determinada, que permitan su fidelización” (Amigo, 2002:7).

*No fue una película que haya venido así todo encima, fue por temporada, año por año. Para mí fue una de las teleseries chilenas lindas, porque yo creo que la mayoría de la gente se sintió identificada con eso. Yo me sentía identificada porque nosotros lo habíamos vivido, entonces eso era lo bonito. Lo bueno que encontré yo que hicieron, que no metieron mucho la política, porque yo no soy política y si no, no la hubiera seguido. (68 años)*

Asimismo, la categoría de género en tanto ficción televisiva para la serie Los 80, permite que los públicos evalúen su rendimiento mediante la operación de ubicarla en este marco, o su desempeño comparándola con los demás programas del mismo género, puesto que se trata de aquello que marca la ruta desde lo desconocido a lo conocido.

*Es que no hay ninguna que le haya hecho el peso a Los 80, la vi cuando la repitieron, todos los capítulos que dieron, todos los años, incluso después en el invierno la repetían y la volvía a ver. (68 años)*

*Soy telemaniaca, me gusta harto ver tele todo el día, pero sólo canal 13. Me marcó, me gustaba, y cuando no podía verla me daba rabia, si tenía algún compromiso y no podía ¡ay! me sentía pésimo, lo único que quería era irme a verla. (68 años)*

A esto se agrega que en la mediación televisiva se encuentran algunos criterios de valoración de la serie, que frecuentemente se asocian a lo que se entiende como dos caras de una misma moneda: el éxito y fracaso en el marco de un medio de comunicación masivo como la televisión, cuya cualidad audiovisual también posibilita un tipo de recepción específico.

*Como usa videos gráficos podí ver, más que escuchar o leer, es como más visual. (17 años)*

La tercera mediación del proceso de recepción corresponde a la comunicacional, pues abarca las implicancias del desarrollo de una industria cultural que opera en un sistema económico, cuyas determinantes no contemplan la especificidad de cada actividad productiva, junto al fenómeno denominado como transmedialidad, pues luego de constatar la masividad de los públicos ha dado paso a la diversificación de roles y plataformas.

El concepto de industria cultural propiamente tal, surge en la Escuela de Frankfurt por Adorno y Horkheimer (Amigo, 2002), quienes lo plantearon para dar cuenta de los aspectos implicados en la producción industrial y circulación de bienes culturales. No obstante, la arista relevante de esta noción para mi investigación

corresponde al mundo laboral vinculado a las manifestaciones artísticas y los sistemas de distribución concernientes a las producciones culturales televisivas.

El primero de estos dos puntos refiere a que ninguna de las formas de expresión artística se concibe fuera del mundo material, por lo cual la actividad artística también se encuentra ceñida a un mundo laboral, pese a que ciertos aspectos del artista otorguen una particularidad a su trabajo, que nuestro imaginario colectivo lo diferencia indiscutiblemente del trabajador común.

Lo segundo son los sistemas de distribución que integran a estos artistas o a un equipo completo de realizadores y participantes de la red cooperativa del mundo de la obra de Los 80, a la economía de la sociedad en que se encuentran, cuya relevancia radica en que los trabajos artísticos siempre cuentan con la impronta del (los) sistema(s) que los distribuyen.

*Mientras más tú complejices el presentar una historia o algo, estás requiriendo que el receptor tenga un mayor nivel cultural. Es poca la gente que usa las herramientas de información para informarse, entonces la forma de difundir es televisión. (41 años)*

*Pero al final es el medio que llega a todos, yo creo que hay familias que el domingo no compran el diario pero sí ven la tele. (19 años)*

En Chile la televisión y los medios de comunicación masivos en general han sido bastante estudiados y sobretodo criticados, dada la concentración de su propiedad y los nexos que establecen con el poder político y económico, que es una situación con vasto respaldo en los trabajos de Monckeberg, Sunkel y Geoffroy, entre otros.

*Yo creo que eso impide que haya más programas de información en cuanto a lo que pasó, por los intereses económicos, porque los grandes empresarios son dueños de los canales de televisión ahora, entonces ellos son los que dan los lineamientos en cuanto a lo que se puede dar y lo que no se puede dar. (54 años)*

Por otro lado, Chile es el país que menos horas de transmisión dedica a la ficción nacional durante la mañana: en 2008 que corresponde al año de estreno de Los 80,

fueron sólo 47 horas<sup>69</sup> destinadas a este género en esa franja horaria. En consecuencia, la ficción nacional parece haberse instalado en el prime time por razones de tendencia de mercado, provocándose la concentración de esta programación en el horario más comercial de la televisión.

Si bien el horario de transmisión de la serie es parte de la mediación televisiva descrita anteriormente, cabe señalar que no es un dato irrelevante para los entrevistados, quienes señalaron que dicho prime time fue acertado dado que la familia se encontraba reunida en casa a esa hora y era precisamente el público objetivo de la serie, mientras que otros lo consideraron demasiado tarde para un día domingo, pues descansan para la jornada laboral de la semana entrante.

No obstante, la opinión de los públicos es lo que cobra relevancia en todos estos temas, y puesto que no es sondeada por los instrumentos de audiencimetría que parecieran regir la evaluación del éxito de un programa para las cadenas televisivas, es cuestionado por los mismos públicos, quienes tienen una apreciación más amplia de la crítica de una obra en el marco televisivo.

*Porque el público hace que los programas sean buenos o sean malos, o sea te digo yo, porque una teleserie la puede hundir un público o la puede levantar, depende de lo que vea y el rating y esas cosas. (52 años)*

*Para mí el éxito es cuando de un programa surgen múltiples opiniones, discusiones y reflexiones, cuando se masifica como tema de conversación, que uno diga que está en vogue. (22 años)*

La mayoría argumenta que fue una serie exitosa y por eso se extendió durante siete temporadas estrenadas anualmente.

*Duró porque la gente lo pedía, quería seguir viendo a esta familia, quería seguir sintiéndose como parte de la historia, mucha gente dice que el éxito lo mide el rating, quien gana la franja horaria y los auspiciadores es el mejor. Pero yo pienso que el*

---

<sup>69</sup> Según los datos de “Observación de la ficción nacional en ocho países iberoamericanos” (2010) de Guillermo Orozco y María Immacolata Vassallo de Lopes.

*éxito es concretar un proyecto como se pensó inicialmente, sin modificarlo por razones comerciales. No importa el rating porque a la gente en masa le gustará siempre un programa basura de farándula y no uno cultural. Uno que plantee algo y lo lleve a la tele, y logre que la gente sienta la empatía con esa historia. (19 años)*

*Dejó a todos enganchados cada vez que terminaba una temporada, la trama era súper buena, te dejaba pendiente, metida, el tema también era potente entonces fue como una combinación perfecta. Creo que el éxito en televisión es por el legado que deja, no tanto por cuántos la vieron, pueden haber dejado prendida la tele sin estar viéndola. Importa lo que le dejó a la persona, como el recuerdo que te va a dejar a ti la serie, “cuando era chica había una serie que hablaba de tal cosa”. (17 años)*

Sin embargo, la televisión no es el único medio a través del cual se forman los públicos de una producción cultural como esta serie, sino que éstos se forman en múltiples plataformas como fue descrito en alusión al fenómeno de la transmediación o también denominado transmedialidad.

Así es como algunos autores hablan del “omnívoro consumidor cultural”, que se ha originado por la diversificación de las audiencias en categorías o etiquetajes diferentes: espectadores, internautas, lectores, cibertelevidentes, etc. Esta suerte de especialización de los públicos, que no opera de forma exclusiva o determinista sino que cada persona transita de una categoría a otra libre y constantemente, ha provocado nuevas articulaciones y diferenciaciones expresadas en ciertos hábitos, como estar siempre conectado en redes sociales y participar activamente en la construcción de contenidos en línea.

No obstante, dichas transformaciones no deben sobrestimarse debido a que en casos como la serie Los 80, las innovaciones tecnológicas suelen ser aprovechadas sólo por las personas de generaciones más jóvenes, siendo un fenómeno no extendido en sus públicos, aunque quienes intensifican esas prácticas parecieran acceder a un mayor volumen de información, tanto oficial como informal.

*Escuché que después de la primera temporada no seguiría, pero era buena y con eso ya daba para hacer la década entera. (38 años)*

*Escuché rumores de que hubo intención de que fuera película. (28 años)*

Por otro lado, la cuarta mediación planteada es de tipo experiencial y se entiende como el conjunto de elementos relativos a: la biografía de los públicos, los grupos generacionales en que se encuentran, los diversos ámbitos de socialización donde se desenvuelven, los recuerdos familiares y personales con que cuentan, y las narrativas que construyen respecto al pasado represivo reciente.

Si bien la biografía pareciera que atañe solamente a la persona en cuestión, las vivencias de carácter personal y colectivo tienden a expresarse en los matices de las construcciones de sentidos que realizan los públicos, quienes manifiestan una inquietud por dar a conocer su historia a las personas cercanas pertenecientes a generaciones más jóvenes.

*Nosotros como no éramos políticos no sufrimos nada, ni mi familia ni en la de mi marido, nunca hubo nadie detenido. Y si teníamos su ideal, siempre uno la tiene interna por... pero no la comenta. (68 años)*

*Que él entienda dónde estuve yo, qué es lo que hice, qué no hice, qué pasó. (47 años)*

Asimismo, la diversidad de ámbitos de socialización de una persona tiene relación con su historia personal, y por supuesto, familiar. Por lo que sus prácticas del recordar y de construcción de memorias también varían en ese sentido.

*No tengo ese hilo que a alguna gente la hace permanecer hasta el día de hoy con un ejercicio mucho más activo de memoria, no significa que no lo valore ni me parezca que están demás, al contrario, tengo absoluto respaldo y respeto por lo que se hace. (47 años)*

*Mis viejos que estuvieron jóvenes en esa época me cuentan lo que pasó, y yo de esa forma, quizá influenciada por ellos, tengo mi opinión sobre distintos temas.*



*Cuando chico, cómo te crían en la familia es cómo uno después va a ver las cosas, entonces como que de chica siempre he visto las cosas de este lado y nunca las he visto como de lo opuesto. (20 años)*

Es evidente que quienes vivieron el periodo de dictadura militar en Chile, tienen recuerdos de la época que pueden contrastar en cierto sentido con lo mostrado en la serie, por tanto constituyen una mediación experiencial en este aspecto.

*Era como un recordatorio de todo lo que había pasado, como si se hubiese filmado una película en ese tiempo, así se sentía, era como vivir el pasado, como vivir de nuevo ese tiempo porque está muy bien hecha. (75 años)*

En cuanto al tema generacional, cabe señalar lo planteado por Mannheim referente a que no se trata del mero hecho biológico del nacimiento en un tramo temporal, sino que es la adhesión a ciertos marcos histórico-sociales que dan cuenta de una forma propia de pensamiento, acción histórica y experiencia relevante lo que permite que una generación sean nuevos portadores de cultura (1928).

A partir de esto, otros autores plantean que “cada vez que se ponga atención a la construcción de memorias desde lo generacional, habrá que atender no sólo a la “sucesión” o “relevo generacional” o a las “memorias generacionales”, sino también y aún más enfáticamente, a la dialogía intergeneracional, comprendiendo cada recuerdo como una síntesis de las tensiones, conflictos y/o acuerdos entre las posiciones sostenidas por distintas generaciones” (Reyes, Cornejo, Cruz, Carrillo & Caviedes, 2015:17).

Resulta interesante la denominación de *dialogía intergeneracional* para mi análisis, puesto que alude a aquel espacio relacional donde el vínculo entablado entre las generaciones es clave al tratarse de memorias sobre un pasado de carácter represivo como la dictadura militar. Siendo esta dialogía intergeneracional la fragua donde se construyen las memorias, deben mantenerse los resguardos pertinentes para no reducir dicho proceso a la mera singularidad de distintas memorias generacionales.

*Ya es algo lejano pero a mí, me habría gustado haber tenido la edad que tengo yo ahora en esa época. (68 años)*

*La serie yo encuentro que nadie, nunca se va a olvidar de que existió, porque es como algo que cambió, como una cosa que nunca habían hecho de esa forma. Yo se las mostraría a mis hijos, por la novedad del formato. (20 años)*

Por último, las narrativas de este pasado represivo reciente, al igual que las memorias, se encuentran en constante cambio y disputas a través de estas formas de apropiación de la obra mediadas por los relatos y la experiencia.

*La gente que no vivió la cosa no debería hablar. (52 años)*

*Creo que hay que ir dejándolo más en la historia que revivirlo tanto. (53 años)*

*Es la historia más reciente, es la historia más golpeada. (22 años)*

*Memoria está en el pueblo, en la gente que sufrió, en la gente que perdió, ahí está la memoria. (19 años)*

En quinto lugar, la mediación artística tiene relación con las distintas artes y obras alusivas a la problemática de la dictadura militar en Chile y la representación del pasado represivo reciente. Allí se consideran tanto la perspectiva de su producción que enmarca el proceso creativo, como también aquellas operaciones de los públicos mediante las que juzgan la serie.

Respecto a las otras producciones culturales y televisivas, como la programación “40 años del golpe” y la “Iniciativa Bicentenario” que constituyen el cuadro donde se ubica Los 80, los entrevistados señalan haberlas seguido pero no de manera constante como el formato de serie, además de otros inconvenientes como su concentración en el prime time en los distintos canales de manera simultánea.

*Los dan muy tarde, no los colocan en las tardes de fines de semana, y aunque algunos los repiten, no siempre estoy informado de la programación. Me gusta ver programas de historia, pero en el caso de dictadura muchos que quise ver se*

*trasmítían simultáneamente, así que no pude, pero también vi algunos sobre la independencia de Chile. (34 años)*

A su vez, no existe acuerdo entre quienes conforman los públicos de otras artes que realizan manifestaciones alusivas a esta problemática, puesto que algunos no tienen certeza de que sea un tema de interés constante en el que se deba seguir trabajando.

*Yo miro unas cuestiones y digo: es que ya está bueno de asunto de dictadura, tratar de dejar el pasado... pero también hay que recordarlo para olvidarlo, cerrar heridas. (54 años)*

En cuanto al problema de la representación en una obra, son varios los puntos en juego que median la recepción, por ejemplo, habitar la ciudad de Santiago y conocer el trabajo actoral y profesional de los involucrados en la serie, supone una suerte de marco referencial según el que se desarrollan las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura.

*Yo soy fanática de las películas chilenas, porque me encanta la sensación de ver la película y decir “yo conozco ese lugar”. Me gustó cómo ambientaron los lugares actuales a cómo eran en la época, es un trabajo bacán porque te lleva a la época, cosas que quizás son muy pequeñas y para muchas personas pasaron desapercibidas... (19 años)*

*Le creo todo al Daniel Muñoz, a la Tamara Acosta... y los actores jóvenes lo hicieron muy bien, tienen el beneficio de en ese minuto no haber hecho otros personajes públicos en televisión, así estaban limpios de otras representaciones. Se juntó una buena combinación de estrellas, Boris Quercia, los guionistas, todos han hecho otros buenos trabajos. (47 años)*

*Daniel Muñoz hace otros papeles, bueno él hizo hace poco de Allende en la película, entonces creo que no son actores por simplemente venderte un producto, siento que ellos conocen el tema, que están arraigados a esto, y por lo tanto, son los*

*indicados para estar en este tipo de programas televisivos. Si ese elenco se va para otro canal los seguiría viendo. (22 años)*

### **🌀 Mundo de la obra de la serie Los 80**

Cuando plateo este ejercicio de construcción del mundo de la obra de la serie Los 80, hago referencia a los mundos del arte de Becker como una suerte de concepto técnico que permite abordar las redes cooperativas y, principalmente, las formas de relaciones de cooperación en torno a una obra, que es lo propiamente sociológico.

En este sentido, dentro del ámbito de la producción se encuentran una serie de roles según diversas especializaciones necesarias para llevar a cabo una obra artística, que se entiende como un producto esencialmente colectivo, puesto que participan un conjunto de personas abocadas a sus labores particulares, y no aquella figura romántica del artista inspirado que trabaja en solitario.

*Quedé admirada de la multitud de personas que se necesitan para grabar, eran como treinta, y cada cual hacía lo suyo. Se hizo como bien profesionalmente creo yo, porque cada cual tenía su rol y lo tomaba muy en serio. (68 años)*

*Un trabajo bien hecho es cuando todos los sujetos estuvieron presentes, como interdisciplinar, así es un producto destacable. (22 años)*

Sin perder de vista que es un trabajo de carácter colectivo, es posible destacar la figura representada por las *generaciones de enlace*, conformadas por quienes encabezan iniciativas de construcción de memorias e interpretaciones del pasado represivo reciente, a través de la creación de diversas manifestaciones artísticas – y de otros ámbitos– que dirigen al conjunto de la sociedad, dando así un espacio para nuevos procesos de significación por parte de las *generaciones entrantes* (Muñoz, 2006).

*Creo que la investigación histórica que hizo la producción de la serie es notable, me parece que hizo un ejercicio súper profesional, de los mejores que se han hecho. (47 años)*

La oportunidad de participar durante la producción y rodaje de la serie, para algunos fue también la oportunidad de conocer el quehacer y la forma de trabajo de un mundo al cual nunca se habían aproximado.

*Me ponían una silla cerca del monitor y yo estaba viendo altiro todo lo que estaban grabando, era increíble cómo trabajaban tantas personas coordinadas. (68 años)*

*Al ver las grabaciones que nunca antes había presenciado, ahora veo todos los programas de una forma distinta, porque sé cuánta gente hay detrás. Es entretenido pero se perdió la química o el encanto, porque ya sé cómo se hace, en cambio antes veía las cosas sin conocer los tramoyistas atrás. (53 años)*

No obstante, la figura del artista está siempre presente en el imaginario colectivo, como alguien dotado de cualidades que tornan especiales su quehacer, y el caso de la producción de Los 80 no sería una excepción.

*Es importante que sea una persona talentosa y creativa, hábil, que tenga esas destrezas que confluyan para entregar un buen producto. La forma de trabajo no es la misma, no es muy común en Chile, es más creativo, se hacen bien las cosas. Es un buen proyecto, no se hace siempre así, buen trabajo, bien planificado, ordenado, investigado, con gente que tiene talento como artista. (34 años)*

Un ejemplo propuesto en las entrevistas fue la pregunta acerca de un capítulo particular de la serie, donde dos personajes entre los cuales estaba el protagonista Juan Herrera interpretado por Daniel Muñoz, iban a un clandestino que se transformaba en una suerte de peña con la participación de los músicos chilenos María Ester Zamora y Pepe Fuentes, quienes se mostraban como dos músicos en un local cualquiera, sin embargo, se trataba de la conocida “casa de la cueca” donde ellos viven, que actualmente funciona una vez al mes como restaurante con la lógica del santo y seña de la época, permitiendo el ingreso a los invitados que hayan confirmado previamente su reserva.

Las opiniones sobre este hecho –que combina realidad y ficción según algunos– son favorables entre los entrevistados, quienes lo relacionaron de inmediato con la

vida de Daniel Muñoz en su veta musical, puesto que ha participado de grupos de cuecas bravas como *3x7 Veintiuna* y *Los Marujos*. Sumado a que la participación de dos músicos actuando en televisión, fue calificada como una forma de *sentirse parte también de esta obra*.

*Un grupo de cueca brava es un guiño digamos al protagonista, me parece que es una choresa para cualquier serie. (41 años)*

*En el fondo es como que teje, fusiona ficción y realidad. Yo me atrevería a decir que hay más de algún guiño de ese estilo, si uno empezara a recordar, hay otras entradas así como de lo real real al interior de la serie, me parece bien. (47 años)*

*Es entretenido porque Juan tiene un grupo de folkloristas y cueca brava que es bueno, además trabajó su esposa de monja en la serie también. (52 años)*

*Así la gente como que no tiene que jugar un rol, son personajes y a la vez personas de la vida real. (17 años)*

*Lo encuentro positivo porque se asemeja más a la realidad, con gente común que participe. (54 años)*

Si bien ya abordamos las mediaciones del proceso de recepción de la serie, en este punto es preciso plantear ciertos aspectos que constituyen las mediaciones de la producción, o si se prefiere, de la obra propiamente tal.

Una de ellas son implicancias de la participación de instituciones en la realización y el financiamiento de *Los 80*, como Canal 13, Wood Producciones, CNCA y CNTV.

*Tengo un drama con el tema porque quien financia termina manipulando, entonces si se financia lo más compartidamente posible, disminuye el poder de injerencia en el proyecto, por eso tiene que dividirse el financiamiento. (19 años)*

*Yo creo que si el financiamiento es compartido es más pluralista, porque el que financia yo creo que siempre va a querer que la serie tenga la tendencia de lo que ellos quieren, en cambio si hay diferentes financiamientos el asunto es más pluralista. (54 años)*

Otra mediación en estos términos son las convenciones de un mundo de la obra, puesto que el conocimiento de las reglas del saber-hacer permite que otros puedan apropiarse de ella. Esta “autoridad del saber-hacer” es una cuestión que frecuentemente se impone como un estilo artístico, cuya autoridad asociada es la capacidad de un buen desempeño y la consiguiente superioridad en los mercados cuando se trata de una producción televisiva como Los 80.

*Cambiar de músico a actor lo puede hacer con facilidad, en cambio la persona que nunca ha actuado, tiene que prepararse y ensayar no sé cuántas veces para realizarlo... y quizá no le va a salir bien. (75 años)*

*La forma de trabajo en aspectos técnicos era como cualquier teleserie, pero luego en los detalles, en la ambientación y en el contenido no lo era. Con los actores niños hay un trabajo diferente e importante, de enseñar a ser un niño en esa época, es distinto a los niños que interpretan teleseries corrientes. Y cuando les hacían notas ellos eran como bien unidos como equipo, como elenco, y eso era súper destacable. (19 años)*

Ahora bien, la tensión entre arte y no arte se configura como una hibridación que no está al interior del mundo de la serie sino en los bordes, puesto que oscila entre las consideraciones sobre arte, arte comercial, o definitivamente otro tipo de expresión del campo televisivo y cultural.

Como ya fue señalado, el arte comercial es aquello que pondría a su servicio las mismas habilidades y materiales, pero dándoles un uso deliberadamente no artístico, en tanto tendría un sentido y justificación que se encuentra en un mundo organizado en torno a una actividad que no sería precisamente arte. Situación que tiene relación con el financiamiento y las fuentes de ingreso que necesita una producción de este tipo.

*Me parece notable la apertura de financiamiento público porque no es una serie estrictamente comercial, tiene auspicio y aunque no sé cómo lo pensó Canal 13 en un principio, el financiamiento público es justo, necesario y casi obligatorio, porque*

*¿De qué otro modo se podrían hacer si no es así? Me parece que es lo que tiene que ocurrir, de otra forma es muy difícil que surjan este tipo de programas. (47 años)*

Aunque Becker afirma que “lo único que falta para crear un mundo del arte, es convencer al resto del mundo de que lo que se hace es arte [...] los que aspiran a la categoría arte tienen que diferenciarse de los emprendimientos comerciales” (2008:375). Por ende, sería pertinente dilucidar la categorización de esta obra en el mismo discurso de sus públicos, cuestión que analizaré más adelante.

*Los 80 lo que hace como serie es marcar un punto de quiebre en la narrativa audiovisual televisiva, porque se atreve a abordar el tema y a ingresar a una época compleja pal conjunto de la sociedad. Es comenzar a enunciar explícitamente cosas y guardarlas al colectivo, ya que las licencias para abordar estos temas, antes no estaban. (47 años)*

A su vez, la esfera de la industria cultural también se encuentra en este esquema, y las razones que expresa el CNCA en su definición de política cultural para el periodo 2011-2016, aluden a que las áreas editorial, fonográfica y audiovisual<sup>70</sup> entran en esta categoría por la complejidad de su cadena productiva, diversidad de empleo y volumen de consumo. Explicitando que no se entiende sólo como influencia económico productiva, sino también en referencia a un impacto artístico y social, que en mi opinión no queda suficiente claro.

Lo cierto es que la televisión opera como una institución completamente instalada en la sociedad actual, pues se encuentra integrada a la vida cotidiana de las personas y normalizada en su funcionamiento. Además, en tanto práctica comunicacional se encuentra ampliamente descrita, por lo cual los procesos sociales de la vida cotidiana –micro sociales incluso– es lo que interesa desde esta perspectiva sociológica.

---

<sup>70</sup> “El Fondo de Fomento Audiovisual (Ley 19.981) fue creado en Noviembre del año 2004. Anteriormente, el Fomento Audiovisual era una de las áreas del Fondo Nacional de la Cultura y de las Artes (Fondart).” (Garretón, 2008:112)



De todas maneras, el formato más producido en 2008<sup>71</sup> por los países iberoamericanos estudiados por OBITEL, fue la telenovela (con 80 títulos) seguida por las series (con 71 títulos). Siendo España el mayor productor de series con el 38% del total, y junto a Chile<sup>72</sup> muestran una gran concentración de la producción de este formato. Lo señalo en tanto la serie original española *Cuéntame cómo pasó* es la que inspiró a Los 80 en Chile.

*Entiendo que se hizo un paralelo con una serie española sobre la transición de Franco, por lo que hay una fórmula más o menos probada. Creo que la decisión de la forma de hacerlo se cruzó con una suerte de responsabilidad pública, el tener a Boris Quercia en la producción, a los actores que invitaron, que el concepto se haya validado por el canal... puede haber sido visto como una fórmula que allá tuvo éxito, y se podía traer acá y contar con auspiciadores... pero también hay un gol político al hacerlo, que se aprobara el proyecto, porque no siempre ocurre... (35 años)*

Respecto a la orientación de la serie a un público objetivo, los entrevistados concuerdan en que corresponde a la familia el núcleo de interés de Los 80, aunque con algunas distinciones más específicas.

*Yo encuentro que como que le sirve a toda la familia, porque unió a la familia. Todos se sentaban en familia a ver la serie po, y uno le conversaba a los hijos las cosas que pasaban y todos los recuerdos. (53 años)*

*Es como para que toda la familia la vea y saque sus propias conclusiones, que después lo converse. (60 años)*

*Creo que se dirigió a las personas de izquierda, aunque Juan no haya dicho su posición política, se le notaba. (68 años)*

---

<sup>71</sup> Año de estreno de la primera temporada de Los 80 en Canal 13.

<sup>72</sup> Los demás países dirigen su producción televisiva al género de las telenovelas, y por el contrario, España, Chile y Estados Unidos fueron los tres menores productores de dicho género en 2008 según OBITEL.

Luego en cuanto a la convocatoria efectiva que tuvo Los 80, y no aquella que pudo haberse planteado inicialmente en el proyecto, los entrevistados especulan que fue masiva y transversal, pero manifiestan ciertas preferencias al momento de establecer a quiénes les recomendarían ver la serie.

*La clase alta de este país, no sé cuál ha sido la sintonía en ese segmento, pero ojalá lo vieran, lo sopesaran realmente, que no lo lean como propaganda comunista. Ese estrato social que está imbricado necesariamente con el tema de la dictadura, poder, clase. Les hiciera sentido de que hay algo que no vieron en su espectro, y que es bueno que lo completen. (47 años)*

*No se la recomendaría a alguna persona que sea de derecha, porque sería como pelea asegurada, la serie tiene postura política en la familia que muestra. (20 años)*

*A mí me gustaría que la juventud la viera, para que tomáramos más o menos ese ritmo de vida. (68 años)*

*Se la recomendaría a los niños, a los más chicos, de hecho en mi casa los dejo viendo mis grabaciones de programas antiguos, las ven un rato y se distraen luego. Pero se pensó en un público adulto y más familiar. (38 años)*

Motivar esta instancia de compartir en familia viendo una serie de televisión, cuya historia está ambientada en la década de los ochenta de la dictadura militar, es algo que permite la dialogía intergeneracional antes aludida, y a su vez, la reflexión en torno a las prácticas del recordar.

Sobre esto último, la mayoría de los entrevistados afirma que resulta más fácil recordar en común con alguien más, puesto que *se estimulan los recuerdos que a veces están guardados y necesitan un detonante*, aunque también el recuerdo tiene una dimensión personal o en solitario.

*Recordar es un doble trabajo, el individual y uno en común. Al verlo se hace una idea, pero se va trabajando de forma colectiva, comentando. (34 años)*

*Yo creo que recordar es con otro siempre, hay un ejercicio personal en todo ese recuerdo. Yo mismo tengo un ejercicio personal permanente, por eso veo series, documentales, a pesar de que hay cosas que ya me las sé de memoria, pero los vuelvo a ver en el sentido como de la necesidad de actualizar también esta idea de “bueno esto ocurrió, esto fue y esto tiene efectos actuales”, no son cosas cerradas. (47 años)*

*Es mejor porque yo puedo estar un poco equivocado en mi apreciación, porque todas las cosas las apreciamos según las circunstancias, y así uno lo recuerda con otra persona que lo vivió. (75 años)*

*A mí me recuerdan mucho las canciones, sobre todo esta radio que es como re abuelística, como que me recuerdan la época ¡y ni siquiera yo la viví! (17 años)*

A partir de esta dialogía intergeneracional, los entrevistados manifiestan divergencias respecto a quiénes debiesen ser los encargados de narrar el pasado represivo reciente, y llevar las riendas de múltiples formas de expresión alusivas a la dictadura. Entendiendo que se habla en términos generales, pues se busca caracterizar a un grupo de encargados, algunos opinan que es una tarea que ya no debiese siquiera realizarse.

*Los más jóvenes debiesen narrar, porque ellos son la sabiduría del mañana y se lo pueden transmitir a sus hijos... si va como dicen: sin perdón ni olvido. (52 años)*

*Series como estas son un respaldo, pero hay toda una generación que sólo recibe relatos de oído, entonces nuevamente tienen un acceso como de historia, un acceso indirecto al pasado. Tiene que ver con la veracidad y sensaciones, si miramos más abajo a las generaciones que vienen más atrás, el riesgo de que esto sea como a uno le contaron la guerra civil española... muchos años atrás significa muy poco para ese niño, no le quedará más que confiar en lo que otros le cuentan. (49 años)*

Ahora bien, en términos lineales la crítica es uno de los últimos eslabones en la construcción del mundo de la obra de la serie, por lo que a continuación revisaremos

algunos de los planteamientos de los públicos de Los 80, quienes también jugaron el rol de una suerte de “críticos de espectáculos”.

Por cierto, esta serie siempre se considera inmersa en un conjunto de otras obras según distintos criterios, pero mantiene una especificidad propia por la que se perfila como el caso de estudio de mi investigación. Los vínculos que sostiene, por ejemplo, con la programación “40 años del golpe” que estuvo en pantalla el año 2013, expresan su potencialidad de dinamizar y tensionar debates y versiones del pasado, que en ocasiones se vuelven controversias.

Si bien los márgenes de la obra colindan con otros géneros como el de las teleseries o telenovelas e incluso el documental, las principales críticas a dichos géneros recaen mayormente sobre las primeras: las teleseries. Según Martín-Barbero, Abad afirma un cuestionamiento que está en el fondo de muchos otros, al sostener que la telenovela funciona porque no es realista, sino que empaqueta una realidad en una receta narrativa que consiste en “un esquema de complicaciones ordenadas, claras, previsibles”, por lo que cada una de las teleseries da la impresión de algo nuevo, siendo que todas son lo mismo: pura repetición (1997:17).

*Es muy próxima al documental, está así un pacito al lado en la ficción, porque tú sabí que es “el caso”, ese es “el otro caso”... o sea que la investigación histórica está ficcionalizada... si empezara a hacer memoria, está todo muy claramente conectado, muy bien hilado. (47 años)*

Su semejanza al documental se sirve de distintas herramientas, relacionadas con la capacidad de producción audiovisual en la reconstrucción de escenarios ambientados en la época, pues todos los objetos concuerdan y se cuidan los mínimos detalles, por lo tanto, allí se observa una cuota de veracidad que los públicos destacan.

*El caso de Los 80, si bien hay mucho de set, ese setting está súper bien logrado. Hay gente que se resistía a verla por pensar que era una caricaturización, otros le tenían distancia por pensar que no sería fiel a la realidad, pero es bastante veraz. (54 años)*

*El formato de la serie a mí me encantó, están viendo televisión y mostraban imágenes reales del noticiero de la época, creo que es una cosa maravillosa mezclar las fuentes con respecto a la historia de ficción. Fue una serie muy bien hecha, en el sentido de que la música, los personajes, la vestimenta, todo está tan bien complementado que forma una serie exitosa. (22 años)*

Pero ¿Qué entienden los públicos por un trabajo realizado de manera *correcta*? Pues la mayoría plantea que un trabajo “correcto” fue la clave del éxito de esta obra, mientras que la forma de trabajo se distingue sólo en ciertos aspectos del quehacer general de la televisión chilena actual, por lo tanto, precisaré sólo en aquello que da luces sobre los aciertos.

*Un buen producto, es de calidad, está bien hecho: en los diálogos, en las tomas, en la iluminación, en el vestuario... me imagino que volvieron a diseñarlo según el estudio que hicieron de lo que había en la época. Entonces ahí como que se nota que hubo bastante trabajo bien hecho. (34 años)*

*Tiene más trabajo que otras series: buscar objetos de época, recordar cómo era todo en esos años y lo que había. Yo la destaco porque es más personalizada, tiene detalles importantes. Creo que no tiene como ningún error, al menos como a mi vista como espectadora. (17 años)*

Lo anterior es en términos globales, pero también sostuvieron críticas bastante puntuales al mencionar que hubo cosas que *sienten haber retenido en sus retinas*, por lo que pueden desarrollar una crítica más integral de esta producción en comparación al resto de la programación televisiva nacional.

*Quedé marcada con la escena del terremoto ¡muy buena! como de Hollywood... Buen trabajo en general de los actores, meterse en los personajes y sacarlos a flor de piel, por ejemplo con Loreto Aravena que en paralelo hacía un personaje muy*

*distinto en “Soltera Otra Vez”, al verla en Los 80 no se confundían sus personajes.  
(19 años)*



Fuente: [www.t13.cl](http://www.t13.cl)

*Muy buenas actrices y actores, como que te hicieron sentir como el sufrimiento o dolor que ellos sentían en el momento. El equipo de producción: buen trabajo de recopilación de imágenes de época, que todo estuviera acorde es el trabajo correcto, la ambientación, los actores, la forma de hablar y vestirse. (17 años)*

Finalmente, producto de este trabajo acertado y realizado de manera óptima según los públicos de la serie, es posible entender que el fenómeno de identificación también se encontrara presente en varias dimensiones del proceso de recepción de Los 80.

*Todos en mi familia se identificaron en algún momento con cierto personaje, es mucho más cercana, humaniza mucho más la serie, ya no es solamente una familia equis, sino puede ser la familia Herrera, la familia López, la familia Pérez, toda la familia. (22 años)*

*De hecho como que mi papá tiene las mismas palabras que Juan Herrera, los mismos gestos, eso me impresionó caleta. (20 años)*

*Creo que nunca voy a olvidar a Juan Herrera. (17 años)*

*Identifiqué personajes o sujetos que en este momento, nosotros no nos habíamos fijado que eran importantes para llegar al Chile que somos ahora, por ejemplo: el rol*

*de la mujer, del machismo que se vivió en la época, el rol de la violencia, de la juventud, el estudiante, los frentistas. (22 años)*

Asimismo, el cruce con la dimensión de construcción de identidades en relación con la experiencia directa de la dictadura, es otro elemento clave para quienes conforman los públicos de una serie sobre esta problemática.

*Las identidades importan porque dividió a Chile en dos polos, y aún queda mucho de eso, perdurará muchos años. (53 años)*

*Con seguridad sí, porque te marca, eso es un sello que te queda, la memoria son las pocas cosas que no te pueden quitar. (41 años)*

*Para las personas igual es como importante de repente remover el pasado, escarbar la historia. Se quiere saber de los orígenes familiares de uno. (34 años)*

Ahora bien, quise terminar con las consideraciones sobre si corresponde o no entender a la serie Los 80 como una obra de arte según sus públicos, puesto que este fenómeno reviste especial importancia al establecer una suerte de gradiente, cuyos polos podrían ser: la artificación o el pasaje al arte y el mundo de la televisión como industria del entretenimiento.

Si bien lo anterior no debe considerarse categóricamente, es importante entender que a partir de las interpretaciones de los entrevistados, pueden constituirse ciertos nodos de argumentaciones o procesos de razonamientos en esta operación valorativa de la obra, o si se prefiere, procesos que responden a un sistema de calificación imperante, que ordena los registros de valores de nuestra sociedad actual.

*Si entendemos el arte como una transmisión de cultura, de necesidad de problemáticas que todavía no están cerradas y que necesitan abrirse, sí lo vería como obra de arte. (22 años)*

En este sentido, algunos consideran que sí se trata de una obra de arte en razón de la calidad del trabajo involucrado, es decir, por aquella evaluación de la forma correcta de producción en este quehacer.

*Por el profesionalismo que tienen los actores, es mucho trabajo, mucha coordinación, todo tiene que ser a la perfección, por eso que graban tantas veces y son muy ordenados para todo eso. (68 años)*

*Porque la teleserie en si fue bonita, bien hecha y para mí eso tiene que tener una obra de arte. (52 años)*

Mientras que otros entienden que una obra de arte es aquello que causa distintas sensaciones en el espectador, quien logra conectarse con los sentimientos que busca provocar la obra en su público, por lo que se trata de un proceso en ambas direcciones, a través de esta acción de respuesta y apreciación.

*Perfectamente podría ser una obra de arte una serie así, pa mí una obra de arte es algo que te entregue emociones, sensaciones... y las entrega a la mayoría de la gente. Eso sumado a que también está bien hecha, tení profesionales ahí en la serie. (38 años)*

*Cuando algo te hace sentir, una obra de arte para mí no es la que está en un museo, a veces por ejemplo es un mural, vai por la calle y te hace sentido, te hace sentir algo, imaginarte algo, te produce una sensación, te expresa algo. A mí la serie me hizo llorar, reír, sentir empatía, y eso es una obra de arte, algo que te logra un sentimiento. (19 años)*

*Más que de arte: maravillosa, para mí era todo, lloraba, reía, me daba rabia. (68 años)*

En concordancia, para los entrevistados una obra de arte se definiría como aquello que busca expresar algo, un mensaje, una demanda, una acción o cualquier elemento que sus creadores deseen plasmar y transmitir mediante una manifestación artística, cuya característica intrínseca sería la expresividad, y ello daría lugar a las dimensiones enunciativa e interpretativa de la obra.



*De todas maneras es una expresión artística, sí, desde la persona que escribe el diálogo hasta el que actúa, eso es arte: creación, expresión de distintas formas, todo lo que sea creación. (35 años)*

*Es cuando tú quieres como expresar algo, y Los 80 yo creo que se expresó la visión que tenía una familia de clase media acerca de un periodo complicado, entonces logró expresar algún sentimiento o lo que pasó. Una obra de arte puede ser igual cualquier cosa, si algo está hecho con algún sentido es ya una obra de arte, no tiene que ser como una escultura perfecta, si yo le veo sentido y significado, y para mí significa algo. (17 años)*

*Todo lo que uno hace con intención, de lo que sea: informar, entretener, que haga llorar... si uno lo hace así por hacerlo, no es una obra de arte, tiene un objetivo. (18 años)*

El último eje de articulación de los argumentos de quienes sí la consideran una obra de arte, gira en torno a lo que dictan las instituciones y entendidos en el tema, es decir, quienes se desenvuelven con cierta competencia y autoridad en el campo del arte, estableciendo las cualidades que debe tener una "obra" para que su apellido sea "arte".

*Yo creo que en parte lo son porque tienen un logro artístico pero también político, me parece que la combinación de ambas es notable. No sé si la serie ha ganado premios, pero se los merecía a nivel internacional, nacional sé que sí. Yo creo que siendo Los 80, puntualmente una reconstrucción cuasi documental de una época, tiene la suficiente sensibilidad artística y plástica para matizar el cuento histórico, no es historia, pero tiene diversos matices: relaciones familiares, entornos familiares, sociales, mundos del trabajo, escenas hechas con sensibilidad, formas de construir los planos, los diálogos, la selección de las escenas, cada escena dice una cosa sobre la época, las personas, los sentimientos... lo combina muy bien y eso la hace bella también. (47 años)*

*Yo creo que el cine tiene cosas de arte, y esta apuesta es como cinematográfica, en cuanto a imagen la encuentro bastante buena. Tiene que llegarte así como en el*

*sentido de transmitirte emociones, de despertarte alguna emoción, causarte ganas de contemplarla y apreciarla desde algún punto, de lo estético por lo bello. (34 años)*

*No sé por qué no la filmaron como película y lo hicieron como serie... ¡habría sido un éxito! (75 años)*

Por el contrario, algunos entrevistados se inclinaron por no considerar a Los 80 como una obra de arte, sosteniendo diversas razones que responden a inquietudes y dudas pertinentes a la subjetividad del quehacer artístico, sumado a lo complicado y sensible que resulta un periodo como la dictadura militar en Chile.

*Es tan subjetivo el arte... yo no lo considero. Dentro de la subjetividad, no quise ser categórico, a mi punto de vista no lo es, pero seguramente lo es, tampoco soy el más indicado para criticarlo, yo creo que le falta contenido y le sobra drama. (41 años)*

*No la considero obra de arte, no sé si una serie puede ser una obra de arte, no sé si hay alguna que lo sea, no soy entendido en arte. Yo creo que tendría que ser algo como original, no sé si retratado de algo que pasó. No me suena como cuerdo nombrar como una serie de tantos capítulos, fue buena pero no sé si una obra de arte. (28 años)*

*Se puede decir que es para un premio, premios como de "arte de época", no sé cómo clasificarlo... una obra de arte tú la veí como en un museo, como físicamente, y acá como que no está claro. Pero puede serlo, porque es un trabajo para los espectadores, que abarcó muchos aspectos de la vida: recuerdos, familia, política, militares, religión, derechos humanos, social, económica. (53 años)*

De igual manera, en la apreciación de una obra se imbricarían elementos de formato y de contenidos, por lo que evaluar la combinación de ambos en alusión a Los 80 también se consideraría como razón para no catalogar a la serie como obra de arte según algunos entrevistados.

*Tanto como una obra de arte no, pero sí sirvió para dar a conocer un hecho histórico. Para ser obra de arte debiera tener ambas versiones, ser fiel a lo que realmente pasó ahí. Pero yo creo que tenía un punto de verdadera calidad. (54 años)*

*No tanto como obra de arte pero súper buena, porque sobresale en calidad de lo que acostumbra a verse en televisión. Encuentro que por lo mismo de lo que se trata no puede ser como obra de arte, porque al final como un tema tan delicado uno no puede tener... no todas las personas pueden tener como la misma admiración o como la misma opinión de la serie que uno tiene. Entonces por el contenido como que no puede ser, es como más sensible, entonces uno no le puede dar como obra de arte, como que el tema no se presta para eso. (20 años)*

## Conclusiones

### Estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en cada grupo generacional

Para comenzar la reflexión acerca de las conclusiones de mi trabajo, debemos recordar que el objetivo es *interpretar las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile que se desarrollan a través de las series televisivas chilenas, considerando la recepción del caso de Los 80.*

Acorde a esto, señalé que inicialmente consideraría a dos grupos generacionales dicotómicos: quienes fueron contemporáneos a los hechos que se recuerdan en relación con la dictadura militar, y quienes no fueron protagonistas directos. Sin embargo, una vez comenzado el trabajo de campo me di cuenta que existía una diferencia significativa para los entrevistados, consistente en la etapa de la vida en que se encontraban durante el inicio de la dictadura y la década de los ochenta en que se ambienta la serie en cuestión.

Puesto que finalmente decidí separar en tres grupos generacionales, el primero quedó conformado por quienes nacieron previo al golpe militar, por lo cual eran relativamente adultos en la época, mientras que el segundo fue integrado por quienes nacieron durante la dictadura, viviéndola como niños y jóvenes. Por ende, el tercer grupo corresponde a quienes nacieron con posterioridad a este periodo, en un contexto denominado como retorno a la democracia. Eso explica el por qué abordaré a continuación las estrategias de construcción de memorias, para cada uno de estos tres grupos generacionales.

Antes quisiera señalar que se trata de una demarcación construida según mi problemática de estudio, y no una distinción generalizable a otros aspectos, pues surgió durante mi presente trabajo investigativo. En este sentido, no discuto los planteamientos respecto a que en la sociedad actual circulan diversas memorias, siendo sólo algunas de éstas las que provienen de actores sociales del periodo

1970-1990, o las de las generaciones más jóvenes que no fueron testigos directos de la Unidad Popular, el golpe y la dictadura.

La relevancia de esta situación está dada por los cruces, debates, convivencias y confrontaciones en el presente, de estas diferentes memorias generacionales (Piper, Fernandez & Íñiguez, 2013:27), puesto que las temporalidades como la construcción de versiones del pasado, sentidos del presente y expectativas futuras, es lo que complejiza el diálogo alusivo a las memorias de un pasado represivo reciente.

### **Generación I: Pre dictadura**

En primer lugar, quienes conforman el grupo generacional de mayor rango etario, pues nacieron con anterioridad al golpe militar y cuentan también con la experiencia de la Unidad Popular, ostentan una carta de navegación biográfica más completa, en función de la cual guían sus argumentos.

*La memoria es lo que tengo yo, lo que viví yo, no lo que me cuentan ahora. Yo tengo la certeza de lo que yo viví, de lo que siento y de lo que veo y escucho, es realmente lo que yo viví, es verdad. (75 años)*

Sin embargo, ese respaldo que muestran al referirse al periodo no constituye una legitimidad por sólo aludir a recuerdos de primera fuente, dado que no podemos asumir que ellos portan una mono-legitimidad imperante, sino que son una de las tantas legitimidades concurrentes que se encuentran en el espacio social (Silva, 2006).

Es por ello que no comparto la postura de considerar a una obra, en este caso la serie Los 80, como una memoria de la dictadura propiamente tal, ni tampoco confiero supremacía a una suerte de memoria oficial que conduce la institucionalización del recuerdo de este pasado represivo reciente.

Sino que comprendo a una obra como aquello que ingresa en la vida social de las personas que conforman sus públicos, cuando influye en sus pensamientos, emociones y acciones.

En este sentido, a partir de la experiencia biográfica de las personas de este grupo generacional, que media su proceso de recepción de Los 80, puedo señalar que despliegan como principal estrategia de construcción de memorias de la dictadura militar, aquella doble dimensión de la noción de memoria, que en griego se denomina con dos palabras distintas: mnéme y anámnesis.

Debido a que la primera designa la presencia del recuerdo, en tanto testigos con una experiencia directa de los acontecimientos aludidos, mientras que el segundo término corresponde a la operación de búsqueda del recuerdo, que también se conoce como reminiscencia o remembranza, o incluso sencillamente como recordar. No obstante, no desarrollo un ejercicio fenomenológico de la memoria en estos términos, como afirmarí­a Ricoeur, puesto que sólo hago referencia a la convergencia de ambas partes en el proceso de construcción de memorias.

Al señalar como estrategia estas dos dimensiones de la idea de memoria, concuerdo en que las palabras en un lenguaje cuentan con cierta performatividad, en tanto realizan acciones y no sólo descripciones (Piper, et al., 2013:23). Por ello acciones como estas pueden reproducir interpretaciones del pasado, y a su vez, transformar las condiciones que posibiliten nuevos campos de sentidos, poniendo en juego la hegemonía de algunas memorias en un contexto dado.

Por esto también concuerdo con la premisa de que las memorias implican más trabajo que deber, es decir, múltiples acciones de producción de significación y no un imperativo de trasladar sentidos en una sucesión de generaciones.

A su vez, esta estrategia de los públicos de la generación previa a la dictadura tiene una perspectiva con mayor profundidad en los periodos históricos de larga duración, puesto que ellos entienden a las memorias de la dictadura como *todo lo que pasó en ese tiempo, desde Allende hasta Aylwin*.

Pero como es algo que les compete, sus percepciones y juicios participan de la activación de otras estrategias de construcción de memorias, acorde a los espacios de socialización en los que se encuentren.

*Ahí me conectaba muy directamente desde mi propio entorno familiar, lo sociopolítico con la propia construcción identitaria de uno. (47 años)*

Es por ello que una de las posibles apropiaciones de la obra, la realizan mediante la identificación con lo vivido en la época, mientras que el registro de valores y el sistema de calificación al que refieren al momento de evaluarla y esbozar su crítica, está de acuerdo a los parámetros vigentes en la actualidad, en términos de calidad, representaciones y capacidad de evocación de sus recuerdos.

No sólo las identidades se ponen en juego mediante esta estrategia, sino que reconocen la existencia de una suerte de *lealtad de base* con quienes fueron sus compañeros de aquellos años, pues estas personas contemporáneas a ellos, representan un vínculo indeleble que se evidencia en distintas circunstancias del presente, pues opera como una solidaridad orgánica en palabras de Durkheim.

Sin embargo, quienes sostienen que las construcciones de memorias sobre la dictadura son un fenómeno relevante en el presente, reconocen que su generación ha actuado descompuesta en este objetivo, dado que el silencio prima en un clima de olvido e impunidad, donde los relatos se esconden y tienden a permanecer en la *mnéme*, sin realizar un ejercicio activo de *anámnesis*, pese a que se cuenta con oportunidades de desarrollarlo a partir de iniciativas como Los 80: *tenemos estos otros mecanismos de actualización de esa memoria*.

*Creo que mi generación tiene que hacer el ejercicio, los más viejos que tuvieron otros protagonismos han hecho su pega. No éramos completamente adultos en esa época, entonces nosotros somos de los que recibimos cierta memoria también de esa generación. (52 años)*

Respecto a este pasado represivo reciente, cuyas fuentes orales aún se encuentran con vida pues son precisamente quienes conforman este primer grupo generacional, el testimonio es una herramienta fundamental y no sólo lo consideran válido sino absolutamente necesario, dado que subvierte categorías que durante muchos años los grupos de la derecha política quisieron imponer, incluso con posterioridad al término de la dictadura.

*La derecha ya no se atreve a defender ciertas cosas, omite en última instancia, y esa memoria está cada vez más arrinconada como posibilidad de inventarse un país que no fue. (54 años)*

*Estamos en tránsito de ir zanjando progresivamente verdades, quedan pocos espacios para negar lo que pasó. La memoria está transitando en este país, al menos sobre este periodo en particular, hacia un mayor nivel de consenso, de aceptación que para algunos será dolorosa, menos reconocimiento superficial, cuestionamiento identitario, pero por lo menos lo podemos decir, comentar, conversar sin negación. Estamos en una época aceptando que esto fue así, podemos tener diferencias pero ocurrió, y eso tranquiliza mucho el alma. (47 años)*

El testimonio sería en este sentido, aquello que permite contarse cosas como país, narrar experiencias críticas, volcarse a la comunidad, explicitando los efectos que tuvo en las condiciones de posibilidad de un gran sector de la población del Chile dictatorial, lo que actualmente pronuncia diferencias en las experiencias de vida forjadas por las nuevas generaciones.

*Si uno luchaba contra la dictadura en ese contexto, era una lucha coherente con las condiciones de existencia que tenías a tu alrededor. Pero de ahí pa adelante se produce una cierta ruptura, porque la vida que tienen las nuevas generaciones de los '90 no es la vida que uno tuvo. (52 años)*

En consecuencia, quisiera poner en relieve no las memorias emblemáticas sino las cotidianas, dejando a un lado lo ejemplar de la memoria en cuanto a contenidos, para discutir lo que los públicos realizan en alusión al recuerdo de la época de dictadura a través de la recepción de la serie. Por supuesto que allí no se agotan las aristas de la problemática, pero al menos permite entender la tensión y debate que se produce en estos procesos de significación a nivel micro-social.

*En este juego de memoria hay cosas que quedan subordinadas, subsumidas, o quedan periféricas en torno a un relato más importante. Cada uno tiene la propia legítima perspectiva de dónde viene, de lo que vivió. Es importante y necesario testimoniar, que circule, que otros se hagan cargo. (47 años)*



## **Generación II: En dictadura**

Por su parte, quienes vivieron la dictadura siendo niños y jóvenes guardan otro tipo de recuerdos de su experiencia, que por cierto es también directa, pero encuentran como mediación no sólo los relatos de los actores protagonistas de la época, sino también su propia perspectiva de haber vivido un periodo complejo a temprana edad.

Según el paradigma del curso de la vida planteado por Concha, Guichard y Henríquez, lo que cobra relevancia en una situación como esta, es tanto el componente generacional como el geográfico. En consecuencia, el hecho de habitar la ciudad de Santiago de Chile y conformar los públicos de la serie que se circunscribe en ese contexto, también es fuente de mediaciones y matices en los procesos de significación sobre la época.

En este sentido, la activación de memorias y las formas de apropiación de la serie para este segundo grupo generacional, tiene relación con su socialización *temprana* con la época, gracias a lo cual sus trabajos de memoria integran prácticas del recordar y una actividad de respuesta y apreciación de Los 80 conforme a su experiencia.

Las operaciones de valorización de la obra que realizan estos públicos, distinguen el valor cultural del económico, aunque concuerdan en que ambos podrían variar en la misma dirección, dado que los sistemas de calificación mezclan categorías pertenecientes al campo de los productos artísticos pero también económicos, por ejemplo, cuando se argumenta a favor de las razones que explicarían el éxito de esta producción cultural.

Es allí donde podemos plantear un gradiente de valoración de Los 80, que para este grupo generacional oscila entre, por un lado, las consideraciones de un proceso de artificación como lo plantea Heinich, al describirlo como el tránsito o pasaje al arte en términos de etiquetaje, y por otro, el mundo del entretenimiento comandado por la industria cultural de esa institución social y comunicacional que sería la televisión.

No obstante, se trata de un proceso intermitente, donde las denominaciones se multiplican constantemente y no existen categorías definitivas. De esta forma, varios de los entrevistados aludieron a los premios Altazor que recibió la serie y su equipo de realizadores, pues se convirtieron en los ganadores de categorías como guion, dirección, actriz, actor, entre otros. Legitimando así, según estos públicos, el trabajo artístico –y no de otro tipo– nacional realizado en esta obra.



Fuente: [www.vignette4.wikia.nocookie.net](http://www.vignette4.wikia.nocookie.net)



Fuente: [www.img.emol.com](http://www.img.emol.com)

Consecuentemente, existen ciertas formas que subvierten las categorías que organizan los mundos del arte a nivel institucional, en favor de nuevas configuraciones que establecen demarcaciones en el quehacer de la televisión chilena. Puesto que en todo trabajo artístico se despliega un conjunto de convenciones, la memoria también sería una de ellas en el desarrollo de estrategias mediante las cuales se construye.

Acorde a lo anterior, planteo que la estrategia fundamental de construcción de memorias en este segundo grupo generacional, conformado por quienes vivieron la dictadura en una etapa temprana de sus vidas, corresponde a la dialogía intergeneracional que los perfila como una generación de enlace entre los otros dos grupos definidos.

*Los que vivieron la época tienen el rol de comunicar a las generaciones que no lo vivieron, lo que fue y las consecuencias que tuvo esa época. Yo creo que he aprendido más por lo leído e informado, que por lo vivido. (34 años)*

Cuando estas generaciones de enlace se entienden como quienes realizan los trabajos de memoria y crean nuevos soportes que las vehiculizan, surgen interrogantes como ¿Qué ocurre cuando se trata de un producto de la denominada industria cultural? Debido a que la figura del productor tiende a considerarse como el sujeto principal de la obra en una ficción televisiva como Los 80, quizá disputando esta condición con su director, lo cual podría implicar que ya no existe una “ficción de autor” con gran carga cultural, sino que la figura de autor deja de entenderse como un individuo, y pasa a ser una marca de un canal o una empresa productora.

*Como que pasa a ser historia, me pregunto si lo que hacen ahora ¿pasará a tener algún efecto así en las generaciones que ahora son niños? (34 años)*

Es ostensible que una obra como la serie Los 80 es percibida con un fuerte sentido de pertenencia, como una identidad cultural que revela un conjunto de repertorios de acción compartidos, los cuales permiten la identificación de las personas con el colectivo, es decir, con los demás públicos de la obra.

Esto conlleva que una práctica ritualizada de recordar sea, por ejemplo, las conmemoraciones de lo ocurrido durante la dictadura militar en fechas que recuerdan ciertos hitos, puesto que se trata de hacer memoria juntos poniendo en la escena pública las diversas memorias existentes. “Conmemorar es sumergirse en la experiencia de la memoria colectiva, es poner en práctica el recordar haciendo presente aquello que nuestra sociedad sintió y pensó” (Piper, 2013:1).

*Un algo que lo recuerda, pero hay mucha gente que vivió la cosa como más de adentro, que no le basta con eso, no es suficiente. Lo bueno es que hay muchas, me alegra que las futuras generaciones y mi hija también sea parte de la historia finalmente, o sea que no quede ahí, estas cosas nos van a estar recordando siempre que esto ocurrió en Chile y que nunca más. (35 años)*

La pluralidad de memorias tiene relación con cómo las define cada persona, puesto que algunos entienden las memorias de la dictadura militar como algo que abarca manifestaciones de distinta índole, sin restringirlas a las de carácter cultural.

*Hay varias cosas que forman parte: las personas como nosotros somos parte de esas memorias, nuestra experiencia sobre el pasado, los discursos, lo que fue la prensa, testimonios, la construcción histórica, distintas corrientes. Primero la experiencia de quienes lo vivieron, y luego la que se van formando las personas que no vivieron, y que aprenden de las fuentes de información que hay. (34 años)*

Al señalar la desigualdad en la distribución de los productos culturales que cuentan con reconocimiento y legitimación, se contempla la exclusión de otras formas de creatividad que también debiesen ostentar esa legitimidad de las prácticas instituidas.

Por lo tanto, extender la cobertura de las artes en el marco de una problemática acerca de la recepción de una serie como Los 80, no apunta a ampliar el acceso de nuevos públicos, sino a identificar los elementos que permiten reconocer experiencias del periodo consideradas como una actividad creativa de carácter artístico, en tanto conforman lo que entendemos como nuestra cultura.

Por último, la dialogía intergeneracional como estrategia de construcción de memorias permite entender la existencia de disputas por las versiones del pasado y los recuerdos evocados, dado que este grupo generacional intermedio releva aspectos como, por ejemplo, lo sensorial involucrado en las prácticas del recordar, pues relacionan lo visto en la serie con experiencias de olores, sensaciones, gustos y otras singularidades.

Además, al ubicarse entre dos grupos de actores de la sociedad actual en relación con temas de un pasado represivo reciente, destacan las iniciativas que detonan estos procesos de significación, en tanto les otorgan la posibilidad de centrar sus opiniones y apreciaciones de manera más panorámica.

*Situaciones que se pueden ver desde un punto de vista exterior al familiar inmediato, poder decidir con quién se está de acuerdo, un punto más neutral. (28 años)*

Y como es esperable, los más jóvenes que prácticamente no tienen recuerdos personales significativos del periodo de dictadura militar, están en desacuerdo

frente a la autoridad de las fuentes primarias que revisten quienes tenían mayor edad, por lo que plantean ciertos juicios a partir de su propia experiencia.

*No creo en el argumento de que “hay que haberlo vivido para opinar”. Si se está bien informado, puede opinar cualquiera, aunque ellos lo hayan vivido en carne propia. (28 años)*

### **Generación III: Post dictadura**

Para este tercer y último grupo generacional, compuesto por quienes no tuvieron una experiencia directa de la dictadura pues nacieron con posterioridad a este periodo, algunos plantean que “si el pasado no fue vivido, su relato no puede sino provenir de lo conocido a través de mediaciones” (Sarlo 2005:128).

Sin embargo, esta situación no les resta importancia como actores de un presente que vive anclado en lo complejo que es convivir con ese pasado represivo reciente y sus múltiples marcas. Así es como se integran a la construcción de memorias, cuyas prácticas y artefactos son un campo de conflictos permanentes, pues no sólo se disputan las interpretaciones de dicho pasado, sino también los significados de lo que somos como sociedad actual y los futuros posibles para este grupo generacional más joven.

“Recordamos el golpe y la dictadura no sólo porque estos acontecimientos nos resulten inexplicables, sino también porque nos resulta incomprendible aquello que somos como sociedad. Ello nos lleva a relatarnos una y otra vez, en el campo de lo público y lo privado, con imágenes y palabras, con tristeza y enojo, construyendo aquellas narraciones que llamamos memoria colectiva” (Piper, 2013:2).

En concordancia, planteo que la estrategia de construcción de memorias de la dictadura desplegada por este grupo generacional, responde a la convergencia de narrativas y relatos, entendidos como múltiples fuentes a partir de las cuales se accede indirectamente al pasado represivo reciente.

*Quienes no lo vivieron pueden compartir y aprender de quienes sí, tener un esquema más panorámico. (19 años)*

Se trata de un trabajo de memoria en el que los distintos ámbitos de socialización son claves, pues activan y vehiculizan interpretaciones y juicios de lo acontecido, que se entretajan con la recepción de la serie Los 80 en un proceso de apropiación de la obra, compartido con miembros de grupos generacionales distintos, dado que la televidencia de la serie fue familiar.

*Yo pienso que son recuerdos de los recuerdos, porque yo nací en los '90, yo soy entre comillas "hija o nieta de la dictadura", ya que mis padres fueron los que vivieron la época y mis abuelos. (22 años)*

De esta manera, las narrativas constituyen un instrumento para los públicos de este grupo generacional, donde los relatos televisivos y memorialistas se funden en las acciones desarrolladas a partir de la recepción de la serie, y a su vez, consolidan ciertas competencias que les permiten apropiarse de la obra a través de los relatos como una multiplicidad de voces.

*La memoria es colectiva, se construye, jamás va a ser individual, nace de un individuo pero ese individuo se encuentra en la sociedad, es totalmente compartida, la memoria no se puede vivir por sí sola. (22 años)*

No obstante, una de las características particulares de este grupo generacional de los públicos de la serie, es la imbricación de roles que juegan en torno a la obra, pues también son activos productores de contenidos y comentarios en redes sociales, multiplicando las vidas de la obra a través de prácticas que comunican y socializan una experiencia creativa.

Asimismo, desarrollan una competencia productiva como operación de apropiación de la obra, impidiendo que sean considerados como meros espectadores pasivos, dada la resemantización de los discursos televisivos que realizan.

## Notas finales

Si bien las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura ponen en juego una multiplicidad de elementos, quise destacar respectivamente aquello que articula este proceso en cada grupo generacional de los públicos de la serie.

Manteniendo los resguardos pertinentes de una generalización, podrían asociarse a lo que se activa cada 11 de septiembre mediante el despliegue de un conjunto de dispositivos orientados a la producción del pasado, comúnmente entendidos como la “difusión de la verdad de lo ocurrido” (Piper, et al., 2013:25).

En estas situaciones operaría una reproducción de la retórica de la marca, pues al constatar una memoria hegemónica –de ser posible hablar en estos términos–, su efecto ha sido convertir el sufrimiento y la presencia del dolor en un factor legitimador, que algunos como Ricard Vinyes califican de capital privilegiado de la memoria transmisible.

Sin embargo, mi objeto de análisis no estuvo en las huellas que la dictadura dejó en quienes fueron sus actores y testigos, sino en aquellas operaciones de categorización, representación, percepción, interpretación y juicios esgrimidos por los públicos de una obra, cuya masividad permitió extender en los tres grupos generacionales la actividad de apreciación y respuesta en torno a las memorias de la dictadura militar en Chile.

Es por esto que al centrarme en las estrategias, la definición exhaustiva de cuál resulta una noción más indicada para denominar –o renombrar– la recepción y las audiencias de esta serie, no fue un objetivo cardinal de mi análisis sino más bien una discusión en los márgenes.

Ahora bien, no puedo dejar de señalar que entre las diversas estrategias de construcción de memorias que podrían interpretarse, pues se encuentran en constante cambio al igual que las memorias, mi propia práctica de escritura de una investigación sociológica sobre memorias colectivas, constituye también una forma

experiencial y cotidiana de aquellos procesos de construcción de sentidos sobre este pasado represivo reciente.

### **Líneas futuras de investigación sugeridas**

Acorde a lo anterior, una de las líneas de investigación futuras que me parece interesante desarrollar, tiene relación con la navegación en ese archipiélago de memorias mapeado en Chile por otros trabajos citados.

Debido a que todos esos hitos marcados y escenas puntuales de acontecimientos a los que remiten, que se reviven de cierta forma en las conmemoraciones realizadas periódicamente, son expresión de una historia de conflictividad social situada territorialmente.

Por lo tanto, son espacios cuyas narrativas y relatos pueden construirse junto a las memorias de los distintos grupos que se desenvuelven en ellos, más allá de las lógicas del habitar y sus formas de apropiación, que por cierto implican una épica de lucha contra la dictadura militar, pues son hitos territoriales profundamente cargados de significaciones.

Planteo esto por el contexto en que nos encontramos, donde el diálogo entre generaciones todavía abarca a quienes estuvieron presentes en aquellos sitios, sin embargo, el foco estaría en las interconexiones que los comunican, y no en aquello que les otorga su especificidad.

### **Contrastación de la hipótesis de trabajo**

Finalmente, reflexionar en torno a lo planteado en mi hipótesis de trabajo, permite evaluar si el norte de la investigación se mantuvo en su lugar.

En definitiva, he podido validar mi hipótesis referente a la importancia de la impronta generacional en las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar, pese a que los dos grupos categóricamente diferenciados de manera inicial, terminaron siendo tres al agregar una distinción entre quienes tuvieron una experiencia directa del periodo.



Por otra parte, la cotidianidad familiar como mediación del proceso de recepción de la serie también fue un componente importante, puesto que se vincula estrechamente con las estrategias referidas a la dialogía intergeneracional y las múltiples narrativas del pasado.

## Bibliografía

Acevedo, Jorge & Pérez, Juan Carlos (2010). *Estudio de recepción de los noticieros de la televisión abierta: Jóvenes, telediarios e identidad política*. Revista Cuadernos de Información, (Nro. 26), Enero-Junio, pp. 77-86. ISSN 0716-162X.

Amigo, B., Bravo, M. C. & Osorio, F. (2014). *Telenovela, recepción y debate social*. Revista Cuadernos de Información, Comunicación y medios en Iberoamérica, Comunicación y educación: ampliando las fronteras, (Nro. 35), pp. 135-145. DOI:10.7764/cdi.35.654.

Amigo, Bernardo (2002). *Interpretación, cognición y teoría de géneros televisivos*. Revista del Centro de Estudios Mediales (CEM), Facultad de Comunicación Universidad Diego Portales, Julio, pp. 1-26.

Amigo, Bernardo (2002). *Usos autenticantes de la ficción televisiva. Identificación y horizonte de expectativa en la telenovela "El circo de las Montini", por parte de una comunidad de telespectadores*. Santiago: Instituto de Estudios Mediales Pontificia Universidad Católica de Chile.

Amigo, Bernardo (2007). *La telenovela desde la recepción: La identificación espectral como dimensión de uso de la ficción*. Santiago: Centro de Estudios de la Comunicación Universidad de Chile.

Amigo, Bernardo (2008). *Apropiación y uso de los discursos televisivos: La exclusión desde los excluidos*. En II Escuela Chile-Francia: Transformaciones del espacio público, Ponencias Cátedra Chile-Francia "Michael Foucault" en Ciencias Sociales, Humanidades, Artes y las Comunicaciones (pp. 263-271). Santiago.

Appadurai, Arjun (ed.) (1991). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México D.F.: Grijalbo & Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Bastide, Roger (1948). *Arte y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Becker, Howard S. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Bellei, Cristián (2013). *Diseño de investigación social en educación*. En Canales, Manuel (coord.), Investigación social. Lenguajes del diseño (pp. 115-149). Santiago: LOM Ediciones.

Brunner, José Joaquín (2007). *Televisión: Negocio versus cultura*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), Televisión y cultura, una relación posible (pp. 95-102). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Canales, Manuel (2006). *Metodologías de la investigación social. Introducción a los oficios*. Santiago: LOM Ediciones.

Chaparro, Matías (2003). *Conocer las audiencias. La investigación del consumo de medios de comunicación en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad del Desarrollo.

Checa, Fernando (2011). Discurso de apertura: *De la "recepción" al "consumo": Una necesaria reflexión conceptual*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N.

(coords.), *Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro* (pp. 13-17). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

Concha, V., Guichard, E. & Henríquez, G. (2009). *Memoria histórica y paradigma del curso de vida*. Investigación CEVI-Chile. Revista Sociedad Hoy, Depto. Sociología y Antropología Universidad de Concepción, Especial imaginarios sociales, Vol. 17 (Nro. 2), segundo semestre, pp. 51-61. ISSN:0717-3512. Concepción.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (2005). *Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010*. Mayo, Santiago.

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) (2011). *Política Cultural 2011-2016*. Noviembre, Santiago.

Cornejo, M., Reyes, M. J., Cruz, M. A., Villarroel, N., Vivanco, A., Cáceres, E. & Rocha, C. (2013). *Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales*. Revista Psykhe, Sección especial: Miradas al pasado reciente en Chile: Memorias, políticas de verdad y reparación, perdón y reconciliación, Vol. 22 (Nro. 2), Noviembre, pp. 49-65. DOI:10.7764/psykhe.22.2.603. Santiago.

Crenzel, Emilio (2011). *Movimiento de Derechos Humanos en América Latina y políticas de la memoria*. En Erazo, X., Ramírez, G. & Scantlebury, M. (ed.), *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales* (pp. 51-71). Santiago: LOM Ediciones.

Da Silva, Ludmila & Jelin, Elizabeth (comps.) (2002). *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo XXI Editores.

De Aguirre, Jaime (2007). *Una visión desde dentro*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 121-125). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

De Certeau, Michel (2004). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Duvignaud, Jean (1969). *Sociología del arte*. Barcelona: Ediciones Península.

Duvignaud, Jean (1980). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Facuse, Marisol (2010). *Sociología del Arte y América Latina: Notas para un encuentro posible*. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales UNIVERSUM, Universidad de Talca, Vol. 1 (Nro. 25), pp. 74-82.

Feld, Claudia & Sites Mor, Jessica (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Fernández, R., Piper, I. & Íñiguez, L. (2013). *La arquitectura de la performance investigadora: una perspectiva psicosocial*. En Canales, Manuel (coord.), *Investigación social. Lenguajes del diseño* (pp. 163-190). Santiago: LOM Ediciones.

Fuenzalida, Valerio & Julio Pohlhammer, Pablo (2013). *Chile: Cambios en la industria*. En Orozco, G. & Vassallo de Lopes, M. I. (coords.), *Memoria social y ficción televisiva en países Iberoamericanos* (pp. 175-203). Porto Alegre: Sulina Editora Meridional.

Fuenzalida, Valerio (2004). *Estudios de audiencia y recepción en Chile*. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAI), Especial sobre estudios de recepción y audiencias en algunos países de América Latina, Año IV (Nro. 20), Noviembre-Diciembre, Nilda Jacks (ed.) Universidad Federal de Rio Grande do Sul.

Fuenzalida, Valerio (2007). *Audiencias televisivas y consumo cultural*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 89-94). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Fuenzalida, Valerio (2011). *Audiencias y recepción en América Latina*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N. (coords.), *Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro* (pp. 429-450). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

García Canclini, Néstor (2008). *Libros, pantallas y audiencias: ¿Qué está cambiando?*. Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 27-32. DOI:10.3916/c30-2008-01-004.

Garretón, Manuel Antonio (2008). *Las políticas culturales en los gobiernos democráticos en Chile*. En Canelas, Antonio & Bayardo, Rubens (orgs.), *Políticas culturais na Ibero-América* (pp. 75-118). Salvador: EDUFBA.

Góngora, Augusto (2007). *Televisión y liderazgo*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 127-129). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Grignon, Claude & Passeron, Jean-Claude (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Guerrero del Río, Eduardo (1994). *La creatividad a escena (Teatro chileno de los ochenta)*. Revista Iberoamericana, Número especial dedicado a la literatura chilena del siglo XX dirigido por Oscar Hahn, Vol. LX (Nro. 168-169), Julio-Diciembre, pp. 1115-1121. ISSN 0034-9631.

Guichard, E., Concha, V., Henríquez, G., Cavalli, S. & Lalive D'Épinay, C. (2013). *Reconstrucción subjetiva del curso de la vida en Chile*. Revista Mexicana de Sociología, Vol. 75 (Nro. 4), Octubre-Diciembre, pp. 617-646. México D.F. ISSN:0188-2503/13/07504-04.

Guichard, Eduardo & Henríquez, Guillermo (2011). *Memoria histórica en Chile: una perspectiva intergeneracional desde Concepción*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas (REIS), (Nro. 135), Julio-Septiembre, pp. 3-26. DOI:10.5477/cis/reis.135.3.

Gumucio, Manuela (2007). *La televisión digital, una oportunidad histórica para pensar una nueva oferta televisiva y democratizar los medios*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 63-84). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Halbwachs, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halbwachs, Maurice (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.

Heinich, Nathalie (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México D.F.: CONACULTA Sello Bermejo Dirección General de Publicaciones.

Heinich, Nathalie (2002). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Hernández, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: Mc Graw Hill.

Jacks, Nilda (2008). *Estudios sobre la recepción televisiva y la identidad cultural*. Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 61-65. DOI:10.3916/c30-2008-01-009.

Jacks, Nilda (2011). *Introducción*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N. (coords.), *Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro* (pp. 9-12). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

Jelin, Elizabeth & Langland, Victoria (comps.) (2003a). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jelin, Elizabeth & Lorenz, Federico Guillermo (comps.) (2004). *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jelin, Elizabeth (2002a). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Jelin, Elizabeth (2003b). *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: La construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Cuadernos del Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), (Nro. 2), Octubre, pp. 1-27. Buenos Aires.

Jelin, Elizabeth (2005). *Exclusión, memorias y luchas políticas*. En Mato, Daniel (comp.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 219-240). Buenos Aires: CLACSO Libros.

Jelin, Elizabeth (comp.) (2002b). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "infelices"*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Katuranic, Cecilia (2008). *CADA: Un ejemplo de la resistencia del poder cultural chileno bajo dictadura*. Revista Pandora: Revue D'études hispaniques, Saint-Denis, Département D'études hispaniques et hispano-américaines Université Paris 8, (Nro. 8), pp. 297-308. ISSN:1632-0514.

Le Goff, Jacques (1990). *Historia e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Le Goff, Jacques (2005). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Lochard, Guy & Boyer, Henri (2004). *La comunicación mediática*. Barcelona: Editorial Gedisa.

López, Loreto (2011). *Derechos Humanos, patrimonio y memoria. Museos de la memoria y sitios de conciencia*. En Erazo, X., Ramírez, G. & Scantlebury, M. (ed.), *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales* (pp. 127-138). Santiago: LOM Ediciones.

Mannheim, Karl (1928). *El problema de las generaciones*. Revista Española de Investigaciones Sociológicas REIS, (Nro. 62), pp. 193-242.

Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Nezahualcoyotl: Editorial Gustavo Gili.

Martín-Barbero, Jesús (1997). *La televisión o el "mal de ojo" de los intelectuales*. Revista Comunicación y Sociedad, Depto. de Estudios de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara (Nro. 29), Enero-Abril, pp. 11-22.

Martín-Barbero, Jesús (2008). *Estallido de los relatos y pluralización de las lecturas*. Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 15-20. DOI:10.3916/c30-2008-01-002.

Martín-Barbero, Jesús (2011). *Reubicando el campo de las audiencias en el descampado de la mutación cultural*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N. (coords.), *Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro* (pp. 451-461). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

Mead, Margaret (2006). *Cultura y compromiso. Estudio sobre la ruptura generacional*. Barcelona: Gedisa Editorial.

Morley, David (1996). *Televisión, audiencia y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Mujica, Constanza (2007). *La memoria cultural en el juego de la telenovela: pastiche, parodia, metáfora y metonimia*. Ponencia del Primer coloquio chileno-brasileño de telenovela, Mesa 2 Autoría y representación ficcional, Facultad de Comunicaciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 3 de Abril de 2007.

Mujica, Constanza (2007). *La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma*. Revista Cuadernos de Información, (Nro. 21), pp. 20-33. ISSN 0716-162X.

Muñoz Tamayo, Víctor (2006). *ACU Rescatando el asombro. Historia de la Agrupación Cultural Universitaria*. Santiago: Libros La Calabaza del Diablo.

Navarro, Pablo & Díaz, Capitolina (1995). *Análisis de contenido*. En Delgado, Juan Manuel & Gutierrez, Juan (coords.), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales* (pp. 177-224). Madrid. Síntesis.

Nora, Pierre (2009). *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Santiago: LOM: Ediciones.

Orozco, Guillermo & Vassallo de Lopes, María Immacolata (2010). *Observación de la ficción televisiva en ocho países iberoamericanos*. Revista Comunicación y Sociedad, Nueva época, Depto. de Estudios de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara (Nro. 13), Enero-Junio, pp. 13-42.

Orozco, Guillermo & Vassallo de Lopes, Maria Immacolata (2013). *Síntesis comparativa de los países OBITEL en el 2012*. En Orozco, G. & Vassallo de Lopes, M. I. (coords.), Memoria social y ficción televisiva en países Iberoamericanos (pp. 23-96). Porto Alegre: Sulina Editora Meridional.

Orozco, Guillermo (1996). *Televisión y audiencias. Un enfoque cualitativo*. Madrid: Ediciones Latorre & Universidad Iberoamericana.

Orozco, Guillermo (2001). *Audiencias, televisión y educación: Una deconstrucción pedagógica de la televidencia y sus mediaciones*. Revista Iberoamericana de educación, Reformas educativas: mitos y realidades, (Nro. 27), Septiembre-Diciembre, pp. 1-15.

Orozco, Guillermo (2008). *Presentación. Introducción*. Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 10-13. DOI:10.3916/c30-2008-01-001.

Orozco, Guillermo (2011). *La condición comunicacional contemporánea. Desafíos latinoamericanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N. (coords.), Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro (pp. 377-468). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

Passeron, Jean-Claude (2011). *El razonamiento sociológico. El espacio comparativo de las pruebas históricas*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Piper, I., Fernández, R. & Íñiguez, L. (2013). *Psicología Social de la Memoria: Espacios y Políticas del Recuerdo*. Revista Psykhe, Sección especial: Miradas al pasado reciente en Chile: Memorias, políticas de verdad y reparación, perdón y reconciliación, Vol. 22 (Nro. 2), Noviembre, pp. 19-31. DOI:10.7764/psykhe.22.2.574. Santiago.

Piper, Isabel & Hevia, Evelyn (2012). *Espacio y recuerdo. Archipiélago de memorias en Santiago de Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores.

Piper, Isabel (2011). *Procesos de memoria colectiva en la postdictadura chilena*. En Erazo, X., Ramírez, G. & Scantlebury, M. (ed.), Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales (pp. 73-90). Santiago: LOM Ediciones.

Piper, Isabel (2012). *El sujeto de las políticas de la memoria*. Revista Internacional de los Estudios Vascos (RIEV), Monografías Ciencias Sociales y Económicas, Cuadernos, Política de la memoria: Una ética del nunca más, (Nro. 10), pp. 94-111. ISBN:987-84-8419-240-4.

Piper, Isabel (2013). *Introducción: la conmemoración como búsqueda de sentido*. Revista Pléyade, Centro de Análisis e Investigación Política (CAIP), Dossier 40 años después: Memorias del golpe, (Nro. 11), Enero-Junio, pp. 1-11. ISSN:0718-6555X.

Reyes, M. J., Cornejo, M., Cruz, M. A., Carrillo, C. & Caviedes, P. (2015) *Dialogía intergeneracional en la construcción de memorias acerca de la dictadura militar chilena*. Revista Universitas Psychologica, Vol. 14 (Nro. 1), Enero-Marzo, pp. 15-30. DOI:10.11144/Javeriana.upsy141.dicm. Bogotá.

Reyes, M. J., Muñoz, J. & Vásquez, F. (2013). *Políticas de memoria desde los discursos cotidianos: La despolitización del pasado reciente en el Chile actual*. Revista Psykhe, Sección especial: Miradas al pasado reciente en Chile: Memorias, políticas de verdad y

reparación, perdón y reconciliación, Vol. 22 (Nro. 2), Noviembre, pp. 161-173. DOI:10.7764/psykhe.22.2.582. Santiago.

Ricoeur, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, Paul (2007). *Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado*. En Pérotin-Dumon, Anne (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina, Verdad, justicia, memoria* (pp. 1-27). Santiago: Publicaciones electrónicas Universidad Alberto Hurtado.

Rincón, Omar (2007). *Televisión e identidades: Hacia una construcción (+)*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 25-43). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Rincón, Omar (2008). *No más audiencias, todos devenimos productores*. *Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina*, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 93-98. DOI:10.3916/c30-2008-01-014.

Salazar, Gabriel (2009). *La historia, desde abajo y desde dentro*. Santiago: LOM Ediciones (Colección Teoría 7, Programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte Depto. de Teoría de las Artes Facultad de Artes Universidad de Chile).

Santa Cruz, Eduardo (1999). *La telenovela chilena. Discurso social y ficción dramática*. *Revista Investigación y Crítica*, Centro de Investigaciones Sociales Universidad ARCIS, Año I (Nro. 2), segundo semestre, pp. 45-66. Santiago.

Santa Cruz, Eduardo (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM Ediciones.

Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Scantlebury, Marcia (2011). *Aprender de lo vivido*. En Erazo, X., Ramírez, G. & Scantlebury, M. (ed.), *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales* (pp. 21-31). Santiago: LOM Ediciones.

Scolari, Carlos (2008). *Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo*. *Revista Diálogos de la Comunicación Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social FELAFACS, Reflexiones sobre la televisión digital*, (Nro. 77), Julio-Diciembre, pp. 1-9. Perú.

Silva, María Inés (2006). *Cultura(s) y públicos*. *Revista Cátedra de Artes, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile*, (Nro. 2), Junio, pp. 9-34. ISSN: 0718-2767.

Silva, María Inés (2011). *Breve y revuelta historia del espacio de los públicos en Chile*. En Observatorio de Políticas Culturales (OPC), *Políticas culturales: Contingencias y desafíos*, (Nro. 1), Mayo 2011, (pp. 25-38). Santiago: LOM Ediciones. ISBN:97895600002365.

Silverstone, Roger (1990). *De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla. Bases para una reflexión global*. *Revista Telos, Sociología, comunicación y nuevas tecnologías*, (Nro. 22), Julio-Agosto, pp. 82-87.

Silverstone, Roger (1994). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.



Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria. Les abus de la memoire*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Urrutia, Paulina (2007). *Presentación*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 7-9). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Vassallo de Lopes, María Immacolata (1995). *Recepción de medios, clases, poder y estructura. Cuestiones teórico-metodológicas de la investigación cualitativa de la audiencia de los medios de comunicación de masas*. Revista Comunicación y Sociedad, Depto. de Estudios de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara (Nro. 24), Mayo-Agosto, pp. 85-96.

Vassallo de Lopes, Maria Immacolata (1997). *Exploraciones metodológicas en un estudio de recepción de la telenovela*. Revista Comunicación y Sociedad, Depto. de Estudios de la Comunicación Social Universidad de Guadalajara, Materiales para el estudio de los medios, (Nro. 29), Enero-Abril, pp. 161-177.

Vassallo de Lopes, María Immacolata (1999). *La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas*. Revista Diálogos de la Comunicación, Revista Académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social FELAFACS, La comunicación desde una perspectiva interdisciplinar y una dimensión fundamental, (Nro. 56), Octubre, pp. 1-12. Lima.

Vassallo de Lopes, Maria Immacolata (2008). *Televisiones y narraciones: Las identidades culturales en tiempos de globalización*. Comunicar, Revista Científica Iberoamericana de Comunicación y Educación, Audiencias y pantallas en América Latina, Vol. XV (Nro. 30), Marzo, pp. 35-41. DOI:10.3916/c30-2008-01-005.

Vilches, Lorenzo (2007). *Cultura y ficción televisiva iberoamericana*. En Rampaphorn, Nancy & Carrasco, Eduardo (eds.), *Televisión y cultura, una relación posible* (pp. 11-24). Santiago: LOM Ediciones & CNCA.

Villarroel, M., Andrada, P. & Dittus, R. (2011). *Chile: Posibilidades y certezas de una geografía incierta*. En Jacks, N., Marroquin, A., Villarroel, M. & Ferrante, N. (coords.), *Análisis de recepción en América Latina: Un recuento histórico con perspectivas al futuro* (pp. 103-130). Quito: Editorial Quipus & Encuentros Ediciones CIESPAL.

Winn, Peter (2007). *El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo*. En Pérotin-Dumon, Anne (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina, Chile: los caminos de la historia y la memoria* (pp. 1-48). Santiago: Publicaciones electrónicas Universidad Alberto Hurtado.

Wolf, Mauro (1994). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Zúñiga, Rodrigo (2008). *Estrategias artísticas y políticas de lo comunitario. Breve crónica del "arte público"*. En II Escuela Chile-Francia: Transformaciones del espacio público, Ponencias Cátedra Chile-Francia "Michael Foucault" en Ciencias Sociales, Humanidades, Artes y las Comunicaciones (pp. 235-242). Santiago.

## Anexo N°1 Autorización

### Carta de consentimiento informado

Santiago, \_\_\_\_\_ 2015.

Estimado(a) \_\_\_\_\_,

Me encuentro realizando una investigación sobre las memorias de la dictadura militar en Chile, para mi tesis de pregrado de la carrera de Sociología de la Universidad de Chile. Por esto quisiera invitarlo(a) a conversar acerca de la serie de televisión chilena Los 80 en una entrevista, cuyo audio será grabado y tendrá una duración aproximada de una hora.

Su participación es voluntaria y los datos entregados serán absolutamente confidenciales. Asimismo, la información obtenida será utilizada con fines estrictamente académicos, por lo cual se resguardará su anonimato. Además, usted tiene la libertad de retirarse sin prejuicios del estudio, si así lo quiere en algún momento. Y al término de este trabajo, puede solicitar una copia gratuita del documento final de esta tesis.

\_\_\_\_\_  
Angela Cortés Pérez

Contacto: angelacortes@gmail.com – 97179155

Si desea participar, por favor complete la siguiente autorización:

*“He sido invitado a participar en una entrevista acerca de la serie de televisión Los 80, para la tesis de pregrado sobre las memorias de la dictadura militar en Chile realizada por Angela Cortés. Entiendo que mi participación en la entrevista será grabada (sólo el audio, sin video) y que lo autorizo al firmar este documento de consentimiento informado. He tenido el tiempo para hacer preguntas y se me ha contestado claramente, no tengo ninguna duda al respecto. Por lo tanto, acepto voluntariamente participar y sé que tengo el derecho a terminar mi participación en cualquier momento.”*

\_\_\_\_\_  
Firma

Fecha de nacimiento: \_\_\_\_\_

Datos de contacto: Teléfono: \_\_\_\_\_

Correo electrónico: \_\_\_\_\_

## Anexo N°2 Instrumento

### Pauta de entrevistas

#### *Sobre la recepción*

1. ¿Cómo vio la serie Los 80, dónde y con quiénes?
2. ¿Qué otras actividades hacía mientras la veía?
3. ¿Qué emociones le provocaba?
4. ¿Qué cosas le hacía pensar e imaginar?
5. ¿Qué temas le interesaron de la trama de la serie y por qué?
6. ¿La televisión fue el único medio que utilizó para verla o consultó otros?  
¿Cuáles y para qué específicamente?
7. ¿Cómo piensa que las memorias inciden en las relaciones que actualmente entablamos con otros?
8. ¿Cuándo ve una serie como Los 80, siente la necesidad de compartirla o comentarla con alguien más? ¿Con quién(es) y por qué?
9. ¿De qué formas cree que es posible construir o materializar memorias sobre la dictadura militar en Chile?
10. ¿Sus recuerdos de los años ochenta (o los de su familia) concuerdan con lo que visto en la serie Los 80? ¿En qué concuerdan o se diferencian?
11. ¿Actualmente, a través de qué acciones o situaciones usted podría decir que recuerda lo acontecido durante los años ochenta en Chile?
12. ¿Cree que se dejó pasar demasiado tiempo entre los hechos y los programas de televisión o lo considera una condición necesaria? ¿Por qué?
13. ¿Qué recuerda al ver la serie o qué cosas le trae a la mente?
14. ¿Qué opina sobre la posibilidad de testimoniar sobre estos hechos?
15. ¿Cuál es el propósito de esas memorias o con el que podrían emplearse?
16. ¿Cuál ha sido su participación en conmemoraciones y manifestaciones relacionadas con la dictadura militar en Chile?
17. ¿Considera que esta serie es una iniciativa para transmitir sentidos del pasado reciente? ¿Por qué?
18. ¿Cuáles programas de televisión conoce que tendrían este objetivo de crear y transmitir sentidos del pasado represivo?
19. ¿Cree que la serie posibilita instancias de transmisión de experiencias y conocimientos sobre la época? ¿Por qué?
20. ¿Qué propuestas plantearía a la cuestión sobre “*qué hacer para que otros sepan lo ocurrido*”, alusivo a la violencia y represión del periodo?

*Sobre las mediaciones:*

1. ¿En qué horarios o momentos ve televisión? ¿Dónde y con quiénes? ¿Qué otros medios de comunicación revisa?
2. ¿Con qué propósitos ve televisión usted y su familia?
3. ¿Qué lugares de Santiago reconoció de los mostrados en la serie? ¿Tiene recuerdos personales allí, de la época o actuales?
4. ¿Cuáles otros programas sobre la dictadura militar en Chile ha visto y por qué? ¿La programación “40 años del golpe” y “Bicentenario” por ejemplo?
5. ¿Qué tipo de programas o géneros televisivos prefiere ver en televisión y por qué?
6. ¿Cree que Los 80 es una teleserie como cualquier otra transmitida en Chile? ¿Qué diferencias o similitudes tiene con otras series de televisión?
7. ¿Tiene alguna preferencia por Canal 13, sus teleseries, el director o los actores de Los 80? ¿Por qué?
8. ¿Cree que es importante abordar el tema de la dictadura militar en televisión? ¿Por qué? ¿Qué temas son importantes en este medio de comunicación?
9. ¿Qué efectos provoca que la televisión sea una industria cultural actualmente?
10. ¿Revisaba contenidos de Los 80 en otros medios de comunicación, veía imágenes de la serie en otros programas y/o comentaba en redes sociales los capítulos?
11. ¿Por qué cree que la serie se extendió siete temporadas? ¿Qué significa éxito en televisión?
12. ¿Qué roles juegan las distintas generaciones respecto a la dictadura militar?
13. ¿Qué términos asocia cuando se habla de dictadura y por qué? ¿Memoria, verdad, justicia?
14. ¿Siente la serie cercana o ajena a su experiencia (o la de su familia) en esos años? ¿Por qué?
15. ¿Cuál es su historia (o la de su familia) durante los años ochenta? ¿A qué se dedicaba(n)?
16. ¿Cree que fue una década que marcó su vida? ¿Cómo y por qué?
17. ¿Cómo cree que se pueden vincular sus memorias del periodo con la serie?
18. ¿Qué obras de otras artes o manifestaciones de distinto tipo conoce sobre el tema de la dictadura militar?
19. ¿Qué opina sobre la representación de esos años pasados en los programas de televisión en general?

*Sobre la serie:*

1. ¿Qué tarea o participación le llamó la atención en la serie y por qué? ¿Qué cree que hizo posible Los 80 o cuál es la tarea fundamental sin la cual no resulta esta serie?
2. ¿Recuerda el capítulo en que aparecen los músicos María Ester Zamora y Pepe Fuentes en “La Casa de la Cueca”? ¿Qué opina sobre la incorporación de este tipo de participaciones a una serie de ficción?
3. ¿Qué prácticas cotidianas –simples– cree que construyen versiones de este pasado represivo reciente?
4. ¿Le gustaría que continuaran realizándose programas televisivos referidos a la dictadura militar como Los 80? ¿Por qué?
5. ¿Qué grupos cree que son los responsables de narrar y transmitir lo ocurrido durante la dictadura militar en Chile?
6. ¿Cuál es su opinión sobre el financiamiento de la serie realizado por instituciones como Canal 13, CNCA, CNTV y Wood Producciones? ¿Qué fuentes de financiamiento preferiría usted?
7. ¿Cree que en Los 80 se trabajó de la misma forma que en el quehacer de la televisión chilena en general? ¿Por qué? ¿Qué cambiaría y destacaría de la forma de trabajo en la producción de la serie?
8. ¿A quiénes les recomendaría ver la serie Los 80?
9. ¿En quiénes cree que se pensó al momento de estrenarla o cuál era su público objetivo?
10. ¿Cuál diría usted que es la invitación del proyecto Los 80 o cuál sería su propósito?
11. ¿Cree que las memorias inciden en la construcción de identidades? ¿Cómo?
12. ¿Siente que es más fácil recordar en común, con alguien más? ¿Por qué?
13. ¿Por qué quiso ver la serie Los 80?
14. ¿Quiénes cree también se interesaron en verla?
15. ¿Por qué cree que las demás personas también la vieron?
16. ¿Qué opina sobre quienes trabajaron en la serie y sobre el producto final de su trabajo? ¿Qué es para usted haberlo hecho “correctamente”?
17. ¿Consideraría usted que la serie Los 80 es una obra de arte? ¿Por qué? ¿Qué es para usted una obra de arte?
18. ¿Qué entiende usted por “las memorias sobre la dictadura militar en Chile”? ¿Qué no correspondería en esta definición?

🔗 Anexo N°3 Tabla de operacionalización de los objetivos de investigación

	Objetivos Específicos	Dimensiones	Subdimensiones	Preguntas/Tópicos de conversación N°
<p><u>Pregunta de Investigación:</u></p> <p>¿Cuáles son las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile en la recepción de las series televisivas chilenas a través del caso de Los 80?</p> <p><u>Objetivo General:</u></p> <p>Interpretar las estrategias de construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile que se desarrollan a través de las series televisivas chilenas, considerando la recepción del caso de Los 80.</p>	<p>1.</p> <p>Caracterizar la recepción de los públicos de la serie de televisión chilena Los 80 y comprender la incidencia de las significaciones de la serie en la construcción de memorias sobre la dictadura militar en Chile.</p>	Recepción primaria.	Prácticas.	1 · 2
			Interpretaciones y reacciones.	3 · 4
			Temas de interés.	5
		Recepción secundaria.	Transmedialidad.	6
			Formas de interacción.	7 · 8
			Conjunto de obras.	9
		Dimensión generacional del recordar.	Objetos de época.	10
			Distancia temporal.	11 · 12
			Experiencia individual.	13
	Pasado reciente, memorias y prácticas del recordar.	Testimonio.	14	
		Conmemoraciones.	15 · 16	
		Transmisión.	17 · 18 · 19 · 20	
	<p>2.</p> <p>Dar cuenta de las mediaciones principales involucradas en el proceso de recepción los públicos de la serie de televisión chilena Los 80.</p>	Contexto.	Acompañantes.	1 · 2
			Vivir en Santiago.	3
			Series conmemorativas.	4
		Experiencia televisiva.	Género de ficción televisiva.	5 · 6
			Canal 13 y realizadores.	7
			Industria cultural televisiva.	8 · 9
		Plataformas de distribución e interacción.	Transmedialidad.	10
Público masivo.			11	
Generaciones.			12 · 13	
Experiencia de la dictadura.	Biografía.	14 · 15 · 16		
	Recuerdos y narrativas.	17		
	Distintas artes.	18		
Otras obras y géneros	Problemática de la representación.	19		
<p>3.</p> <p>Construir el mundo de la obra de la serie de televisión chilena Los 80.</p>	Redes cooperativas.	Roles y especializaciones.	1	
		Participaciones especiales.	2	
	Producción.	Representación del pasado reciente.	3 · 4	
		Generaciones de enlace.	5	
		Instituciones y financiamiento.	6	
	Mediación.	Convenciones.	7	
		Experiencias.	8	
		Público objetivo.	9 · 10	
	Recepción.	Repertorio compartido.	11 · 12	
		Convocatoria masiva y heterogénea.	13 · 14	
		Reputación.	15	
Crítica.	Desempeño por áreas de trabajo.	16		
	Valoración y construcción de sentidos	17 · 18		

Comisión evaluadora conformada por:

∞ Marisol Facuse

∞ Bernardo Amigo

∞ Isabel Piper