

**Representación de género en series de
ficción nacionales de máxima audiencia:
*Los 80, Los Archivos del Cardenal y El
Reemplazante***

Memoria para optar al título de periodista

Nicole del Río, Lucía Díaz y Alejandra Mujica

Profesor guía Javier Mateos Pérez

16 de enero de 2015

Agradecimientos

A los entrevistados que colaboraron e hicieron posible el desarrollo de esta memoria,
muchas gracias por su tiempo y por compartir sus experiencias.

A nuestro Profesor Guía Javier Mateos,
por su apoyo y orientación en todo el proceso de investigación y escritura del proyecto.

A nuestras familias y amigos,
por su comprensión y paciencia durante este periodo.

A mis padres,

Por su apoyo, paciencia, ejemplos de superación y

Por marcarme el camino de la responsabilidad.

A mis amigas y compañeras de memoria,

Por acompañarme en este proceso y no decaer pese a la adversidad.

A mi pareja,

Por apoyarme en este camino,

Inspirarme a soñar e

Impulsarme a disfrutar cada momento de cada día.

Y a todas las personas que a lo largo de estos años de carrera

He tenido la oportunidad de encontrar y conocer.

Muchas Gracias.

Alejandra Mujica G.

A mis padres,

Por ser mi ejemplo a seguir, apoyo incondicional y

Por enseñarme que con esfuerzo, amor y dedicación

Todo es posible.

A mis hermanos,

Por ser mi ejemplo de responsabilidad y calidad humana.

A mis compañeras de memoria,

Por la confianza, el respeto y la amistad durante estos

Años de carrera.

A mi pareja,

Por ser mi fortaleza, compañía e inspiración.

Y a todos quienes me apoyaron durante este proceso.

Lucía Díaz G.

A mis padres, hermanas y hermano,

Por mi formación personal y profesional.

A mi sobrina y sobrino,

Por sus sonrisas, abrazos e inspiración.

A mis amigos y amigas,

Por su cariño, orientación, y apoyo.

A mi pareja,

Por alentarme a cumplir mis sueños.

Al equipo de comunicaciones de América Solidaria Chile,

Por ser un ejemplo de lucha y dedicación.

Y a todos quienes fueron parte de este proceso.

Nicole Del Río C.

Índice

Resumen.....	1
Capítulo I.....	4
1.1 Los inicios de la televisión chilena.....	5
1.1.1 Televisión experimental universitaria.....	7
1.1.2 Entra en vigencia TVN: canal estatal de Chile.....	10
1.1.3 El entretenimiento como medio de evasión en dictadura.....	13
1.1.4 Primer canal privado y evolución hacia la privatización.....	15
1.1.5 Boom de las telenovelas nacionales.....	17
1.1.6 Antecedentes de series de ficción nacional.....	25
1.2 Representación de género en las series de ficción.....	35
1.3 Marco institucional para la igualdad de género en Chile.....	46
Capítulo II.....	50
2.1 Nace <i>Mi mundo en los 80</i> : más que una moda, un movimiento.....	51
2.1.1 Sin lucas no hay paraíso.....	54

2.1.2	El bosquejo de los Herrera.....	57
2.1.3	¿Derecho a voto?: aspirando a la igualdad.....	60
2.2	Los archivos de un pasado olvidado: <i>Los Archivos del Cardenal</i>	63
2.2.1	Un capítulo: un caso resuelto.....	65
2.2.2	Coproducción de TVN y Promocine: estatal versus privado.....	68
2.3	<i>El Reemplazante</i> : mirando la otra cara de la moneda.....	71
2.3.1	Dejando una huella en la memoria reciente.....	74
2.3.2	Trabajo en equipo: productora Parox y TVN.....	77
	Capítulo III.....	81
3.1	De izquierda a derecha: una mirada al Chile de 1982.....	82
3.1.1	Desde la intimidad de una familia.....	85
3.1.2	Con las faldas y los pantalones bien puestos.....	93
3.2	<i>Los Archivos del Cardenal</i> : las imágenes de una historia prohibida.....	99
3.2.1	No son de madera, son de carne y hueso.....	103

3.2.2	Pocas gallinas y muchos huevos.....	108
3.2.3	Una invitación a revivir el pasado.....	115
3.3	<i>El Reemplazante</i> : rompió las reglas y cambió sus vidas.....	125
3.3.1	Luz, cámara, acción: la verdad detrás de los personajes.....	128
3.3.2	Un cambio hacia la equidad de género.....	136
3.3.3	Variación de estructuras en la vida pública y en la intimidad del hogar.....	143
3.3.4	Una ventana a la realidad.....	145
	Conclusiones.....	148
	Bibliografía.....	155

Resumen

El proyecto de investigación “Representación de género en series de ficción nacionales de máxima audiencia: *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante*” tiene como objetivo principal identificar y valorar las configuraciones de género que se presentan y se transmiten a través de las series de ficción nacionales que se emiten en la televisión chilena. Nuestro propósito es visibilizar estas representaciones de género, con el fin de dar cuenta de aquello que se está transmitiendo en las series nacionales.

La metodología de esta investigación fue cualitativa. Primero realizamos un visionado de la primera temporada de la serie *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante* para luego empezar a examinar y conocer el contenido de las producciones nacionales. A continuación, desarrollamos una ficha de análisis por cada serie que incluía la medición de la visibilidad masculina y femenina, a partir del número de personajes que eran hombres y mujeres, y la cantidad de apariciones que tenían en cada capítulo. Identificamos la posición estructural que se le atribuía a cada personaje, según su rol tradicional o no tradicional de género, nivel de estudios y poder económico, dependencia o independencia emocional, y los lugares públicos, privados, domésticos o extradomésticos que acostumbraban a utilizar.

Además, se evaluaron las características físicas y psicológicas, a partir de su vestimenta, rasgos, tipo de comportamiento, preocupaciones, conflictos y aficiones. Así como también quisimos rescatar el papel educativo y pedagógico de las series, en relación a los acontecimientos históricos y las problemáticas sociales que se representaron. De esta manera, analizamos la morfología de los personajes, su disposición e importancia en el relato, como también los retratos y memorias de la realidad que tenían lugar en las series.

Posteriormente se hizo una revisión y análisis de las apariciones en prensa de cada ficción en los periódicos *La Tercera* (impresa y digital), *La Segunda* (impresa y digital), *El Mostrador* (digital) y *El Dínamo* (digital), debido a la presencia pública que tienen, al público que apuntan y a su valoración en el imaginario colectivo. Además en archivos e informes de instituciones vinculadas a lo audiovisual como el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), Observatorio Iberoamericano de ficción televisiva (Obitel), Observatorio de Medios Fucatel; datos de rating de *Time Ibope*, bibliografía referente de género y la representación de éste en la televisión.

Todo el contenido estudiado se respaldó con entrevistas realizadas a los miembros del equipo de cada ficción: creadores, dirección, guionistas, productor ejecutivo, productora externa y actores. Este punto fue el más complejo de desarrollar, ya que las entrevistas dependían del tiempo y colaboración de los participantes de cada serie, que en algunos casos fue negativa; en otros tantos, expedita; y con otros miembros del equipo, pospuesta en varias oportunidades. Sin embargo, con la ayuda y profesionalismo de todos ellos pudimos elaborar esta memoria.

Pese a que la televisión lleva más de 50 años emitiendo variada programación a la sociedad chilena, es en esta última década donde el consumo de las series ficcionales ha aumentado considerablemente en los canales chilenos. Por ello, la decisión de centrarnos en la ficción, responde a la función educadora, real y verosímil de cada serie, lo que visibiliza la importancia de la orientación y configuración que pueden ejercer estos productos en sus espectadores.

A partir de todo este trabajo, pudimos observar que los estereotipos no son, con exactitud, una fiel imagen de la realidad, pero sí pueden reflejar los roles que los grupos desempeñan en la sociedad. Y es en esta última apreciación donde las series de ficción tienen un rol trascendental en la representación de género, ya que actúan como un molde conductual y objeto de conocimiento histórico. El éxito conseguido por estas producciones analizadas se enmarca en la configuración de la identidad individual, social e histórica.

La producción de Canal 13, presentó *Los 80* (2008), primera producción nacional que recrea la vida de las familias chilenas de clase media, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet; por su parte el canal estatal, TVN, exhibía la primera temporada de *Los Archivos del Cardenal* (2011), reconstituyendo historias del trabajo de la Vicaría de la Solidaridad en dictadura y un año más tarde estrenó *El Reemplazante* (2012), serie que basa su trama en un deficiente modelo educacional, objeto de las demandas sociales de los últimos años en el país. La temática abordada, los relatos contruidos y la verdad de los personajes, generaron una identificación de la sociedad que favoreció el debate público en la ciudadanía. Es por esto que a través de nuestra memoria quisimos identificar, analizar y valorar la representación del género masculino y femenino en estas producciones nacionales, creadas y emitidas, en distintos periodos de la historia nacional.

Son estas series, que en su intento por representar situaciones y personajes fidedignos a la realidad histórica y contemporánea de Chile, cuidan inconscientemente ser reflejo de algún estereotipo de género en la sociedad. Por tanto, las producciones nacionales de ficción deberían promover la igualdad y derribar los estereotipos en relación al hombre y la mujer, independiente de la trama de la serie.

Capítulo I

El presente capítulo da cuenta de los antecedentes de la televisión chilena, desde sus inicios hasta la aparición del formato de series de ficción, enfocado en tres series nacionales: *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante*. Se hará un recorrido a partir de la instauración de este medio masivo en Chile - gracias a los trabajos experimentales realizados por las universidades - hasta la consolidación del modelo comercial de televisión. Por otra parte, se pondrá énfasis en la historia de las telenovelas nacionales, puesto que representan la antesala del desarrollo de las series de ficción en nuestro país, para luego dar paso a la descripción de ficciones que basan sus argumentos en la realidad y por ende, generan una identificación en los televidentes.

Además, se realiza un acercamiento al concepto de estereotipo y la influencia que éste tiene en los espectadores cuando son transmitidos por los medios de comunicación masivos como la televisión, especialmente a través de productos audiovisuales como las series de ficción. Por último, incluimos un breve repaso por los cambios institucionales que se han gestado en el Estado chileno, así como la llegada de la presencia femenina al poder y la lucha por la igualdad.

1.1 Los inicios de la televisión Chilena

Mientras que Brasil y Argentina ya habían iniciado sus primeras transmisiones en 1950 y 1951, respectivamente, la televisión llegó a Chile en 1959. Este país fue el antepenúltimo de América en tener acceso a ella. El desarrollo tardío de este medio responde a la ausencia de una ley orgánica de comunicaciones y a las elevadas barreras arancelarias vigentes en el período presidencial de Carlos Ibáñez del Campo. Estas dificultades frenaron las posibilidades de importar los equipos necesarios para instaurar la televisión en el país.

Como consecuencia del vacío legal en materia de comunicaciones, durante gran parte de la década del 40 todas las solicitudes para montar un canal eran derivadas al Ministerio de Economía y Fomento o al de Hacienda. Esta administración se regía por la política de sustitución de importaciones, que buscaba proteger el desarrollo industrial interno. En este sentido, los intentos por implantar la televisión fueron frenados por requisitos de autorización que la consideraban innecesaria y costosa.

A pesar del adverso escenario, existieron iniciativas particulares para desarrollar este medio. Los primeros intentos por levantar canales de televisión en el país se adjudican a empresarios extranjeros. En 1951, la empresa Philco realiza una petición con el fin de emprender la aventura, sin embargo, ésta es rechazada¹. Lo mismo sucede en 1956, cuando el empresario estadounidense George Slater solicita permiso para instalar una planta de radio-televisión e importar al país receptores de televisión². Ambas negativas se justifican

¹ Solicitud rechazada por el Consejo Nacional de Comercio Exterior, justificando la medida en la falta de dinero y en la necesidad de realizar estudios de financiamiento.

² Solicitud rechazada por el Comité de Inversiones Extranjeras, explicando que dicha iniciativa no contribuiría a un desarrollo industrial del país, ni a un estímulo a la explotación de riquezas nacionales (mineral y agrícola)

en la escasez de divisas para invertir en estos proyectos y en el precario estímulo que éstos significarían para la evolución industrial de Chile.

Dos años más tarde (octubre, 1958), se firma el decreto N° 7.039³, primera norma jurídica que buscaba superar las falencias legales que impedían el arribo de la televisión a las familias chilenas. Esta disposición establecía normas y requisitos para la concesión de frecuencias, instalación y funcionamiento de estaciones televisivas. El decreto presidencial determinaba que de los 94 canales disponibles, 78 se reservaban para fines comerciales y sólo 16 a educacionales, los cuales debían excluir cualquier tipo de propaganda ya fuera gratuita o pagada. Este hecho se identifica como el primer intento por desarrollar un modelo prominentemente comercial - sin exigencias de programación ni restricciones para emitir publicidad - en el país.

El recién estrenado reglamento de radiodifusión se aprontaba a resolver el vacío anterior, ya que las solicitudes de concesión eran derivadas a la Secretaria de Servicio Eléctricos y Telecomunicaciones, guiándose así por sus propios procedimientos y regulando tanto a la empresa privada como a las universidades. Este sistema mixto de propiedad alentó a empresarios y académicos a jugársela por sus proyectos de televisión, al contar con una normativa que los amparaba.

Sin embargo, siete días después de la firma del documento, Jorge Alessandri gana las elecciones presidenciales de la época e impone una ideología que entorpecería el desarrollo de la industria televisiva. El presidente manifestaba que este medio era un derroche de ricos, innecesario en un país pobre como Chile. Aseguraba que la importación de los

³ Reglamento de Estaciones de Radiocomunicaciones, implantado a frecuencias superiores a 29,7 megaciclos por segundo.

equipos y la adquisición de receptores, sólo significarían gastos superfluos para la población.

A quince años de su implantación en el mundo, esta interpretación de un fenómeno complejo como la televisión, cuya importancia en el terreno cultural era innegable hasta la fecha, se identifica como una subvaloración e incompreensión de los alcances de este medio de comunicación, según explica (Hurtado, 1989).

1.1.1 Televisión experimental universitaria

El gobierno de Alessandri estuvo marcado por la negativa a abrirse a las nuevas innovaciones tecnológicas y sociales que traía consigo la cultura de masas. Sumado a esto, la concepción de un Estado docente y el dominio de las universidades en el desarrollo cultural del país, permitió que se otorgara un espacio inicial a la televisión experimental universitaria, que contaba con ventajas – gozar de la exención de impuestos de los aparatos que necesitaran para su trabajo y del privilegio de operar canales de TV - frente a la empresa privada.

De esta manera, la capacidad de investigación y experimentación tecnológica de las universidades favoreció el desarrollo de la televisión. A diferencia de los países industrializados, esta tarea no estuvo en manos de empresas privadas y la mayoría de los equipos no se importaban, se construían en el país o se reciclaban algunos antiguos que estaban en fuera de uso.

Desde 1952 en adelante, estudiantes de Ingeniería llevaron a cabo experimentos destinados a enviar mensajes audiovisuales inalámbricos por medio de ondas hertzianas. Bajo este escenario, en 1957, irrumpe en el panorama nacional la primera transmisión experimental

desde las dependencias de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. El suceso televisado fue la inauguración de un pabellón de laboratorios científicos y nuevas salas de clases de la universidad.

Fue así como, diseñados bajo el patrocinio de las universidades, el 21 de agosto de 1959 la Universidad Católica, inicia sus transmisiones oficiales y públicas de televisión en circuito abierto por el Canal 2. Un día más tarde, la Universidad Católica de Valparaíso repite la hazaña por el Canal 8. En 1960 entra en vigencia el Canal 9 de la Universidad de Chile, coronando la etapa de experimentación técnica. Los primeros programas que se emitieron estaban destinados a la transmisión de actividades culturales de cada institución: teatro, música, pintura, etcétera.

No obstante, una vez iniciadas las trasmisiones televisivas comenzaron los conflictos entre la universidad y el gobierno, porque no existía ningún documento que autorizara a los canales a operar en circuito abierto. De este modo, se prohibió la importación de receptores, limitando la función de la televisión a estudios con fines educativos. En consecuencia, se paralizó la masificación del medio, restringiéndolo a los cerca de cinco mil aparatos existentes en Santiago, que pertenecían a diplomáticos que pudieron ingresarlos al país gracias a beneficios personales.

En efecto, entre 1959 y 1962 la televisión chilena aún se encontraba en su etapa experimental, sumida en una precaria proyección pública. Se trataba de una programación un tanto improvisada, debido a que escaseaba el dinero. Sin embargo, se buscaba responder al concepto de cultura - que demandaba programas con contenido formativo - implantado por el gobierno y, a su vez, estaba prohibido publicitar productos. Programas del canal de la Universidad Católica, como *Grandes obras del teatro universal*, *Antología del cuento*,

Teleteatro histórico, entre otros, se emitían en vivo y en directo, y dejaron una huella emocional en aquella época.

Los tres canales universitarios advirtieron que no contaban con la solvencia económica necesaria para sustentar su funcionamiento. El gobierno de turno no les permitía la incorporación de publicidad como medio de financiamiento, pero tampoco les otorgaba respaldo económico a sus proyectos televisivos. Frente a este panorama, la tentación de integrar propaganda era cada vez más potente.

Finalmente, la realidad y las exigencias del medio llevaron a los canales a romper las reglas e introducir publicidad como parte del esquema televisivo. Esto ocurre después del Mundial de Fútbol de 1962 que se realizó en Chile. El acontecimiento deportivo situó al país en una vitrina internacional, razón por la que las autoridades quisieron dar muestras de modernidad, posibilitando así la masificación de esta tecnología. No obstante, en esta oportunidad, el Ministro del Interior, Sótero del Río, acusa a las autoridades universitarias de estar haciendo publicidad encubierta, refiriéndose a un hecho puntual: se exhibió un tarro de leche Nido en un programa del canal de la Universidad Católica.

A raíz de este incidente, Eduardo Tironi, director del canal en ese entonces, declaró la imposibilidad de hacer televisión sin acceder a financiamiento, y aseguró que ellos no se harían responsables de las protestas de miles de santiaguinos si es que llegaban a censurar el medio. Le explicó a la autoridad, que la televisión estaba ingresando de manera masiva a los hogares chilenos, cumpliendo una importante labor pública. A partir de este momento, el Ministro asumió que los canales comenzarían a incorporar publicidad y a través de un

comunicado⁴ señaló que éstos podían seguir funcionando como lo habían hecho hasta ahora, autorizándola indirectamente.

Consolidado este fenómeno, tanto el canal de la Universidad Católica – que asume el nombre de Canal 13 UC, después del Mundial de fútbol - como el canal de la Universidad de Chile, debieron enfrentar la contradictoria situación de ser estaciones televisivas no comerciales, pero que debían auto-financiarse. Si bien, en 1963 el debate sobre la regulación de la TV llegó al Parlamento, la idea de legislar fue rechazada obligando a las casas de estudios a regirse por leyes propias. En efecto, las universidades se vieron en la necesidad de asumir el modelo comercial de televisión.

En 1964 existían 47 mil televisores en Chile (Hurtado, 1988). La expansión ya era evidente. Este periodo se caracteriza por el interés de sectores privados en conseguir una televisión comercial en el país. Bajo este contexto, el concepto educacional que manejaban las cadenas universitarias se iba relegando a la necesidad de subsistir de éstas mismas. Es por esta razón, que en la década del 60 empiezan a aparecer los primeros programas ligados al entretenimiento, como *Domingos alegres* (Canal 13 UC- 1962), y *La Desidería* (Canal 9- 1969), ambos contaban con *sketchs* humorísticos. Mientras tanto, la televisión privada no se concretaría sino hasta 1989, como detallaremos más adelante.

1.1.2 Entra en vigencia TVN: Canal estatal de Chile

En 1967, bajo el mandato de Eduardo Frei Montalva se empieza a tramitar un canal estatal financiado por el Ministerio de Educación. Los encargados del proyecto y las autoridades de gobierno, crearon una sociedad de responsabilidad limitada, afiliada con la Corporación

⁴ Según lo consignado por Hurtado (1988) a raíz de una entrevista realizada a Eduardo Tironi en 1983 especialmente para dicha investigación.

de Fomento de la Producción (CORFO), la productora *Chilefilms* y la empresa de telecomunicaciones Entel, dependientes del Estado. Esta iniciativa permitió transmitir por primera vez con cobertura nacional, instalando sus primeras estaciones regionales en Arica, Antofagasta, Talca, Concepción y Punta Arenas. El ingreso de este nuevo actor al panorama audiovisual chileno, fue crucial para palear la difícil comunicación de un país accidentado geográficamente.

Fue así como, Televisión Nacional de Chile (TVN) inició sus transmisiones en 1969, desafiando las fronteras físicas y geográficas que separaban a la población. Además, en julio de ese año, TVN, Canal 13 UC y Canal 9, se unieron para realizar la primera transmisión en cadena y vía satélite. Cerca de tres millones de chilenos se agolparon en los centros y cafés de sus ciudades, para presenciar la llegada del hombre a la luna. Los negocios ofrecían bebestibles y televisión gratis aquella noche (domingo, 20 de julio) y las familias sacaban los televisores por las ventanas solidarizando con aquellos que no tenían. Nadie se quería perder el alunizaje, que se transmitió durante seis horas sin intervención de publicidad, debido a que fue financiado por la Embajada de Estados Unidos.⁵

Durante las elecciones presidenciales de 1970, que posicionaron en el poder a Salvador Allende, se discutió la legislación que buscaba establecer el primer reglamento para la televisión de Chile. Después de extendidos debates, la Ley 17.377 fue promulgada en octubre de ese mismo año. En ella se ratificaba a TVN como canal nacional- que hasta la fecha contaba con transmisiones que alcanzaban a 21 ciudades –; se otorgaron las concesiones a los cuatro operadores ya existentes, autorizándolos a ampliar sus

⁵ *Icarito edición digital* (21 de julio de 2010). “La llegada del hombre a la luna”. Obtenido el 5 de noviembre de 2014 en <http://www.icarito.cl/enciclopedia/articulo/segundo-ciclo-basico/historia-geografia-y-ciencias-sociales/epoca-contemporanea/2010/07/86-9198-9-5-la-llegada-del-hombre-a-la-luna.shtml>.

trasmisiones fuera de Santiago; y se crea el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), con representantes de las estaciones televisivas y de los tres poderes del estado, cuya finalidad era regular los contenidos emitidos por la pantalla chica.

Los canales comenzaron a adoptar su posición frente al gobierno de la Unidad Popular. De esta manera, Canal 13 UC se hacía acreedor de los mayores niveles de sintonía según encuestas de opinión de la época y se identificaba con ideologías de la oposición a Allende. Por su parte, el canal de la Universidad de Chile se desligó de la autoridad universitaria y a partir de ese momento se llamó Canal 6, optando por transmitir programación cultural latinoamericana. Y TVN se alinea con el gobierno a través de su departamento de prensa.

El golpe de estado que sacude al país en 1973 irrumpe en todos los ámbitos de la vida diaria de las personas: se clausura el Congreso, se prohíbe cualquier manifestación política contraria al gobierno militar, se queman los registros electorales y se decreta el toque de queda. La televisión, que ya se había consolidado como el medio de comunicación de masas más influyente, no se escapa de esta realidad, puesto que todos los canales fueron intervenidos. A partir de este periodo es posible evidenciar una pérdida de la presencia de los noticiarios y una proliferación de programación masiva, como fútbol, series importadas y programación familiar de entretenimiento, espacios sin mucha profundidad que aspiraban a la evasión del televidente, ante los complejos problemas – violaciones a los derechos humanos - que atravesaba la sociedad chilena.

De este modo, los años de dictadura (1973-1990) fueron la cuna de la consolidación de la televisión como el medio más masivo e influyente. El aumento de los televisores en los hogares chilenos, la expansión de la cobertura de las transmisiones y las pocas instancias de distracción que tenía la gente - producto de las restricciones del régimen - fueron elementos

claves para masificar el medio. Hoy, programas de variedades como *Sábados Gigantes* (Canal 13 UC, 1962) - que marcó un hito por ser el único programa de entretenimiento que antecede al golpe y siguió transmitiéndose después del gobierno de Pinochet- , *El Festival de la Una* (TVN, 1979) y *Sabor latino* (TVN, 1981) son evocados con nostalgia por los televidentes de aquella época, que han construido su memoria en base a la presencia de la televisión. Por otra parte, su dominio se evidencia en el endiosamiento de ciertos animadores como “Don Francisco”⁶ que llegó a ser catalogado un “Santo” o el “Presidente que Chile necesita”.

1.1.3 El entretenimiento como medio de evasión en dictadura

Como consecuencia de su poder para configurar la realidad y por presentar una amplia cobertura en casi todo el terreno nacional, la televisión fue el medio más vigilado y censurado del régimen. TVN cumplió el papel de portavoz del oficialismo, mientras que los demás canales, propiedad de las universidades, tenían rectores delegados por el gobierno que se encargaban de manipular la información de acuerdo a su beneficio.

Los canales comenzaron a funcionar cada vez más como empresas comerciales, producto de la necesidad de autofinanciarse, que ya se venía arrastrando hace un tiempo. Las estaciones televisivas comenzaron a privilegiar el entretenimiento sobre las funciones de informar y educar. Con el fin de captar la atención de la audiencia – por medio de programas que facilitaran la evasión de los problemas - y elevar los niveles de sintonía, debuta en 1978 en TVN uno de los programas más populares y exitosos durante la década de los 80 y 90: *Jappening con Ja*. Se trataba de un espacio de humor blanco que

⁶ Mario Kreutzberger, animador de “Sábados Gigantes”: exitoso programa de concursos que alcanzaba frecuentemente los 80 puntos de rating y era el espacio con mayor promedio de auspiciadores, entre 1970 y 1980.

representaba situaciones cotidianas y acaparaba la atención del público cada domingo por la tarde. *Ríe cuando todos estén tristes, ríe solamente por reír*, era el coro de la canción del programa que se quedó impregnada en la memoria colectiva de los televidentes.

Con la llegada del color en 1978 y el bajo precio del dólar, la pantalla chica vivió momentos de esplendor. El principal formato de entretenimiento durante los 70 y 80 era el *show musical*. Programas que se iniciaban con espectáculos nocturnos al estilo Broadway y donde abundaba la “gente linda” tanto en el escenario como entre el público. Se trataba de una verdadera fiesta televisiva, emitida en horario estelar, que buscaba compensar al televidente por las prohibiciones que el toque de queda imponía a la vida nocturna. La censura no era ajena a estos programas, pues el jefe de seguridad de cada canal, tenía en su poder una lista de los cantantes prohibidos y también la misión de revisar las letras de las canciones antes de cada emisión.

Los show se emitían una o dos veces por semana, después de los noticiarios, alrededor de las nueve y media de la noche. Generalmente se transmitían en directo desde reconocidos salones capitalinos y eran conducidos por elegantes animadores: Antonio Vodanovic en TVN y César Antonio Santis en Canal 13. Los invitados eran de primer nivel, iban desde celebridades del *jet set* criollo a artistas nacionales o extranjeros que deleitaban cada semana con un gran espectáculo: desde Violeta Parra a Tom Jones. Durante la era de los programas de estelares, los canales no escatimaron en gastos para llevar a cabo sus programas. Según afirma, Durán (2012) en su libro “Ríe cuando todos estén tristes” el canal estatal la llevaba en materia de contrataciones millonarias, llegando a prometer 60 mil dólares al artista Tom Jones, lo que finalmente no se pudo concretar por irregularidades en la administración.

El apogeo del formato se evidenció en 1980, cuando se programó durante toda la semana, a excepción del miércoles y jueves, teleteatros. De esta forma, el lunes se emitía *El gran baile* (TVN), el martes *Aplauso* (Canal 13), el viernes *Vamos a ver* (TVN) y el sábado *Noche de Gigantes* (Canal 13) y *Sábados Gigantes* (Canal 13), todos programas que combinaban números de variedades, entrevistas a invitados, música y concursos, constatando una homogenización de la programación. Por otra parte, resulta pertinente destacar dos programas del canal de la Universidad de Chile, porque sirvieron de plataforma para la música popular nacional como fue el *Chilenazo*: festival de canciones con destacados intérpretes como Fernando Ubierno y Los Jaivas - y *¿Cuánto vale el show?*, un programa de concursos dedicado a descubrir nuevos talentos nacionales de cualquier tipo: bailarines, cantantes, humoristas, etcétera.

Además de los *show musicales*, existía una gran valoración de la audiencia por los llamados “estelares de la tarde”, como *Sábados Gigantes* (Canal 13, 1962), *El Festival de la Una* (TVN, 1979) y *Éxito* (Canal 13, 1984), que se caracterizaban por tener secciones de servicio público. Por ejemplo, buscaban soluciones a los problemas de los telespectadores. De esta manera, estos espacios integraban al televidente, a través de llamados telefónicos – donde éstos contaban sus problemas – y de notas periodísticas, que se dedicaban a recorrer el país para promover la integración y la representación de lo popular. Fue así como, los animadores tomaron el papel de benefactores, apreciados por manifestar interés en la población, que se sentía desamparada por las autoridades.

1.1.4 Primer canal privado y evolución hacia la privatización

El 23 de octubre de 1990 ingresa a competir con los canales de las universidades, la primera emisora de vocación comercial de Chile: Megavisión. Su fundador, Ricardo Claro⁷ (1934-2008) fue un empresario chileno y el principal accionista del Grupo Claro. El canal inició sus transmisiones gracias a adjudicarse la licitación pública del ex Canal 9 estatal, que en aquellos años era la segunda señal de TVN dedicada a emitir deporte y cultura. En total pagó la suma de CL\$4.000.000.000 al gobierno para poder emitir por esa frecuencia. Desde sus comienzos, estuvo a cargo de una empresa filial del Grupo Claro. Sin embargo el 2011, la empresa vendió la televisora al *holding* Bethia⁸. Además, este canal está afiliado a la red Televisa de México.

Como se mencionó, el canal de la Universidad Católica, fue el primero en iniciar sus transmisiones periódicas, por la frecuencia 2. En 1961, la estación televisiva comienza a transmitir por la frecuencia 13 y un año más tarde, a propósito del Campeonato Mundial de Fútbol, cambia definitivamente su nombre a Canal 13. Además, conserva desde 1995 una segunda señal en el cable, llamada actualmente 13C. Desde siempre ha liderado las principales innovaciones en la industria televisiva, por ejemplo fue el primer canal en transmitir a color y en crear un Departamento de Prensa en Chile. Introdujo el formato de programas de concurso, *reality show* y pavimentó el desarrollo de las telenovelas y las series nacionales, desde *La Madrastra* (Canal 13, 1981) a *Los 80* (Canal 13, 2008).⁹

Por su parte, Canal 9 de la Universidad de Chile, en su etapa experimental salía al aire sólo los días viernes durante una hora. Esta situación varió después del Mundial de Fútbol

⁷ Empresario y abogado chileno, propietario del Diario Financiero, Revista Capital, Revista Papparazzi, Compañía Sudamericana de Vapores y principal accionista del Grupo de telecomunicaciones Claro.

⁸ Grupo económico con acciones en Falabella, Club Hípico de Santiago, Clínica San Carlos de Apoquindo, Aguas Andinas, entre otros.

⁹ www.13.cl ¿Quiénes somos?: Nuestra Historia. Obtenido el 26 de noviembre de 2014.

cuando comienza su proceso de masificación. Durante 20 años mantuvo el mismo nombre y frecuencia, con excepción de 1973, donde emitió por el Canal 6. En 1980, cambia su nombre a Teleonce, puesto que comienza a transmitir por la frecuencia 11 y basa su programación en formatos destinados a jóvenes y niños, por ejemplo emite *Música libre*, un programa de baile juvenil. Una década más tarde, se transformó en Red de Televisión Universitaria (RTU), privilegiando programas de actualidad, debate y cultura.¹⁰

En las últimas dos décadas los canales han experimentado una tendencia hacia la privatización. De un total de siete estaciones televisivas de señal abierta, cinco de ellas son privadas. De los canales ya mencionados, Canal 13 tuvo un cambio en su propiedad el año 2010, después de vender un 67 por ciento al Grupo Luksic, reduciendo a un 33 por ciento la pertenencia de la Universidad Católica de Chile. Por su parte, el canal de la Universidad de Chile se desligó de ésta a finales de 1993, al ser cedida a la cadena Venevisión, donde cambió su nombre a Chilevisión. El 2010 esta señal fue adquirida por el Grupo *Turner Broadcasting System de Time Warner*.

Hoy el panorama audiovisual chileno, contempla sólo un canal totalmente universitario: UCV-TV; un canal público: TVN y cinco canales privados: Canal 13, CHV, Mega, La Red y Telecanal. Estos últimos sucedieron a Mega en 1991 y 2005 respectivamente.

1.1.5 Boom de las telenovelas nacionales

En la televisión, el mayor predominio en cuanto a programación, no es en el ámbito informativo, sino que es en el área de ficción y entretenimiento. En este sentido, la telenovela y la dramaturgia televisiva en general, se posicionan como un género estratégico, en cuanto a

¹⁰ www.chilevision.cl Chilevisión Corporativo: Historia. Obtenido el 16 de noviembre de 2014.

su intencionalidad de ir modelando imágenes sociales e identidades a través de la configuración de conflictos muy diversos (Fuenzalida y Hermosilla, 1991). La producción de telenovelas en nuestro país es la antesala del formato de serie de ficción, que ha tomado fuerza los últimos siete años.

En Chile, la tradición de emitir telenovelas no tiene mucha historia, si lo comparamos con la situación de sus países vecinos. En Brasil, México o Argentina, hacia 1980 la producción de este género ya reunía cientos de obras, mientras que la realización nacional apenas contaba con alrededor de diez. Esta particularidad se puede explicar en relación al contexto histórico en el que nació la televisión en Chile, cargado de una serie de dificultades y vacíos legales que afectaron su funcionamiento, lo que responde a una concepción de cultura que no consideraba a la televisión como un medio eficaz de socialización y labor pública.

Un antecedente relevante en la aparición de este formato se remonta a la década del 60, con la presencia de la producción de teleteatros como elemento central en la programación de esa época, respondiendo al afán cultural de la televisión universitaria. La principal distinción de éstos con la telenovela, es que se emitían en vivo y sus contenidos respondían a fines educativos. De esta manera, entre los años 1963 y 1964 Canal 13 emite *Teleteatro de los domingos*, *Teleteatro de todos los tiempos* y *Teleteatro argentino*, además de telenovelas que tenían lugar una vez a la semana como *Esta es mi familia* (Canal 13, 1963) y *El Litre 4916* (Canal 13, 1965), producciones que reflejaban la cotidianidad de familias de clase media y popular.

De este modo, el canal de la Universidad Católica se instaló como el mayor precursor de los teleteatros. A mediados de la década, ya disponían de un Departamento de Teleteatros,

desde el cual se transmitía *Teleteatro Canal 13*, que se encargaba de exhibir una obra completa a la semana. Por su parte, el canal de la Universidad de Chile también comenzó a incursionar en este género por medio de la adaptación de obras extranjeras como *Panorama bajo el puente*, de Henry Miller. Sin embargo, en 1969 apuesta por una producción propia como fue *La primera antena*, teleteatro de suspenso y misterio. Cuando se crea TVN, emite el programa *Teleteatro*, recordado por montar obras como *El velero en la botella*, del dramaturgo nacional Jorge Díaz o *El Zoo de Cristal*, de Tennessee Williams, exhibidas una vez al mes por el alto costo de producción.

Bajo este escenario, es posible establecer que la relación fundada entre el ambiente teatral nacional y la televisión, desde el comienzo ha sido bastante estrecha, complementándose entre sí. Esta cuestión fue determinante para el desarrollo posterior de las telenovelas en Chile, vigente hasta la actualidad. Los actores de Teleteatro encontraron en este nuevo género una fuente de trabajo importante (Santa Cruz, 2003).

Posterior al fenómeno de los teleteatros, los tres canales vigentes incorporaron a su programación telenovelas, fundamentalmente mexicanas y argentinas, de gran éxito de sintonía. De las realizaciones que destacaron en este periodo, se cuenta las producciones argentinas *Nino* (1971) y *Papá Corazón* (1973), las mexicana *Los Hermanos Coraje* (Canal 13, 1972) y la peruana *Simplemente María* (Canal 9, 1969). Esta última marcó un precedente por el carácter melodramático de su trama y por batir el record latinoamericano de duración, alcanzando los 350 capítulos.

Fue así como, las estaciones televisivas decidieron arriesgarse con sus primeras telenovelas nacionales, destacando su primera producción: *Los días jóvenes* (Canal 13, 1967) en manos del guionista nacional Néstor Castagno. La ficción relataba las vivencias de un grupo de

jóvenes en pleno desarrollo y se exhibía tres días a la semana. Aún así, si se considera la producción de una obra original, escrita en su formato específico, habría que suponer como la primera telenovela, propiamente tal, a *La Chica del bastón* (Canal 13, 1969), que fue protagonizada por la dupla Leonardo Perucci y Anita Klesky (Santa Cruz, 2003).

Durante ese mismo año, se integra a la industria, Arturo Moya Grau, un actor y guionista que vendría a revolucionar el medio por producir teleseries de gran éxito como *La colorina* (TVN, 1977) – primera teleserie a color - y *La Madrastra* (Canal 13, 1981), importadas al exterior. Durante esa época, escribe su primera obra para la televisión chilena, *El rosario de plata* (Canal 13, 1969) y se destaca en la posteridad por su facilidad de combinar el drama con el humor.

Anterior al golpe militar de 1973, Canal 13 produce dos telenovelas dedicadas a tratar conflictos que sitúan sus bases en las injusticias sociales y en realidades de época, estamos hablando de *La Pendiente* (1971) y *Sol del Desierto* (1972). Ambas producciones fueron llevadas a cabo por instituciones de la universidad y reflejaron los intentos por transmitir contenidos con intencionalidad educativa, que mostraran la realidad del país.

Como consecuencia del golpe militar, y durante la década del 70, se dejaron de producir tantas telenovelas, destacándose entre ellas: *J.J Juez* (Canal 13, 1975) y *El Secreto de Isabel* (TVN, 1978). La exhibición de esta última fue suspendida tras su primer capítulo por problemas de contenido que hacían alusión a conflictos políticos. La trama que giraba en torno a la pérdida de un hijo y su búsqueda, generaba escozor en el gobierno militar de la época, puesto que existía un grupo de ciudadanos que pedía explicaciones por familiares desaparecidos, sin obtener respuestas claras.

Los inicios de las telenovelas nacionales se caracterizan por su escaso volumen de producción y la interrupción del formato que se manifiesta después de 1973. Este escenario no permite definir un estilo determinado de las producciones nacionales. Es decir, no se logra consolidar un perfil claro de las telenovelas chilenas (Santa Cruz, 2003).

En este sentido, el *boom* de las telenovelas nacionales viene de la mano con el declive del *show musical*. La clave fue la emisión de *La Madrastra* (Canal 13, 1981), producción que marca uno de los hitos más relevantes en la historia de la televisión chilena, porque demostró que este género podía ser rentable y capaz de cautivar a la audiencia. Producto de su gran éxito – logrando alcanzar 80 puntos promedio de *rating*¹¹ - las telenovelas nacionales se posicionaron como la gallina de los huevos de oro.

La importancia de la irrupción de los libretos del guionista Arturo Moya Grau, radica en que superan el formato clásico del género, ese que está plagado de drama y estereotipos. De esta manera, el responsable del éxito de *La Madrastra* juega con elementos propios de la comedia que se mantienen hasta el día de hoy. A raíz de esta experiencia, los realizadores de la ficción, quisieron superar la fórmula típica de las producciones venezolanas y mexicanas, marcando el punto de partida de la etapa industrial de la telenovela chilena bajo las concepciones del “modelo brasileño”, caracterizado por una mayor preocupación del lenguaje visual y la representación de hechos reales. La manera de producir contenidos para las telenovelas cambia gracias al éxito probado de la producción mencionada.

De esta manera, TVN contrata a un director de TV brasileño, Herval Rossano para que dirigiera algunas obras, entre las que destacan: *La gran mentira* (1982) y *El juego de la vida* (1983), donde se comienzan a utilizar grabaciones en exteriores y se produce un

¹¹ Según lo consignado por Durán (2009) en su libro “Ríe cuando todos estén tristes”.

escándalo en los medios por mostrar una escena de desnudos, respectivamente. Por otra parte, se empiezan a adaptar guiones de la industria brasileña, siendo el de mayor éxito *Ángel Malo* (Canal 13, 1986) – que alcanza un rating promedio de 39,2 puntos - particular porque a pesar de ser una adaptación se modifica el final, dando muerte al personaje antagónico de la historia, *Nice*, protagonizado por Carolina Arregui.

Este nuevo modelo se caracterizó por realizar grandes producciones. Se ponía énfasis en el cuidado del desarrollo de tramas y personajes, en los aspectos técnicos de producción, o en la promoción y comercialización de la telenovela. Para la confección del arco dramático se comenzaron a utilizar técnicas publicitarias, como *focus group* y encuestas, que buscaban hacer parte del proceso a la audiencia. Además, se utilizaba un lenguaje cinematográfico y una banda sonora, adaptada a la estética del producto.

Después de la valoración de este nuevo formato se hizo costumbre la transmisión anual de cuatro telenovelas, dos por semestre, que enfrentaban a las dos principales estaciones de TV abierta: Canal 13 y TVN. El apogeo de la llamada “guerra de las teleseries” se ubica a fines de la década de los 90 y a principios del 2000. Donde aparece el imperio de Vicente Sabatini, director de las teleseries más célebres del canal estatal, como *Estupido Cupido* (1995), *El circo de las Montini* (2002) y *Sucupira* (1996). Representativas por desarrollar su trama en torno a realidades particulares, desde las vivencias de un pueblo a la historia que rodea a la familia de un circo. De esta manera, considerando el periodo comprendido entre 1992 y 2003, se habían producido un total de 42 telenovelas nacionales. De las cuales, 18 correspondían a Canal 13 y 20 a TVN. El resto son intentos por ingresar a la industria de Megavisión.

Durante este periodo, la telenovela nacional termina por consolidar el modelo brasileño y se comienza a orientar al mercado nacional, destacando la importancia de la grabación en exteriores. El medio pretendía emprender un viaje con los televidentes a través de los lugares tradicionales y las realidades que afectaban a la gente común, en un país alejado geográficamente. Bajo este escenario, las producciones nacionales de antaño, nos invitaban a recorrer la Isla de Pascua a través de la historia de amor de *Iorana* (TVN, 1998), las traiciones de un grupo familiar asentado en la Isla de Chiloé en *La Fiera* (TVN, 1999), las playas de La Serena y el Valle del Elqui en *Borrón y cuenta nueva* (TVN, 1998) y los barrios tradicionales de Valparaíso en *Cerro Alegre* (Canal 13, 1999).

Las teleseries chilenas se transformaron en el panorama familiar de la tarde. Durante la década del 90 las producciones nacionales se diferenciaron de sus pares latinoamericanas, ganando una identidad particular al recorrer y promocionar al país. Además, la calidad técnica y profesional de las realizaciones fue premiada por la audiencia, a través de elevados índices de sintonía y del reconocimiento que existe hasta el día de hoy de personajes como “El Peñuco” en la teleserie *Amores de mercado* (TVN, 2001) y “La poto loco” en *El Circo de las Montini* (TVN, 2002).

La tradición de sentarse en familia a ver y comentar teleseries vespertinas quedó atrás. Los niveles de sintonía que arrasaban con el fenómeno hoy son impensados. Lo anterior se explica por los cambios en los hábitos de consumo de la televisión, especialmente en niños y adolescentes. De esta manera, el estudio de “Consumo Televisivo e Imagen de Jóvenes en la TV”, publicado el 2012 por el CNTV, evidencia que en la mayoría de los hogares hay más de tres aparatos televisivos y en ese sentido, los adolescentes tienden a ver televisión en sus dormitorios, realizando un consumo individualizado. Al mismo tiempo, el estudio de

“Social TV en Chile”, sobre hábitos y tendencias, realizado el 2014 por VTR, determina que el 81,8% de los usuarios que consumen televisión, comentan los contenidos simultáneamente por las redes sociales.

Conforme a lo anterior, es posible concluir que hoy en día estamos en presencia de una exigente demanda de los televidentes y al cambio de sus conductas e intereses. La audiencia consume televisión mientras realiza otras actividades, como comentar y criticar los contenidos gracias a la tecnología. Es por esta razón, que en los últimos años, hemos sido testigos de una explosión de estilos y temáticas en materia de realizaciones nacionales, como *realities*, programas de denuncia, teleseries nocturnas, series de ficción, entre otros.

Nuevos horarios dieron espacio al formato de las series de ficción que buscaban producir contenidos de calidad. De esta manera, el 2004 se incluye la categoría Ficción al fondo del CNTV, que dio paso a la instalación de este nuevo género en televisión. Si bien en Chile no existe un gran bagaje de series, en los últimos años se han realizado reconocidas producciones alabadas por la audiencia y la crítica como *Los 80* (Canal 13, 2008), *Los Archivos del Cardenal* (TVN, 2011) y *El Reemplazante* (TVN, 2012), objeto de análisis en el presente trabajo.

Al respecto, Leonora González, productora ejecutiva de las últimas dos series mencionadas señala que estas ficciones determinan la línea editorial del canal y le otorgan prestigio a la marca, ya que los contenidos tratados producen credibilidad en el televidente: “generan mucha opinión en las redes sociales, ganan premios y son alabadas por la crítica y la prensa. Son muchas cosas a favor”. La valoración de las temáticas abordadas por estas series se produce porque construyen su argumento basándose en la realidad, lo que genera un espacio de visibilidad elogiado por la audiencia.

1.1.6 Antecedentes de series de ficción nacional

En Chile, al igual que lo sucedido con las telenovelas, no existe un extenso desarrollo de las series de ficción. De hecho, no existe bibliografía que documente la aparición del formato y de su desarrollo a lo largo del tiempo. Sin embargo, en los últimos diez años los canales nacionales han aumentado su incursión en esta área generando un debate social en relación a las temáticas abordadas. Tal y como se detalla en un estudio de Obitel del año 2013, las series funcionan como una ventana abierta de la realidad y generan un inquietante atractivo por la dureza de sus temáticas.

Al respecto, Boris Quercia, director de series como *Los 80*, *Geografía del deseo* y *Huaiquimán y Tolosa*, señala que las series son valoradas porque presentan una mayor sofisticación a nivel de historia, lo que les permite una acentuada profundidad de las emociones, por ende, genera más empatía e identificación con los personajes: “tienen más carne, más cuerpo que las teleseries que son un poco más livianas, son más de entretenimiento neta”. Por otro lado, comenta que las series son más lindas de ver, puesto que se trabaja con un lenguaje cinematográfico, que pone el valor en los detalles, sin embargo, sus altos costos limitan su producción: “los canales prefieren hacer teleseries y ganar la plata más rápido, con menos riesgo”.

A continuación haremos un repaso por las series de ficción que han tomado como referencia la realidad y la contemporaneidad para la construcción de sus tramas. La alusión a tradiciones chilenas y situaciones cotidianas – retratadas desde la intimidad de una familia - en los *sitcom* nacionales; la identificación y proyección que generan los personajes de las series infanto-juveniles; y la visibilidad de conflictos sociales a través de mundos íntimos,

han conformado una identidad televisiva. Siguiendo esta línea, nos adentraremos en el análisis de las tres series protagonistas de este artículo, las que han atesorado la memoria tanto histórica como contemporánea de la sociedad chilena.

En la década de los 60, se identifica la primera serie de ficción considerada un suceso por sus altos niveles de sintonía durante su realización: *Juani en sociedad* (Canal 13, 1967-1971). Esta serie era transmitida los días miércoles y narraba las aventuras de una familia de clase alta que debía lidiar con los problemas de su hija rebelde. Se considera la primera serie de ficción en girar su historia en torno a un clan familiar. Durante el “apagón cultural” que significó la época de dictadura, la producción de series se frenó.

Tiempo después, irrumpe en la televisión la serie *Los Venegas* (TVN, 1989-2011) que se posiciona como el *sitcom* de más larga duración de la televisión chilena. Fue una ficción que estuvo durante veintidós temporadas al aire y inicialmente se llamaba *Los Venegas a las 2 y 1/2*, ya que era emitido en ese horario. La productora asociada al canal era *Chilefilms*, responsable de mantener al aire por tanto tiempo, la historia de una familia, de estrato socio-económico medio, y la de sus vecinos y amigos. La ficción que relataba los enredos domésticos, las relaciones entre vecinos y una que otra historia de amor, tiene su precedente en el espacio de *Sábados Gigantes*, *Los Valverde*. En este último, también se exhibía el día a día de una familia, donde actuaba el mismo protagonista de la serie, Jorge Gajardo, quien era esposo tanto en la vida real como en la ficción de Mónica Carrasco.

La serie marcó un hito en la televisión chilena por ser la ficción con más temporadas al aire, por traspasar generaciones y ser un espejo de la realidad del país. En este sentido, la popularidad e identificación que generaron los personajes, determinó un imaginario

colectivo alrededor de ellos, que reconocía por ejemplo, al “Compadre Moncho”, como el típico amigo soltero y mujeriego¹². Además, los televidentes reconocían tradiciones comunes: asados de día domingo, despedidas de soltero y ver en familia los partidos de fútbol. Al respecto, una publicación del diario *La Nación Domingo*¹³, a propósito de los veinte años de la serie, detalla cómo ésta reflejó durante su emisión la evolución de sus personajes, en concordancia con la realidad política y social que vivía el país. De esta manera, los televidentes fueron testigos de los esfuerzos de la familia por pagar la educación de su hija y del ingreso de la protagonista al mundo laboral.

Buscando replicar el fenómeno de éxito que fue *Los Venegas*, aparece otro *sitcom* representativo de la clase media chilena: *Casado con hijos* (Mega, 2006-2008). La serie logró mantenerse durante cuatro temporadas al aire y incluso hoy en día se sigue emitiendo al mediodía y después de la una de la mañana. La ficción es una adaptación de la serie estadounidense *Matrimonio con hijos* (FOX, 1987-1997) y fue producida por *Roos Film* y *Sony Pictures Television*. Los niveles de audiencia que alcanzó la posicionan como la serie de comedia más vista de la historia de la TV en Chile, llegando a alcanzar incluso 40 puntos de *rating* en algunos capítulos, según cifras de *TimeBope*. La historia se centra en la cotidianeidad de la familia Larraín y su particularidad radica en el humor irónico que envuelve la trama. El 2007 el canal sigue por esta misma línea estrenando la serie *Tres son multitud*, sin lograr superar en términos de audiencia a la emisión anterior.

¹² Apreciación dispuesta en “Metáforas de familia presentes en programas televisivos de ficción” (2002)

¹³ *La Nación Domingo* (2 de agosto de 2009) “Los 20 años de Los Venegas”. Obtenido el 5 de noviembre de 2014 en <http://www.lanacion.cl/los-20-anos-de-los-venegas-el-espejo-de-la-clase-media/noticias/2009-08-01/193633.html>

El 2002, Canal 13 emite *Más que amigos*, serie juvenil que daban los sábados a las 22:00 horas, que contó con 13 episodios. La ficción realizada por la productora Nueva Imagen, contaba la historia de un grupo de jóvenes que compartían el arriendo de una casa en Santiago. La serie giraba en torno a un misterio, la desaparición de uno de los personajes. A través de las relaciones de sus protagonistas se abordan problemáticas sociales como el SIDA, las drogas, los trastornos alimenticios, la cesantía, la violencia y la discriminación. El programa se destaca por ser un semillero de actores renombrados en la actualidad, como Jorge Zabaleta, Javiera Contador y María Elena Swett.

Dos años más tarde, Mega se la juega por una serie infantil – emitida los sábados en la mañana - que mostraba la vida de niños que vivían en un acomodado condominio de la capital. *Bkn* (2004-2012) estuvo 11 temporadas al aire, pasando a ser una serie juvenil, debido al crecimiento de sus personajes y la evolución de las temáticas tratadas: separación de padres, primer beso, desamor, peleas con amigos, *bullying*, entre otras. Fue la primera serie de ficción que dio paso a la formación de una banda integrada por sus protagonistas, pues *BKN, la banda* editó seis discos, reflejando el éxito de la serie.

Al mismo tiempo, TVN no quiso quedarse atrás ante la incursión de series juveniles y apostó por *Karkú* (2007-2010). La ficción del canal estatal se prolongó durante tres temporadas, centrando su historia en la vida de seis jóvenes que se relacionaban por medio del amor, la amistad y la lealtad. Al igual que *Bkn*, se formó la banda *SixPack* a raíz de la serie, la que incluso llegó a ir al *Festival de Viña* el año 2008. Para realizar la tercera temporada, TVN se asoció con la productora *Nickelodeon*, llegando al público latino.

Meses después de la emisión de *Karku*, Canal 13 lanza una ficción producida por el equipo del área infantil del canal con fondos del CNTV. De esta manera, ingresa a la guerra de las series juveniles *Amango* (2007-2009), inspirado en el fenómeno de *High School Music*. La ficción intentó ser una especie de versión local de la serie norteamericana, sobre artistas jóvenes. Durante tres temporadas, su historia giró en torno a las aventuras que se suscitaban dentro de una academia de baile. De esta producción, surgieron lo artistas *pop* emergentes del fin de la década, como Augusto Schuster y Denise Rosenthal.

Esta serie también contó con una banda que se presentó en diversas regiones del país, entonando los éxitos de la serie y al igual que *Karku* se lució en el *Festival de Viña* el 2008. Debido a la resonancia que alcanzó la producción en sus televidentes, el año 2011 *Amango* se estrena en la televisión abierta de Colombia, gracias a un contrato que firmó el canal con *Telefe Iternational*. Más tarde, la estación intenta replicar el éxito con *Química, el juego del amor* (Canal 13, 2008) y *Nadie me entiende* (Canal 13, 2009), sin triunfo. Esta última serie también fue realizada con fondos del Consejo Nacional de Televisión.

En el mismo periodo en el que se inicia la emergencia de las series juveniles, aparece una ficción producida por el canal estatal y la productora Chilechita, financiada con fondos del CNTV: *Geografía del deseo* (TVN, 2004). La ficción estuvo dirigida por Boris Quercia y contó con ocho capítulos de 52 minutos de duración, emitidos en horario estelar. Se narraba la historia de cuatro mujeres, distintivas entre sí, pero que atravesaban por un proceso de identificación común. La edad de los 30 era decisiva para decidir si estaban conformes con su presente o deseaban escarbar en sus deseos, ante un futuro irremediable. La importancia de esta ficción radica en que pertenece a las pocas ficciones que tienen de protagonistas a mujeres.

Un año después de esta producción, Canal 13 realiza su primera incursión de series de ficción pero en formato del cine, con una calidad audiovisual distinta, que marcaría las producciones venideras. De esta manera, el canal produce y emite *Los Simuladores* (Canal 13-2005) que fue una adaptación de una serie argentina del mismo nombre. La trama gira en torno a cuatro hombres que tienen una empresa de simulación a través de la cual intentan solucionar los problemas de las personas que acuden a ellos. A pesar de no haber alcanzado el éxito que tuvo su versión original, la realización de esta serie es importante ya que se modifica la estética visual. Lo anterior responde a la utilización de dos cámaras de alta definición y un equipo ligado al cine, según informa el portal web *Emol*¹⁴ días antes de la emisión de la serie.

Al año siguiente, la misma estación televisiva apuesta por una producción nacional que obtuvo positivos niveles de sintonía. *Huaiquimán* y *Tolosa* (Canal 13, 2006-2008) estuvo dos temporadas al aire gracias al financiamiento del CNTV. La serie cuenta la historia de dos detectives privados que investigan a la población de un barrio tradicional de Santiago como es Patronato. La ficción funcionó y obtuvo un rating promedio de 23,1 puntos y se ubicó en el sexto lugar en el *ranking* de audiencia durante su primera temporada, posicionándose como una de las ficciones más valoradas por la audiencia durante ese año, según datos “Anuario Obitel 2007”. Además, ese mismo año ganó un premio Altazor a la “Mejor Dirección de serie de ficción”.

Meses después el canal estatal decide apostar por una ficción que reflejaría una cruda realidad, como es la vida entre las rejas. De este modo, se comienza a transmitir *Cárcel de*

¹⁴ *Emol* (16 de junio de 2005). “Los simuladores llegan a Canal 13”. Obtenido el 5 de noviembre de 2014 en <http://www.emol.com/noticias/magazine/2005/07/26/189977/los-simuladores-llegan-a-canal-13.html>.

Mujeres (TVN, 2007-2008) que estuvo al aire durante dos temporadas. La historia gira alrededor de un grupo de internas que deben enfrentarse a las precarias condiciones que les impuso la justicia. Las drogas y el alcohol son tópicos recurrentes en la ficción. Según, el documento de “Memoria Anual 2007” de TVN, el éxito de la serie se debe a que nos acerca a un mundo desconocido, donde cada personaje representa una historia en particular. De esta manera, cada personaje es el reflejo de una realidad patente en el país y es captada por los televidentes, que agradecen el realismo de los que permiten conocer el mundo exterior.

Otra de las series de CNTV que marca un hito en este ámbito es *Gen Mishima* (TVN – Telemundo Estados Unidos, 2008), producida por el canal estatal junto a la productora nacional Parox. Su importancia radica en que es la primera ficción que incursiona en el género del *biopunk* en Chile. A través de ocho capítulos de 50 minutos cada uno, la serie nos propone una historia de ciencia ficción que centra la trama en un joven que descubre un plan para modificar la genética social de estudiantes que parecen ser superdotados. El 2012 la cadena estadounidense NBC adquirió los derechos de la serie con el fin de realizar un *remake*, según informa el diario *La Tercera*¹⁵.

Ese mismo año y bajo el contexto de la cercanía con la celebración del Bicentenario, se marca un hito en lo que respecta a la historia de las series de ficción en nuestro país. Si bien el formato ya había sido puesto a prueba, es el éxito de la serie *Los 80* (Canal 13, 2008-2014) que sienta un precedente de apreciación de este tipo de contenidos e invita a los canales a invertir en el formato.

¹⁵ La Tercera digital (10 de octubre de 2012) “Cadena NBC adquiere serie chilena Gen Mishima” Obtenido el 5 de noviembre de 2014 en <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2012/10/1453-487593-9-cadena-nbc-adquiere-serie-chilena-gen-mishima.shtml>

Loreto Aravena, protagonista en *Los 80*, explica que la serie marca un hito en la televisión chilena por tres factores: primero porque no se había tratado el tema de la Dictadura, a través de la emocionalidad de una familia, en televisión abierta; segundo porque representa la historia de gente de clase media, que son personas normales con problemas reales, lo que provocó la conmoción del televidente; y finalmente, porque gracias a esta producción los canales se dieron cuenta que era posible hacer series de calidad y obtener buenos resultados: “se le dio una oportunidad a *Los 80* para salir al aire, porque en realidad nadie creía mucho en este producto y demostró ser que la gente lo quería ver y que sí valía bastante la pena”.

La serie fue producida por Canal 13 y Wood Producciones con la utilización de fondos del CNTV, a partir de la segunda temporada. Inicialmente, el director fue Boris Quercia, reemplazado en la sexta temporada por Rodrigo Bazaes, puesto que el creador de ésta dejó el proyecto para protagonizar la serie *El hombre de tu vida* (Canal 13, 2013). La historia de la ficción toma como contexto los años 1982 y 1989, periodo en que Chile atravesaba la dictadura militar. La ficción se va desarrollando en relación a una serie de acontecimientos históricos que tuvieron lugar en dicha época y que marcaron la identidad de nuestro país. Resulta importante mencionar que la ficción es longeva, con siete temporadas hasta la fecha, lo que da cuenta del éxito de la producción.

La ficción de época aprovechó el potencial del lenguaje televisivo y retrató la vida de una familia de clase media chilena en un periodo recordado por la crisis económica y las primeras protestas contra el gobierno de Pinochet. Según un artículo de Fuenzalida y Julio (2009), la disponibilidad de gran material de archivo y la minuciosa labor de la dirección de

arte fueron las claves para el éxito, que se explica por la capacidad que tuvo la apuesta de generar la sensación de nostalgia y evocación en los telespectadores.

Siguiendo con la recuperación de la memoria histórica, TVN emite el 2011 una serie de televisión producida por Promocine y financiada por fondos del CNTV. *Los Archivos del Cardenal* (2011-2012), se desarrolla en el contexto de la dictadura militar en Chile, donde se pone de manifiesto el trabajo en la protección de los derechos humanos que realizaba la Vicaría de la Solidaridad en aquella época. La historia gira en torno a un abogado y a una asistente social, ambos trabajadores de este organismo, que se dedicaban a prestar asistencia a las víctimas de la dictadura y luchar contra las asociaciones de seguridad del gobierno (CNI).

Finalmente, la tercera serie que es parte del presente análisis es aquella que representa una memoria más contemporánea. De esta manera, *El Reemplazante* (TVN, 2012-2013) producida por Parox y también financiada por el CNTV se enmarca dentro de la crisis estudiantil que se vive en el país. La idea inicial de esta serie se acuñó antes de las movilizaciones estudiantiles del año 2011, sin embargo, fue esta contingencia la que le dio mayor fuerza y credibilidad al proyecto.

La ficción cuenta la historia de un exitoso empresario que pierde su empresa y debe volver a vivir a la casa de su padre y termina trabajando como profesor en un colegio de escasos recursos. Es aquí donde el ingeniero se involucra con los problemas y sueños de un grupo de jóvenes de enseñanza media e intenta hacer todo lo posible por darles una mejor educación. El valor de la serie radica en el hecho de que visibiliza una cruda realidad, contingente y potente en materia de educación.

Si bien en Chile, ya se habían producido series juveniles con alusiones a la realidad, éstas retrataban la vida de adolescentes pertenecientes a la clase alta de la sociedad, quienes enfrentaban conflictos de la vida diaria –amorosos y circunstanciales- sin mayor trascendencia. En este sentido, *El Reemplazante* rompe con la clásica representación de los jóvenes en Chile y se impone con una denuncia social, visibilizando la pobreza y la falta de oportunidades que afecta a gran parte de la población.

La elección de estas tres series se justifica porque todas alcanzaron positivos niveles de audiencia e instalaron un debate en la agenda pública. Al respecto, se evidenció que en su primera temporada, las ficciones fueron emitidas en la segunda franja horaria del *prime* en sus canales respectivos, ganándose un lugar entre los programas más vistos de la televisión nacional, formando parte diariamente de los *top ten* en audiencia, según cifras de *TimeIbope*.

Por otra parte, recibieron una efectiva valoración de la crítica al hacerse merecedoras del Premio de las Artes Nacionales (Altazor) en sus diversas categorías. Este reconocimiento se realiza anualmente con el fin de apreciar y estimular a las producciones artísticas nacionales. El 2010 *Los 80* se lleva la mayoría de los premios Altazor¹⁶ derrotando a la teleserie *¿Dónde está Elisa?* (TVN, 2009). Mientras que el 2012 la serie de época *Los Archivos del Cardenal* fue la más premiada al obtener cuatro galardones en aquella ceremonia¹⁷. Lo mismo ocurre un año más tarde con *El Reemplazante*¹⁸, ocasión en que los

¹⁶ Gana en la categoría “Mejor Dirección en Género Dramático”: Boris Quercia; “Mejor Guión”: Rodrigo Cuevas; “Mejor Actor”: Daniel Muñoz; “Mejor Actriz”: Tamara Acosta.

¹⁷ Gana en la categoría “Mejor Dirección en Género Dramático”: Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini; “Mejor guión”: Josefina Fernández, Nona Fernández y Luis Emilio Guzmán; “Mejor Actriz”: Daniela Ramírez; “Mejor Actor”: Alejandro Trejo.

¹⁸ “Mejor Dirección en Género Dramático”: Nicolás Acuña y Cristina Jiménez; “Mejor Guión”: equipo de escritores liderados por Hernán Rodríguez Matte; “Mejor Actor”: Iván Álvarez de Ayala.

realizadores de la serie finalizaron la premiación criticando la calidad de la televisión actual y el poco apoyo de las estaciones televisivas¹⁹.

En relación a la recepción del público, la encuesta de satisfacción sobre los programas financiado por el CNTV del 2011, posicionó a *Los 80* en el primer lugar de las preferencias (95,6 por ciento) y a *Los Archivos del Cardenal* (90,1 por ciento) en el cuarto puesto, como los programas preferidos de los televidentes. Al año siguiente, *El Reemplazante* obtuvo el tercer puesto de las preferencias alcanzando un 94% de satisfacción.

Como consecuencia de su éxito y resonancia en el panorama audiovisual del país, estas series se destacaron por su presencia pública a través de los medios de comunicación, generando un debate tanto en la prensa como en las redes sociales. Por este motivo, decidimos realizar el análisis basado en estas producciones, que se encargaron de sentar un precedente en la historia de las series de ficción nacionales.

1.2 Representación de género en las series de ficción

Para acercarnos a la representación de género en las series de ficción, haremos ciertos alcances hacia el concepto de estereotipo. Ésta es la base del análisis que realizamos a continuación, dado que actualmente los estereotipos de género siguen siendo parte de la producción cultural, y funcionan, según Folgueras (2011), como una lógica comunicativa normativa que asimilamos como ordinaria.

Un estereotipo vendría a ser un ahorro comunicativo que puede suponer que la brecha de género se mantenga, se consolide, desaparezca o se haga más grande, debido al alcance que la imagen proyectada en los medios de comunicación tiene en la sociedad. Por eso, se ha

¹⁹ *La Tercera* (9 de mayo de 2013) “El Reemplazante y película No acaparan los premios Altazor”. Página 51.

discutido si los estereotipos nacen de la sociedad y se reflejan en los *mass media* o al contrario.

La definición de estereotipo es muy diversa entre los autores, pero en este caso aceptaremos la propuesta de Mackie (1973) y diremos que son aquellas creencias populares sobre los atributos que caracterizan a un grupo social y en los que hay un acuerdo básico, como por ejemplo: los judíos, gitanos y mujeres. Aunque los estereotipos frecuentemente se asocian a los rasgos de personalidad, éstos no son desde luego los únicos, puesto que también se han identificado con otras particularidades como las conductas de rol, características físicas y ocupacionales.

El tipo de características o rasgos que se incluyen en el estereotipo han sido ampliamente discutidos, ya que según Suriá (2011) pueden ser rasgos muy poco frecuentes, y excluir los que son frecuentemente asignados pero poco diferenciadores. Es así como, Ashmore y Del Boca (1981) consideran que se deben incluir los elementos distintivos aunque no sean habituales, porque en el ámbito individual pueden tener un alto valor predictivo y a nivel cultural pueden servir como indicadores de la posición que los grupos ocupan en la sociedad. Por otra parte, indican que el estereotipo de un grupo no debe limitarse a ellos y se deben incluir los rasgos usados frecuentemente porque los diferenciadores constituyen sólo una pequeña parte del total, y cobran significado en relación al conjunto.

Ahora bien, ¿cómo se relacionan los estereotipos con los prejuicios y la discriminación? Esto va a depender del concepto de actitud que se adopte. Si tenemos en cuenta tres componentes: cognitivo (lo que sé del asunto), afectivo (las emociones que me suscita) y conductual (la conducta que como consecuencia desarrollo) se puede pensar, que en el caso de una actitud negativa hacia un grupo o categoría social, el estereotipo sería un conjunto

de creencias acerca de los atributos asignados a un grupo. El prejuicio, el efecto o evaluación negativa de un grupo y la discriminación es la conducta parcial o negativa en el tratamiento a las personas en virtud de su pertenencia al grupo.

En definitiva, existe una íntima conexión entre los estereotipos negativos y los prejuicios, pero muchas veces no están asociados los unos con los otros. Como por ejemplo, cuando se tiene una buena impresión de cierto grupo, como la “dulzura”, atribuida a las mujeres. Sin embargo, en ciertas situaciones un estereotipo positivo sobre una categoría social va a significar una idea prejuiciosa como en el caso de las mujeres, tal como asegura González (1999) la sociedad las considera delicadas, sensibles o débiles y se les puede negar sus derechos y oportunidades. De esta forma, hallamos un trasfondo discriminatorio y un intento de mantener o dar justificación a los sentimientos de superioridad y autoafirmación de un grupo (hombres) frente a otro (mujeres).

Según Tajfel (1984) los estereotipos también tienen un valor funcional y adaptativo, puesto que nos ayudan a comprender el mundo de manera más simple, ordenada y coherente, e incluso pueden entregarnos datos para ayudarnos a predecir acontecimientos venideros. Es decir, en un afán por simplificar y ordenar nuestro entorno, el ser humano tiende a categorizar o generalizar. Lo que implica no tener que esforzarse en analizar nuestras percepciones. Y además, son importantes a la hora de socializar, debido a que una vez más facilita la identidad, la conciencia de pertenecer a un grupo social, puesto que al reconocer o distinguirse con los estereotipos dominantes en ese grupo es una manera de seguir siendo parte de él.

Por otro lado, una línea de investigación psicosocial representada por autores como Tajfel y Billing, estudian la estereotipia como un fenómeno de categorización, es decir, en términos

de endogrupo (propio) y exogrupo (ajeno). Desde esta perspectiva lo que resulta interesante son las diferencias que notan los miembros de cada grupo entre el endo y el exogrupo, lo cual se caracteriza por el contraste y la asimilación intergrupar. Teniendo en cuenta que los miembros de cada grupo se dan cuenta de las diferencias entre los integrantes de éste y acentúan las semejanzas entre los miembros del otro grupo.

Otro aspecto relevante a la hora de definir los estereotipos según González (1999) es que los acontecimientos que confirman las expectativas estereotipadas son recordados mejor que los que las contradicen. Esto significaría que las diferencias entre el grupo que estereotipa y el estereotipador son por causas reales y no sólo percepciones falsas, o al peso del ambiente a través de la historia social de esos grupos estereotipados. Por eso se explica su fuerza y la dificultad de erradicarlos.

En este sentido, Miller (1982) cree que la generación de los estereotipos está asociada a una matriz social. Esto significa que los estereotipos nacen del medio social y se aprehenden a través de procesos de socialización y aculturación. Por ello, no serían más que fieles reflejos de una cultura, y por ende van a surgir y mantenerse porque responde a las necesidades que tiene dicho contexto que tiene que preservar las normas sociales ventajosas para él.

Es así como los estereotipos, a partir de las reflexiones de Levine y Campbel (1972), reflejarían diferencias ocupacionales en la vida urbana o rural, o diferencias en los estilos de aculturación entre distintos grupos. Por eso los estereotipos tienen una fuerte tendencia a persistir en el tiempo y suelen mantenerse inalterables en cada generación. Esto se mantendría siempre y cuando el grupo estereotipador no tenga algún motivo adaptativo o de supervivencia para realizar un cambio, como aliarse a un grupo enemigo por la misma

causa. Para que un cambio sea factible y concreto es necesario que se modifiquen los roles de un grupo, de modo que los estereotipos se adapten rápidamente y pasen a reflejar los nuevos desempeños.

Uno de los estereotipos que se ha mantenido a lo largo de la historia con más fuerza es el del género. En innumerables textos o productos hay descripciones de hombres y mujeres que contienen características similares en diferentes contextos y partes del mundo. En los cuales se retrata a la mujer como: sensible, cálida, dependiente y orientada a la gente, mientras que los hombres serían: dominantes, independientes, orientados hacia el trabajo y agresivos, según Williams & Best (1982). Esto estaría fielmente representado en la televisión, y más aún en la ficción, donde las características físicas y psicológicas de los personajes responden al imaginario de los individuos que los crean. Por ende, si su visión real está marcada por los estereotipos y no evalúan cómo debería ser el tratamiento del género, éstos se transmiten.

Las consecuencias psicológicas y sociales de estos estereotipos siguen vigentes, a pesar de la presión social que existe contra estas creencias, pues aún permanecen estos retratos como si fueran fieles a las mujeres y a los hombres en diferentes contextos sociales. De esta forma se convierten en una parte real de nuestro día a día, puesto que hay una sobreestimación de la uniformidad. Cada persona de grupo hombre o mujer “son”, según González (1999), como son vistos sus grupos, actúan y se emocionan, y sienten como su grupo. Y cuanto mayor sean las diferencias entre los grupos en determinadas características es más probable que éstas formen parte de los estereotipos mutuos. Además, mientras más contacto haya entre los ellos, existe más posibilidad de que los estereotipos reflejen diferencias reales.

Aunque los estereotipos no son, con exactitud, una fiel imagen de la realidad, sí pueden reflejar los roles que los grupos desempeñan en la sociedad, respecto al que percibe. Olvidándonos del efecto que tienen éstos sobre la conducta individual, vemos ésta como el reflejo de las características propias de la persona y dejamos atrás que es sólo un desempeño del papel que ocupa y de la situación que vive. En el caso de los hombres y las mujeres un ejemplo sería, que en la cultura Occidental los hombres suelen tener el trabajo fuera del hogar y las mujeres adquieran las responsabilidades de la casa y de los hijos/as. Los roles asignados tradicionalmente a los hombres son el resultado de características requeridas para desempeñarse profesionalmente, mientras que las cualidades propias de las mujeres son las necesarias para su trabajo como ama de casa.

Tanto mujeres como hombres tienden a actuar de forma apropiada con sus roles y todos/as, según González (1999) hemos olvidado los efectos reales del desempeño de los mismos. Puesto que las diferencias visibles de sus comportamientos demuestran que los hombres están orientados hacia el trabajo y las mujeres a las relaciones interpersonales y no se entiende que se hacen por rutina y tradiciones estereotipadas.

Los estereotipos de género, son, entonces las diferencias consensuadas sobre las características de los hombres y las mujeres en nuestra sociedad. Y este conjunto de creencias afecta a las categorías de hombre y mujer, que llamamos género, las cuales tienen un gran peso en el individuo, en su percepción del mundo, de sí mismo, y de su conducta. Lamentablemente, la dualidad de rasgos de personalidad que se asocian a hombres y mujeres se sigue manteniendo. A pesar de los cambios que acercan a la mujer y a los hombres a todas las actividades sociales, aún no se han modificado totalmente o no han tenido el alcance deseable. Es así como un estudio del Consejo Nacional de Televisión

(CNTV, 2008), donde las mujeres hablan de la mujer en la televisión, la percepción de las mujeres es que hay una desigualdad de género en la pantalla porque se reproduce una primacía del cuerpo como instrumento de seducción en su caso, y seducción intelectual, gracia y habilidad profesional en los hombres. Entonces esas concepciones, se asumen como una realidad que surge de los estereotipos asociados a los atributos físicos, intelectuales y éticos.

Esta desigualdad, según Williams & Best (1990) está centrada históricamente en las diferencias fisiológicas y psicológicas que existen entre los sexos. Un ejemplo de ello es el embarazo, ya que las lleva a asumir roles diferentes al de los hombres, ocasionando que se dividan sus tareas. Esto quiere decir que se pierde la comprensión del proceso y se entremezclan las diferencias biológicas, los roles sociales y los estereotipos diferenciadores. Y tal vez esto sustenta en el hecho de que el cambio no se produce de manera automática, puesto que la razón como dice Morales (1995) es que se sigue viendo a la mujer con características diferentes a la de los hombres. Porque una mujer centrada en su trabajo e independiente se la ve como masculina porque su comportamiento no encaja con su estereotipo de mujer. Entonces lo que antes servía para justificar la asignación diferencial de los roles, ahora sirve para frenar el cambio.

Un ejemplo de ello es la investigación que realizó López Sáez (1995) sobre la diferencia en la elección de carreras universitarias entre hombres y mujeres. El estudio se elaboró en la Universidad de Educación a Distancia (UNED), de España, con 186 sujetos, que eran alumnos de pedagogía o Ingeniería en primer o segundo año de carrera, menores de 24 años y con la elección de carrera realizada en primer, segundo o tercer lugar. Donde se muestra que a pesar de la superioridad de las mujeres sobre los hombres en rendimiento académico,

sigue habiendo más hombres en carreras técnicas y más mujeres en carreras de letras. Es decir, continuamos viendo actividades sociales vinculadas a roles a pesar del cambio ideológico sobre el rol social de la mujer.

Para Lippmann (1922), los estereotipos son resistentes a los cambios, pues se desvinculan de los que ocurren en la realidad debido a que las imágenes de nuestras mentes son más simples y fijas que el flujo de los acontecimientos. Y aunque las creencias hacia un grupo se vean contradichas habitualmente son censuradas o distorsionadas. No obstante, existen modelos que explican cómo pueden modificarse.

Entre los más importantes encontramos la hipótesis que suele atribuirse a Allport (1954), la cual postula que como medio para mejorar las relaciones entre grupos, reducir el prejuicio y los correspondientes estereotipos y discriminación debe haber contacto grupal. Por otro lado, está el modelo de conversión de Rothbart (1981) que predice el cambio de los estereotipos cuando la información desconfirmatoria se concentra en unos pocos ejemplares que contradicen dramáticamente el estereotipo. Y el modelo de contabilidad, donde hay un efecto acumulativo de la información desconfirmatoria que se iría sumando conforme se va obteniendo evidencia contraria al estereotipo.

Por otro lado, Ashmore y Del Boca (1981) proponen el modelo de los subtipos. Este sistema consiste en que los estereotipos son estructuras cognitivas jerarquizadas que se pueden distinguir en una categoría general y subtipos, que se van creando conforme se encuentra la información que no se ajusta al estereotipo. Cuando el desajuste es grande lleva a la creación de un subtipo, que permite por otra parte, el mantenimiento del estereotipo general. Y por último cabe mencionar el modelo del prototipo de Rothbart & John (1985), quienes señalan que para resolver el problema de la generalización de la

información desconfirmatoria es necesaria que ésta sea presentada por ejemplares que sean prototípicos de la categoría, es decir, que exista un buen ajuste entre la categoría y el ejemplar desconfirmatorio.

En este sentido, Belmonte y Guillamón (2008) señalan que los medios de comunicación han adquirido en las últimas décadas un papel importante como agente socializador, ayudando a construir identidades y contribuyendo a establecer sistemas simbólicos a través de los discursos y del imaginario que transmiten. Es así como en su función histórica y social, funcionan como aparatos de representación, de construcción de la realidad. Por tanto, un medio tan masivo y de tanto alcance como la televisión está intrínsecamente implicado en la construcción de significados. De manera, los productos televisivos contribuyen de cotidiana y sistemática a generar identidades a partir de mecanismos narrativos, semióticos e interpelativos que se ponen en marcha en cada acto de significación y que tienen influencias en la edificación o derrumbe de los estereotipos.

Dentro de la producción televisiva hemos decidido centrarnos en la ficción, específicamente en las series. Pues aunque el entretenimiento es la función más manifiesta, instalada y visible, la ficción también tienen un papel socializador. Incluso, según García de Castro (2007), son relevantes los segmentos de la audiencia que valoran estos productos como representaciones realistas y verosímiles, lo cual visibiliza la importancia de la función de orientación y modelaje que puede ejercer en sus espectadores.

Junto a los agentes más tradicionales de socialización como la familia, escuela, grupos de pares o entorno laboral, la ficción televisiva debe ser considerada como una instancia influyente en la configuración de nuestra identidad y en la orientación de nuestras actitudes y comportamientos.

Este tipo de relatos puede ser uno de los mecanismos que influya en la construcción y reconstrucción de la identidad personal de espectador, como señala Chicharro (2011). Es así como la ficción puede ser un modo de refuerzo de sí mismo y fomentar su autoestima; un modo de soporte autoreflexivo, a través del cual reconocerse; o a modo de enlace hacia las experiencias de otros, a través de las que explicar las propias. Y en este mismo sentido puede extrapolarse al plano grupal.

Y tal como afirma Brown (2009) en el caso de los grupos situados en posiciones subordinadas puede ser de utilidad para realizar reflexiones más positivas sobre su condición. Asimismo en relación a aquellos colectivos que están en proceso de construcción de su identidad como los adolescentes, la ficción puede servir para transferir valores, imágenes, rituales, símbolos y modelos en torno a las que referenciar su yo y su nosotros, según Montero (2005). Por otro lado, la ficción también puede reflejar o vehicular sentimientos de pertenencia a una comunidad más amplia como en la representación de elementos culturales comunes para los espectadores, según Rodríguez y Castelló (2009). Un ejemplo de ellos sería el folklore, las costumbres y tradiciones, gastronomía, vestimenta, música, entre otras.

Aunque la ficción no tiene que obedecer necesariamente al rigor, la exactitud o representatividad, el espectador puede releer su contenido como si lo fuera. Y la utilización de recursos encaminados a generar verosimilitud o las técnicas de la telerrealidad, así como las referencias a problemas actuales o citas históricas o políticas, facilitan esta percepción. De hecho, ese enfoque etnográfico muchas veces transgrede las reglas de la ficción y logra empaparse de un halo documental. Puesto que según Chicharro (2011), se recrea un estilo de vida que le permite a los espectadores/as establecer lazos de continuidad con

experiencias propias, o cercanas, almacenadas en la memoria, permitiendo que se construya un espacio de identificación, así como de opinión y discusión abierto e inclusivo, del que puede participar cualquier persona independientemente de su nivel formativo y ocupacional.

Para que el relato adquiriera este tipo de veracidad es necesario que el espectador/a reconozca algo de sí mismo/a en el texto de ficción, que active procesos de evocación que se instalan en la memoria como la vestimenta, la decoración dentro del hogar o situaciones como la persecución de los presos políticos. En este sentido, ante las disonancias entre la representación televisiva y los conocimientos que los espectadores/as saben de la historia, son las tramas de ficción las que pueden funcionar como correctores cognitivos, y reorganizar sus recuerdos. De ahí que los anacronismos del relato, según Chicharro (2011), sean en muchas ocasiones recibidos como valiosos aportes informativos.

Por esta razón el análisis que ofrecemos, ha tenido como objetivo detectar las configuraciones de género que se presentan y se transmiten a través de las series de ficción nacionales que se emiten en la televisión chilena. Y de esta forma, comprobar en qué medida se detectan estereotipos de género o configuraciones discursivas discriminatorias para las mujeres y los hombres, incluso cuando se trata de series de época.

Nuestro propósito entonces es establecer una crítica de la representación que permita visibilizar aquello que pasa desapercibido a los ojos del espectador. Con esto nos referimos a la ideología que opera tras las representaciones, específicamente la ideología de género que se está transmitiendo en las series nacionales de ficción y los procesos identificatorios que se ponen en juego en las representaciones. Esto con el fin de promover en la inclusión y la igualdad en la sociedad.

1.3 Marco institucional para la igualdad de género en Chile

En los últimos 15 años, Chile ha progresado notablemente en el desarrollo de instituciones públicas, políticas y mecanismos para la igualdad de género. El país tiene hoy en día uno de los marcos institucionales para la igualdad de género más desarrollados de América Latina, que puede servir de ejemplo a otros países de ingreso medio.

El marco institucional para la igualdad de género en el país, según el documento “Integrar la Perspectiva de Género en las Instituciones y Políticas Públicas en Chile”, es el resultado de un proceso dinámico determinado por diferentes factores a lo largo del tiempo.

A partir de la creación del Servicio Nacional de la Mujer (Sernam, 1991) durante la transición democrática, la etapa inicial de desarrollo del modelo fue guiada por el primer “Plan de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres” (1994-1999), el cual estableció la estrategia global para la igualdad de género en el ámbito nacional. Al mismo tiempo, se establecieron instituciones paralelas como los Consejos Regionales y las Mesas de Trabajo con el fin de implementar el Plan en el nivel descentralizado. El período cubierto por el segundo “Plan de Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres” (2000-2010) es el más maduro del sistema, debido a la experiencia con el anterior. El compromiso gubernamental con la igualdad de género facilitó cambios acelerados en el ámbito institucional a través de la creación de organismos como el Consejo de Ministros para la Igualdad de Oportunidades entre Mujeres y Hombres y la adopción de los Compromisos Ministeriales como mecanismos específicos para vincular objetivos amplios de género con metas sectoriales específicas.

El Índice de Desarrollo Humano relativo al Género (IDG), instrumento que mide la disparidad en salud, educación e ingresos entre hombres y mujeres, disminuyó en 0,3 puntos al año 2006²⁰. Esto redundó en que la distancia entre el IDG y el tradicional Índice de Desarrollo Humano (IDH) de Chile, que mide la distribución igualitaria del poder de decisión en el ámbito político, económico y control sobre los recursos, se redujera en un 95 por ciento²¹, posicionándonos como un país con un alto desarrollo humano.

Estos cambios son percibidos por la gran mayoría de la población, según la encuesta de Desarrollo Humano 2009, donde el 76 por ciento de los chilenos cree que las desigualdades entre hombres y mujeres han disminuido en comparación a diez años atrás. Además, ha ganado legitimidad como horizonte de la acción pública y es fuertemente apoyada como un objetivo respecto del cual el país debe perseverar en los años que vienen.

Chile ha experimentado notables avances en las últimas décadas al respecto. Esta circunstancia se aprecia en una mayor igualación de las capacidades y oportunidades de hombres y mujeres. También en la existencia de un nuevo marco de leyes y políticas que promueven dicha igualdad. Por último en la mayor legitimidad que ha alcanzado la igualdad de género en la sociedad.

La incorporación de la perspectiva de género en las políticas públicas ha tenido como objetivo visibilizar y corregir las desigualdades e inequidades entre ambos sexos, a través del compromiso explícito del Estado por promover la igualdad de género en la sociedad,

²⁰ El Índice de Desarrollo Humano (IDH) y el Índice de Desarrollo Humano relativo al Género (IDG) se mide en una escala de 0 a 1, y a partir de esa escala se consideran tres rangos de desarrollo humano: a) desarrollo humano alto, cuando el valor en una región o país es mayor o igual a 0.80; b) desarrollo humano medio, cuando el valor está entre 0.50 y 0.79; c) desarrollo humano bajo, cuando el valor es menor a 0.50. Según el Índice de Desarrollo Humano relativo al Género (IDG) realizado el 2010, la disparidad entre ambos sexos aumentó desde 0,561 en 1960 a 0,849 en el año 2006.

²¹ En condiciones de máxima igualdad de género esta distancia debiese ser nula.

asimismo, transformar las relaciones entre hombres y mujeres, tanto en la esfera pública, privada e individual.

Pero más allá de los cambios objetivos, y tal como afirma el informe “Desarrollo Humano en Chile 2010”, es claro que hoy existe en el país una creciente legitimidad y demanda para que las mujeres estén tan presentes en los puestos de poder como los hombres. Esta aspiración ha recibido un impulso decisivo con el acceso de una mujer a la Presidencia de la República.

Esta situación se extrapola a distintos países de Latinoamérica que son gobernados por una mujer. Cuatro mujeres ocupan la jefatura de estado: Laura Chinchilla (2010-2014) de Costa Rica), Dilma Rousseff (2011-presente) de Brasil, Cristina Fernández de Kirchner (2007-presente) de Argentina y Michelle Bachelet (2014-presente) de Chile gobiernan en conjunto al 44 por ciento de toda la población que reside en América Latina, que son 263,5 millones de habitantes según estadísticas oficiales de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal).

A la lista de mandatarias, es necesario añadir a dos jefas de Gobierno: la primera ministra de Jamaica, Portia Miller Shoot (2012-presente), y la de Trinidad y Tobago, Kamla Persad-Bissessar (2010-presente).

La encuesta de Desarrollo Humano 2009 refleja el efecto cultural de este acontecimiento, cuya característica más notoria fue la sensación de empoderamiento de las mujeres chilenas desde que asumió la Presidenta Michelle Bachelet (2006-2010). Según la encuesta, la propia imagen de la Presidenta sirvió como modelo y gatillador de una transformación simbólica en la forma de entender el liderazgo y el ejercicio del poder.

No obstante, actualmente se siguen constatando ciertas desigualdades en la sociedad y en las representaciones de los medios de comunicación en la relación de género en diversos ámbitos de la vida social y económica del país. Por ello, este trabajo pretende contribuir a la evaluación de la situación actual y a los cambios producidos en materia de igualdad de género.

Para ello, en este caso nos centraremos en tres series de ficción, producidas por la televisión chilena y que han sido las más vistas en el territorio nacional durante la última década: *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante*. Para ello analizamos la primera temporada de cada una de ellas, enfocándonos en dos aspectos: el proceso de producción y el de contenido.

Ambos temas están respaldados en entrevistas a los miembros del equipo de cada serie, es decir, a los creadores, guionistas, directores, productores y actores; revisión y análisis de apariciones en prensa de los periódicos *La Tercera* (impresa y digital), *La Segunda* (impresa y digital), *El Mostrador* (digital) y *El Dínamo* (digital), debido a la presencia pública que tienen, al público que apuntan y a su valoración en el imaginario colectivo; archivos e informes de instituciones vinculadas a lo audiovisual como el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), Observatorio Iberoamericano de ficción televisiva (Obitel), Observatorio de Medios Fucatel; datos de rating de Time Ibope, bibliografía referente de género y la representación de éste en la televisión; así como un análisis pormenorizado de cada capítulo, mediante la elaboración y aplicación de una ficha de análisis con una serie de categorías concretas que nos permitió conocer la visibilidad de los personajes masculinos y femeninos, su posición estructural, características psicológicas y cognitivas de los personajes y el papel educativo y pedagógico de las series.

Capítulo II

A continuación se describirá el proceso de producción de las series: *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante*, con el fin de entregar mayores antecedentes acerca de la construcción de los relatos de ficción en Chile. El capítulo está centrado en la creación de la idea y los hechos históricos o sociales que se representan; los equipos que trabajaron en la realización y el método que utilizaron; la escritura de los guiones y su aprobación; los presupuestos y la forma de financiamiento del mismo; y el *casting* del elenco de actores y actrices que interpretan a los protagonistas de cada serie.

Esta información ha sido recopilada en función del objetivo de nuestro trabajo, que es analizar la representación de género en las series de mayor éxito en el país. Pues, consideramos que es durante el proceso de producción donde se comienza a gestar la mirada de la serie y por tanto, hay una elección en relación a lo que se va a representar y la forma en la que lo hacen.

2.1. Nace *Mi mundo en los 80*: más que una moda, un movimiento

La serie de ficción *Los 80: más que una moda* es la primera producción nacional que recrea la vida de las familias chilenas de clase media, durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Canal 13 comenzó a emitirla durante el año 2008 y fue parte del proyecto que conmemoró el Bicentenario en Chile, por lo que cada capítulo apela al recuerdo y la nostalgia de una época que se vivió intensa políticamente, pero con gran unidad familiar.

Sin embargo, la historia del proyecto comienza a gestarse mucho antes. En el año 2004, el director de programación de Canal 13, Patricio Hernández se acercó a Alberto Gesswein, productor ejecutivo del “Proyecto Bicentenario” y le dijo: “mira, hay un proyecto en España, que se llama *Cuéntame cómo pasó* que a mí me encantaría que pudiéramos hacer acá”, así que el productor ejecutivo lo vio y a su parecer un formato “muy bonito”. Pero en ese minuto estaba trabajando en su primera serie de ficción *Héroes*, que recreaba los momentos más importantes que vivieron los próceres de la historia de Chile: Bernardo O’Higgins, José Miguel Carrera, Manuel Rodríguez, Diego Portales, José Manuel Balmaceda y Arturo Prat.

Para Gesswein esa era su primera experiencia en ficción, así que Hernández le propuso que trabajara junto a Sebastián Freund, que comandaba el área de ficción del canal. Ambos conversaron, se pusieron de acuerdo y llegaron a dos conclusiones: no valía la pena hacer la serie española y la época en que debía situarse por la importancia, y por los elementos de producción era en la década de los 80.

La serie *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-2014), narra la historia de una familia española de clase media: los Alcántara, que a partir de sus experiencias en los años 60 muestran la realidad de su país durante la dictadura del general Francisco Franco (1939-1975), y los hitos económicos, sociales y políticos que vivieron en esa época. Protagonizada por Imanol Arias, actor que interpreta a Antonio Alcántara, y Ana Duato, que representa a Mercedes Fernández²² tiene en promedio 28,3% puntos de *rating*²³ y este año lanzó su décima quinta temporada, aunque se espera que 2015 emita una nueva. Además, ha recibido innumerables premios, entre los que destaca el Premio Nacional de Televisión (2009) que otorga el Ministerio de Cultura en España y el reconocimiento entregado por la Asociación Latina de Crítica de espectáculos de New York como programa cultural del año (2008).

Por esta razón, los productores chilenos pensaron en comprar los derechos de la serie española, pero finalmente decidieron sólo inspirarse en ella. De lo contrario tendrían que haber hecho una adaptación muy grande. Así, nació la idea de una nueva serie, que iba a contar la vida de una familia en la década de los 80, con una composición familiar diferente y otra historia. Boris Quercia, director de *Los 80* -desde la primera a la quinta temporada- asegura que lo único que se rescató de *Cuéntame cómo pasó* es que la serie chilena “es vista a través de la intimidad familiar, no vista a través de los grandes sucesos históricos con los protagonistas de esos sucesos sino que todo lo contrario. Se ve a través de la historia privada de la gente anónima y sobre todo con un guión que hace mucho hincapié en las emociones y en las relaciones afectivas de esta familia”.

²² Los hijos de la pareja en la serie son: Ricardo Gómez (Carlos Alcántara), Pilar Punzano (Inés Alcántara), Pablo Rivero (Antonio Alcántara).

²³ Fuente: <http://www.formulatv.com/series/cuentame-como-paso/audiencias/>.

Aún así, la serie quedó congelada en el tiempo porque Gesswein estaba concentrado en *Héroes*, y Freund en otra serie de ficción llamada *Huaiquimán y Tolosa*, que trata sobre dos detectives que velan por el Barrio Patronato, ubicado en Santiago de Chile, específicamente en la comuna de Recoleta. Por tanto, cuando Gesswein terminó de producir *Héroes*, volvió a retomar el proyecto, que en ese momento se llamaba *Mi mundo en los 80*. Pero Freund seguía trabajando en *Huaiquimán y Tolosa*, la cual todavía no salía al aire y le pidió que siguiera solo.

El productor del “Proyecto Bicentenario” empezó a trabajar con distintos/as guionistas, entre ellos/as Carmen Gloria Hernández, periodista y guionista que actualmente es la directora ejecutiva de TVN. Trabajaron en el argumento pero les era difícil llegar a puerto, Gesswein recuerda “el guión estaba todavía demasiado parecido a las series americanas, no tenía la calidez, la emocionalidad que se requería, la profundidad, la chilenidad que necesitábamos, la identificación, en fin”. Hasta que un ángel caído del cielo, o Rodrigo Sepúlveda, del área dramática del canal le comentó al productor que había un guionista llamado Rodrigo Cuevas, que estaba interesado en concretar otras ideas. Entonces se reunió con él, y Cuevas se integró al equipo de trabajo y le sugirió que llamaran a Alejandro Goic, dramaturgo y actor chileno, que podía ayudarlos a salir del bloqueo que tenían con el guión. Luego Cuevas escribió el primer capítulo de la serie y todos/as quedaron convencidos que él era la persona indicada.

Paralelamente se empezó a gestionar la llegada de Boris Quercia como director de la serie, quien había terminado de hacer *Huaiquimán y Tolosa*. El productor lo invitó a participar en el proyecto, se subió al tren y empezó a trabajar en el desarrollo de la historia, y en los personajes junto a Cuevas. Por otro lado, Gesswein se comunicó con Andrés Wood,

director de cine chileno y parte del directorio de Wood Producciones, productora que terminó realizando la serie.

Otro miembro del equipo que no se había integrado era el director de arte, y se la jugaron por Rodrigo Bazaes, quien había participado en la película dirigida por Wood, *Machuca*. En ésta el diseñador había realizado un trabajo de arte, que a los ojos del productor del “Proyecto Bicentenario” era “maravilloso” y lo convenció junto a los demás para que se uniera, aunque Bazaes confesó en el diario *La Tercera*²⁴ que “era un proyecto que sonaba interesante pero que tenía hartos riesgos, más que nada debido a la idea de que la televisión no refleja mucho la realidad. Yo mismo como espectador suelo no identificarme con los productos que ésta genera, con personajes que carecen de sustancia. El desafío partió por reflejar la realidad, tratar de generar identificación. Sin duda hay cosas que hubiésemos querido lograr mejor, pero el objetivo básico se cumplió, y en sólo dos meses, que fue en lo que se realizó la preproducción para estos 10 capítulos”.

2.1.1. Sin lucas no hay paraíso

Una vez que se armó el equipo de trabajo y el proyecto, presentaron la serie al Consejo Nacional de Televisión (CNTV), un organismo que vela por el correcto funcionamiento de la televisión chilena y que tiene fondos concursables que sirven para obtener los recursos o ayudar a costear el financiamiento de una producción. Sin embargo, lo rechazaron porque “no era una serie que llamaba la atención y era muy antigua”, dijo Gesswein.

Así que no les quedó otra opción que recurrir al canal para que financiara completamente la primera temporada, y para ello la serie tenía que ser parte del “Proyecto Bicentenario”, una

²⁴ La Tercera digital (10 de diciembre del 2008). Rodrigo Bazaes, el hombre que reconstruye épocas. Obtenido el 14 de junio en <http://www.latercera.com/noticia/entretenicion/artes/2008/12/727-82643-9-rodrigo-bazaes-director-de-arte-de-los-80-la-serie-no-es-un-cliche-de-la-decada.shtml>.

iniciativa de la estación televisiva dedicada a conmemorar los 200 años desde que comenzó a gestarse la Independencia del país. En ese proyecto había una comisión, que debía velar por los contenidos que se estaban emitiendo o que se iban a emitir, así que cuando presentaron *Los 80* afortunadamente la aprobó el directorio²⁵ y les dieron el “vamos” a la producción.

Por este motivo tuvieron que adaptarse a las circunstancias, es decir, tratar de ahorrar porque no tenían dinero suficiente. Gesswein afirma que “los recursos en la primera temporada fueron súper duros, el método de producción que hicimos fue muy artesanal, tremendamente artesanal pero sacamos adelante un proyecto que terminó finalmente convenciendo por el *rating* porque en la primera temporada le fue bastante bien. Si bien es cierto que no ganamos, pero estuvimos muy cerca de ganar a Camiroaga con *Animal Nocturno*. Entonces realmente fue una revelación”.

A partir de ese momento el panorama cambió. Al año siguiente de la emisión de la serie, el CNTV los premió con una categoría especial “Excelencia televisiva”, ya que cumplían con todos los requisitos que debía tener una producción de calidad. E incluso siguieron ganando el premio en las siguientes temporadas hasta que se agotaron el máximo de postulaciones. Este premio le permitía al equipo presionar al canal para que aprobara una nueva temporada porque parte de las preocupaciones que tenían al terminar las grabaciones era si podrían hacer otra temporada.

Aún así, el canal cada vez fue invirtiendo más dinero. Los recursos del CNTV fueron bajando y los costos del programa se incrementaron. El motivo principal es que las series

²⁵ Los apoyó especialmente el economista Fernando Coloma, presidente del directorio; Sol Serrano, historiadora e investigadora; Roberto González, psicólogo; Jorge Herrera, ingeniero comercial; Hans Muhr, arquitecto; y el historiador Patricio Bernedo.

en sí manejan presupuestos mucho más elevados que otros productos de la televisión: se hacen pocos capítulos que son muy costosos, y además se recolecta menos por la inversión publicitaria. Gesswein no quiso especificar el costo de la serie, pero dijo que oscilaba entre los 80 y 100 millones de pesos por capítulo. No obstante el presupuesto fue avanzando con los años, entre otras cosas, porque se vencían los contratos de los actores y actrices, y su renovación significaba un alza en sus salarios debido al éxito de la serie.

Aunque con el tiempo, el área comercial de Canal 13 logró conseguir un número importante de auspiciadores, y con ello se instauró un nuevo modelo de venta publicitaria. Debido al éxito de *Los 80*, los espacios para los anunciantes se vendían con mucha anticipación y además se conseguían patrocinadores propios como Falabella. Empresa que se mencionaba en la presentación de cada capítulo y se pasaba un comercial en cada tanda.

Lo innovador de estos auspicios era que las empresas comenzaron a producir spots de época con el objetivo de parecerse a la serie o bien rescataban comerciales esos años y los pasaban al comenzar la tanda comercial. Entonces, como los auspiciadores se inscribían con tanta anticipación, el canal subía el valor.

El *boom* publicitario que tuvo la serie provocó que en un momento llegaran a tener cinco rondas comerciales, es decir emitían casi 20 minutos de anuncios. Con ello existía el riesgo de bajar el *rating*, pero los espectadores eran tan fieles que incluso se quedaban viendo los comerciales. Según *La Tercera*²⁶, para el último capítulo de la primera temporada la casa televisiva había vendido 50 avisos publicitarios, a un costo promedio de 3,9 millones de pesos los 30 segundos, llegando a recaudar más de 90 millones de pesos.

²⁶ *La Tercera* digital (19 de diciembre de 2008). Último capítulo de serie *Los 80* recaudará cerca de 90 millones. Obtenida el 14 de junio de 2014 en <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2008/12/661-85800-9-ultimo-capitulo-de-serie-los-80-recaudara-cerca-de-90-millones.shtml>

2.1.2. El bosquejo de los Herrera

Con el tiempo Rodrigo Cuevas era único responsable del guión, y escribió solo la mayor parte de los capítulos, salvo algunos que hizo Quercia. Y Gesswein como productor ejecutivo que lideraba la serie desde el canal, los editaba y aprobaba. No obstante, durante la primera temporada se realizaron rondas de opinión, donde Quercia, Wood, Gesswein, y eventualmente algún asesor del canal u otro guionista de apoyo, discutían los capítulos antes de empezar a escribirlos y hacían una escaleta, pero en las próximas temporadas ese espacio se eliminó por ahorro de tiempo.

Según el productor ejecutivo del “Proyecto Bicentenario”, ese proceso de discusión se transformó en una etapa crucial, ya que “fue sinceramente un trabajo muy en equipo, donde (...) todas las partes del proyecto se lograban con bastante generosidad. (...) Con el correr de los años la cosa fue cambiando un poco porque también las exigencias, o sea las...por así decirlo las tareas de cada uno fueron cambiando. Andrés ya se metía más en películas y no podía participar con la frecuencia que se requería. Pero fue bien clave al principio con eso de ir generando como el espíritu de *Los 80*”.

Previo a la escritura de cada capítulo, un equipo grande de periodistas hacía una investigación de todo lo que ocurrió mes a mes en 1982 y eso se estudiaba antes de empezar a construir las tramas. Además, estaban los recuerdos de cada miembro del equipo: director, productores, actores y actrices, así que todos/as aportaban su granito de arena e iban completando la historia con ciertos matices reales. Ahora bien cuando se iban a mostrar situaciones puntuales vividas por ciertas personas, los entrevistaban personalmente como a Cristián Precht, debido al trabajo que realizó en la ex Vicaría de la Solidaridad, un

organismo de la Iglesia Católica en Chile que prestaba asistencia a las víctimas de la dictadura de Pinochet.

No obstante, una de las cosas complicadas era la utilización de las imágenes de archivo, que se iban a usar para completar la historia, aunque sin la integración de los personajes en el registro, que era una de las particularidades de *Cuéntame cómo pasó*. Esto se debía principalmente a que los archivos que manejaba el canal estaban en muy mal estado porque eran cintas de vídeo $\frac{3}{4}$. Quercia cuenta que: “había una persona del departamento de archivo, (...) que nos preveía para cada capítulo mucho material que había escogido de ese año y nosotros íbamos eligiendo. Había cosas específicas y hechos específicos que teníamos que buscar, hechos periodísticos. Y por otro lado, archivos particulares de gente que trabajaba en ese tiempo para agencias internacionales de noticias y que mantuvo ese material en su poder, y que nos vendieron parte de ese material seleccionado por nosotros”.

También tenían dificultades con la ambientación y el trabajo de arte. Éste fue el mayor problema pero también el que les proveyó de éxito. En la primera temporada tuvieron que forrar una casa real por dentro como la casa de los Herrera, y los dormitorios de arriba los adaptaron como las piezas de Félix con Martín y Claudia. Bazaes, el director de arte era muy quisquilloso y cuidaba cada detalle. Gesswein y Quercia recuerdan que llegaba al extremo de pintar las tapitas de Coca Cola con el logo antiguo o a hacer el boleto del bus. Bazaes le daba vida a la historia mediante la ambientación y después el director elegía lo que aparecía en pantalla, entonces era un trabajo arduo. Y también había que darle cierta vida a las escenas, así que el director de luz y fotografía, Antonio Quercia fabricó unas grúas para generar movimientos de cámara que fueran parecidos a los que se usaban en Europa.

Otro obstáculo, tuvo que ver con el *casting*. Lo único que tenían claro desde la producción era que Daniel Muñoz, iba a interpretar a Juan Herrera. Pero hubo un gran debate acerca del papel de Ana porque Tamara Costa, actriz que terminó interpretando el papel era muy joven para tener una hija de 17 años. Sin embargo, su calidad actoral e interpretación terminó convenciendo a todos los miembros del equipo. En cuanto al papel de Claudia, Loreto Aravena fue la última actriz que llegó, pues hubo muchas Claudias antes que ella. Martín, no era el actual actor Tomás Verdejo, sino otro y para contratarlo Quercia le envió una foto y un vídeo a Gesswein para que lo aprobara y quedó seleccionado. Y Félix también los sorprendió en el *casting*. El equipo realizador estaba muy preocupados porque tuvieron poco tiempo para seleccionarlos y tenían que tener un cuidado especial en el *look*, porque su éxito radicaba en la puesta en escena y ésta debía ser muy realista.

Según Gesswein “El arte contribuyó mucho a que la gente se conectara con la nostalgia del pasado y fuera capaz de descubrir los objetos. La historia o la experiencia de la serie se completa con tus propios recuerdos, entonces ese es un elemento súper importante a la hora de entender por qué le fue bien, por qué enganchó, por qué hizo tanto enganche emocional con las personas de distintas miradas políticas o distintas sensibilidades por así decirlo. Entonces la preproducción tiene muchas dificultades en ese sentido”.

A partir de la segunda temporada fue aumentando el desafío. Por un lado, el equipo de actores y actrices debían mantenerse motivados y firmar nuevos contratos. Y lo mismo ocurría con la productora, que debía ver la forma de recrear situaciones como el terremoto de 1985, los lugares como Argentina o hacer las escenas de ficción con un director que se manejaba en ese aspecto. Según Gesswein, hubo una innumerable cantidad de dificultades, que iban desde no saber realmente cuándo se iba a terminar la serie a no saber si la gente la

vería de nuevo, pero “lo gratificante era sorprenderse cada vez que los televidentes nos daban su apoyo y armamos un equipo de trabajo que creo que nunca más se va a repetir en la historia. Sonó bien, es como una banda cuando suena bien y saben tocar bien juntos hasta que se tienen que separar porque ya cada uno tiene que hacer sus propios proyectos...es un poco lo mismo”.

2.1.3. ¿Derecho a voto?: aspirando a la igualdad

La serie partió con una hipótesis que tenía que ver con el valor nuclear de una familia, que era una especie de apoyo permanente entre cada uno de sus miembros. Ese era uno de los pilares que no se iban a romper, por lo menos en la primera temporada. Sin embargo, surge la pregunta ¿cómo se representa el género en *Los 80*? Según Quercia “lo que uno hace es un extracto de la realidad, o sea lo que uno hace es copiar un pasado no manipularlo o tratamos de no manipularlo y de ser objetivos. Entonces uno lo que hace es decir, bueno, en ese tiempo era así el estado de las cosas, entonces lo que correspondía era hacer una investigación respecto de cómo era el estado de las cosas”.

En 1982 la mujer tenía derecho a voto desde hacía treinta y tres años, y estaba en un proceso de cambio entre la dueña de casa y la mujer que iba a trabajar, que se ganaba los porotos, que tenía independencia, y que además quería igualarse a los hombres en cuanto a derechos civiles. Entonces, según Quercia esas son las cosas que se limitaron a poner el tapete porque la premisa era ver la vida diaria de una familia y no denunciar el estado de las cosas en ese tiempo. Y visto con la distancia de 25 años, le da un elemento interesante, dramático, porque en ese periodo sólo era parte de la realidad.

Para Loreto Aravena, actriz que interpreta en la serie a Claudia Herrera “se refleja bien el machismo de esa época que todavía existe en Chile”. Es posible ver bien como la mujer se inserta en mundo laboral, el marido es autoritario y los hijos eran criados con un pensamiento machista. De hecho, Loreto cuenta “siempre se le servía primero a mi hermano y a mi papá antes que a nosotras. Ese tipo de cosas que son muy de matriarcado finalmente, pero que inculcan el machismo en la sociedad, en las familias y la serie lo refleja súper bien. Y como la mujer casi que no podía hacer nada, no podía decir mucho, no tenía mucha opinión. Entonces aparece esta Claudia que es como contestataria y es todo lo contrario a su madre y a la crianza también que tuvo su madre, rompe este esquema y también se ve en eso la evolución de las mujeres. Y después es Ana la que se sube a este carro y empieza a trabajar sola”.

Es decir, la serie refleja de forma generalizada y realista el rol que tenían los hombres y las mujeres en la década de los 80 y los avances que fueron logrando con en el tiempo. Aunque, según la actriz en muchos aspectos el estereotipo femenino y masculino sigue presente, y por eso aún se está luchando por temas que deberían estar zanjados como la tuición compartida de los hijos e hijas y la igualdad de los salarios. En este sentido Gesswein comenta que la representación de la mujer “ha sido bien evaluada y bien valorada por las mujeres porque pone en tela de juicio el cambio que tuvieron que vivir en la década de los 80 y que incluso todavía son vigentes y están en proceso”.

En cuanto a la representación del hombre, se observa el cambio que tuvieron que vivir los chilenos con la incorporación del modelo económico neoliberal. Puesto que Juan Herrera, un tipo de corazón emprendedor y capaz de ponerle el cuerpo a todo, va quedando fuera moda porque no se adapta a los nuevos esquemas. Entonces los hombres se sienten

identificados porque los problemas por los que pasa Juan son universales. Se trata de conflictos que generan identidad, ya que en esa época era muy fácil ser parte de una familia como los Herrera. Asimismo, los niños tienen historias de niños, que van evolucionando según su edad, debido a que existe una correlación entre el tiempo narrativo y tiempo real que viven los actores.

La apreciación de Gesswein es que “en términos de representación lo bueno precisamente es que es muy transversal, porque apela a la nostalgia, a los nostálgico de los años 80, a quienes estuvimos en esa época y a quienes participamos en el movimiento estudiantil, los que queríamos derrocar al dictador y todo esto, pero también apela a la gente de hoy que de alguna manera entiende cómo se vivía en esa época y con la pasión que se vivía en esa época”.

Ahora bien, es necesario considerar que en *Los 80* los hombres y las mujeres tienen diferentes espacios y representan diferentes conflictos, independientemente del contexto político y social que la producción haya querido reflejar. Claudia, por ejemplo, la hija mayor de la familia, es quien simboliza la vida amorosa en la serie, aunque al final sea la opositora al régimen, y Juan, el padre, junto a Félix, el hijo menor tienen el mismo protagonismo. Pero Martín, el hijo del medio y su madre Ana, quedan fuera de la historia, a pesar de que ésta última es quien rompe los esquemas y decide trabajar. Según Gesswein ésta es una cuestión práctica, pues “uno se da cuenta que en una serie y en un capítulo no puedes darle espacio a más de tres tramas, más de tres tramas se te hace demasiado complejo y finalmente en una cosa más plural de cinco personajes siempre terminan dos medios cojos”. Aún así, el rol que tiene cada personaje, la construcción del mismo y la forma en la que se tratan, entregan luces de cómo se representa el género en la serie y por

tanto, lo que le transmiten a los televidentes. Y es precisamente ese análisis el que se realiza en el siguiente capítulo de este trabajo.

2.2. Los archivos de un pasado olvidado: Los Archivos del Cardenal

La serie de ficción *Los Archivos del Cardenal* con que TVN sacudió la memoria histórica de los chilenos y chilenas el 2011 se inspira en el rol que jugó la Vicaría de la Solidaridad bajo la dictadura. Cada uno de los capítulos de la serie rescata elementos de casos reales de violaciones a los derechos humanos cometidas en ese período y retrata a personajes de uno u otro bando que marcaron esa época.

La saga internacional *La ley y el orden* (NBC, 1990- 2010) y el libro nacional *Chile: la memoria prohibida*, fueron los disparadores de *Los Archivos del Cardenal*, la serie de ficción histórica que emitió el canal estatal. Su creadora, la periodista Josefina Fernández²⁷ cuenta que su padre era abogado externo de la Vicaría de la Solidaridad. Aunque nunca había ido, porque era muy chica, “un día agarré *La memoria prohibida* y no pude soltarlo”, recuerda Fernández.

El libro, de tres volúmenes y con textos de Augusto Góngora y Rodrigo Atria, fue publicado originalmente en 1989. Fue uno de los primeros documentos sobre las violaciones a los derechos humanos ocurridas durante el gobierno militar. Incluso antes que el mismísimo Informe *Rettig*, documento emitido a comienzos del gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) bajo el alero de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. Este servicio se encargó de emitir un informe sobre las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura de Augusto Pinochet.

²⁷ Josefina Fernández además colaboró como guionista en las telenovelas nocturnas chilenas *¿Dónde está Elisa?* (TVN, 2009), *Mujeres de lujo* (CHV, 2010) y *El laberinto de Alicia* (TVN, 2011).

Tras leerlos, ella se dio cuenta que los testimonios, por su intensidad y dramatismo, perfectamente podrían convertirse en películas. O más bien, capítulos de una serie. Su fanatismo por *La ley y el orden* le hizo tener claro el formato desde un comienzo: el policial.

El nombre *Los Archivos del Cardenal* alude a la labor desplegada por el cardenal Raúl Silva Henríquez, creando la Vicaría de la Solidaridad, institución que velaba por la defensa de los derechos humanos. Uno de los pocos lugares donde los perseguidos por razones políticas podían ser protegidos y asesorados legalmente.

La serie es ficción, pero está basada en hechos reales y justamente en esta etapa de indagación, la periodista Pascale Bonnefoy y el Centro de Investigación y Publicaciones (CIP) de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales (UDP) rescataron, a través de un sitio *web*²⁸ esas historias reales y a algunos de sus protagonistas. Se ocuparon de documentar cómo fueron cubiertos por los medios de comunicación escritos y prensa estas violaciones a los derechos humanos y episodios de tortura.

La creadora investigó tres años y cinco meses duraron las grabaciones, que prometían construir una panorámica social de aquellos años: las primeras informaciones de violaciones a los derechos humanos, secuestros en plena vía pública, el rol de la Iglesia Católica, el miedo, las primeras protestas masivas y la defensa de los derechos de los detenidos desaparecidos.

Para Josefina Fernández, *Los Archivos del Cardenal* tenía que ver con la información. Fue pensada como una serie de ficción que trataba de recuperar la historia. Ese era el espíritu de

²⁸ Sitio *web* del Centro de Investigación y Publicaciones (CIP) de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales (UDP) <http://www.casosvicaria.udp.cl>

la creadora, según argumenta "las historias no eran cosa que nadie supiera. Estaban en la prensa. De forma escondida, manipulada, pero las personas no podían enterarse de lo que estaba pasando. Y vaya que es importante aprender a manejar la información".

Este despertar informativo es un correlato con el cual se empieza a conocer el país, al darse cuenta de que las cosas no marchaban tan bien como se suponía. "Es importante conocer el pasado. Más allá de una postura ideológica, incluso. Constatar los hechos. Si bien se han realizado películas o documentales sobre el tema, la televisión abierta nunca había encarado estas historias", añade la creadora.

Al respecto, Rony Goldschmied, productor ejecutivo de TVN, destaca que ésta es la primera serie de televisión abierta que se hace cargo de estos temas: "Es una ficción que trata de recuperar la historia y la identidad nacional. Y eso se logra visitando estos territorios conflictivos y que representan una situación difícil para el país".

2.2.1. Un capítulo: un caso resuelto

Josefina confiaba ciegamente en su equipo de guionistas, quienes eran las encargadas de ficcionar las historias, dándoles sentido unitario y de intriga policial. Para la creadora no había caso que la serie no fuera dramática ni terrible. "Era la manera de llegar a la gente. Instalar el tema de una forma masiva y cruda. A veces las historias no son tomadas en cuenta por la forma en que se muestran", agrega Fernández.

El equipo de guionistas estaba conformado por dos mujeres: ella misma y Nona Fernández²⁹. Para Josefina esta situación sólo acarrea un problema: "la manía por el

²⁹ Guionista de otras telenovelas nacionales como *Los Treinta* (TVN, 2005), *Alguien te mira* (TVN, 2007), *¿Dónde está Elisa?* (TVN, 2009) y *El Laberinto de Alicia* (TVN, 2011).

detalle”. Fijarse en las emociones de los personajes, saber por qué hacen lo que hacen fue el aporte y el detalle que le otorgó sentido a todos sus protagonistas.

El método de trabajo de las guionistas era establecer el gran viaje de la serie, mediante escaletas. El objetivo era planificar qué es lo que va a pasar a grandes rasgos en los 12 capítulos. Luego se organizaron los casos reales que cruzarían cada emisión y se iban escribiendo de a dos, comenta Nona Fernández.

Cada capítulo se iba estructurando a cuatro manos, a excepción de los tres finales donde se unió Luis Emilio Guzmán, cerrando el guión a tres cabezas y seis manos. Bajo esta metodología vemos capítulos donde se producen detenciones de la CNI, se incluye el relato de un agente de seguridad, la gente refugiándose en las parroquias, personajes pidiendo recursos de amparo e incluso los experimentos químicos que se habrían llevado a cabo en las cárceles.

Las guionistas construyen a las personas desde su dimensión psicológica, teniendo en cuenta cuál es su rol en la trama y en la acción. Los personajes se definen por lo que hacen. Luego de largas sesiones de conversación sobre ellos, los ponemos en acción. “La construcción de los personajes es una ecuación justa entre lo que la trama pide de ellos y lo que su propia dimensión interna necesita desplegar”, agrega Nona.

Bajo esta premisa, los actores terminan de completar a los personajes con su caligrafía personal. Ellos son la carne de los personajes. Pero nada de eso es parte del guión que ellos reciben ya escrito y cerrado luego de meses de trabajo. Su aporte es práctico y tiene que ver con poner a la disposición del personaje su cuerpo, su memoria y su punto de vista. “Se recurren a los recuerdos propios, a las experiencias con tu familia”, dice Alejandro Trejo,

actor que personaliza al abogado Carlos Pedregal. “Por ejemplo, yo me enfoque en mi padre. Un hombre muy preocupado por su trabajo, pero por su apariencia física. Desordenado, hiperactivo, pero muy preocupado por los suyos y sus pares”, agrega el actor.

A esto se suma el *look* de los personajes, que es cosecha del director, de su equipo de vestuaristas y maquilladores, en conjunto con los actores. Un ejemplo de esto, cuenta Benjamín Vicuña³⁰, actor que representa al joven abogado Ramón Sarmiento, que un día llevó al *set* unos zapatos de cuero propios que se convirtieron en los de su personaje.

Por otra parte, la serie se transforma en un mecanismo de acercamiento para las generaciones que no tuvieron acceso a esa parte de la historia del país. La estética fue un factor muy complejo de lograr, puesto que la serie tenía que mantenerse fiel a la época representada. Y esto involucraba tener la dificultad de los tiempos modernos: desde los autos que transitan por las calles hasta las líneas amarillas que tienen ahora las veredas, eran detalles que pudieron eliminar o invisibilizar para ser lo más fidedigno al periodo.

Con respecto a la representación de género en la serie, las guionistas cuentan que nunca se diseñó *Los Archivos del Cardenal* en la equivalencia de género ni en derribar estereotipos femeninos y masculinos. La misma opinión tiene el productor ejecutivo de TVN, quien complementa que el desarrollo de la trama y los personajes responde a la complejidad de estos, más que a su recreación tradicional o no tradicional.

Independiente de este rasgo azaroso y no menos importante, las guionistas nos indican que en el inconsciente de ellas se encuentra la subjetividad femenina, por más que se quiera representar lo contrario o por lo menos equitativo. Nona Fernández suma un comentario

³⁰ *La Tercera Impresión* (29 de julio de 2011) Los secretos de la reconstrucción histórica tras la serie *Los Archivos del Cardenal*. Obtenido el 22 de junio de 2014 en <http://papeldigital.info/lt/?2011072901#82>.

respecto a la representación de género: “El rol de las mujeres en la Vicaría fue de total relevancia. Más allá de lo escrito por nosotros, en la Vicaría las mujeres fueron un motor importantísimo. Madres que lo arriesgaban todo por su trabajo, que estaban haciendo pega de agentes de inteligencia, que contenían emocionalmente a las víctimas, que se comprometían con ellas a niveles totales, que trabajaban diariamente con el horror. El trabajo de ellas es admirable y aplaudible por su valentía y compromiso”, concluye Fernández.

Ahora bien, para la productora realizadora de la serie, Leonora González, de Promocine, considera que la representación de género en *Los Archivos del Cardenal* no tuvo un valor agregado, pero se trató de cuidar a los personajes femeninos, alejándolos de los estereotipos, de no aminorarlas, que no sean objetos sexuales. Lo cual en contenido y equidad de representación se cumple, lo que se puede corroborar en el análisis de contenido realizado en esta investigación.

2.2.2. Coproducción de TVN y Promocine: estatal versus privado

Los Archivos del Cardenal trabajó con dos productores ejecutivos, Leonora González de la productora Promocine y Rony Goldschmied del canal emisor, TVN. Por una parte, la productora velaba por el correcto cumplimiento tanto artístico como financiero de todo el proyecto, en todas sus etapas. Y Televisión Nacional de Chile, siendo su cliente, aprobaba los contenidos, capítulos y guiones. Según Leonora González, el productor de TVN podía modificar y comentar, pero respecto a un producto terminado, como lo es un capítulo grabado, editado y con la postproducción ya realizada.

Además de la construcción de guiones, edición y grabaciones de los capítulos, la productora coordinaba las diferentes etapas de realización de la serie. Fueron aproximadamente dos meses de pre-producción, cuatro a cinco meses de rodaje y la etapa de postproducción terminó cuatro o cinco meses después de finalizado la última escena del rodaje. “Eso es lo ideal, pero sobre todo en las primeras temporadas los tiempos se extienden porque se está buscando el tono de la serie”, argumenta la productora.

Todas estas etapas de trabajo requieren de un presupuesto, el cual se define a partir de diversas variables. De partida, qué cantidad de gente se necesita para trabajar en el proyecto, si es de época o no es de época, si es en Santiago, en región o fuera del país, qué cantidad de locaciones necesitas, qué rostros vas a incluir, si vas a incluir actores conocidos o no conocidos, la cantidad de jornadas de rodaje, etcétera. Tomando estas variables, “el costo por capítulo de la serie fue alrededor de los 50 millones de pesos”, aclara Leonora.

La creadora, Josefina Fernández, junto al productor ejecutivo de TVN postularon al Fondo de Fomento a la Calidad del CNTV en categoría de Ficción. Después de varios meses de espera y entre algo de controversia en la derecha conservadora del país, debido a su temática enfocada en el trabajo de la Vicaría de la Solidaridad a principios de los años 80, el CNTV debatió mucho y en un fallo dividido de 6 votos contra 4, aprobaron darle los fondos a la serie para su realización, otorgándole 299.930.475 millones de pesos³¹.

La primera temporada de *Los Archivos del Cardenal* (junio - octubre, 2011) fue emitida los días jueves en la segunda franja horaria a las 23:00 horas aproximadamente. Según el productor ejecutivo del canal, esta situación se debe a dos factores. En primer lugar, a la

³¹ *La Tercera Impresa* (14 de julio de 2011) CNTV aprobó Los Archivos del Cardenal con fallo dividido. Obtenido el 25 de junio de 2014 en <http://papeldigital.info/lt/?2011071401#>.

estructura de la parrilla programática en Chile, que considera que los programas no aptos para todo público deben emitirse más tarde; y la otra razón se debe a que existen horarios donde el costo de la publicidad es más alto que en otros. Es por esto, que esta producción – considerada de calidad por el mismo productor – fue emitida en segunda franja horaria, perdiendo una parte importante de la audiencia.

Pese a este factor de programación y transmisión, el reconocimiento a la serie fue encabezado por las artes nacionales, o más bien conocido como Los Premios Altazor, en su XIII versión (2012) galardonó a la serie *Los Archivos del Cardenal* en cuatro categorías acabando con el reinado de *Los 80*, que durante tres años ejerció su hegemonía en estos premios.

Los Archivos del Cardenal obtuvo los siguientes premios en la categoría Artes audiovisuales en Televisión. Mejor dirección correspondiente a Nicolás Acuña. Mejor guión, encabezado por la creadora Josefina Fernández, Nona Fernández y Luis Emilio Guzmán. Y por último, el galardón mejor actriz y mejor actor recayó en Daniela Ramírez y Alejandro Trejo, respectivamente.

De este modo, *Los Archivos del Cardenal*, construcción ficticia basada en hechos reales, marco un precedente en la televisión abierta ya que no se había tocado en la pantalla las violaciones explícitas a los derechos humanos ni se había representado los actos de tortura y secuestros con la crudeza realista de la serie y tampoco la defensa que ejerció la Vicaría de la Solidaridad, éstos tres componentes fueron esenciales para que el canal estatal y la productora realizarán la producción, ya que se representarían conflictos sociales atractivos para tenerlos en la historia audiovisual nacional.

2.3. El Reemplazante: mirando la otra cara de la moneda

La serie de ficción *El Reemplazante*, que comenzó a transmitir TVN en octubre del 2012, tuvo su génesis en un Taller de guión de series de televisión impartido por la productora nacional *Plagio*³² el 2010. Fue así como Javier Bertossi, quien cursaba cuarto año de Periodismo en la Universidad de Chile, empezó a concebir la idea central de lo que sería la ficción. El creador de la serie cuenta que le pareció atractivo abordar el tema de las falencias de la educación, “porque no había sido tratado antes en televisión”. Si bien existían series o teleseries de colegios, como *Corazón Rebelde* (Canal 13, 2009) o *Bkn* (Mega, 2004-2012), las tramas de éstas giraban en torno a colegios donde se educaban jóvenes de clase alta que enfrentaban problemas con poco compromiso social, por lo tanto, aún no se había mostrado la otra cara de la moneda- de las clases más populares - en ficciones nacionales.

El ejercicio del Taller de guión consistía en 10 sesiones – una por semana – donde se debía presentar una idea y desarrollar los principales personajes. De esta manera, a Bertossi se le ocurrió reflejar a través de la ficción las problemáticas sociales que se suscitaban en torno a la falta de oportunidades de la población con menos recursos en Chile. En un principio, su idea era centrar la historia en un hombre recién egresado de pedagogía, que al ingresar al mundo laboral se enfrentaba a la mediocridad del sistema. Sin embargo, a medida que avanzaban las clases, decidió apostar por un arco dramático más complejo y seductor, que

³² Agencia cultural orientada a la creación y gestión de proyectos en torno a la literatura y las artes. Sus fundadores y directores son: Carmen García, poeta distinguida con premios como la Beca para la Creación Poética de la Fundación Pablo Neruda y la Beca de Creación literaria para Escritores Noveles del Consejo Nacional del Libro y la Lectura; Ignacio Arnold, sociólogo y productor de series como *Huaiquiman* y *Tolosa* y *La Ofis* de Canal 13; Sylvia Dummer, directora de arte.

consideraba como protagonista a un ejecutivo en ruina económica que terminaba haciendo clases en un colegio subvencionado ubicado en la periferia de la ciudad.

Al finalizar el curso, Ignacio Arnold, profesor del taller y productor audiovisual, le propuso a Javier presentar su serie a los canales de televisión, junto a dos ideas más de él y de su socio Nimrod Armitai. “Me dijo que podíamos presentar la mía por si acaso salía algo y en caso de funcionar me uniera a trabajar con ellos. Finalmente a los ejecutivos de TVN les encantó *El Reemplazante* y desde ahí empezamos a trabajar los tres como guionistas”, señala Javier Bertossi.

Al respecto, Rony Goldshmiel, productor ejecutivo de TVN, manifiesta que la ficción que el canal ha tratado de desarrollar tiende a poner en pantalla problemas de la sociedad poco visibilizados y de esta manera, se busca construir una televisión con sentido público. Bajo esta mirada, se decidió llevar a cabo la serie, por ser una ficción que trata el tema de la educación del país, desde su lado más oscuro y poco visibilizado.

Una vez que el canal tomó la decisión de realizar *El Reemplazante*, se asoció con la productora PAROX y juntos postularon al fondo del CNTV en la categoría Ficción, recibiendo cerca de 365 millones para realizar la primera temporada el año 2011³³. A partir de este momento, se inició un trabajo en equipo, entre el productor del canal, el director, la dirección de arte y fotografía, director de casting, y la productora asociada, con la misión de sacar al aire el proyecto.

³³ CNTV (27 de septiembre de 2012). Lanzamiento *El Reemplazante* serie con apoyo del Fondo CNTV. Obtenido el 10 de octubre de 2014 en http://www.cntv.cl/lanzamiento-el-reemplazante-serie-con-apoyo-del-fondo-cntv/prontus_cntv/2012-09-27/144447.html

Si bien la idea surgió antes del movimiento estudiantil del 2011, el desarrollo de las tramas coincidió con la contingencia de la época. Fue precisamente en ese año, cuando Javier Bertossi, Ignacio Arnold y Nimrod Amitai, iniciaron un proceso de documentación, que estuvo beneficiado por la proliferación de información sobre el mal estado de la educación, que cada vez tomaba más fuerza.

Después de leer algunos artículos de investigación sobre la situación de la educación en el país, decidieron salir a la calle y conocer desde su propia experiencia los matices que daban vida al complejo escenario social. Durante un año, recorrieron colegios municipales y subvencionados, donde entrevistaron a directores, alumnos y profesores, con el fin de impregnarse y profundizar sobre la realidad que buscaban representar. Originalmente, la historia iba a cobrar vida en un colegio municipal, pero gracias a estas visitas en terreno, los guionistas se dieron cuenta que la trama sería más llamativa con un colegio subvencionado, donde se identificaba un enemigo más claro: el sostenedor.

Para Javier Bertossi, la investigación en terreno fue clave para definir el perfil de la serie y verificar los rumores típicos de la educación pública en Chile: “con la investigación confirmamos sospechas que rodean a los colegios subvencionados, como que inventan alumnos para recibir más subvenciones, que inflan las notas y la asistencia... incluso hubo un caso que salió en la tele, donde se mostró que un sostenedor le ponía candados a los inodoros en los baños, para así no gastar agua”.

Además del recorrido por establecimientos educacionales, también fueron al Centro Comunitario de Salud Mental (COSAM) de Pudahuel, donde hablaron con jóvenes que estaban metidos en drogas, delincuencia y que aún no terminaban el colegio. Como

resultado de estas visitas, los creadores y guionistas de la serie pudieron cargar de realismo a los personajes que interpretaban las tramas principales de la historia: abandono, aborto, narcotráfico, pandillas y delincuencia.

2.3.1. Dejando una huella en la memoria reciente

En un principio, el equipo de escritura estaba compuesto por los mismos creadores de la serie, apoyados y dirigidos por el jefe de guión, Hernán Rodríguez. En este proceso, la documentación fue en paralelo con el desarrollo de la idea y de los personajes, por lo tanto, los guiones se iban escribiendo sobre la marcha, lo que dificultaba el proceso de escritura. De este modo, Bertossi, Arnold y Amitai, escribieron directamente los tres primeros capítulos y luego fueron relegados a un rol de asesoría y opinión.

Para Rony Goldshmid, estas decisiones fueron tomadas en virtud del tiempo y la eficacia del proyecto: “se decidió cambiar el equipo porque había una necesidad de tener el producto en una determinada fecha y el equipo que había partido con la escritura de los guiones no estaba logrando llegar y cumplir con ciertas entregas”. Es así, como el mecanismo de trabajo utilizado no iba en correlación con los tiempos de la televisión y se tuvieron que tomar medidas drásticas.

A la segunda fase de escritura ingresaron Pablo Paredes, guionista de *Las Analfabetas* (2013) y Enrique Videla, guionista de series como *Prófugos* (HBO, 2011), *Pulseras rojas* (TVN, 2014) y *Los Archivos del Cardenal* (TVN, 2011). Su método de trabajo consistió en establecer los lineamientos generales de la trama, mediante escaletas, que darían vida a los conflictos principales de la ficción. Luego, cada guionista se encargaba de escribir un capítulo el que finalmente era corregido por el jefe de guión.

La construcción de los personajes estuvo orientada en darle profundidad dramática a cada uno de ellos, identificando zonas claras y oscuras en su personalidad, con el fin de otorgarle complejidad a la narración. La idea principal de los guionistas era llevar a la pantalla a personajes que se ganaran el afecto del público y que estuvieran en función de la trama que estaban desarrollando para lograr una identificación en el televidente.

La película francesa *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008), ganadora de la Palma de oro en el Festival de Cannes, siempre fue un referente para el equipo detrás de *El Reemplazante*, por ser una ficción novedosa y cercana, que utilizó a *no actores* – alumnos y profesores en la vida real – para interpretar sus tramas. A raíz de esta experiencia, la productora a cargo de la serie, apostó por el realismo y le propuso al canal grabar la ficción con chicos realmente de la calle que tuvieran aptitudes actores. El canal encontró súper arriesgada la propuesta pero finalmente la autorizó.

Se inició un minucioso proceso de casting, bajo la dirección de Jimena Rivano, creadora de *Central Casting Chile*, primera empresa dedicada a establecer vínculos entre los actores y las productoras. Jimena asistió a talleres de teatro de escuelas y de municipalidades – en busca de jóvenes talentos - para luego dar paso a una prueba de cámara abierta con todos los que quisieran llegar. Después se realizó una segunda prueba de cámara, donde se seleccionaron a 25 jóvenes que actuaban un poco mejor y con ellos se realizó un intenso taller de preparación que duró dos meses.

En la primera etapa del taller, a cargo del actor Fernando Gómez Rovira, la producción decidió incorporar a actores jóvenes no conocidos, que estuvieran recién salidos de la escuela o en los últimos años de carrera. Leonora González, productora de Parox, comenta

que la medida se tomó con la intención de disminuir los riesgos durante el rodaje de la serie: “al principio nuestra idea era contar solamente con chicos de la calle, pero nos dimos cuenta que era súper riesgoso, entonces hicimos una mezcla”. El trabajo del taller consistía en probar a los jóvenes en distintos personajes y hacer audiciones, a las que asistían Leonora y los directores Nicolás Acuña y Cristian Jiménez, quienes finalmente eligieron a los personajes.

A pesar de los esfuerzos por producir una serie con texturas realistas, la dificultad de consolidar al equipo de guión y el retraso que hubo con las primeras entregas, perjudicaron la natural evolución de los personajes de *El Reemplazante*. Al respecto Leonora González, cuenta que estas anomalías obligaron a la producción a asumir un *timing* de guiones apretado: “no tuvimos tiempo de generar una mirada más desde arriba de todo el proceso de escritura como para que el tránsito de los personajes a lo largo de los capítulos fuera más coherente”.

Como se evidencia, ambos equipos de escritura estuvieron compuestos completamente por hombres. Esto puede explicar el predominio de roles masculinos sobre femeninos en la serie. Sumado a esto, las tramas principales de la ficción son personificadas por hombres y la presencia de la mujer se limita a dar coherencia al relato. En este sentido, Rony Goldshmiel explica que esto es reflejo de la realidad del país: “lo que ocurre, es que si bien es cierto hay mujeres que pertenecen a bandas, lo más usual es que sean hombres. Pero básicamente nosotros hacemos una investigación de la realidad y tratamos que esa realidad se vea representada”.

En relación a la representación de género en la serie, Javier Bertossi, comenta que desde un principio *El Reemplazante* no se diseñó en virtud de la equidad de género ni en derribar estereotipos, sino que la preocupación estuvo destinada en lograr una adecuada interpretación de clase. La misma apreciación tiene el productor ejecutivo de TVN, quien aclara que el objetivo de la serie no estuvo en apuntar al tema del género, estuvo en crear personajes que transmitieran verdad en conformidad a la historia que estaban encarnando.

Desde que se concibió la idea hasta que se ejecutó, el propósito de la serie se mantuvo intacto: visibilizar una realidad actual. No obstante, Leonora González indicó que si bien no existió una inquietud respecto a que roles cumplía la mujer y el hombre en la serie, si se trataron de cuidar los personajes evitando caer en estereotipos que los alejaran de la realidad. Lo anterior se refleja en la mirada contemporánea de género que propone la serie, donde no se da espacio a una representación tradicional de los personajes y de sus estructuras familiares.

2.3.2. Trabajo en equipo: productora Parox y TVN

La realización de la serie *El Reemplazante* estuvo bajo la tutela de dos productores ejecutivos, quienes se encargaron de velar por la correcta ejecución del proyecto: Leonora González, productora de Parox y Rony Goldschmied, productor de TVN. Para estos efectos, la productora externa tiene la función de realizar la pieza audiovisual cuidando los aspectos artísticos, técnicos y financieros, mientras que su cliente – canal emisor – aprueba o no los contenidos.

La productora se encargaba de contratar a los guionistas y realizar un trabajo previo con ellos, definiendo las tramas principales. Una vez que tenían un producto terminado, lo

presentaban al canal y lo discutían con el productor a cargo: “él veía los capítulos, los guiones y decía si le gustaban o no, sugería cambios y ahí nosotros teníamos que negociar y ejecutar”, comenta Leonora González.

Además de la construcción de guiones y el desarrollo de conceptos, la productora se encargó de coordinar la etapa de pre-producción, que duró aproximadamente dos meses y consistió en la búsqueda de locaciones y en la definición de los actores; en la etapa de casting por medio de su directora Jimena Rivano; en llevar a cabo el plan de rodaje que culminó a los cuatro meses de grabación y finalmente, realizar la post-producción en un periodo de cinco meses. Todo este camino se realizó bajo la mirada del productor de TVN, quien podía modificar y sugerir cambios.

El costo por capítulo de la serie fue alrededor de 50 millones de pesos, valor que se definió en relación a una serie de variables como: la cantidad de gente necesaria para trabajar el proyecto, si las grabaciones serían en Santiago o en el exterior, la cantidad de locaciones que se utilizarían, los actores que se iban a contratar, la cantidad de jornadas de rodaje dispuestas, entre otros factores. Este presupuesto fue elaborado por la productora y aprobado por TVN.

En relación a los auspiciadores, Leonora González asevera que la productora no trabaja con publicidad comercial incorporada al relato: “una vez que el producto está terminado, el canal lo muestra y ahí vende publicidad pero no es que haya un auspicio previo, por parte de nosotros”. Por su parte, Rony Goldschmied, asegura no estar vinculado con la venta comercial del proyecto, adjudicándose sólo la responsabilidad de crear un producto de

calidad. Es así, como la negociación de los espacios publicitarios es labor del departamento comercial de TVN, ajeno al de contenidos.

La primera temporada de *El Reemplazante* (octubre-diciembre, 2012) fue emitida los días lunes en la segunda franja horaria a las 23:10 horas aproximadamente. Según el productor ejecutivo del canal, esta situación se debe a dos elementos claves: en primer lugar, a la estructura de la parrilla televisiva en Chile, que considera que los programas no aptos para todo público deben emitirse más tarde; y la otra razón es exclusivamente económica, puesto que existen horarios donde el costo de la publicidad es más alto que en otros, lo que determina las transmisiones del horario *prime*. Bajo este escenario, diversas producciones de calidad son condenadas al bajo encendido de televisores, privilegiando las ganancias que trae consigo emitir teleseries nocturnas y *realities*.

No obstante, el artículo 1 de la Ley 18.838³⁴, establece que los canales deben cumplir una cuota de programación cultural, transmitiendo programas que vayan en conformidad con dicho fin, en un horario de alta audiencia— periodo comprendido entre las 18:00 y las 00:30 horas de lunes a viernes – al menos una hora cada semana. De esta manera, las estaciones televisivas están obligadas a emitir espacios de calidad en beneficio de la integridad y la pluralidad nacional.

A pesar de la existencia de esta normativa, los productores de la serie no justifican la emisión en los requerimientos de la ley, sino que consideran que la emisión de este tipo de contenidos le aporta valor editorial a un canal y en este sentido, el *rating* pasa a segundo plano. Para Rony Goldschmied, los programas que emite el canal tienen un sentido con las

³⁴ En relación a las “Normas sobre la obligación de las concesionarias de radiodifusión televisiva de libre recepción de transmitir un mínimo de programas culturales a la semana”.

ideas que proponen, que es buscar construir una televisión de mayor calidad: “muchos de los programas que nosotros hemos hecho sabemos anticipadamente que es probable que no tengan muy buen rating, pero creemos que igual hay que hacerlos por lo que transmiten”. Siguiendo esta línea, Leonora González, argumenta que las series de ficción le aportan credibilidad y prestigio a los canales. En este sentido, surge la inquietud de la importancia de la Ley, es decir, si no existiera una regulación de los contenidos en la televisión ¿los canales apostarían por una programación cultural?

El Reemplazante marcó un precedente por ser una ficción que atesoró la memoria reciente de una sociedad, que se vio reflejada en la lucha de un grupo de estudiantes por salir de la pobreza. A pesar de la casualidad que significó coincidir con el descontento estudiantil del año 2011, la serie logró sintonizar con la insatisfacción de miles de jóvenes que no se sentían incluidos en el sistema. Además, los conflictos sociales que retrata la producción son realidades comunes e invisibilizadas que afectan a gran parte de la población en Chile.

Capítulo III

En este capítulo describiremos y analizaremos la representación del género a partir del contenido de las tres series y las entrevistas realizadas a los miembros del equipo realizador: creadores, productores, directores, guionistas y actores. La información la obtuvimos principalmente de una ficha de análisis que se realizó durante el visionado de la primera temporada. Incluye la medición de variables como la visibilidad de la masculinidad y feminidad, a partir del número de personajes que son hombres y mujeres, y la cantidad de apariciones que tenían en cada capítulo. También identificamos la posición estructural que se le atribuían, según rol tradicional o no tradicional, nivel de estudios y poder económico, dependencia o independencia emocional, y los lugares públicos, privados, domésticos o extradomésticos que acostumbraban a utilizar.

Además, se evaluaron las características físicas y psicológicas, a partir de su vestimenta, rasgos, tipo de comportamiento, preocupaciones, conflictos y aficiones. Así como también quisimos rescatar el papel educativo y pedagógico de las series, en relación a los acontecimientos históricos que representaron y las problemáticas sociales que abordaron. Esto se apoya en las cuñas de las entrevistas, bibliografía y las apariciones en prensa.

3.1 De izquierda a derecha: una mirada al Chile de 1982

La primera temporada de la serie nacional *Los 80* fue transmitida por Canal 13 desde el 12 de octubre 2008 hasta el 21 de diciembre de ese mismo año. Cada domingo, a las 22:00 horas se estrenaba un nuevo capítulo y emitían su repetición los días jueves a las 23:30 horas. El único cambio de horario se produjo el domingo 21 de octubre, puesto que estuvo al aire el programa *Réplica*, un foro de actualidad y política, centrado en las elecciones municipales que se efectuaron el diciembre de ese año, y que llevó a cancelar la transmisión del tercer capítulo de la serie.

La historia la serie se sitúa en los años 80', específicamente en 1982. Un año de inflexión donde desapareció el Chile en que un joven padre trabajaba en una empresa y hacía carrera en ella hasta jubilar, según dice el guionista Rodrigo Cuevas al periódico *La Tercera*³⁵. En este contexto, se presenta a una familia chilena de clase media, donde el padre Juan Herrera, interpretado por el actor Daniel Muñoz, trabaja en una empresa textil que luego cae en la quiebra. Su mujer, Ana López personificada por la actriz Tarama Acosta es una dueña de casa muy esforzada con quien tiene tres hijos: Claudia, Martín y Félix.

Los conflictos familiares giran en torno al contexto político y social de la época: la cesantía, la situación de pobreza, el surgimiento de los créditos, el mundial de fútbol en España, las inundaciones, entre otros. Cada hecho histórico se complementa y sustenta fuertemente en el guión y la ambientación, un elemento esencial a la hora de recrear el pasado, una forma de mostrar la importancia de la televisión como agente socializador.

³⁵ *La Tercera* edición digital (28 de diciembre de 2008). 80's: fiestas, zapatillas, ropa, anteojos y cámaras se suman a la nostalgia.

Es posible observar imágenes reales del periodo gracias al material de archivo que se utiliza. *Los 80*, es una serie de ficción crítica y analítica, que está enraizada en un periodo caracterizado por la dictadura del general Augusto Pinochet, una época que los chilenos conocieron, que observaron en vivo y en directo. Una etapa llena de dicha para algunos y de amargura para otros. Y es justamente la canción principal de la serie llamada “El tiempo en la bastillas” de Fernando Ubierno, la que alude a la memoria y al olvido.

“Dicen que el tiempo guarda en sus bastillas,
las cosas que el hombre olvidó,
lo que nadie escribió,
aquello que la historia nunca presintió”.

Este enfoque etnográfico, consigue que la serie de ficción se empape de cierto halo documental. Tal como plantea Chicharro (2011), se recrea un estilo de vida que le permite a los espectadores/as establecer lazos de continuidad con sus experiencias propias, o cercanas, almacenadas en la memoria, permitiendo que se construya un espacio de identificación, así como de opinión y discusión, abierto e inclusivo, del que puede participar cualquier persona. En *Los 80*, tal como dice Alberto Gesswein, productor ejecutivo del “Proyecto Bicentenario” de Canal 13 y de la serie “la trama de los primeros capítulos eran insólitas, era el regalo de un televisor...eso movía todo, una zapatilla... un penal”.

Para que el relato adquiriera este tipo de veracidad es necesario que el espectador/a reconozca algo de sí mismo en el texto de ficción, que active procesos de evocación que se instalan en la memoria como: la vestimenta, la decoración dentro del hogar o situaciones como la persecución de los presos políticos. Porque la nostalgia no se fija en abstracto sino

en cosas concretas y materiales. En este sentido, Loreto Aravena, actriz que interpreta a Claudia Herrera asegura que el éxito de la serie se debe precisamente al arte, ya que “es tan lindo ver todos los detalles que la gente se encariñó con eso...con la nostalgia que le producía ver todo esto”. Además, el relato es percibido como una valiosa aportación informativa y nostálgica, pues es posible entender cómo se vivía en aquella época o de alguna manera revivirla. Para Boris Quercia, director de la serie, ésta es otra razón de su éxito, dado que “la gente se emocionaba, era una serie emotiva, la gente se acordaba de sus papás, había un elemento de añoranza, se acordaba de varios conceptos familiares que fueron cambiando con el tiempo”. Cambió, por ejemplo, que el comedor fuera una especie de punto de partida y llegada para la familia. De ahí se partía el desayuno, cada uno hacía sus labores durante el día y volvían en la noche para cenar. Y ésta era la única forma de saber y atesorar las experiencias vividas, era un punto de inflexión en el que uno se encuentra con la misma gente y asimila lo que ocurrió, lo comparte y tiene un *feedback*.

Son precisamente estos factores los que generaron identidad y motivaron al público chileno a ver y seguir masivamente la serie. Y también fue una de las razones por la cual consiguió un rating promedio de 20, 1 puntos en la primera temporada, convirtiéndose en una de las producciones más vistas según el “Estudio Estadístico de Televisión Abierta 2008” del CTNV. Demostrando de esta manera que la diversificación de la producción nacional en programas de ficción permitía ampliar las formas de abordar determinados y diversos temas en la televisión. Cuestión a la que hace referencia Loreto Aravena, pues para ella *Los 80* es “un hito para la televisión chilena y marcó un precedente, sobre todo porque los canales se dieron cuenta que se podían hacer series de calidad y de ahí empezaron a aparecer un montón de series buenísimas”.

Los 80 se convirtió en el programa más visto del 2008 según la agencia de medición de audiencias Time Ibope, superando en varias ocasiones a *Animal Nocturno*, un programa estelar conducido por Felipe Camiroaga, que tenía gran éxito desde el año 2006. Dejando atrás también las series internacionales *Prision Break* y *The Shield* que se emitían en el mismo horario, y otros programas que estaban al aire desde hace años y que tenían fieles seguidores como *Caiga quien Caiga* (2002 -2011) de Megavisión y *Tolerancia Cero* (1999) de Chilevisión.

Por esta razón, la serie fue catalogada por el CNTV como parte de la programación cultural de la televisión abierta en el informe de septiembre y octubre de 2008. En el texto se explicita que la serie cumple con los requisitos contemplados en la normativa, ya que los programas culturales son aquellos que se dedican a difundir las artes y las ciencias en cualquier género o formato. Entendiendo arte como todas las expresiones literarias, plásticas, audiovisuales, musicales y arquitectónicas, así como sus combinaciones. Entonces, evidentemente, según Gesswein “abrió un tremendo camino para que los canales se atrevieran a buscar, se atrevieran a tratar de tener un producto nuevo y yo creo que ha sido muy importante porque gracias a eso han salido. Ahora lamentablemente sin el éxito que necesitan para autosustentarse pero hay que seguir intentándolo creo yo”.

3.1.1 Desde la intimidad de una familia

Rodrigo Bazaes comenta en una entrevista en el diario *La Tercera*³⁶ que una parte importante de la recreación estética de la serie se debe a la memoria, tanto de los integrantes del equipo como del espectador. Por eso, para él, *Los 80* era un trabajo que

³⁶ *La Tercera* edición digital (10 de diciembre de 2008). Rodrigo Bazaes, el hombre que reconstruye épocas. Sección entretenimiento/arte. Obtenido el 14 de junio en <http://www.latercera.com/noticia/entretenicion/artes/2008/12/727-82643-9-rodrigo-bazaes-director-de-arte-de-los-80-la-serie-no-es-un-cliche-de-la-decada.shtml>.

apostaba por ser lo más realista en la manera de dar forma al ambiente que definía y en el cual se desenvolvían los personajes. Es decir, el desafío de reflejar la realidad y generar identificación tenía una base en la ambientación pero también en la representación de los actores y las actrices que protagonizaron la serie.

Para Loreto Aravena hacer una serie de época “es súper rica para poder situarse en los personajes desde otro lugar, porque claro, cuando uno está como con la ropa normal y como con los objetos del día a día es más difícil quizás despegarse de uno mismo. En cambio, cuando te toca hacer cosas de época, uno se transporta de inmediato y se pone en situación más rápido”.

En *Los 80* la familia Herrera es la protagonista de la serie. Está compuesta de cinco miembros: padre, madre y tres hijos. Juan Herrera es el padre en esta historia. Se trata de un hombre de mediana edad, que estudió hasta cuarto medio en un colegio técnico y que luego trabajó en una empresa textil durante 25 años. Sin embargo, con la crisis económica de 1982, motivada por innumerables reformas económicas neoliberales, provocó que su empresa se fuera a la quiebra y él quedara cesante.

Juan es quien toma las decisiones en la familia. Participa en la forma de actuar de su hija, hijos y esposa. En un principio, él concentra todo el poder adquisitivo, y busca estar presente monetariamente, a diferencia de su padre, un hombre alcohólico que lo abandonó cuando era pequeño y que nunca lo ayudó. Una vez que queda cesante y no encuentra trabajo durante meses, debe acceder a regañadientes que Ana, su esposa, supla la disfunción y se haga partícipe en la economía familiar vendiendo diferentes tipos de productos. Esta circunstancia le atormenta. Puesto que para Juan, el rol de la mujer se limita a las labores del hogar y criar a sus hijos, y esa situación puede llegar a cambiar si ella empieza a trabajar.

Este hombre es capaz de tomar las riendas cuando es necesario, pero es tranquilo y le gusta compartir una copa con su amigo Exequiel o ver fútbol. Se viste humildemente con un *look* semi formal y colores tierra. A medida que avanza la historia, observamos un giro en el personaje en dirección a la igualdad de género, pues aunque le molesta, es capaz de dar un paso hacia adelante y permitir que su esposa trabaje pero sin descuidar las labores del hogar y a sus hijos e hija.

Entonces, al principio Juan refleja fehacientemente al estereotipo del hombre proveedor y autoritario, pero las circunstancias, como quedar sin trabajo, lo obligan a cambiar su mirada respecto al rol tradicional que tiene sobre la mujer. Y a su vez, se muestra emocional y débil ante su esposa, pues llora desconsoladamente y no sabe qué hacer al quedar cesante.

Por su parte, Ana López es una mujer amable, preocupada por sus hijos e hija y eficaz a la hora de buscar soluciones. Se preocupa por el bienestar de su familia y trata de atenderlos y apoyarlos a todos. Por eso, cuando Juan queda cesante y comienzan a necesitar dinero, ella invierte sus ahorros en un negocio con su amiga Nancy: compran mercadería y después la venden. A pesar de su pasividad inicial, al tomar esta decisión se enfrenta a Juan por su pensamiento retrógrado y machista, y hace lo que cree correcto... trabajar. Ana nació en el sur de Chile y vivió con sus padres hasta que se casó con Juan. Su familia la apoya, comparten sus vacaciones y se cuidan mutuamente, todos son muy cariñosos. En la serie Ana aparece prácticamente siempre en su casa. Aunque ella trabaja puerta a puerta el espectador nunca la ve en acción. Su vestimenta no sale de lo normal para esa época: jeans, blusa y suéter, generalmente en tonos cálidos. Ana es la primera en romper con el rol tradicional de género y demuestra que puede ser multifacética. Es un ejemplo, que sirve para que los demás personajes de la serie hablen sobre los prejuicios y los estereotipos que hay sobre la mujer.

Claudia, su hija mayor, comienza usando ropa similar a la de su madre y luego cambia de estilo cuando ingresa a la universidad. Comienza a utilizar prendas más juveniles y con más colores como faldas largas y poleras ceñidas a la piel. Claudia es una joven que terminó cuarto medio y quiere entrar a estudiar medicina, por eso hace clases particulares para pagarse el preuniversitario. Es muy inteligente y aplicada en sus estudios, de hecho cuando su hermano está a punto de repetir cuarto medio, ella le enseña matemáticas. Tuvo una pareja durante dos años, Denin Gallardo, pero decide terminar su relación con él. Cuando van a cerro San Cristóbal, Denin intenta perder su virginidad con Claudia pero cuando ella lo evita se da cuenta que el paquete de condones no está completo y cree que los utilizó con otra persona. Después de ese episodio comienza a salir con Francisco, un estudiante de medicina que conoció cuando fue con Denin al Hospital después de un accidente que tuvieron en motocicleta.

Claudia está acercándose a su sexualidad y recién experimentándola, y finalmente pierde su virginidad con Francisco en el octavo capítulo “Amores de verano”. Es más bien pasiva en hogar, aunque ayuda a su madre con todas las tareas que se requieran: cocinar, lavar o limpiar. Desde el inicio le tiene recelo a la dictadura de Pinochet y le inquietan las secuelas que ésta implica. Pero no se declara opositora hasta que da la Prueba de Aptitud Académica (PAA) y entra a estudiar medicina en la Universidad de Chile. Es allí cuando se involucra directamente en la política, comprometiéndose con la lucha, asistiendo a marchas y protestas.

Este personaje es uno de los más reveladores. Durante los primeros capítulos es una joven que calza con el modelo habitual, es la mujer cariñosa que tiene conflictos con su novio y que se preocupa por su familia. Sin embargo, cambia el rol de su personaje, pues se transforma en la opositora del Régimen Militar y deja de tener los rasgos que

supuestamente definen a la mujer como la debilidad. De hecho, al enseñarle matemáticas a su hermano demuestra que una mujer no sólo debe cuidar de la casa y criar a sus hijos/as sino que puede ser profesional y estudiar una carrera que no es común para las mujeres de la época como Medicina.

El contraste, su hermano Martín está conforme con la dictadura y quiere formar parte de las Fuerzas Armadas (FFAA), específicamente de la Escuela de Aviación, ya que su sueño siempre ha sido ser piloto. Martín es el hijo del medio de los Herrera. Un joven tranquilo y muchas veces sensible cuando se trata de temas amorosos, puesto que está muy interesado en Susana, una chica del barrio. Cuando está a punto de repetir tercero medio por sus malas notas en matemáticas, su hermana le ayuda a estudiar y consigue pasar de curso. Lo que le permitió presentarse en el ejército y rendir los exámenes de admisión para entrar. Queda seleccionado. Por esta razón, se identifica con el régimen y le avergüenza el actuar de su hermana, sobre todo cuando se entera que la apresaron por participar en la primera marcha masiva en contra del Régimen. No le molesta que su madre trabaje, pero él no realiza tareas domésticas. La mayor parte del tiempo viste el uniforme del colegio o cadete. Su contribución en la familia y su valor es que siempre está pendiente de su hermano menor, Félix y lo cuida constantemente.

Martín, es un personaje que representa al hombre tradicional. Criado de forma machista, que quiere piloto y tener cierta autoridad frente a los demás. Aún así, sus rasgos de personalidad distan de ese propósito, es sumamente sensible cuando se trata de temas amorosos. Además, no se opone a que las mujeres trabajen.

Félix es hijo menor de la familia. Es un niño que está en cuarto básico y asiste al colegio Salesiano. Tiene problemas en su entorno porque sus compañeros le hacen *bullying* por no meter un gol en el último partido del campeonato escolar o por bailar con una niña “fea”

durante las fiestas patrias. Posee gran empatía con las demás personas y ayuda en todo lo que puede, ya sea dándole comida a un damnificado o apoyando la Teletón. Se preocupa de los recursos económicos de la familia e intenta conseguir dinero vendiendo cosas con su amigo Bruno. Al igual que su padre y hermano, él no realiza ninguna tarea doméstica y le preocupa que su mamá trabaje y no esté presente en la casa. Le gusta ser el centro de atención y siempre lo vemos con uniforme escolar o ropa infantil, llena de colores. En definitiva, Félix tiene características semejantes a las de su padre. Puesto que tiene un pensamiento machista frente a su madre, pero es sensible y tiene un rol social en la historia, quebrando con la idea de rudeza que se tiene de los hombres.

Si bien los Herrera son los protagonistas de esta historia, existen personajes que también son significativos, puesto que juegan un papel importante para la familia y determinan los acontecimientos. Uno de ellos es Exequiel Pacheco, amigo de Juan Herrera y ex compañero de trabajo en la empresa de textiles. Cuando queda cesante comienza a vender cosas como juguetes o dólares, y siempre trata de estar a la vanguardia. Es sociable, le gusta el fútbol y tomar cerveza. También se viste semi formal, pero a diferencia de Juan se muestra más interesado en la política y sale a protestar a las calles para demostrar su descontento con la dictadura. Al principio se muestra igual de machista que Juan, pero después experimenta un cambio al recordar que su mamá lo sacó adelante sola. Exequiel no tiene familia y es un eterno enamorado, por eso cuando ve a la amiga de Ana, Nancy siempre le hace cumplidos o trata de coquetearle.

Exequiel es un hombre con un pensamiento relativamente liberal, cree que las mujeres pueden realizar cualquier tarea y no responder necesariamente al estereotipo instaurado. Además, al igual que Félix, cumple con un papel atribuido a las mujeres, es decir, se

preocupa por las demás personas y piensa en el bien común. Por eso rechaza la dictadura.

Nancy Mora, por otro lado, es una mujer independiente y soltera que trabaja para mantener a su hijo Bruno. Por ese motivo es mal vista por las vecinas del barrio. Es amiga íntima de Ana y también su socia. Siempre se viste con prendas más llamativas o más formales y hace notar su empoderamiento con la actitud que tiene, ya que incentiva a Ana para que se enfrente a Juan porque piensa que las mujeres deben tener su espacio en la sociedad. Nancy, está dispuesta a eliminar los estereotipos y prejuicios que existen en relación a su género y lo demuestra en cada intervención que realiza. Su hijo Bruno, es el mejor amigo de Félix y estudia en el mismo colegio. Él es un niño súper dotado, que siempre intenta compartir sus conocimientos y se viste con uniforme o ropa *sport*. Se preocupa por su mamá, su amigo y la familia de éste. Le gusta leer y hacer experimentos pero no es muy sociable. A diferencia de los demás hombres de esta historia, Bruno le ayuda a su mamá en la casa y no le parece mal que trabaje, incluso sabe cómo se deben realizar las tareas domésticas. A pesar de su corta edad, entiende de política y sabe que su familia es de oposición. Bruno, tiene una mirada muy abierta al cambio y cree que los hombres y las mujeres pueden hacer exactamente lo mismo, e intenta romper con rol tradicional de género frente a los Herrera.

Pero al contrario de Bruno y su mamá, Don Genaro, es quien representa a las personas asiduas al régimen. Es dueño del almacén del vecindario. Apoya cada medida que toma el general Augusto Pinochet y destaca que antes la situación era insoportable, y la gente debía hacer enormes filas para comprar comida. Es un hombre de avanzada edad que se viste con pantalón, camisa y delantal café para trabajar. No tiene preocupaciones económicas, debido a que vive bastante bien con el dinero que le da su negocio, aunque es muy avaro, pues en

una ocasión Félix está triste y le da un helado vencido para no perder una venta en su negocio. Es chismoso y con poca paciencia, pero buen vecino. Don Genaro cree cada noticia que ve en televisión, y cree que los comunistas son una amenaza, pero los demás personajes lo escuchan y le siguen la corriente, aunque evidentemente no están de acuerdo. Don Genaro, a diferencia de los personajes anteriores, representa el estereotipo de género tradicional. Es un hombre que trabaja, y considera que su poderío radica en ello. Asimismo, considera que no es pertinente que las mujeres salgan de su hogar y trabajen.

En general, al comienzo se representa a la mujer con el rol tradicional de género. Su espacio y tiempo transcurre dentro del hogar y su labor es criar a sus hijos e hijas y hacer las tareas domésticas. Pero poco a poco, va rompiendo con los esquemas. La madre, Ana decide trabajar incluso cuando su marido se opone y logra tener independencia económica, además de solventar gran parte de los gastos en el hogar. Claudia, se transforma en una ferviente opositora del régimen y adquiere un rol político, que la mayoría de las veces está relacionado en los hombres. Además, Nancy grita a los cuatro vientos que la mujer debe emanciparse y ser partícipe en la sociedad, tiene que votar y hacer ver que su opinión vale.

Por su lado, los hombres son presentados de dos maneras. Juan, Martín, y Félix que son los protagonistas, junto a Don Genaro, creen que la mujer debe mantener su rol tradicional y que ellos son los que toman las decisiones y llevan las riendas del hogar. Deben mostrarse fuertes ante los demás y ser capaces de afrontar cualquier situación que se les presente. Sin embargo, son sensibles y se apoyan en las mujeres. Juan, llora cuando queda cesante y se refugia en los brazos de Ana, Martín necesita ayuda para pasar de curso y Claudia le enseña matemáticas y Félix anda tras las faldas de su madre e intenta llamar la atención. En el caso de Don Genaro, sólo se puede apreciar su pensamiento retrógrado por sus palabras, pero

cuando ve a un exiliado político hablar con su hijo, se emociona y no vuelve a tratarlo mal. En cambio, Bruno y Exequiel son muy adelantados a su tiempo y están completamente de acuerdo con que las mujeres tienen sus derechos y pueden trabajar, y no hacer todo en el hogar. Son abiertos de mente y sensibles ante los demás, aunque decididos y dispuestos a conocer el estado de las cosas para ir avanzando en la vida.

3.1.2 Con las faldas y los pantalones bien puestos

Los medios de comunicación han adquirido en las últimas décadas un papel importante como agentes socializadores, puesto que ayudan a construir y a establecer los sistemas simbólicos a través de los discursos y el imaginario que transmiten. Y dentro de los medios, la televisión se ha erigido como un instrumento crucial y un componente social, como lo explican Belmonte y Guillamón (2008) la televisión como aparato social, es un poderoso medio de producción de sentido que en numerosas ocasiones contribuye a normalizar o naturalizar aquello que no es sino fruto de una compleja construcción social. Por esta razón cabe preguntarse ¿cómo se representa la identidad de género en una serie de ficción nacional? ¿Qué configuraciones de género se presentan y se vehiculan a través de *Los 80*? ¿Hay estereotipos de género o discursos discriminatorios para las mujeres y los hombres en esta producción nacional?

Para empezar, estos autores definen el estereotipo como un conjunto de ideas acerca de los géneros que favorecen el establecimiento de roles arraigados en la sociedad, que simplifican la realidad y dan lugar a una diferencia que se basa en las características de cada uno, otorgándole una identidad dependiendo del papel social que se supone que debe cumplir. Es así como se le suele adjudicar a las mujeres el trabajo doméstico y el cuidado de la familia, ya que son tiernas, dulces, débiles, emotivas y sentimentales. Y, por otro lado,

los hombres potencian rasgos más relacionados con el ámbito público, según una cultura patriarcal, puesto que son agresivos, competitivos y capaces de tomar la iniciativa. Esto ayudaría a armar una imagen estereotípica de los géneros a través de un discurso que está legitimando la desigualdad y es por sobre todo extremista.

Hay que tener en cuenta que para los realizadores de la serie la representación del género no fue un tema que se discutió antes de comenzar la producción. Porque, como dice Boris Quercia, la idea era mostrar cómo era la sociedad en la década de 80 a partir de esta familia de clase media. Además, según Gesswein, su tesis principal era el valor nuclear de una familia fuerte, que se otorgaba apoyo y contención. Sin embargo, el equipo que trabajó en su producción escogió una parte de esa realidad y una forma de representarla, la cual incluía el proceso de cambio en que la mujer pasaba de dueña de casa a una mujer independiente, que se ganaba su propio dinero y exigía tener los mismos derechos que los hombres.

No obstante, es claro que no existe un equilibrio en la representación del género, pues respecto a la cantidad de apariciones de los personajes femeninos y masculinos siempre la cantidad de veces que vemos a los hombres en la pantalla supera a las de la mujer. Incluso cuando la mujer es protagonista del conflicto, como por ejemplo en el cuarto capítulo “No te vayas mamá”; donde Ana comienza a trabajar, o el décimo capítulo “Cualquier cosa menos mentir”; cuando Claudia comienza a involucrarse directamente en la política y participa de la primera protesta nacional. Es significativo también que el número de personajes femeninos sea mucho menor que el masculino, ya que las relega a un papel secundario y de apoyo.

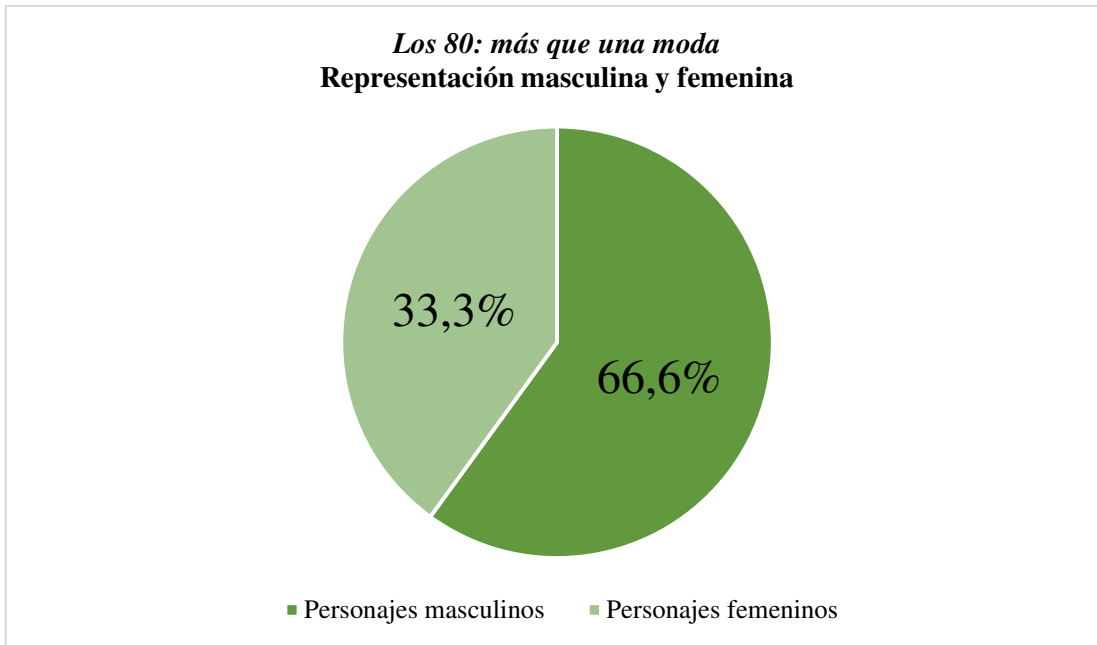


Gráfico 1. Fuente: Elaboración propia.

En el ámbito familiar y personal. La familia Herrera se estructura de forma nuclear y está bien constituida dentro del matrimonio, pues tiene un padre una madre e hijos consagrados en él. Versus la familia monoparental representada por Nancy y su hijo Bruno. Lo cual no era común en ese periodo y por tanto era mal visto, dado que el hombre era el jefe de hogar y quien proveía de dinero a la familia. Esto representa la forma de pensar de la época y a su vez los cambios que se estaban gestando.

Por otro lado, en el ámbito laboral, aparece representada una de las principales dicotomías en la cual sitúa a lo “masculino” en lo público y lo “femenino” en lo privado. Esto se ve concretamente en el rol de la madre. Ana, cuida a todos los miembros de su familia y mantiene siempre un rol de dueña de casa, aún cuando se incorpora al mundo laboral. Ella asume un nuevo desafío al entregar parte del sustento económico en su casa y lo hace con cierta naturalidad, que sólo es opacada por las actitudes negativas de su esposo Juan. Sin embargo, en el caso contrario no se representa con la misma normalidad cuando él debe

hacerse responsable de las tareas domésticas. Es así como en el cuarto capítulo titulado “No te vayas mamá” se ridiculiza el papel de los hombres en la casa, ya que ninguno de ellos quiere o sabe cómo se realizan las labores del hogar y tienen que intentar cocinar y lavar porque la hija mayor, Claudia está enferma. Pero curiosamente Juan es un empleado íntegro en su trabajo, y él está dispuesto a aprender lo que no sabe. Estos actos se suman a que sus hijos, Martín y Félix, tampoco realizan tareas domésticas, y piden por favor que su mamá cocine como en el noveno capítulo “Hijos chicos, problemas chicos”.

Ana es quien le da apoyo sentimental a su esposo y a sus hijos e hija, puesto que los aconseja, los cuida y les pregunta cómo se sienten. Es decir, se muestra una vez más el estereotipo de la mujer sensible y comprensiva. Aunque dicha situación se mantiene, es posible observar un cambio en la actitud de Juan y Ana, una especie de cambio en los roles, ya que al quedar sin trabajo rompe el estigma de hombre racional y se desmorona frente a su esposa, llorando y mostrándole su preocupación, mientras Ana es quien a su vez intenta mantenerse firme para apoyarlo. Esto da cuenta del empoderamiento de la mujer, puesto que se deja a un lado lo tradicional y vemos a un hombre con poder dentro del hogar, pero sensible, y a su vez una mujer empoderada que apoya a su familia y que sigue poniendo el hombro.

Asimismo, existen otros cambios sutiles que se refuerzan al final de esta temporada y en las siguientes. Uno es la incorporación de Claudia Herrera en el mundo político, lugar que hasta el momento se caracterizaba por el manejo masculino. Loreto Aravena se refiere a esto y cuenta que “la evolución de ella fue desde niña a mujer y como de menos a más. Al principio la vimos como en estas situaciones amorosas como con el Denin, así como en los primeros besos y en los primeros acercamientos a su sexualidad, después ya ella enfrentaba

el mundo universitario y todo lo que significa ingresar a la universidad, buscar un crédito, tratar de ver las posibilidades de pago y las presiones. Después, como que ya ella directamente insertada en la universidad con todo lo que eso significa, cuando empezó a saber de política, a saber lo que estaba pasando en el país, el contexto social del país”.

Otra evolución hace alusión a Félix, quien le da un cierto giro a su personaje. No se limita a jugar e ir al colegio sino que también sensibiliza con otras personas como un hombre afectado por las inundaciones o los niños y niñas de la Teletón. Estos cambios se efectuaron en medio de un contexto que estuvo marcado por la dictadura, donde se vivió el Mundial de Fútbol España de 1982 cuando Carlos Caszely pierde el partido por un penal, la crisis económica de 1982, en la cual se devaluó el peso en un 18 por ciento, la entrada de 150 exiliados al país y la primera protesta nacional el 11 de mayo de 1982. Cada uno de estos acontecimientos son los que marcan las tramas en cada capítulo, y determinan el actuar de los personajes. Tal como se mencionó al inicio de este capítulo, la serie tuvo gran éxito precisamente por este aspecto, ya que los televidentes fueron capaces de sentirse identificados y recordar lo que vivieron en aquellos años. Lo cual estuvo respaldado, no sólo por la estética sino también por las imágenes de archivo.

En cuanto a la representación del género, el CNTV realizó una serie de encuestas en el año 2008 que sintetizó en el informe “Las mujeres hablan de la Mujer en la Televisión”, donde la mayor parte de las televidentes consideran que en las producciones de no ficción prima una imagen negativa de las mujeres, que está asociada netamente a lo estético. En cambio, en la ficción reconocen una imagen moderna y positiva de la mujer, donde se ve como profesional, independiente y autosuficiente. Y además, las imágenes son tan diversas como la realidad y eso les parece que genera cierta cercanía, puesto que la identificación puede

ser con cualquiera de estos tipos de mujer. En este sentido, Gesswein asegura que las mujeres han evaluado bien la serie porque es capaz de retratar un periodo de transformación y pone en tela de juicio los cambios por los que tuvieron que pasar, o que incluso siguen vigentes.

Aún cuando no hay un estudio similar sobre la percepción de los hombres, está claro que mostrar diversidad es un elemento que no sólo es considerada novedoso, sino que refleja de manera más fiel la realidad de la mujer y el hombre en la actualidad porque la serie retrata de alguna forma a la sociedad que la produce, desde el contenido y sus representaciones. Aunque *Los 80* tenga la finalidad de mostrar el Chile de esos años, es notorio que la historia y los personajes siguen siendo perfectamente compatibles con los hombres y mujeres de hoy. Por eso Boris Quercia afirma en el diario *La Tercera*³⁷, que su idea es llegar a las mismas familias “tipo” chilenas, que son los Herrera del presente.

Ahora bien, en las siguientes temporadas de la serie, la evolución hacia una equidad de género, en términos de representación, se acentúa. Después, es Claudia quien tiene mayor protagonismo junto a Ana, debido a sus historias e incluso hay una especie de intercambio en el rol familiar. Esto lo explica Quercia, al decir que “Ana cumple un rol que es muy determinante en la familia, que es un rol aglutinador, exceptuando las últimas, en que Ana provoca una especie de sismo familiar cuando no quiere saber nada de Claudia”. Y es ahí precisamente cuando Juan toma su rol y aglutina nuevamente a la familia al ir a buscarla al exilio que estaba viviendo en Argentina.

³⁷ *La Tercera* (14 de octubre de 2008). La fórmula nostálgica de Los 80 que derrotó a Camiroaga. Pág. 47.

3.2. *Los Archivos del Cardenal*: las imágenes de una historia prohibida

La primera temporada de la serie nacional *Los Archivos del Cardenal* fue transmitida en Televisión Nacional de Chile desde el 21 de julio de 2011 hasta el 13 de octubre de ese mismo año. Cada jueves, a las 22:50 horas, se estrenaba un nuevo capítulo, y para los espectadores que se perdieron el primer, segundo y última emisión de la serie, pudieron ver la repetición de los tres capítulos el domingo siguiente desde las 23:30 horas.

La serie de ficción *Los Archivos del Cardenal* se centra en la defensa de los Derechos Humanos por parte de la Vicaría de la Solidaridad durante el Régimen Militar de Augusto Pinochet en Chile. Cada capítulo se construye alrededor del trabajo de los abogados y personal de la Vicaría, quienes se enfrentan a casos de detenciones fuera del marco de la legalidad, realizadas por la Central Nacional de Inteligencia (CNI) y Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), organismos represores creados al margen de los estamentos oficiales para reprimir la oposición de la dictadura de Pinochet.

Dichas detenciones tenían características de secuestro y no consideraban la presentación de cargos formales en contra del acusado. Por lo tanto, el trabajo de la Vicaría de la Solidaridad era presionar para dar con el paradero de los detenidos, promover la investigación por parte de los organismos oficiales y denunciar la existencia de centros de detención no autorizados donde la falta de regulación permitió la vulneración sistemática a los Derechos Humanos.

Por medio de la serie se logra visualizar esta dura realidad que afecta a muchos chilenos. De hecho la canción principal de la serie, titulada *Santiago de Chile*, del cantautor cubano Silvio Rodríguez e interpretada por el grupo chileno Los Bunkers, entrevé este escenario:

*Hasta allí me siguió, como una sombra,
el rostro del que ya no se veía,
y en el oído me susurró la muerte
que ya aparecería.
(...)
Eso no está muerto,
No me lo mataron,
Ni con la distancia,
Ni con el vil soldado*

La serie presenta a una familia chilena de clase media y muy comprometida con su trabajo en la Vicaría. El padre Carlos Pedregal (Alejandro Trejo) es el abogado de la Vicaría y líder de la institución que pasa por momentos muy emotivos, estresantes y denigrantes que luego son intensificados previo a su muerte. Él estaba casado con Mónica Spencer (Paulina García) periodista independiente de oposición muy luchadora con quien tiene una hija, Laura Pedregal (Daniela Ramírez), trabajadora social.

Por otra parte, se presenta a una familia de clase acomodada, perteneciente a la clase socioeconómica ABC1, adherentes al Régimen Militar de Pinochet. Sin embargo, el hijo mayor y recién titulado abogado, Ramón Sarmiento (Benjamín Vicuña), se enfrenta a la dicotomía de conocer el mundo externo a su familia o seguir bajo los umbrales del poder empresarial-familiar. Éste, decide desafiar a sus progenitores y comienza a trabajar para la Vicaría junto a la que en un futuro sería su pareja, Laura.

El Vicario Cristián Precht (Francisco Melo), retrata el funcionamiento de la organización que brindó apoyo y ayuda a los familiares de los detenidos desaparecidos a manos de la DINA y la CNI. La Vicaría se convirtió en la única entidad confiable en aquellos tiempos

de confusión y oscuridad, quedando en la memoria colectiva la resolución de algunos casos, como los cuerpos de los hornos de Lonquén³⁸, Conejillos de Indias³⁹ y caso Degollados⁴⁰.

En su contraparte, se encuentra Laurence Martínez, jefe de la Dirección de Inteligencia Nacional y de la Central Nacional de Inteligencia, principales instituciones que llevaron a cabo todos los actos de violencia, secuestro y persecución. El hombre que ejecutaba todas sus órdenes es Mauro Pastene (Iván Álvarez), agente de la CNI que, junto a su compañero de turno, perpetuaban los más horribles episodios de detenciones, secuestros y tortura, los que muchos de ellos, terminaban en la muerte de los detenidos.

Otro giro narrativo relevante que representa la emocionalidad y confusión de los jóvenes de esos tiempos, se centra en la vida de dos protagonistas Ramón y Laura; provenientes de mundos sociales y políticos opuestos, pero que al servicio de la Vicaría, luchan por una causa común: esclarecer los delitos en contra de los Derechos Humanos perpetrados por

³⁸ Hornos de Lonquén es un lugar donde se encontraron el 30 de noviembre de 1978 restos de detenidos desaparecidos en Chile. Estas personas habían sido detenidas en la localidad de Isla de Maipo el 7 de octubre de 1973. Quince campesinos, todos varones, entre 17 y 51 años, fueron detenidos por carabineros en la localidad de Isla de Maipo, al sur de Santiago. Sergio Maureira Lillo y sus cuatro hijos, Rodolfo Antonio, Sergio Miguel, Segundo Armando y José Manuel; Oscar Hernández Flores y sus hermanos Carlos y Nelson; Enrique Astudillo Álvarez y sus dos hijos Omar y Ramón; y los cuatro jóvenes Miguel Brant, Iván Ordóñez, José Herrera y Manuel Navarro. Todos ellos fueron llevados desde sus hogares hasta la tenencia de Isla de Maipo, en ese lugar fue la última vez que se les vio con vida.

³⁹ En diciembre de 1981, cuatro prisioneros políticos y cuatro presos comunes que compartían celda fueron envenenados. Era una de las pruebas para probar la efectividad de las armas químicas desarrolladas por los servicios represivos de la dictadura. De los ocho envenenados, dos murieron.

⁴⁰ El caso Degollados fue el secuestro y asesinato de tres miembros del Partido Comunista de Chile, perpetrado por Carabineros hacia finales de la dictadura militar del general Augusto Pinochet. Los profesionales Santiago Esteban Nattino Allende, pintor y partidario de la Asociación Gremial de Educadores de Chile (AGECH), Manuel Leonidas Guerrero Ceballos, profesor y dirigente de la AGECH, y José Manuel Parada Maluenda, sociólogo y funcionario de la Vicaría de la Solidaridad, fueron secuestrados a fines de marzo de 1985 por agentes de la Dirección de Comunicaciones de Carabineros (DICOMCAR). El 30 de marzo, camino a Quilicura, frente al fundo «El Retiro», y cerca del aeropuerto Pudahuel, los cuerpos de los profesionales fueron encontrados degollados y con signos de tortura. El brutal triple homicidio, que llegó a ser conocido como «Caso Degollados», evocó la indignación extendida y obligó a la Corte Suprema a designar al juez José Cánovas Robles como ministro en visita para investigar el delito.

agentes del Régimen Militar. Junto al trabajo en la Vicaría, los personajes se involucran sentimentalmente, entrelazando los acontecimientos políticos y sociales.

Los conflictos familiares giraban en torno al contexto político y social de la época, la violencia, secuestro, tortura, experimentos químicos con los detenidos, la pobreza, discriminación legislativa, entre otros. Cada tema se abordaba de manera profunda a través del guión y la ambientación. Se trata de un elemento muy importante a la hora de recrear el pasado, puesto que permite al telespectador conocer y reconocer cómo se vivía en Chile a finales de los `70 y principios de los `80. De esta manera, *Los Archivos del Cardenal* denuncian de manera crítica un período histórico caracterizado por la violación de los Derechos Humanos y posterior defensa de éstos a manos de la Vicaría de la Solidaridad.

Por esta razón la serie fue catalogada por el Consejo Nacional de la Televisión como parte de la programación cultural de la televisión abierta en el Informe de julio a octubre de 2011, es decir, todos los meses que se emitió la serie de ficción. En este informe se explica que la serie cumple con las normativas de un programa cultural, ya que se refiere a las artes y las ciencias y por sobre todo, promueve y difunde el patrimonio e identidad nacional.

Gran parte del éxito de *Los Archivos del Cardenal* se debe a su contenido transgresor. Fue capaz de mover las fronteras mentales y enfrentar los miedos y ataduras de la sociedad chilena, aprendiendo de la historia y contribuyendo permanentemente a la reflexión colectiva en torno a lo público. Fue precisamente eso lo que motivó a la audiencia chilena a verla y seguirla, consiguiendo un *rating* promedio de 11,7 puntos en la primera temporada, convirtiéndola en una de las producciones más vistas el 2011.

Esta tendencia fue complementada por el aumento de la audiencia televisiva por series de ficción, según el anuario de Obitel 2012 se incrementó en un 32-36 por ciento. Postulando allí, que el tiempo de programación en pantalla - día y horario - y el consumo televisivo por parte de la audiencia amplían los diversos temas y formatos en la televisión dando gran espacio a las producciones ficcionales.

La serie incluso se convirtió en el programa más visto durante su primera temporada según Time Ibope, superando a *Secreto a Voces* (Megavisión, 2011-2014), un programa de espectáculos y farándula. También dejó atrás a dos producciones nacionales: *Pepeles* (Canal 13, 2011-2012), primera telenovela nocturna del canal católico e *Infieles* (Chilevisión, 2005-actualidad) serie erótica chilena que gira entorno a la infidelidad y sus distintas situaciones. Ambas creaciones se emitían en el mismo horario que *Los Archivos del Cardenal* por la televisión pública del país, lo que marca una tendencia en el consumo cultural e identitario de los telespectadores.

3.2.1. No son de madera, son de carne y hueso

Para que los personajes cobren vida, es necesario contar con descripciones físicas y psicológicas, además del entorno en que se desenvuelve cada uno de ellos. La forma en que un personaje habla, la manera en que ve el mundo, las cosas que le gustan o no le gustan son parte del contenido en la serie de ficción.

El proceso de caracterización de los personajes en las series de televisión exige una elaboración profunda y detallada, incidiendo en su pasado y en sus motivaciones para poder explicar las acciones donde tendrá lugar la evolución narrativa de la historia. Como una forma de acercarnos a nuestra historia por medio de los personajes, según Galán (2007)

existen tres ejes precisos para trabajar: física, psicológica y social. La dimensión física y todos aquellos aspectos externos como edad, sexo, aspecto físico y vestimenta, con la finalidad de conocer información sobre su fisonomía. La dimensión psicológica que comprende tanto su personalidad y carácter y, todo aquello que configura su modo de pensar y sentir. Y por último, la dimensión social que hace referencia al ámbito en que el personaje interactúa con sus pares tomando en cuenta su vida privada, profesional y pública.

Nuestra historia se centra en tres personajes principales muy distintos entre sí, tanto ideológica como físicamente, pero se encuentran unidos a través del tema político y social de la época dictatorial. En primera instancia los espectadores se identifican con Laura Pedregal, trabajadora social, joven, independiente, carismática y justiciera. Es hija del abogado Carlos Pedregal y la periodista Mónica Spencer, ambos colaboradores de la Vicaría de la Solidaridad. La menuda trabajadora social, aparece con un *look* setentero: *jeans* desteñidos, poleras tonalidades marrón, anaranjada o rojo, además de blusas acuadrille. Se preocupa de dar apoyo e investigar los casos de los detenidos desaparecidos y cuyos familiares medios temerosos asisten a su oficina. No repara en su aspecto físico porque todo el tiempo lo destina a su trabajo y el resto de las horas se relaciona con Manuel Gallardo, pareja de Laura y militante del Comando Javiera Carrera. Sin embargo, muy cariñosa con él no es, ya que siempre sus pensamientos y actuar radicaban en su oficio de ayudar. Esta situación cambia drásticamente al conocer a Ramón Sarmiento, cuya relación de odio-amor, termina por sellar la brecha política y social entre ambos. Esta joven siempre fue independiente teniendo un carácter fuerte, con voz de mando. No le gusta seguir órdenes sino que realiza lo que ella encuentra correcto aunque esté en juego su vida.

Desde el otro lado de la vereda, encontramos a un muchacho joven, guapo, de tez blanca, bien vestido, perteneciente a la clase socioeconómica ABC1. Recién titulado de la Escuela de Derecho, el abogado Ramón Sarmiento se comienza a aventurar en la historia de vida y trabajo de Laura al intentar averiguar qué pasó con su único amigo de infancia. Su traje de vestir, camisa y corbata, perfectamente ordenada, en tonalidades azul, verde y gris pierden prolijidad a medida que suceden los capítulos. Dejo de importarles el peinado hacia el lado izquierdo, sus anteojos y el maletín que lo acompaña a todas partes, para enfocarse en los casos de los detenidos desaparecidos, para enfocarse en los sin rastros. De este modo, Ramón ingresa a su primer trabajo, la Vicaría, lo que se contrapone con la ideología y conducta de su familia, quienes viven en una burbuja social y confían en los mandatos del General. Esta situación fue el primer quiebre del personaje al desobedecer y enfrentar al padre de familia.

Ya con el frente de oposición al Régimen Militar creado, existe la personificación del antagonismo: Mauro Pastene, agente de la Central Nacional de Inteligencia. Sin expresión facial que no sea más que ira y enojo. Utiliza pantalón y chaqueta negra de cuero, en perfecto contraste con la camisa blanca, que en ocasiones se ensuciaba con sangre. En su cintura siempre portaba un revólver y anteojos de sol en los bolsillos de la chaqueta. Apático, serio y sin amigos, sólo se relaciona con su compañero de turno. Sin embargo, cuando se piensa que este personaje sólo tendría que morir para frenar los actos de tortura y violencia que ejecuta, un conflicto interno permite dar un giro a la trama de la producción nacional. Desde ahí, se representa a un hombre abatido por las circunstancias de su vida y las sociales, logra desahogarse, llorar y humanizar frente a sus torturados.

Por otra parte, todos los personajes principales antes descritos tienen su reflejo en algunos personajes secundarios de la serie. La relevancia de cada uno de ellos dentro del argumento de *Los Archivos del Cardenal*, su número de apariciones y relaciones con los demás personajes contribuyó a destacarlos en nuestro segundo análisis de personificación.

En primera instancia, encontramos a la periodista independiente de oposición, Mónica Spencer (reflejo de Laura Pedregal). Ella colaboraba con la Vicaría de la Solidaridad, difundiendo los casos más emblemáticos de esta organización. Es esposa del abogado Carlos Pedregal y madre de Laura, todos trabajadores de la Vicaría. Mónica es una mujer adulta de pelo largo y negro. No utilizaba maquillaje y viste ropa holgada y descuidada, puesto que su tiempo lo dedica a investigar, a la Vicaría y en algunas escenas se muestra realizando labores domésticas como cocinar y asear la casa. La periodista es de carácter fuerte, con un rostro duro, por todas las vicisitudes vividas en la época dictatorial, pero capaz de transmitir en sus textos las aberraciones cometidas. Es quien mantiene la serenidad en su casa y cobija a su marido cuando éste quiere renunciar a la Vicaría. Perseguida, secuestrada y torturada por investigar un caso de violación a los Derechos Humanos, logra liberarse, reactivando su empuje con el objetivo de hacer justicia y lograr una comunicación libre y sin represión.

Su pareja, el abogado de la Vicaría de la Solidaridad, Carlos Pedregal (reflejo de Ramón Sarmiento) es quien lideraba la organización de la institución. Viste siempre traje, con el último botón de la camisa desabrochado y la corbata a medio amarrar, siempre desprolijo y desordenado, pero con ideales y convicciones bien claras. Todas sus acciones son realizadas en beneficio de la Vicaría. Pese a estar centrado en sus labores profesionales, también es esposo de Mónica y padre de Laura, por lo cual su preocupación por ellas

siempre está latente. De hecho, cuando secuestran a su señora, el abogado se desmorona cayendo en una depresión. En este punto de flagelo emocional, Laura es quien lo levanta e impulsa a luchar por saber el paradero de su mujer. Paradojalmente está renunciando a eso que era su labor en la Vicaría. A finales de la serie, es perseguido, amenazado, secuestrado, torturado y finalmente degollado por los agentes de la CNI, lo cual representa un empoderamiento muy evidente de la mujer, puesto que, como se representa en la escena final del último capítulo de la serie “La muerte de Carlos Pedregal”, Laura y Mónica toman el mando de la Vicaría quedando en un segundo plano visual: Ramón Sarmiento.

Las series de ficción integran verdaderos discursos de realidad y están formados por pequeños fragmentos que pretenden constituirse como un espejo de la misma, puesto que transmiten modelos de conducta, valores y toda una serie de comportamientos sociales. Estas personificaciones llegan al telespectador de manera inofensiva, pero pueden crear corrientes de opinión y acción de la audiencia.

De esta manera, los personajes de *Los Archivos del Cardenal* encarnan una distribución y representación equitativa de los roles de género en la actualidad y de deuda histórica que se tiene con el tema social aludido. Es así como al género masculino se le representa en función de su profesionalismo, ética y seriedad, asimismo es posible observar el lado emocional de éstos personajes. Por otra parte, a los personajes femeninos no se les destaca sólo por su trabajo, sino porque también tienen la parte emocional fuertemente desarrollada, capaz de cobijar a los hombres líderes de la Vicaría. De esta manera, la función de los personajes masculinos y femeninos se encuentra en igualdad, ya que a ambos sexos son caracterizados como fuertes y débiles a la vez.

3.2.2. Pocas gallinas y muchos huevos

La televisión se ha convertido en una de las fuentes de información más importantes de la actualidad y en uno de los medios más eficaces para dar a conocer el entorno y entender visualmente nuestro pasado. Sin embargo cabe preguntarse ¿en qué contexto histórico-social aparecen estas producciones? ¿Cómo se representa la identidad de género en *Los Archivos del Cardenal*? ¿Hay estereotipos de género o discursos discriminatorios entre hombres y mujeres en la serie de ficción? ¿Existe una evolución del rol tradicional de género en esta producción nacional?

La creación de estereotipos es una forma de categorización que permite al ser humano distinguir, diferenciar y abstraer de la realidad los datos más importantes para poder clasificarlos en su proceso de percepción. En las series de ficción esa categorización se hace aún más necesaria, puesto que el tiempo del que disponen los telespectadores para reconocer a los personajes y otorgarles rasgos de personalidad, no suele superar la hora y media. Según Belmonte y Guillamón (2008) un aspecto muy relevante teniendo en cuenta que, si ese reconocimiento no tiene un desarrollo correcto, puede ocurrir que el público no se identifique con los personajes ni con la historia que se relata.

Es así como se le suele adjudicar a las mujeres el trabajo doméstico, atribuyéndoles algunos rasgos característicos, como: ternura, dulzura, debilidad, emotividad, sentimentalismo e instinto maternal. En cambio, se considera lo masculino más relacionado con el ámbito de lo público, potenciando una serie de rasgos: agresividad, competitividad, acción y riesgo. De esta manera, se configuran los estereotipos de los géneros a través de un discurso que legitima la desigualdad y polariza ambos sexos, según el estudio realizado por Belmonte y Guillamón (2008).

Esta desigualdad no es tan llamativa en la serie *Los Archivos del Cardenal*, puesto que no existe un contraste entre los roles que ocupa Laura Pedregal y Ramón Sarmiento. Ambos personajes son responsables y realizan escenas de peligrosidad y seguimiento, rompiendo las reglas dictatoriales durante aquella época. Esta situación la podemos ejemplificar en el primer capítulo “Hallan los cuerpos”, donde el joven abogado y la bien parecida trabajadora social van en busca de respuestas frente a la desaparición del amigo de Ramón o en el tercer capítulo, “La periodista es secuestrada”, donde llegan a la casa de adobe donde los agentes de la CNI torturaron a su madre y a otros militantes del Partido Comunista. En esta ocasión, Laura es quien fotografía el lugar para tener registros, sin temor a ser vista por los torturadores, mientras que Ramón se esconde entre los asientos del automóvil.

Frente al elenco de personajes masculinos que ocupan estos puestos de peligro, el número de personajes femeninos que desempeñan estos roles resulta equiparada, puesto que las mujeres se empoderan de su vida, trabajo y función dentro de la sociedad. No sólo se valoran realizando las labores domésticas sino que son muy relevantes en el trabajo al poseer iniciativa propia y justamente esto es uno de los valores agregados que la serie aporta en cuanto a la representación de género, según afirmó Alejandro Trejo, actor de *Los Archivos del Cardenal*, quien personifica al abogado Carlos Pedregal.

El *Informe de Desarrollo Humano* (2010) realizado por el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), explora cuatro ámbitos donde las relaciones de género presentan un gran desafío en términos del horizonte de la igualdad. Nos encontramos con las normas y recursos definidos por las instituciones sociales; los significados, símbolos y legitimaciones elaborados por la cultura; las fuerzas del mercado y de los intercambios económicos y las relaciones de poder en la sociedad.

Estas cuatro fuerzas no actúan independientemente, sino que interactúan, se refuerzan, debilitan o conforman contextos particulares para las relaciones de género en la sociedad. Al interior de este contexto hallamos tres ámbitos en los cuales desenvolverse: la esfera pública, la privada y la individual. En primer lugar, la esfera pública, es decir, el mundo del trabajo, del mercado, la educación, el Estado y la política. Luego, la esfera privada, referida al espacio doméstico y al de la sociabilidad primaria, como la amistad y las relaciones de pareja. Y por último, la esfera individual, que involucra la subjetividad personal y la construcción biográfica individual. Aún cuando pueden observarse por separado, estas tres esferas se condicionan e influyen recíprocamente.

La inserción en el mundo laboral representa un ámbito de especial importancia para observar el estado actual y las transformaciones de las relaciones de género y las identidades de ambos sexos. Es necesario destacar, que tanto los personajes masculinos como femeninos desenvuelven su vida laboral en el ámbito público y privado, respectivamente. Sin embargo, las diferencias laborales se producen y evidencian más claramente en los cargos a ocupar. Si bien todos los personajes de *Los Archivos del Cardenal* son profesionales, los personajes masculinos representan roles de mayor remuneración económica y prestigio, como los abogados Carlos Pedregal y Ramón Sarmiento. A diferencia de las mujeres de la serie, la trabajadora social Laura y la periodista independiente Mónica, quienes reciben un menor pago por sus funciones.

En la mayoría de las representaciones de género subyace la imagen de que el hombre es el principal encargado de proveer los recursos económicos mediante el trabajo y de asegurar el orden a través de su participación en el poder, mientras que la mujer es la encargada de

las tareas domésticas, la crianza de los hijos y el ejercicio de las labores del cuidado de otros.

Esta división del trabajo está asociada en muchos casos a una diferencia de jerarquías, poderes y prestigios, donde la mujer es puesta en un lugar inferior. Sin embargo, en el caso de *Los Archivos del Cardenal*, se muestra una tendencia al cambio. Hay una imagen muy positiva de las capacidades de las mujeres para desempeñarse en cualquier ámbito de la sociedad, como en el trabajo o la política. Esta situación la podemos evidenciar en el sexto capítulo “Ramón Sarmiento es detenido”, donde Laura toma el liderazgo de la situación y designa las nuevas acciones a los demás colaboradores, entre hombres y mujeres, de la Vicaría.

Es importante destacar que esta responsabilidad siempre la tuvo su padre y abogado Carlos Pedregal, pero las emociones y sentimientos de la protagonista la impulsaron a luchar por la libertad de su novio. Lo contrario ocurría con su progenitor, quien al verse enfrentado a una situación similar con Mónica, su señora, éste decayó buscando apoyo en su hija.

La representación del rol femenino en la serie ha impulsado el desplazamiento de su identidad desde roles familiares hacia los proyectos personales y, desde los vínculos domésticos hacia una sociabilidad más abierta. Estos cambios vienen de la mano con las modificaciones representativas que se hace de los hombres y sus roles. Por ejemplo, ha disminuido la violencia y el rechazo para cooperar en el hogar.

Las series de ficción presentan estructuras familiares que intentan mostrar los diferentes y nuevos tipos de familia que se han gestado en la época democrática: desde la tradicional, que vendría siendo la familia constituida por un hombre y una mujer y en un matrimonio;

hasta la heterogénea estructura familiar, donde en general, los padres son separados y cada uno tiene su propia pareja y familia. De esta manera, el hijo/a posee dos tipos de familias. Y por último, podemos encontrar la familia monoparental, donde uno de los dos padres toma la función de ambos, ya sea por viudez, separación o irresponsabilidad ante la paternidad.

En el ámbito familiar y personal, *Los Archivos del Cardenal* transcurre en dos tipos: tradicional y monoparental. La familia Pedregal Spencer se estructura de forma nuclear y está constituida dentro del matrimonio, con una hija responsable, luchadora y caritativa.

Bajo este alero de familia tradicional, encontramos también a la familia Sarmiento, formada después del matrimonio, con dos hijos responsables e inteligentes se jactan de ser buenos padres, a lo que Ramón, el rebelde de la familia, los contradice, puesto que los educaron sólo con una perspectiva de la sociedad pretendiendo formar siempre parte de ésta. Esta escena se recrea en el segundo capítulo de la temporada, “Un joven abogado comienza a abrir los ojos”, visibilizando el primer quiebre familiar.

Aunque ambas familias sean tradicionales, los Pedregal Spencer rompen el molde de este estereotipo, ya que la mujer dueña de casa, esposa y madre ayuda económicamente a su compañero de vida, mostrándose económicamente independiente del hombre, rompiendo los estereotipos de género dentro del seno familiar.

Por otro lado, se encuentra esa familia monoparental representada por Mauro Pastene. Pese a que nunca podemos ver a su padre o madre, en noveno capítulo, “La confesión de Mauro”, revela que producto de sus vivencias en la infancia y como una forma de seguir las acciones de sus antepasados se convirtió en torturador y agente de la CNI.

En el ámbito de la representación, existe un equilibrio entre la aparición de personajes masculinos y femeninos que protagonizan la serie. Es necesario destacar que, en algunos capítulos, se observa un marcado protagonismo de la mujer, especialmente en donde ocurre la búsqueda de alguien, secuestro de algún familiar o la lucha constante por sus ideales. El ejemplo más claro de esta situación se visualiza en el tercer capítulo, “La periodista es secuestrada”, donde Laura es un apoyo emocional y conductual del padre frente al secuestro de su esposa.

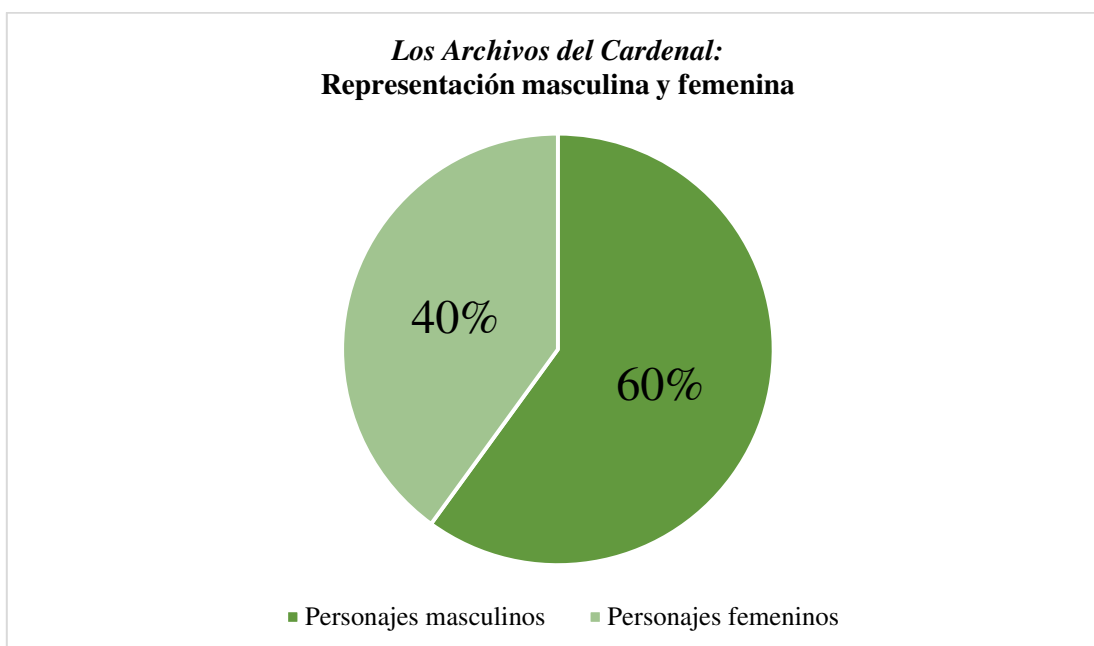


Gráfico 2. Fuente: Elaboración propia.

Este cobijo y apoyo emocional que las mujeres realizan en la serie se repite con todos los personajes masculinos de la producción nacional – Carlos, Ramón y Mauro -, evidenciando una dependencia emocional de los hombres. Con esto se derriba la frase “los hombres no lloran”, “los hombres no sienten”, “llorar es de niñas”, entre tantas otras, sino que se da paso a los sentimientos de los machos alfa, quedando en igualdad de condiciones con las mujeres.

En general, son los personajes femeninos quienes se representan como las víctimas, las débiles y las sensibles, pero en *Los Archivos del Cardenal* este tipo de rol queda invisibilizado por la proactividad, valentía y lucha constante de las mujeres, Mónica y Laura.

El estudio “Mujeres y TV desde la ciudadanía”, realizados por el CNTV el 2011, sintetizó que las televidentes consideran que en la industria de años anteriores primaba una imagen negativa y material de las mujeres. Las entrevistadas no se sentían representadas ni identificadas con los rostros femeninos de la pantalla abierta, pues aquellas mujeres de la TV no trabajan ni se esfuerzan como ellas en su vida cotidiana. Para ellas, este tipo de televisión sería el responsable de la generación de una imagen estereotipada; la mujer voluptuosa y sobresexualizada, aceptando – las propias mujeres - roles que perjudican la imagen de las féminas. El informe detalla todo lo contrario para los hombres, éstos no necesitarían ser bellos para estar en televisión, siendo el requisito fundamental para ellos sus habilidades y simpatía. Sin embargo, agrega el estudio de la máxima entidad de televisión, en el año la imagen de las mujeres en las producciones nacionales fue más natural, menos erotizada y discreta de la vida propia. Se representó de mejor manera a la mujer moderna, trabajadora, profesional, con pensamiento propio, en otras palabras, una mujer integral, que muestre la complejidad de ser mujer y la diversidad de opciones de vida, de roles y puntos de vista.

Aunque *Los Archivos del Cardenal* tenga la finalidad de recrear la labor de la Vicaría de la Solidaridad de finales de los `70 y principios de los `80, es evidente – después de haber realizado el análisis - que los personajes y las relaciones de género son muy compatibles

con los hombres y mujeres de hoy, ya que representan la independencia, empoderamiento de la mujer, toma de decisiones y espacios públicos, pero por sobre todo, equidad.

Cabe recordar que la serie tuvo una segunda temporada, emitida en marzo de 2014, la que siguió enfocándose en el trabajo de defensa de los derechos humanos que realizó la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura del general Augusto Pinochet (1973-1990). Las aristas abordadas en esta oportunidad se enfocan en la exigencia de justicia por la muerte de Carlos Pedregal y de tantos detenidos desaparecidos fallecidos a manos del poder represivo.

3.2.3. Una invitación a revivir el pasado

La historia y la memoria de Chile se han instalado como tema recurrente en la televisión chilena desde el año 2007 principalmente por el aumento de fondos estatales para la realización de series y documentales históricos. La categoría que financia este tipo de programas recibe más dinero anualmente en el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión de Chile⁴¹.

En el Informe 2009 del Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva se reconoce la aparición de relatos melodramáticos ficcionales de la historia chilena como una estrategia de mediación que permitía la narración de momentos traumáticos cuya violencia todavía no estaba integrada a la cotidianeidad chilena. En el 2011, con la serie de ficción *Los Archivos del Cardenal*, esta mediación fue menos necesaria, ya que se representaron aún más y en contextos ficcionales, escenas de secuestro, tortura y de enfrentamientos.

⁴¹ *Los Archivos del Cardenal* ganó el Fondo de Fomento a la Calidad del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) por \$299.930.475 para su realización.

Por ejemplo, en el segundo capítulo de la serie, se detienen a cerca de 100 estudiantes en una peña⁴² en Santiago. A principios de los ochenta, cuando en la Universidad Técnica del Estado - hoy Universidad de Santiago de Chile (USACH) - el movimiento estudiantil empezaba a madurar, muchos de sus alumnos fueron detenidos en una peña, y luego una veintena de ellos fueron relegados al sur, la mayoría a Chiloé. Aquí los protagonistas de la peña reconstruyen el modo en que el Servicio de Seguridad a cargo de Carabineros, dio un golpe a la organización estudiantil, demostrando el accionar violento del aparato represivo en contra de reuniones sociales por miedo a enfrentar manifestaciones de la sociedad chilena.

La serie representaba un ambiente distendido, lejos de todos los problemas políticos y sociales de la época. Los músicos iban por su tercera interpretación, pero la peña se interrumpió abruptamente. No fue por falta de público. Ni de cerveza, bebidas o empanadas, puesto que el vino navegado nunca faltaba. Lo que ocurrió es que, a las 21.30 horas, alrededor de 15 carabineros de civil irrumpieron en el evento. No hubo disparos, pero sus revólveres se mostraban a los estudiantes como medida de aprehensión. Esposados y golpeados fueron llevados uno a uno al cuartel más cercano.

La violencia se representaba para ambos sexos. La periodista independiente, Mónica Spencer, se encontraba investigando el caso del Teniente Aravena, quien fue acribillado. Ella cree que su muerte es un ajuste de cuentas al interior de la CNI. Pero antes de encontrar información que probara esto, Mónica es secuestrada por agentes represivos de esa institución.

⁴² Peña, es un evento social chileno en el que participan diversos cantantes, poetas, cuerpos de baile y orquestas folclóricas que presentan sus obras en recintos pequeños, ante un público sentado en mesas iluminadas por velas, donde frecuentemente se consume vino navegado y empanadas.

El tercer capítulo de *Los Archivos del Cardenal* da vida a este suceso. Donde se evidencia un claro maltrato físico y psicológico a la mujer. Se le venda los ojos y despojan de sus zapatos, la golpean, arrastran, escupen. Sufre un trato vejatorio, como tocaciones en sus zonas íntimas. El único momento en que Mónica se quedaba en silencio siendo amenazada con un revólver presionando sus labios deshidratados para que sintiera el olor a la inminente pólvora del arma.

En el mismo lugar se encuentran otros torturados. Dos hombres y dos mujeres. Después de Mónica, fue el turno de un personaje masculino militante del Partido Comunista. Éste se encuentra desnudo, amarrado de pies y manos, sus ojos vendados y es sometido a múltiples torturas, como golpes de puño y patadas, siendo el broche de oro para el agente Mauro Pastene, el electro *shock*.

Si bien se representan torturas para ambos géneros, la diferencia en este ámbito entre los personajes masculinos y femeninos radica en la post tortura y secuestro, es decir, en sus huellas físicas de la violencia. En el caso de los hombres, a éstos se les pueden ver secuelas de los golpes, están moreteados y sucios, además tienen su propia sangre en sus cuerpos desnudos. En cambio a las mujeres, y pese a pasar por el mismo proceso de tortura, sólo se muestran desordenadas, un poco sucias y muy despeinadas. Con el cuidado físico de las mujeres en estas escenas, es posible verificar que los creadores, directores, guionistas y productores de la serie no quieren representar a la mujer aminorada frente a la sociedad, sino a la mujer que pese a las adversidades, golpes y tortura se levanta para seguir luchando por sus ideales.

Los discursos sobre el pasado contruidos en el presente añaden matices y puntos de vista, no sólo a lo que ya ha acontecido, sino también a los capítulos inconclusos, a las heridas abiertas, a las cuentas pendientes que pueda tener una sociedad desde hace décadas, según afirma el *Estudio comparativo de la reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva*. Por ello, la representación de la historia reciente de Chile en los productos de ficción, como *Los Archivos del Cardenal*, se revela interesante y necesaria, a la vez que compleja y polémica. Esto se debe a que la producción nacional se instaló en el debate colectivo y eso conlleva a que la serie se convirtiera en un objeto de discusión público entre autoridades públicas y privadas, como también con la ciudadanía.

Basta con recordar las declaraciones emitidas por el presidente de Renovación Nacional, Carlos Larraín⁴³ (2006 – 2014) quien afirmó que no era conveniente que el canal estatal, TVN, emitiera una serie donde se presenta a la izquierda como víctima. Este comentario no dejó ajeno al oficialismo, respondiendo el diputado del Partido por la Democracia, Ramón Farías⁴⁴ (2006- 2014) que el timonel de RN aparentemente muestra un cambio dirigido hacia un retorno de la dictadura, donde censuran de la manera “más burda” el trabajo de artistas basado en la historia e identidad nacional.

Esta controversia mediática, no dejó ajena a la prensa extranjera. *The Washington Post* y *The New York Times*⁴⁵ publicaron en su sección editorial e internacional que *Los Archivos*

⁴³ *La Tercera Impresa* (20 de abril de 2011) Larraín (RN): Críticas reiterativas y sin lógica. Obtenido el 26 de junio del 2014 en <http://papeldigital.info/lt/?2011071401#>.

⁴⁴ *El Mostrador* (13 de julio de 2011) Farías (PPD) y dichos por serie de TVN: muestra la derecha que nos monitorea y pretende censurar. Obtenido el 26 de junio de 2014 en <http://www.elmostrador.cl/pais/2011/07/13/farias-ppd-y-dichos-de-larain-por-serie-de-tvn-muestra-la-derecha-que-nos-monitorea-y-pretende-censurar/>.

⁴⁵ *El Mostrador* (28 de julio de 2011) Prensa estadounidense aborda las críticas del oficialismo a “Los Archivos del Cardenal”. Obtenido el 26 de junio de 2014 en <http://www.elmostrador.cl/pais/2011/07/28/prensa-estadounidense-aborda-las-criticas-del-oficialismo-a-%E2%80%9Clos-archivos-del-cardenal%E2%80%9D/>.

del Cardenal es un material audiovisual sumamente inusual, sobre todo en un país que aún está luchando contra los recuerdos de esos crímenes contra la humanidad. Y precisamente, es hoy cuando vemos a una sociedad más exigente a punta de insatisfacción, de omisión y de necesidad. Para Paula Vial, abogada y ex Defensora Nacional⁴⁶, el pueblo de hoy quiere conocer los por qué, los cómo y los cuándo para construir un nuevo mañana.

Si la sociedad chilena estaba pidiendo un cambio de contenidos en la televisión abierta ¿Cuál era el miedo a revelar lo ocurrido? ¿Por qué tanto recelo a la producción nacional? ¿Se temía a la voz del sector representado o al resto de la sociedad? Las series históricas, como *Los Archivos del Cardenal*, constituyen a priori un marco idóneo para recrear conflictos potentes, pasiones extremas y estereotipos arraigados en el imaginario colectivo, que por lo general, suelen propiciar que se capte la atención de los telespectadores. La serie televisiva se presentó como un documento de transgresión, de ahí, que originará tantas críticas en el sector de la derecha política chilena. Si bien el argumento es ficcionado, los casos tienen asidero en la realidad, por lo tanto, hiere sensibilidades muy presentes.

Especial cuidado se tuvo con las problemáticas sociales abordadas en la producción chilena. Los tópicos más abordados fueron la violación de los Derechos Humanos, tortura, secuestro, represión, activismo político del Partido Comunista (PC) versus la CNI, discriminación legislativa, desigual social y terrorismo. En definitiva, el producto audiovisual del canal estatal logró la identificación de la audiencia con los elementos de la

El Dínamo (28 de julio de 2011) Hasta The Washington Post llega revuelo por “Los Archivos de Cardenal”. Obtenido el 27 de junio de 2014 en <http://www.eldinamo.cl/2011/07/28/the-washington-post-cubre-impacto-%E2%80%9Clos-archivos-del-cardenal%E2%80%9D/>.

⁴⁶ *El Mostrador* (23 de julio de 2011) Archivar los archivos. Obtenido el 26 de junio de 2014 en <http://www.elmostrador.cl/opinion/2011/07/23/archivar-los-archivos/>.

narración: temática, vestimenta, ambientación y musicalización, sirviendo como garante de un interés particular por el relato, incluso antes de su estreno en televisión.

En este sentido, la nostalgia fue uno de los mejores aliados en el camino hacia el éxito de las series televisivas del pasado, en este caso, *Los Archivos del Cardenal*. Además debemos considerar que esta clase de discursos posibilitan en buena medida el interés de los más jóvenes – aquellos que no vivieron en el tiempo representado en la ficción –, pero que se identifican por la historia de sus padres, de sus abuelos y de la sociedad a la que pertenecen.

Esta producción está catalogada como una serie cultural y educativa, uno de los factores que propiciaron este nivel fue la representación de acontecimientos relevantes y reales de Chile. Si bien todos los capítulos fueron inspirados en casos o personajes reales, cuatro capítulos son los más representativos para la historia de la Vicaría de la Solidaridad y del país.

Con el primero de ellos comienza la serie, “Hallan los cuerpos”. El 1 de diciembre de 1978, la Vicaría de la Solidaridad anunció el hallazgo de 15 cadáveres en unos hornos de Lonquén. Pronto se supo que los cuerpos correspondían a un grupo de detenidos desaparecidos de Isla de Maipo. Ese hecho, en el que se basó el primer capítulo de *Los Archivos del Cardenal*, arruinó la versión oficial de la dictadura, que negaba la existencia de desaparecidos. Miembros de una discreta comisión convocada por el Cardenal Silva Henríquez y ex funcionarios de la Vicaría reconstruyen aquí uno de los hechos más relevantes en la historia del organismo.

Un anciano con un sombrero de explorador, barba crecida y botas altas se presentó en las oficinas de la Vicaría. Quería hacer una denuncia sobre restos humanos que había

encontrado en Lonquén, a condición de que se reservara su identidad. “En los días posteriores al golpe de Estado, había escuchado disparos y el ruido de bultos cayendo en los enormes socavones de piedra. Estaba convencido de que allí había unos ciento cincuenta cuerpos”, relata la investigadora y periodista Alejandra Matus en su trabajo escrito “Los casos de la Vicaría”.

En la escena de la serie, los colaboradores de la Vicaría llegan al lugar y los esperaban un grupo de seminaristas con chuzos y palas, para ayudarlos en la tarea de escavar. Primero se intentó entrar en los hornos, que tenían forma de embudo, por arriba. Pero una sólida losa de cemento lo impidió. Entonces lo intentaron por un socavón que se abría en la base. Pequeños destellos de luminosidad dejaba al descubierto calaveras amarillentas, con restos de cabellos, retazos de ropa, huesos de todo tamaño y un tanto descompuestos. Este hecho fue la trama del primer capítulo de la serie que se representó lo más fidedigno a la realidad y marcó un precedente en la historia, ya que con este descubrimiento el Régimen Militar admite la desaparición de personas.

Iniciada en 1978 la Operación Retorno, en la que el Movimiento Izquierdista Revolucionario (MIR) ingresó clandestinamente a Chile a militantes con instrucción militar, el grupo armado decidió dar un golpe comunicacional para desafiar a la dictadura y robó la bandera en la que se juró la independencia de Chile. El hecho se abordó en el segundo capítulo, “Un joven abogado comienza a abrir los ojos”, de la serie. Durante 23 años el emblema patrio permaneció oculto, hasta que, en 2003, Andrés Pascal Allende gestionó su devolución.

La bandera de seda reposaba en una sala aislada del Museo Histórico Nacional, si bien en la serie no se representa el robo, los momentos posteriores al hecho sí. Manuel Gallardo, militante del Comando Javiera Carrera y pareja de Laura Pedregal, le gritaba en una de sus tantas detenciones que fuera a casa y encontrara la bandera. Temblorosa, con miedo y seguida a unos cuantos metros por dos agentes de la CNI, busco por todos los recovecos de la habitación hasta que encuentra un bolso oculto. Dentro de él estaba la bandera, la extendió sobre la cama y de sólo mirarla la guardo rápidamente, pues sabía el problema que Manuel y ella, al ser su nueva cómplice, acarrearía.

En *Los Archivos del Cardenal* la bandera fue encontrada a finales del capítulo en un sitio eriazo en la periferia de Santiago, sin embargo, la historia cuenta que Andrés Pascal Allende, ex secretario general del MIR, después de 23 años que el emblema patrio permaneció oculto, gestionó su devolución donde fue robada.

En febrero de 1982, un grupo operativo de la DINA disparó cinco veces en la cabeza y luego degolló al líder sindical Tucapel Jiménez. El dirigente – cuyo asesinato se abordó en el capítulo 8, “Un agente de la CNI se confiesa” de *Los Archivos del Cardenal* – se había convertido en una amenaza para el régimen por su capacidad movilizadora, sus acercamientos al general Gustavo Leigh y sus poderosos aliados en Estados Unidos.

La serie de ficción recrea este hecho al comenzar el capítulo. Lautaro Marín (quien personificaba a Tucapel Jiménez) conducía un taxi con un pasajero en dirección a un sitio eriazo, seguido muy de cerca por el auto de Mauro Pastene. Luego de detenerse y al momento de cobrar, se escuchan dos disparos e inmediatamente la cámara enfoca el taxi con el revólver del compañero y agente de la CNI, perpetuando los siguientes y últimas tres

ejecuciones. Si bien, el asesinato del dirigente sindical fue un hito importante en la historia nacional, en la serie se trató como un factor gatillante para que Mauro Pastene tocará la puerta de la casa de Laura, queriendo confesar todo lo que sabía. Laura lo lleva a la Vicaría, donde deciden protegerlo.

En marzo de 1985, tres profesionales comunistas fueron secuestrados en la calle, a plena luz del día. Aparecerían salvajemente degollados. Uno de ellos era el funcionario de la Vicaría de la Solidaridad José Manuel Parada, cuya muerte golpeó inusitadamente al organismo. El objetivo del crimen era resguardar los secretos del Comando Conjunto, que dos de las víctimas habían comenzado a descifrar.

La historia sirvió de base para el estremecedor capítulo de cierre de *Los Archivos del Cardenal*, “La muerte de Carlos Pedregal”. En este, Carlos es advertido que la CNI lo está buscando a él y al profesor Troncoso. En el momento que el abogado Pedregal decide ir al colegio donde trabaja a avisar, lo detienen violentamente, golpeándolo y disparando a su acompañante, para posteriormente degollarlo en un lugar alejado de la capital. En este capítulo nunca se recrean actos torturadores, golpes ni sangre, tampoco se muestra el cuerpo del fallecido. Sino que está cargado de emocionalidad e impotencia por una muerte tan injusta y sin explicaciones.

Ahora bien, estas representaciones de la memoria pasada social no excluyen un anclaje histórico personal. Justamente, gran parte de la serie se basa en las experiencias de la hija de uno de los abogados que trabajó en la Vicaría de la Solidaridad, Carlos Pedregal.

En la producción se aborda el trabajo de la Vicaría, pero esa labor es vista desde la perspectiva de la familia Pedregal Spencer. Por las oficinas y las vidas de estos personajes

pasan las historias y dolores de cientos de personas. Los relatos se cruzan en cada capítulo: la de una abuela en busca de su nieto desaparecido, la de un profesor que se encuentra viviendo en la calle o el conflicto amoroso que enfrentan los personajes Ramón y Laura son hechos que identifican al telespectador puesto que son situaciones generalmente cotidianas que ayudan a captar y enganchar a la audiencia con la temática central abordada por la serie. Según Sánchez Castillo, la identificación con los personajes de ficción responde a los valores morales representados y a la empatía ficcional con el formato aludido, que en este caso, es una serie de ficción inspirada en hechos reales.

Gran parte de esta empatía responde al comportamiento del personaje generado por el dolor, es decir, el telespectador actuaría de igual forma que el protagonista. Este dolor es mostrado por una narración audiovisual que convierte al espectador en testigo de las torturas, obligándolo a posicionarse éticamente frente a ese sufrimiento. Ramón, el protagonista masculino y amor de Laura, vive una trayectoria similar a la de la audiencia. Él es un abogado miembro de una familia pro-gobierno y desconoce las violaciones a los Derechos Humanos. Se encuentra en un proceso de descubrimiento junto a la audiencia de todas las atrocidades cometidas durante el régimen, pero esta situación cambia cuando se involucra sentimentalmente con Laura, ya que su objetividad se pierde debido a las ganas por proteger a su pareja. Ocurre lo contrario con Laura, quien pese a estar enamorada del joven abogado, su objetividad no se anula por los sentimientos involucrados, sino que mantiene el equilibrio entre ambas situaciones.

La serie se transforma en un mecanismo de acercamiento para las generaciones que no tuvieron acceso a esa parte de la historia del país. No es hasta décadas más tarde, específicamente en 2010, cuando se decide conmemorar los 200 años desde que comenzó a

gestarse la Independencia del país, cuando la discusión sobre la dictadura se incorpora abiertamente en algunos centros de estudio y en la misma calle, surgiendo *Los Archivos del Cardenal* - entre otras producciones nacionales, por ejemplo *Los 80* - como síntoma de reconocimiento de la historia reciente.

En suma, como destaca Galán (2007), a la hora de analizar la representación del pasado que nos ofrece el medio televisivo, no podemos olvidar que esta reconstrucción se realiza siempre desde una concepción “presentista”. La misma autora, enfatiza en la importancia de los estereotipos, pues éstos simplifican la realidad con el objetivo de que ésta pueda ser captada y aprehendida por el espectador.

Sin embargo, el problema radica en la reiteración de estos moldes físicos y conductuales que *Los Archivos del Cardenal* rompe con las representaciones tradicionalmente asignadas a hombres y mujeres, eliminando y evolucionando de a poco las imágenes estandarizadas y convencionales emitidas por las series televisivas, dando paso a la mujer independiente, al hombre emocional y a la complementariedad entre ambos géneros, tanto en la vida personal como socialmente.

3.3. El Reemplazante: Rompió las reglas y cambió sus vidas

El Reemplazante es una serie de ficción nacional, estrenada en TVN el 1 de octubre de 2012 y emitida hasta diciembre del mismo año. La historia se centra en la vida de un exitoso ejecutivo de una empresa de inversiones, que luego de una mala jugada bursátil lo pierde todo y debe regresar a su barrio de origen en la comuna de San Miguel, y a la casa de su padre, inspector de un colegio de escasos recursos. Es precisamente él, quien le consigue un trabajo como profesor reemplazante de matemáticas en el colegio Príncipe

Carlos. Ahí, el ex ejecutivo empresarial se enfrenta a una potente desigualdad en materia de educación, pero también a la difícil realidad social y emocional de sus alumnos y colegas, quienes están sumidos en la desesperanza frente a un sistema que no los ampara.

La serie evidencia un complejo y paupérrimo escenario social, marcado por la falta de oportunidades y la mala calidad de la educación, que afecta a un colegio particular subvencionado en la comuna de Pedro Aguirre Cerda, ubicada en el sector sur de Santiago de Chile. La ficción hace referencia a comunas reales de la ciudad - como las mencionadas anteriormente - con el fin de representar un mayor realismo. A través de la historia se retratan las condiciones mínimas de infraestructura y las irregularidades que existen en la administración del establecimiento educacional: vacíos en los libros de contabilidad e inflación de la asistencia y notas de los estudiantes con el objetivo de aumentar la subvención. Estas anomalías se traducen en constantes conflictos con el sostenedor del colegio, por parte de los alumnos y el profesorado.

La producción de la serie apostó por la contingencia del país, dando cuenta del dramático círculo de la pobreza que existe en Chile, que sienta sus bases en las falencias del sistema de educación pública: primaria, secundaria y superior. Si bien, la idea fue concebida antes de la movilización estudiantil del 2011 – que alcanzó un 70 por ciento de aprobación ciudadana al finalizar el año, según datos de la encuesta Adimark⁴⁷ – la importancia que estaba tomando el tema de la educación fue crucial para darle fuerza al proyecto.

Hace tres años, las protestas estudiantiles en el país, se sustentaron en la denuncia de un modelo educativo basado en el lucro, que imposibilita la equidad en el acceso a una

⁴⁷ Encuesta realizada por Adimark - empresa nacional especializada en Investigación de mercado y Opinión pública – sobre la evaluación de la gestión de Gobierno el 2011.

educación de calidad. Así lo advertía un informe de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE) sobre educación chilena, donde se indicaba que Chile se adjudicaba los más altos aranceles en la educación superior, de todos los países de la organización, como consecuencia de basar el sistema mayormente en el ámbito privado.

Este escenario dio paso a un diagnóstico sobre la sociedad en su conjunto y en cómo ésta ha segregado al país desde sus bases. Esta noción de desequilibrio y desigualdad existía en Chile desde hace años, pero fue a través de este empoderamiento estudiantil que se expresó y logró poner en la agenda pública. En este sentido, la relevancia de la serie radica en la contingencia y la visibilidad de los problemas sociales del país.

Por otra parte, según indicadores sociales publicados por la OCDE el año 2011, Chile se coronó como el país con mayor desigualdad económica entre sus filas. De esta manera, *El Reemplazante* hace un gran paralelo con la realidad actual del país, generando identificación en aquellas personas que siempre han sentido a la televisión como un medio lejano y evasivo, pero que en esta oportunidad se han visto reflejados.

En la misma línea, el informe del CNTV sobre “Programación Cultural en la Televisión abierta” de octubre de 2012, afirma que la ficción representa una expresión de valor nacional y refleja una realidad, que debe ser concientizada para ayudar al desarrollo social, cumpliendo uno de los grandes objetivos de las obras de alta cultura, que es traspasar lo estético para convertirse en una herramienta de evolución positiva.

Según el informe, a través de las historias de los personajes, nos conectamos con el mundo de la precariedad y la desesperanza. Por medio de la serie se logra visualizar la dura realidad que afecta a miles de jóvenes chilenos imposibilitados de futuro, la mayoría de

ellos, condenados a ser soldados de los traficantes, a practicarse abortos clandestinos, a abandonar el colegio para criar a sus hijos o para trabajar. De hecho la canción principal de la serie, titulada “Mi Verdad”, de la cantante nacional de denuncia Anita Tijoux, visibiliza este escenario:

*Por mi piel morena borrarón mi identidad
me sentí pisoteado por toda la sociedad
me tuve que hacer fuerte por necesidad
fui el hombre de la casa a muy temprana edad*

Es así como *El Reemplazante* pone en el tapete los riesgos que enfrenta la juventud chilena ante la exclusión por educación. Por medio de la trama, se refleja el día a día de personas que nacieron condenadas por la situación de pobreza que los rodea, donde el alto costo de la educación no les permite acceder a un título universitario. Además, la serie denuncia la poca acción y preocupación de las autoridades frente a las irregularidades del sistema educativo. Tal y como se ejemplifica en el quinto capítulo “Los alumnos del Príncipe Carlos dicen basta”, cuando los estudiantes se indignan porque el colegio no cumple con los requerimientos básicos de seguridad, después de que Zafrada se electrocutara con un enchufe en mal estado. Al respecto, Javier Bertossi, creador de la serie, manifestó que estas irregularidades fueron constatadas a través de la investigación previa, en la visita a colegios subvencionados y municipales. Es decir, el argumento de la ficción se configura a partir de la propia realidad.

3.3.1. Luz, cámara y acción: la verdad detrás de los personajes

La importancia de los personajes en la elaboración de ficciones es vital para la construcción de un relato coherente y atractivo para la audiencia. La clave está en lograr que éstos

transmitan verdad y generen una identificación o proyección en el televidente. De esta manera, la historia de los personajes se construye desde el detalle y la emocionalidad, poniendo énfasis tanto en su caracterización física y psicológica como en el entorno donde cobran sentido. En *El Reemplazante* se identifican seis personajes principales que son los que moldean la historia y cuya personificación está basada en la realidad.

La ficción se desarrolla a través de las vivencias de Carlos Valdivia o más conocido como *Charlie*, apodo que le ponen sus alumnos. Es hijo de Dionisio Valdivia y hermano de Francisco Valdivia, ambos trabajan en el mismo colegio. Este joven ingeniero comercial construyó su carrera en el mundo de las finanzas, plagado de lujos, mujeres y una peligrosa ambición. Considerado el más guapo de la familia, siempre vanidoso cuidaba su aspecto utilizando trajes formales, lentes ópticos y el cabello corto. Trabajaba como ejecutivo de una firma de inversiones en *Sanhattan*, obteniendo un sueldo que le permitía costear una vida bastante cómoda: autos del año, departamento en el barrio alto y objetos de última tecnología. Mantenía una relación clandestina con la hija de su jefe, con quien obtiene la clave de la cuenta para realizar su fallida jugada bursátil. Esta operación tuvo como consecuencia significantes pérdidas económicas para la empresa y terminó con el empresario tras las rejas, perdiendo todo su *glamour*, durante tres meses.

Después de salir de prisión y encontrándose en ruina económica, Carlos tuvo que tragarse su soberbia y volver a sus orígenes: la casa de su padre. Enfrentando el desafío de rehacer su vida, acepta un empleo de profesor reemplazante en un establecimiento de escasos recursos, donde debe afrontar la cruda realidad de sus alumnos. A partir de este momento, el personaje cambia su *look* rígido por uno más relajado y suple el terno por un chaquetón negro y pantalones de tela. Inicia un camino de retrospectión y búsqueda de sentido a su

vida, que va de la mano con el interés y preocupación que comienza a sentir por sus estudiantes.

Al ostentar un fuerte carácter no se deja pasar a llevar por nadie, siempre da a conocer su opinión aunque eso le traiga problemas con su familia y amigos. Carlos es seguro de sí mismo y busca traspasar esta confianza a sus alumnos, para que jamás sean sus mentes las que los limiten. Su convicción lo transforma en la voz potente de las necesidades de los estudiantes. Este personaje se aleja del estereotipo de género masculino que considera al hombre como una figura independiente que reprime sus sentimientos y que es incapaz de pedir ayuda. Por el contrario, la evolución de este personaje da cuenta de un hombre que deja su individualismo de lado para dar paso a la liberación de sus emociones, al volver a la casa de su padre e ingresar a trabajar a un colegio con jóvenes en riesgo social.

Dionisio Valdivia se ha desempeñado toda su vida como inspector del colegio Príncipe Carlos. Vive en una pequeña casa en la comuna de San Miguel junto a sus hijos – Carlos y Francisco - , la esposa de éste último y su nieto. Con humildad y una sonrisa en su rostro va todos los días a su trabajo, sintiéndose orgulloso de la labor que desempeña. Es enemigo de lucir cosas materiales y lo refleja en su simple vestimenta, que consiste en una boina ploma, lentes ópticos, un pantalón de tela, un chaleco de tonos cálidos y una bufanda. Dueño de una personalidad apacible, comprensiva y acogedora se ha ganado el respeto de sus pares, y lo que es aún más difícil, de los alumnos. Mantiene una estrecha relación con Berta Serrano la directora del establecimiento, con la que luego iniciaría un romance.

Dionisio siempre ha sido sencillo, conformándose con lo justo y necesario. Al contrario de su hijo Carlos, este personaje carece de un carácter aspiracional, que nunca le ha permitido tomar riesgos en la vida, como cambiar de trabajo, de casa o de comuna. Al ser el sustento

de su familia y la voz más escuchada entre ellos, pareciera ser que se acomoda al rol tradicional de género, sin embargo, su personalidad más emotiva no lo dibuja como una persona dominante. Además, al vivir en un hogar monoparental, alejado de las convenciones de familia establecidas por la sociedad, este personaje representa un patrón contemporáneo de género y estructuras familiares.

Por su parte, Francisco Valdivia es un adulto profesor de historia que trabaja en el establecimiento educacional y como ya se mencionó, vive en la casa de su padre junto a su mujer y su hijo pequeño. Francisco es poco agraciado físicamente, lo que lo ha hecho estar siempre a la sombra de su hermano. De estatura media y contextura gruesa, viste un pantalón de tela, una chaqueta café y una bufanda blanca con tonalidades más oscuras, rasgos que se condicen con su personalidad opaca y resentida. Casi siempre se encuentra con libros bajo el brazo y fumando un cigarrillo. Es valorado por su profesionalismo y capacidad de diálogo. Se presenta como un personaje más bien pasivo, que se aleja de los conflictos y busca aparentar llevar una vida correcta. Sin embargo, el profesor tiene una obsesión con Ana, la profesora de artes plásticas con la que mantuvo furtivos encuentros amorosos. La insistencia por concretar algo más con la docente, la cercanía de ésta con su hermano Carlos y las deudas que lo aquejan, llevan a Francisco a perder el control, asumiendo una actitud violenta que le traería fatales consecuencias con su familia.

Este personaje ha acumulado rencor y envidia durante su vida, en gran parte por sentirse inferior a Carlos, en el plano laboral y personal. Desde su infancia ha sentido que el preferido de Dionisio es su hermano y que éste siempre ha tenido mejor suerte que él con las mujeres. Es así como sus trancas han determinado su personalidad oscura y resentida. Francisco es quien le da el sustento económico a su núcleo familiar – esposa e hijo – y es

quien toma las decisiones respecto a ellos, como por ejemplo, resolver que van a vivir en la casa de su padre. En este sentido, se podría asemejar al personaje con un rol tradicional de género, pero su involuación durante la historia lo termina por alejar del estereotipo de hombre fuerte y lo relega a un papel de decadencia.

Fuera de la esfera familiar se encuentra Ana, la joven profesora de artes plásticas del establecimiento aludido. Vive en un pequeño departamento sola, sin lujos y un tanto desordenado. Sus rasgos exóticos generan un atractivo en los hermanos Valdivia, que se interesan por esta chica de melena, con clásicos *jeans* apitillados, botas negras, chalecos con tonalidades tierra y una afición por la pintura. Ella intenta terminar por todos los medios la relación con Francisco, a pesar de las suplicas de éste y al mismo tiempo, comienza a sentir una atracción por *Charlie*, la que jamás se concreta formalmente en una relación.

Es una mujer que se muestra cercana a sus alumnos y se perfila como una voz potente del directorio del colegio, exigiendo constantemente el cumplimiento de sus derechos y los de sus estudiantes. Pero, a medida que avanzan los capítulos, el rol de la profesora se torna más conciliador. Ana es una chica independiente que viajo del sur de Chile para construir su vida en Santiago. Le gusta la soledad y que respeten su espacio, es por esto que le cuesta concretar relaciones formales con el sexo opuesto. Estos rasgos posicionan al personaje como un fiel representante de la mujer contemporánea, aquella que sale de la esfera domestica para buscar trabajo, desarrollarse y sustentarse económicamente.

Insertándonos en la intimidad del establecimiento educacional, encontramos a Maicol Araya, estudiante secundario del colegio Príncipe Carlos, que viste el uniforme acompañado de una chaqueta azul y un gorro negro, tendiendo a cubrir su rostro o tal vez

sus emociones. Jamás conoció a su padre y vive con su madre alcohólica y su hermana pequeña en una casa donde lo que más hace falta es comida y amor. Maicol es considerado el malo del curso debido a su carácter irreverente que no le permite cumplir reglas de ningún tipo. Es un personaje que está plagado de dolor e insatisfacción ante la vida, que se encuentra en constante búsqueda de un equilibrio que no logra alcanzar. Detrás de la máscara de indiferencia con la que se protege, se esconde un niño con miedos, pero con férreos valores como la lealtad y la amistad. El joven se da cuenta que el colegio no podrá darle las oportunidades que necesita para velar por él y su familia, por lo que decide trabajar con el narcotraficante Claudio, ingresando a un mundo de drogas y delincuencia del cual no le será fácil escapar.

Maicol desconfía de todas las personas que lo rodean porque nunca tuvo una base de amor, contención y seguridad en su familia. Al tener que valérselas por sí mismo desde que era un niño, configuró un carácter de indiferencia ante su entorno y en su búsqueda de sentido encontró refugio en la delincuencia. Este personaje está alejado completamente de la concepción tradicional de género, pues se crió en un hogar disfuncional y creció en un ambiente donde está estipulado que el más fuerte sobrevive. Siguiendo esta línea, Flavia Tello, estudiante secundaria, compañera y polola de Maicol, también se crió en un hogar no tradicional, compuesto por ella y su madre, quien la tuvo a temprana edad.

La joven es guapa, de finas facciones, tiene el pelo café con tonalidades más claras producto de la tintura. Acompaña el uniforme del colegio con diversos accesorios como aros colgantes, collares, pulseras y polainas, que la posicionan como la chica *cool* y popular. La chica de aire rebelde vive con su madre soltera y es la alumna del curso con mejor situación económica. Flavia se dedica a pasarla bien y es mejor tenerla de amiga, que

de enemiga, carece de sueños y proyecciones. A medida que avanza la historia, debe enfrentar un embarazo no deseado y la posterior pérdida del bebé, situación que marca un antes y un después de este personaje. De a poco, comienza a centrar sus prioridades y se entusiasma con la idea de asistir a la universidad y lograr salir del círculo de pobreza en el que se encuentra.

Si bien los personajes principales cumplen un rol fundamental al momento de dar vida al arco dramático, los secundarios le aportan color al relato y en su conjunto crean un nuevo mundo. En *El Reemplazante*, estos últimos son los responsables de aportar al desarrollo de la historia, por medio de la evolución y la coherencia de la trama.

Uno de ellos es Claudio, joven narcotraficante, que vive junto a su abuela y su primo *Hamster*. Se pasea por la comuna, alardeando de ser el líder de la pandilla más influyente del sector. El tráfico de drogas y sus turbios negocios le permiten ser el sostén económico de su familia, situación que lo hace sentir orgulloso, ya que le permitió superar el círculo de la pobreza. Con una actitud pedante derrocha su plata en fiestas, mujeres y banales lujos, como autos caros, televisores de último modelo y videojuegos. Tiene un *look* de futbolista, con el pelo corto y aros en forma de diamantes. Generalmente viste camisetas de clubes deportivos, chaquetas y pantalones anchos. En su cintura siempre porta un revólver que lo acompaña a todas partes, el cual no dudaría en usar si alguien se interpone en sus asuntos.

Es un personaje manipulador que basa sus relaciones en la confianza y la lealtad. Además, tiene una relación estrecha con el poder, tanto de autoridad como económico, ya que establece vínculos con el sostenedor del colegio para solucionar el problema de las protestas y así evitar la llegada de Carabineros. Al vivir en un hogar sin núcleo y dedicar su vida a la delincuencia, Claudio se escapa del rol tradicional de hombre correcto, protector y

emprendedor. Sin embargo, su personalidad machista y dominante se condice con el estereotipo de que el sexo masculino representa una jerarquía por sobre la mujer.

Desde otra vereda, se encuentra Berta Serrano, la directora del colegio Príncipe Carlos. Mujer de cuidadosa presencia, tiene el pelo color castaño a la altura de las orejas, viste trajes de una pieza de tonalidades tierra, que le otorgan sobriedad. Algunas veces acompaña su vestuario de pañuelos de colores más cálidos, como celeste, blanco o verde agua. Es un personaje de personalidad maternal que siempre intenta conciliar las diferencias que se suscitan entre el profesorado y el sostenedor. Al igual que Ana, está alejada de lo doméstico y le da prioridad a su desarrollo profesional. Su cargo de directora representa la valoración de la mujer actual en el ámbito laboral y el avance en materia de equidad de género.

Dentro de los alumnos que componen el curso, está Kathy, estudiante secundaria, con ideales anarquistas que lidera las protestas que se realizan dentro del colegio, para exigir mejores condiciones en cuanto a la seguridad e infraestructura. Es una chica de personalidad atractiva que sólo utiliza la falda del uniforme, puesto que se recubre la parte de arriba con un polerón plomo y una chaqueta de cuero negra. Un accesorio infaltable en este personaje son los guantes negros sin dedos. La joven mantenía una fuerte amistad con Lalo que se concreta en una relación amorosa al final de la historia. Este último, es compañero de Kathy y es amante de los *graffiti* y el *hip-hop*. De pelo corto, siempre andaba con un *jockey* azul que se ponía para atrás y una *parka* del mismo color. Se caracterizaba por ser bondadoso y muy leal con sus amigos, sin embargo, acumulaba mucha rabia contra una sociedad que consideraba injusta. A través del arte callejero expresaba su disconformidad y desconfianza ante las intenciones de las autoridades. Este joven resulta ser la principal víctima de las irregularidades que sufría el colegio, ya que muere al

electrocutarse con una ampolleta en mal estado. Mientras Kathy rompe con la concepción tradicional de mujer, que considera a este género como sensible y sumiso, Lalo configura su identidad desde una cultura urbana, caracterizada por la crítica y la denuncia social. Es decir, ambos personajes se alejan de la noción tradicional de género, para reflejar la realidad de una sociedad cada vez más compleja y segmentada.

En este sentido, Ariel Santana, estudiante secundario, también representa un rol no tradicional de género, al asumir libremente su condición de homosexual ante su familia y amigos. Tiene el pelo desordenado y rapado a un costado, ojos claros y siempre se acompaña de una guitarra, con la que alegra los recreos y los encuentros con sus amigos. Por último, Andrés Rodríguez, más conocido como *Zafrada*, es el compañero divertido y uno de los más sentimentales. Su apariencia dura, de estatura media y contextura gruesa, no refleja su lado caritativo. Comienza a tener conflictos con su padre, que no lo deja asistir al preuniversitario gratuito del colegio por considerar la medida una pérdida de tiempo.

De esta manera, los personajes de *El Reemplazante* encarnan una mirada contemporánea de los roles de género en la actualidad y de la contingencia social del país, que está plagada de realidades de injusticia y desolación. Es así como al género masculino se le retrata en función de sus emociones y caídas, dejando de lado la sobrevaloración que lo considera viril y dominante. Por otra parte, no se retrata a la mujer como el sexo débil, obediente y dependiente, por el contrario, se valoran sus opiniones en simetría con las del hombre.

3.3.2. Un camino hacia la equidad de género

Los estereotipos que existen en relación a la representación de género responden a una cultura e historia que los aprueba. Tradicionalmente se percibe al hombre como una figura

protectora en relación a su rol como padre de familia, al que se le adjudican características orientadas al trabajo, energía y racionalidad. Mientras que la mujer se relega a un papel más dócil orientando su comportamiento hacia las relaciones interpersonales. Estas diferencias demuestran que las personas asumen estas conductas por naturaleza en vez de comprender que se hace por inercia y tradición estereotipada (González, 1999).

A pesar de los avances sociales que acercan a la mujer a distintas actividades de la esfera pública, los estereotipos de género – en relación a la equidad - no se han modificado en mayor grado. Si bien en *El Reemplazante* es posible evidenciar un perfil no tradicional de género, existe un desigual reparto de personajes masculinos y femeninos en la serie. A esto se suma, que las tramas principales de la ficción son protagonizadas por hombres, mientras que el rol de la mujer se limita a la contención emocional o simplemente tiene un precario desarrollo dramático.

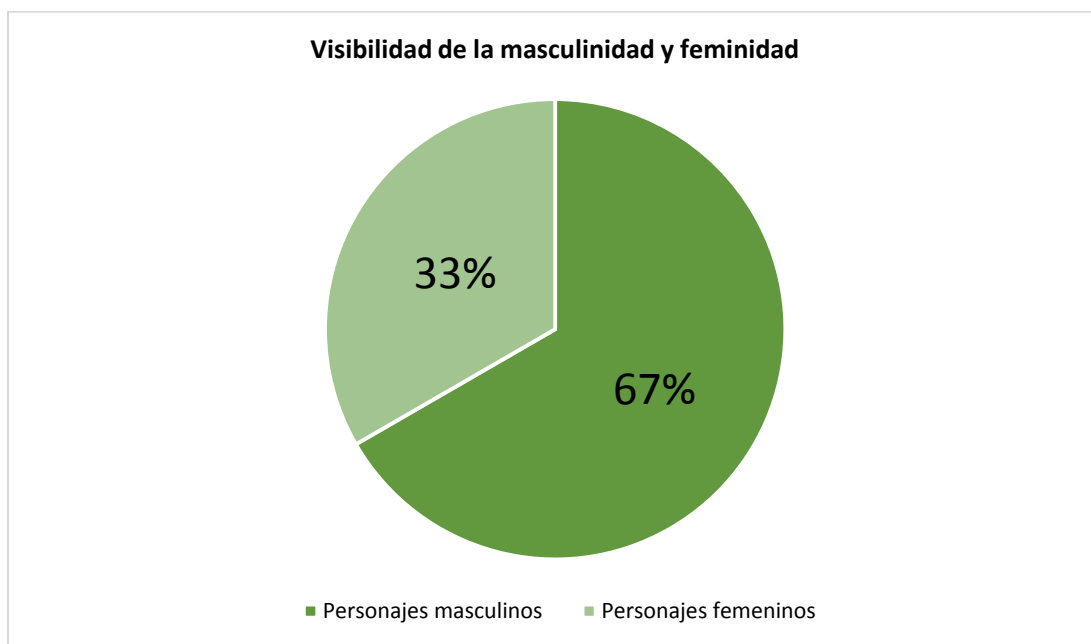


Gráfico 3. Fuente: Elaboración propia.

Carlos Valdivia es el personaje que presenta la evolución más notoria y determinante en la serie, ya que deja de lado sus aspiraciones personales para involucrarse en la vida de sus estudiantes, haciéndose partícipe de las dificultades que éstos afrontan. Su motivación se dirige en lograr la confianza y respeto de los jóvenes, para poder entregarle las herramientas que necesitan para escapar de su precaria condición. Al ingresar a trabajar al colegio, *Charlie* cambia el sentido de su vida y la de sus alumnos, ya que se da cuenta que es capaz de entregarle esperanzas a un grupo de estudiantes que se sentían olvidados en la periferia del país.

Lo anterior se ejemplifica en diversas iniciativas de este profesor que se compromete hasta lágrimas por los estudiantes. Por ejemplo, en el octavo capítulo “¿Voluntarios para un preuniversitario?”, Carlos se consigue salas en el establecimiento para preparar – durante los fin de semana - a los alumnos para la Prueba de Selección Universitaria (PSU) con el fin de lograr que ingresen a la educación superior. De igual forma, en el último capítulo “Charlie salvó al liceo y a los alumnos”, el profesor queriendo evitar a toda costa el cierre del colegio, logra convencer a los profesores y apoderados de formar una cooperativa para comprarlo, donde él puso 20 millones, la mitad del dinero.

De esta manera, el protagonista se involucra en la mayoría de las tramas de la serie, siendo el personaje masculino con mayores apariciones por capítulo, ya que a través de él se relata la historia. Algo similar sucede con Maicol, quien personifica las problemáticas sociales más relevantes de la ficción: violencia, delincuencia, desigualdad, narcotráfico y abandono.

Por su parte, Francisco Valdivia es un personaje que presenta una notoria involuación dentro de la serie. En principio, se muestra como un hombre pasivo, cuyas únicas preocupaciones son su familia y su trabajo. Pero esta situación cambia cuando se obsesiona con Ana, a

quien incluso llega a acosar y agredir físicamente en una oportunidad. Luego de que su esposa se entera de su infidelidad, lo abandona junto a su hijo y Francisco termina por perder el control. Sumado a esto, al asumir como director del establecimiento en el séptimo capítulo “Flavia pierde su guagua”, el docente acepta coimas del sostenedor las que luego son reveladas por la justicia, viéndose obligado a escapar fuera de la ciudad.

En relación a los nombres de los 12 capítulos, siete de ellos dan cuenta de los conflictos de personajes masculinos, cuatro se enfocan en el conflicto educacional mismo y sólo uno (séptimo capítulo, “Flavia pierde a su guagua”) se centra en un personaje femenino.

Como se evidencia, la presencia de roles femeninos en la serie es escasa y el desarrollo de sus personajes es limitado. En un principio, el personaje de Ana se perfilaba bastante empoderado frente a sus pares y a los alumnos del establecimiento. Se exhibía como una mujer con gran capacidad de liderazgo y dueña de un fuerte carácter. Sin embargo, a medida que se desarrollaba la historia, la profesora va involucionando, relegando su papel a una figura de contención para sus alumnos y para Carlos, pasando en varias ocasiones desapercibida. Situación que se ejemplifica en el octavo capítulo “¿Voluntarios para un preuniversitario?”, donde sólo aparece una vez, comentándole a *Charly* que le parece una buena idea la del preuniversitario.

El descontento de Ana frente a las irregularidades que se cometían en el colegio, que afectaba a profesores y alumnos, sólo se materializaba en la motivación y el apoyo a los estudiantes para que lucharan por sus derechos. Esto se evidencia en el quinto capítulo “Los alumnos del Príncipe Carlos dicen basta”, donde la profesora los incentiva e incluso los ayuda a pintar un mural como forma de protesta, en una actitud más bien maternal.

Este personaje cumple un rol de apoyo emocional ante las diversas situaciones presentadas. Es así, como en el séptimo capítulo “Flavia pierde a su guagua”, la profesora se preocupa por apoyar y acompañar a su alumna en todo momento. Junto a Carlos la visita en el hospital y luego la van a dejar a su casa. El mismo papel cumple en el penúltimo capítulo “Alumnos demandan al Príncipe Carlos”, cuando con una actitud comprensiva y conciliadora anima a Carlos a seguir adelante y cumplir con las promesas que les hicieron a los muchachos.

Por su parte, el personaje de Flavia, la chica linda y rebelde del curso es la única mujer de la serie que presenta una evolución a lo largo de la historia. En un principio, la conocimos como una joven problemática e irreverente que le hacía *bullying* a sus compañeros y se atrevía a coquetearle al profesor reemplazante. Su realidad cambia cuando queda embarazada y posteriormente pierde su bebé. A partir de ese momento, existe un cambio en el personaje, que de a poco deja de ser la joven prepotente que desordenaba el curso y comienza a cambiar sus prioridades, experimentando ganas de crecer, desarrollarse y perfeccionarse.

La evolución de este personaje se patentó en el último capítulo: *Charly salvó el liceo y a sus alumnos* cuando en la ceremonia de premiación a los mejores puntajes de la comuna, Flavia da un discurso donde recalca que solo con esfuerzo se pueden llegar a hacer grandes cosas y agradece al profesor Carlos por haber confiado en un grupo de estudiantes que no tenían ninguna esperanza de surgir. La actitud de la joven es completamente diferente a la demostrada en los primeros capítulos.

En relación a los personajes secundarios femeninos, Berta, figura con un papel bastante decorativo, limitándose a representar a la autoridad dentro del colegio como directora, hasta

el sexto capítulo “El Príncipe Carlos se moviliza por la educación”, donde es despedida y reemplazada por Francisco Valdivia. Hasta ese momento, este personaje no tuvo un mayor desarrollo dentro de la historia, funcionando sólo como un soporte al arco dramático, es decir, como un personaje que rellenaba un espacio. No obstante, después de su despido no deja de aparecer, ya que inicia un romance con Dionisio, situación que la mantiene vigente.

Kathy también es un personaje que contribuye a dar coherencia y sentido a la trama, cumpliendo una función específica en la serie, sin dar espacio a un desarrollo más potente de su historia. La joven representa ideales anarquistas que la alejan del rol tradicional de la mujer femenina y delicada. Por su parte, Ariel, personaje secundario, también representa un rol no tradicional de género debido a su condición homosexual. Resulta importante destacar que la historia de Ariel no se determina porque sea gay, sino que éste es un elemento más que configura la esfera del personaje. Es decir, su condición no es algo que lo define en la trama, ya que se da por hecho la aceptación ante sus pares. En este sentido, la serie propone una visión moderna de género, donde las estructuras de a poco son olvidadas.

Como se revela, el rol de la mujer en *El Reemplazante* se circunscribe a una esfera de soporte en la historia, donde los personajes femeninos buscan generar un vínculo con los conflictos principales, sin ser protagonistas de estos mismos. No son las mujeres las que representan la acción y el riesgo, ya que su importancia está dada por la continuidad y el atractivo que le otorguen al arco dramático. Frente a esta situación, Iván Álvarez de Araya, actor de la serie que da vida al protagonista, Carlos Valdivia comenta que la poca presencia de la mujer en la serie se debe a que vivimos en un mundo descompensado en términos de igualdad de género y por esta razón la mayoría de los personajes son hombres.

A pesar de la involución o escaso desarrollo de los personajes femeninos en la serie, éstos representan un rol contemporáneo de la mujer, que según el Centro de Estudios Empresariales de la Mujer (CEEM) se ha ido construyendo en base al incremento de sus años de educación, que han posibilitado que ésta se vaya abriendo espacios para alcanzar la independencia económica, que viene a alterar las relaciones y vínculos de poder establecidos. De esta manera, al posicionar a la mujer en cargos como el de directora de un colegio o el de dirigente estudiantil, la serie refleja una realidad, en relación al camino que se está abriendo a la mujer en la sociedad actual.

En el caso de los personajes masculinos, éstos se presentan con una imagen diferente a su rol tradicional de hombres fuertes y viriles, ya que en la serie se les da espacio a sus emociones y caídas. Realidad que se condice con lo planteado por Sixto (2007) que afirma que en los últimos años ha aparecido una nueva imagen de masculinidad que está relacionada con la aparición de nuevas cualidades en la esfera de los estereotipos, entre las cuales se pueden contar la sensibilidad, emotividad y estética.

Cabe recordar que la serie tuvo una segunda temporada, emitida en octubre de 2013, la que se enfocó en el último año de estudios de los alumnos del Príncipe Carlos y en su preparación para la PSU. Las aristas abordadas en esta oportunidad fueron el racismo de la mano del nuevo personaje Gerardo Munizaga – que se caracterizó por su intolerancia – y el *bullying* proporcionado a Víctor, un joven que llega desde Perú a vivir al país. Según Leonora González, productora de la serie, en esta oportunidad se incorporaron guionistas mujeres al equipo para poder relevar los roles femeninos, lo que se evidenció en la evolución de Ana hacia un papel más preponderante y crítico frente al nuevo sostenedor del

colegio y la aparición de Lucía – madre de Gerardo – quien enfrenta duros conflictos por el comportamiento de su hijo e inicia una relación con Carlos.

3.3.3. Variación de estructuras en la vida pública y en la intimidad del hogar

Si bien existe una clara disparidad en cuanto a la participación y al desarrollo de personajes masculinos versus femeninos, no ocurre lo mismo con los poderes e influencias adjudicados a la mujer, como se mencionó anteriormente. A pesar de ser personajes que carecen de evolución dramática dentro de la historia, existen dos mujeres que representan autoridad en la serie: Berta, directora del colegio y Kathy, dirigente estudiantil. En el caso de esta última, la serie hace un paralelismo con la realidad, ya que durante la producción y la emisión de ésta, la líder estudiantil más valorada de las protestas iniciadas el 2011 y Presidenta de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile (FECH) en aquella época, fue una mujer: Camila Vallejo, actual diputada de la Región Metropolitana (2014 – 2018).

En la ficción se refleja un rol femenino que se encuentra fuera del ámbito doméstico y se extrapola a una realización más personal. La mujer se libera del mundo íntimo y privado para ingresar a una esfera pública de oportunidades para su desarrollo. De esta manera, tanto los roles femeninos como masculinos desarrollan sus actividades laborales en este ámbito. Todos los adultos de *El Reemplazante* son profesionales y se desempeñan en la docencia, mientras que los jóvenes están cursando tercer año medio en un colegio subvencionado.

En este sentido, los estudiantes se identifican como personas dependientes económicamente, mientras que los adultos masculinos y femeninos que reciben un ingreso

entran al umbral de la independencia económica, quienes se dedican a la docencia en el colegio donde se desarrolla la serie. Sin embargo, existen matices, ya que Carlos y Francisco a pesar de recibir un sueldo viven en la casa de su padre. Por otra parte, Maicol recibe dinero de manera esporádica, producto de los trabajos ilegales que realiza para Claudio.

El nivel primario en donde se producen las relaciones entre hombres y mujeres es la familia, por tanto es donde se materializa el rol de género y a partir desde ahí, se esperan determinados comportamientos según el sexo con el que haya nacido la persona y por ende, el rol que le asigna la sociedad. Así como nos hemos acostumbrado a pensar que las distinciones entre hombres y mujeres responden a diferencias naturales, también se nos ha inculcado que la familia es una unidad con intereses comunes, cuando en realidad representa una unidad de intereses en conflicto.

En la serie *El Reemplazante* no existe una representación tradicional de género ni de estructuras familiares, entendiendo como familia nuclear al vínculo establecido entre un padre, una madre y un hijo. De esta manera, podemos identificar tres hogares monoparentales, uno unipersonal y un hogar sin núcleo. Situación que se condice con la realidad del país durante el período de emisión de la ficción, ya que según los resultados de la encuesta Casen 2011 – revelados al año siguiente- la familia tradicional chilena está cambiando, presentando una disminución de hogares biparentales y un aumento considerable de hogares monoparentales y unipersonales⁴⁸.

⁴⁸ Los resultados de la encuesta arrojaron que los hogares constituidos por matrimonios o parejas disminuyeron del 71,3% en 1990 al 63,4% en 2012.

3.3.4. Una ventana a la realidad

El 2012, año de estreno de *El Reemplazante* hubo una preferencia por consumir ficciones que retratan la realidad del país, valorando temas como la pedofilia, narcotráfico, crisis en el sistema de educación, exclusión social, precariedad de las relaciones familiares, entre otros. Según una encuesta realizada por el CNTV la evaluación de los programas financiados de ese año alcanzó un 91% de satisfacción, resaltando entre los más valorados *Los 80* y *El Reemplazante*.

En este sentido Hernán Rodríguez Matte, jefe de guión de la serie, señaló al diario *La Tercera*⁴⁹, que decidió aceptar el proyecto porque éste presentaba un enorme potencial al tratar una problemática social desde un punto de vista más emocional y siguiendo esta línea se logró sintonizar con una realidad. Con sus dichos, se puede explicar el lenguaje más introspectivo de la serie que tiene su génesis en la búsqueda de sentido que protagonizan Carlos y sus alumnos.

En el informe 2013 de Obitel, “Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos”, se manifiesta que las ficciones de Chile utilizan la construcción de una memoria histórica para retratar realidades sociales recientes. Con este fin, se exaltan determinados acontecimientos y se localizan referencias para lograr una mayor identificación con el televidente. Bajo este escenario, *El Reemplazante* sugiere un nuevo modo de relacionarse con el pasado, al hacerse cargo de una memoria que todavía no es historia.

⁴⁹ *La Tercera edición impresa* (11 de noviembre de 2012). El guionista tras *El Reemplazante*, la mejor serie chilena del año. Obtenido el 20 de julio de 2014 en: <http://papeldigital.info/lt/index.html?2012111101#>

La serie está ambientada en la crisis educacional de Chile entre el 2010 y 2011. Se retratan las falencias de la educación a través de la lucha que enfrentan los alumnos – apoyados e influenciados por el profesor - contra el propietario del colegio, quien utiliza fondos públicos para llenarse los bolsillos de dinero.

Bajo este contexto, las problemáticas sociales abordadas en la serie se relacionan con la mala calidad de la educación pública y la precariedad que afecta a jóvenes de escasos recursos. Los tópicos abordados fueron la delincuencia, violencia, aborto, narcotráfico, falencias educaciones, desigualdad social y falta de oportunidades.

De los 12 capítulos de la serie, en dos de ellos se hicieron alusiones a hechos importantes ocurridos en el país, como sucedió en el quinto capítulo “Los alumnos del Príncipe Carlos dicen basta”, donde se hizo mención a una manifestación del 2011, específicamente el 24 de junio, cuando cerca de 3 mil estudiantes bailaron la popular canción de Michael Jackson, *Thriller* - disfrazados de zombi – frente al Palacio de La Moneda, con el fin de protestar de manera pacífica por una mejor educación. Este baile era parte del cronograma de actividades culturales que llevaron a cabo los dirigentes estudiantiles de aquel periodo. En *El Reemplazante* se simuló esta iniciativa conservando la esencia original de mostrar a los estudiantes como muertos en vida frente a la mala calidad de la educación, sin embargo en la serie el baile se realizó dentro del establecimiento y las exigencias tenían que ver con las malas condiciones de ese colegio en particular.

También, en el sexto capítulo “El Príncipe Carlos se moviliza por la educación”, se hace alusión al terremoto⁵⁰ que sacudió a Chile el 27 de febrero del 2010, que tuvo una cuenta de 521 víctimas fatales y grandes daños de infraestructura. Como consecuencia de esta

⁵⁰ Grado 8,8 en la escala de Richter.

catástrofe, se dañó el 74 por ciento de los establecimientos educacionales del país, según cifras del “Plan de Reconstrucción” del Ministerio de Desarrollo Social. En este sentido, en la serie se hace referencia a este sismo, para indicar que aún no se arreglan los destrozos – salas, baños y patio en mal estado - que dejó la tragedia.

Además de utilizar la contingencia como una herramienta para generar identificación en el televidente, también se recurre a experiencias personales para dotar de veracidad a la serie. Con esto me refiero a la participación de estudiantes secundarios - no actores - sin ninguna experiencia en el ámbito actoral. La productora de la ficción, Leonora González, justifica la medida refiriéndose a la necesidad de contar con realismo en la configuración de las tramas.

Considerando el desgaste de la televisión formal y la irrupción de nuevas modalidades para consumir televisión, la serie *El Reemplazante* se presenta como una alternativa valorada por parte de la crítica y la audiencia. Los positivos niveles de sintonía que alcanzó la ficción y la resonancia que tuvo en los medios de comunicación, tienen que ver con la visibilidad de problemáticas de la realidad cotidiana, que no se abordan comúnmente en la pantalla abierta.

Conclusiones

En los últimos años, hemos sido testigos de un desgaste de la televisión formal, que se ha traducido en una audiencia más crítica, que pelea con la televisión y exige contenidos de calidad. Por esta razón, la demanda de los televidentes se ha vuelto exigente ante la oferta de programas de poca trascendencia. Sumado a esto, la maduración de los hábitos para consumir televisión – más individualizada y en distintas plataformas – han obligado a los canales a aumentar sus esfuerzos por acaparar la atención del público.

En este sentido, la tecnología y la utilización de las redes sociales han propiciado que la audiencia realice otras actividades al momento de ver televisión, configurándose así, un mundo paralelo a través de la *web* que permite una réplica, al dar la posibilidad de comentar y criticar los contenidos emitidos. Es por esto que el formato de serie de ficción se ha instalado en la parrilla programática de los canales como una alternativa valorada por los televidentes y la prensa, gracias a experiencias como *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante*.

Como hemos podido observar a partir de la serie *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*, la ficción histórica que contextualiza su trama remite a la época dictatorial del país, temática que ha sido muy bien recibida por la audiencia, situando estas series en las primeras posiciones de sus franjas horarias. Lo mismo ocurre con *El Reemplazante*, que es una ficción que busca atesorar una memoria reciente, basando su argumento en situaciones reales y contingentes. De esta manera, hemos podido determinar que estas series son valoradas gracias al reflejo de realidades que apelan a la nostalgia y la emotividad del televidente.

Pese a que en algunos casos las han tildado de polémicas o han recibido críticas negativas por parte de sectores conservadores de la sociedad, es indudable que la población reclama este tipo de productos. Debido a que permiten recuperar la memoria histórica y contemporánea, reflexionar sobre el presente y someterlo a un debate público que se ve reflejado, tanto en las redes sociales, como en los medios de comunicación.

Además, hay que considerar que al hablar de los medios, según Medrano & Aierbe (2008), se pone sobre la mesa una cuestión sumamente relevante: la televisión implícita y explícitamente tratan aspectos socio-morales que afectan y explican el desarrollo de los valores, así como algunas identificaciones con determinados personajes, estilos relacionales, concepciones de vida, estereotipos, prejuicios, etcétera. Y los estereotipos de género está tan interiorizados en nuestra cultura, que se transmiten a menudo de un modo indirecto y precisan análisis profundos y elaborados para poder ser detectados, corregidos y adaptados a las nuevas circunstancias sociales. Es por esto que en nuestro análisis se profundizó en diversas variables físicas, psicológicas, cognitivas y sociales que nos permitieron concluir que los estereotipos en las producciones nacionales se hacen en base a estereotipos, y son necesarios en algunos casos para mostrar la realidad, pero no se debe abusar de ellos ni caricaturizarlos.

En el caso de *Los 80*, pareciera ser que la representación del género está muchas veces estereotipada y dicotomizada, ayudando a fomentar la desigualdad y a transgredir la ficción, pues se podría reproducir en la vida real. Sin embargo, la serie está basada en una época donde se consideraba que la mujer y el hombre debían cumplir con su rol tradicional, y al querer reflejar dicha realidad, la serie cae en los estereotipos.

A pesar de que la prioridad para los realizadores de la serie era mostrar el estado de las

cosas en ese periodo, objetivo que cumplieron en base al guión y la ambientación, pudimos observar que los personajes tienen cierta evolución que puede desdibujar la inequidad e instalar la diversidad. Dicha situación es visible en la personificación de Ana y Claudia, quienes se empoderan y representan a la mujer trabajadora y con opinión, sobre todo en política. Y a su vez, en figuras como Juan donde se pueden observar cambios en la manera de pensar frente al rol de las mujeres, y se muestra como un hombre sensible que desea estar presente para su familia, aunque trabaje todo el día. Entonces, independiente de la finalidad de la serie, se evidenciaron los avances que han tenido que pasar mujeres y hombres para lograr cierta igualdad de derechos. Además, figuras secundarias como Exequiel y Bruno, se muestran totalmente abiertos a los cambios, y rompen con los estereotipos. Incluso incitan a los demás a modificar su mirada.

En general, en la serie hay un equilibrio en la trama de los personajes y en la forma de afrontar las dificultades. Pero, la visibilidad de lo masculino es superior a lo femenino, tanto en el número de representaciones como en la cantidad de veces que aparecen los personajes en un capítulo. No obstante, la serie tuvo una buena percepción por parte de las mujeres, según el productor del “Proyecto Bicentenario” de Canal 13 y de la serie, Alberto Gesswein. Considerando que su fuerte es apelar a la nostalgia y a la emotividad de una época, en la que cualquier chileno/a pudiera sentirse identificado con la familia Herrera.

Por otro lado, en *Los Archivos del Cardenal* fue posible identificar una evolución de los estereotipos y la representación de género, ya que la serie de ficción plantea una representación de los personajes femeninos y masculinos igualitaria y equilibrada. Al respecto, la creadora Josefina Fernández, afirmó que se preocuparon de mantener una evolución constante de los protagonistas principales, Ramón y Laura, sin discriminar el

género de cada uno.

El rol de la mujer en esta serie resulta trascendental para que los hombres sigan realizando sus labores, puesto que además de ser profesionales independientes, madres e hijas, son quienes cobijan y apoyan emocionalmente a los personajes masculinos. Lo contrario ocurre, cuando ellas son las afectadas, puesto que se levantan y siguen luchando por sí solas sin ser alentadas por otro personaje varonil. Con esta representación se incurre en la configuración tradicional del género femenino, pero no el masculino, ya que al aceptar ayuda de las féminas se derriba el estereotipo clásico del hombre rudo y sin sentimientos, aceptando la ayuda emocional de las mujeres protagonistas.

Al estar basada en hechos reales, *Los Archivos del Cardenal* pone en el debate público no sólo la representación de acontecimientos históricos y relevantes para el país, sino también visibiliza el rol de los hombres y mujeres en una institución, como lo fue la Vicaría de la Solidaridad. En este aspecto, la serie se desenvuelve entre el rol no tradicional de género, ya que opta por otorgarle más dinamismo y credibilidad en esta época actual a los personajes, conflictos y relaciones entre ellos, derribando los estereotipos clásicos de género. La mujer sumisa y dueña de casa fue evolucionando a una protagonista empoderada de su independencia y de sí misma; así como el hombre sin emociones y jefe de hogar fue dando paso a un protagonista capaz de compartir su espacio de trabajo y representar emociones en las diversas situaciones a las que se enfrenta.

Y en cuanto a *El Reemplazante*, que basa su trama en un deficiente modelo educacional, objeto de las demandas sociales de los últimos años en el país, es posible determinar que la ficción conecta a la ciudadanía con un espacio de denuncia, donde queda en evidencia la cara más oscura y precaria del sistema formativo en Chile. En definitiva, la visibilidad de

conflictos sociales cotidianos y la construcción de una memoria contemporánea, generan un espacio de reflexión y debate público que es valorado por los televidentes.

No obstante, al hablar de la representación de género en la serie, se evidencia un desequilibrio ante la presencia mayoritaria de personajes masculinos que personifican las tramas principales. Y existe una precaria evolución de los roles femeninos que se tienden a relegar a un papel más de contención, soporte y coherencia dentro del arco dramático. Aunque en general las mujeres carecen de una evolución determinante dentro de la historia, sus poderes y prestigio se encuentran en equilibrio con la realidad de los hombres. Y en el caso de estos últimos, se identifica una nueva imagen del estereotipo masculino ligado a la emocionalidad.

El carácter realista de la serie que está determinado por la presencia de conflictos en constante pugna, como la marginalidad, la exclusión y el narcotráfico, influyen en la precariedad de las relaciones familiares que se desenvuelven en hogares en riesgo social. De esta manera, *El Reemplazante*, es el reflejo de una sociedad donde cada vez el concepto tradicional de género y familia se modifica en virtud de la complejidad de las relaciones.

Por otro lado, en las entrevistas que les realizamos a los creadores, productores/as, guionistas, directores, actores y actrices de cada serie, fue posible constatar que en general al momento de producir la serie y discutir la trama o los personajes, no existe una preocupación real sobre el tipo de representación de género que se va a transmitir. Esto ocurre, a pesar de que la televisión y los programas que se emiten cumplen una función de orientación y modelaje sobre sus espectadores. Es decir, tal como afirma Chicharro (2011), influyen fuertemente en la configuración de la identidad, en la orientación de las actitudes y

comportamientos, y la asunción de elementos cognitivos e informativos en los espectadores.

Aún así, inconscientemente hay un cuidado especial al intentar que no se muestren los estereotipos en las ficciones, poniendo énfasis en la veracidad de los personajes y en las situaciones que personifican. Cada uno de los entrevistados/as transfirió sus valores, imágenes, símbolos y modelos, y los aplicaron al guión o a la representación que hicieron, en búsqueda de una evolución coherente de la línea dramática. Además, hay que considerar, que optaron por representar cierta época o problemática social, que no está vinculada al rol tradicional de género, sino que todo lo contrario. En este sentido, se evidencia una evolución hacia la equidad en materia de género y la preponderancia de un rol más contemporáneo en series nacionales.

Sin duda, tanto en la dictadura como en la actualidad, la lucha por la igualdad de género ha sido incesante y ha estado latente. Por tanto, las series de ficción deberían promover la equidad y romper con los estereotipos del hombre y la mujer, independientemente de la trama de la serie. No debemos olvidar que la ficción es un producto bien valorado, y al momento de representar hechos y situaciones reales o verosímiles adquiere una esencia documental que es educativa. Entonces, al romper con el rol tradicional de género y los prejuicios en los programas de televisión, estaremos promoviendo los cambios y co-educando en la igualdad.

En este sentido, a pesar de que los estereotipos facilitan la percepción del mundo, y por ende son resistentes al cambio, las series pueden aportar a modificarlos. Mediante un mayor contacto entre los grupos de hombres y mujeres (Allport, 1954) en las historias, y el

aumento de la información desconfimatoria del estereotipo mediante ejemplos (Rothbart, 1981).

Bibliografía

- Acuña, Fernando (editor, 2007) *Los primeros 50 años de la Televisión Chilena*.
- Allport, G. (1954) *The nature of prejudice*, Reading, MA: Addison-Wesley.
- Ashmore, R.D. y Del Boca, F.K. (1981). *Conceptual approaches to stereotypes and stereotyping*. En Hamilton, D.L. (ed.), *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior*, Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Belmonte, J. & Guillamón, S. (2008). *Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en Tv*. Comunicar n°31, v. XVI. Pp. 115-120.
- Brown, L. (2009). *Pleasuring Body Parts: Women and Soap Operas in Brazil*, *Critical Arts. A South-North Journal of Cultural and Media Studies*. 1; 6-25
- Cabrebra, María Ángeles (2010) *La interactividad de las audiencias en entornos de convergencia digital, España*.
- Castillo, Ana María; Simelio, Núria; Ruiz, María Jesús (2012) Revista Comunicación, N°10, Vol.1. *La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España*.
- Consejo Nacional de la Televisión (2008) *Las mujeres hablan de las mujeres en la televisión*.
- Consejo Nacional de la Televisión (2008) *Estudio Estadístico de Televisión Abierta 2008*.
- Consejo Nacional de la Televisión (2008) *Programación cultural de Televisión abierta. Septiembre y octubre 2008*.

Consejo Nacional de la Televisión (2011) *Anuario estadístico. Oferta y Consumo de Programación en TV abierta.*

Consejo Nacional de la Televisión (2011) *Informe sobre programación cultural en televisión abierta. Julio a octubre 2011.*

Consejo Nacional de la Televisión (2011) *Mujeres y TV desde la ciudadanía.*

Consejo Nacional de la Televisión (2012) *Informe sobre programación cultural en televisión abierta.*

Consejo Nacional de Televisión (2011) *Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo – CNTV.*

Consejo Nacional de Televisión (2012) *Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo – CNTV.*

Consejo Nacional de Televisión (2012) *Consumo televisivo e imagen de jóvenes en la tv: estudio cualitativo con niños y adolescentes.*

Consejo Nacional de Televisión (2013) *Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo – CNTV.*

Chicharro, M. (2011). *Aprendiendo de la ficción televisiva. La recepción y los efectos socializadores de «Amar en tiempo revueltos».* Comunicar, n°36, v. XVIII. Pp. 181-189.

Durán, Sergio (2012) LOM ediciones. *Ríe cuando todos estén tristes: el entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet.*

Ezquerria, Sandra (2010) Revista viento sur. *Dentro y fuera. De lo domestico. De lo público.*

Encuesta Casen (2011) *Mujer y familia.*

Encuesta Adimark (2011) *Evaluación Gestión del Gobierno, Informe mensual diciembre 2011*

Folgueras Castro, Paloma (2011). *Series de televisión y jóvenes: estereotipos y relaciones de pareja. El caso de "La que se avecina"*. Universidad Complutense de Madrid, España.

Fundación Instituto de Estudios Laborales (2011) *Informe de la OCDE sobre la educación chilena.*

Fuenzalida, Valerio (2011) Revista Mediólogos. *Melodrama y reflexividad en la telenovela.*

Fuenzalida, Valerio; Corro, Pablo y Mujica Constanza (2009) Universidad Católica de Chile. *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90.*

Fuenzalida, Valerio y Julio, Pablo (2009) *Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena.*

García De Castro, M. (2007). *Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas.* Comunicar, 30, 15; 147-153.

Galán, Elena (2007) *Construcción de género y ficción televisiva en España.*

Galán, Elena (2007) *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva.*

González Gabaldón, B. (1999). *Los estereotipos como factor de socialización en el género*. Comunicar 12; pp. 79-88, Sevilla.

Guzmán, Laura (1994) *Revista Costarricense de Trabajo Social: Relaciones de género y estructuras familiares*.

Hurtado, María de la Luz (1989) Ediciones documentas. *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*

Lippman, W. (1922). *Public Opinion*. Londres, Allen and Unwin.

Levine, R.A. y Campbel, D.T. (1972): *Ethnocentrism: Theories of Conflict, Ethnic Attitudes and Group Behavior*. Nueva York, Wiley.

López Sáez, M. (1995). *La elección de una carrera típicamente femenina o masculina: desde una perspectiva psicosocial*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia.

Mackie, M.M. (1973): *Arriving at Truth by Definition: Case of Stereotype Inaccuracy*, en *Social Problems*, 20; 431-447.

Memoria anual de TVN (2007) *Índice de memoria 2007*.

Medrano, C y Aierbe, A. (2008): *Valores y contexto de desarrollo*. Revista de Psicodidáctica. Vol 13, nº1, p.53-67.

Ministerio de Desarrollo Social (2010) *Plan de reconstrucción: Terremoto y Maremoto del 27 de febrero del 2010*.

Miller, A.G. (1982): *Historical and Contemporary Perspectives on Stereotyping*, en Miller, E. (Ed.): *In Eye of the Beholder. Contemporary Issues in Stereotyping*. New York, Praeger.

Montero, Y. (2005). *Estudio empírico sobre el serial juvenil «Al salir de clase»: Sobre la transmisión de valores a los adolescentes*. Comunicar, 25.

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2013) *Memoria social y ficción televisiva en países Iberoamericanos: Chile, cambios en la industria*.

Observatorio Iberoamericano de la ficción televisiva (2012) *Transnacionalización de la Ficción Televisiva en los Países Iberoamericanos. Informe de Chile 2011: Cambios en el Paisaje Industrial*.

OCDE (2011) *Society at a Glance – OCDE indicadores sociales*

Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (2010) *Desarrollo Humano en Chile*.

Pizarro, Olga; Guerra Massiel (2010) Universidad del Desarrollo. *Rol de la mujer en la gran empresa*.

Quintana, Julio (2002): *Metáforas de familia presentes en programas televisivos de ficción. Análisis comunicacional del caso “Los Venegas” (Chile) y “Los Simpson” (EE.UU.)*
Universidad Diego Portales.

Rodríguez Cadena, M.A. (2004). *Contemporary Hi(stories) of Mexico: Fictional Re-Creation of Collective Past on Television*. Film and History, 34, 1; 49-55.

Rothbart, M. (1981). Memory processes and social beliefs. En D.L. Hamilton (Ed), *Cognitive processes in stereotyping and intergroup behavior*. Hillsdale, L. Erlbaum

Santa Cruz, Eduardo (2003) LOM ediciones. *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*.

Sánchez-Castillo, Sebastián (2012) Revista Mediterránea de Comunicación. Vol. 3, nº2. *Valores morales, empatía e identificación con los personajes de ficción. El universo representativo de “Cuéntame cómo pasó” (TVE).*

Servicio Nacional de la Mujer (2007) *Integrar la Perspectiva de Género en las Instituciones y Políticas Públicas en Chile: Diagnóstico de Género.*

Sixto García, José (2007) Revista RE-Presentaciones. *El estereotipo masculino en la televisión.*

Suriá, R. (2010-11) *Psicología Social (Sociología).*

Tajfel, H. (Ed.) (1984): *Grupos humanos y categorías sociales.* Barcelona, Herder.

VTR (2014) Social TV en Chile: *Hábitos y tendencias.*

Williams, J.E. & Best, D.L. (1990): *Measuring Sex Stereotypes: a Multination Study.* Newbury Park, Sage.

Hemeroteca

Se han consultado las siguientes colecciones:

La Tercera impresa, La Tercera digital, La Segunda impresa, La Segunda digital, El Mostrador y El Dínamo en los siguientes periodos:

- Desde octubre a diciembre de 2008 (emisión primera temporada de *Los 80*).
- Desde octubre a diciembre de 2009 (emisión segunda temporada de *Los 80*)
- Desde julio a octubre de 2011 (emisión primera temporada de *Los Archivos del Cardenal*)

- Desde marzo a mayo de 2014 (emisión segunda temporada de *Los Archivos del Cardenal*)
- Desde octubre a diciembre de 2012 (emisión primera temporada de *El Reemplazante*)
- Desde octubre de 2013 a enero de 2014 (emisión segunda temporada de *El Reemplazante*)

Filmografía

- Visionado de la primera temporada de *Los 80*, obtenido en <https://www.youtube.com/playlist?list=PL8716BE4652404684>.
- Visionado de la primera temporada de *Los Archivos del Cardenal*, obtenido en <http://www.tvn.cl/player/play/?sn=archivosdelcardenal>.
- Visionado de la primera temporada de *El Reemplazante*, obtenido en <http://www.tvn.cl/player/play/?id=848387&s=7996>.

Entrevistas realizadas:

- Alberto Gesswein, productor ejecutivo del “Proyecto Bicentenario de Canal 13 y de *Los 80*.
- Alejandro Trejo, actor y protagonista de *Los Archivos del Cardenal*.
- Boris Quercia, creador y director de *Los 80*.
- Iván Álvarez de Ayala, actor y protagonista de *El Reemplazante*.
- Javier Bertossi, periodista y creador de la idea original de *El Reemplazante*.

- Josefina Fernández, periodista, creadora de la idea original de *Los Archivos del Cardenal* y co-guionista de la misma.
- Leonora González, periodista y productora ejecutiva de *El Reemplazante* (Parox) y *Los Archivos del Cardenal* (Promocine)
- Loreto Aravena, actriz y protagonista de *Los 80*.
- Patricia (Nona) Fernández, co-guionista de *Los Archivos del Cardenal*.
- Rony Goldshmid, productor ejecutivo (TVN) de *El Reemplazante* y *Los Archivos del Cardenal*.