

XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2015.

FICCIÓN TELEVISIVA E HISTORIA RECIENTE: EL CASO DE “LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL”.

Lorena Antezana Barrios y Javier Mateos-
Pérez.

Cita:

Lorena Antezana Barrios y Javier Mateos-Pérez (2015). *FICCIÓN TELEVISIVA E HISTORIA RECIENTE: EL CASO DE “LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL”*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/208>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

FICCIÓN TELEVISIVA E HISTORIA RECIENTE: EL CASO DE “LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL”¹

Lorena Antezana Barrios, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile,
lorena.antezana@gmail.com

Javier Mateos-Pérez, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile,
javiermateos@u.uchile.cl

Resumen

Nuevos formatos y propuestas narrativas provenientes de la ficción, cuyo eje temático central fue la dictadura, se ofrecieron a los telespectadores con gran éxito de audiencia en el marco de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile. A partir del análisis de la serie “Los archivos del cardenal” (transmitida por Televisión Nacional de Chile) reflexionamos sobre la relación entre la televisión y sus audiencias, que podría estar a la base de la comprensión de una sociedad como la nuestra, en la que representación de la historia reciente, la construcción de imaginarios sociales y de memoria colectiva está indisolublemente vinculada al quehacer de los medios de comunicación.

En esta serie, realidad y ficción se entrelazan constantemente. Personajes y personas, lugares y episodios “reales” junto a situaciones que no lo son. Situaciones dramáticas, cómicas, complejas... el relato épico y heroico junto al relato de la vida cotidiana. La Historia como marco de los devenires de esas otras pequeñas. Más que fechas, lugares y nombres concretos, se presenta a los telespectadores otras situaciones fácilmente generalizables, lo que facilita la identificación y la empatía.

Introducción. Sobre los Archivos

Los nuevos formatos narrativos que se utilizaron en televisión para la conmemoración de los cuarenta años del golpe de estado en Chile, pusieron nuevamente en la escena pública el debate sobre la dictadura y los temas pendientes, ampliando su alcance,

¹ Esta ponencia presenta parte de los resultados de la investigación realizada por Lorena Antezana Barrios en el marco de la preparación del ensayo “Las imágenes de la discordia”, ganador del Premio Hugo Zemelman Merino: Chile a 40 años del golpe. Desafíos y alternativas en la nueva coyuntura democrática. CLACSO – Asdi. (2014) y de la investigación en curso de Javier Mateos-Pérez “La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil”. Fondecyt Regular N° 1150562 (2015-2018).

puesto que lograron llegar a públicos distintos a los que consumen programas de realidad. De esta manera, series como “Los archivos del Cardenal” (2011), “Amar y morir en Chile” (2012); “Ecos del Desierto” (2013) y “No” (2013) aunque estructurados en un registro ficcional, permiten establecer un vínculo con los sucesos reales a pesar de que la verdad o falsedad de los mismos no podría estar puesta en cuestión. Esto pues, “[...] ya sea que se trate de un producto histórico-real o no histórico-ficticio, ambos perviven en la esfera pública como narraciones” (Cárdenas, 2012: 663) y por tanto generan adhesión o rechazo dependiendo del lugar específico desde donde se los mire.

En este texto, trabajaremos con la primera de estas series, “Los archivos del Cardenal”. Los doce capítulos de su primera temporada obtuvieron un gran éxito de audiencia y cosecharon cuatro de los premios Altazor del 2012² en las categorías de Artes audiovisuales (mejor dirección, mejor guión y mejores actores femenino y masculino). Incluso, 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 2011, en el cual se explicaba que la serie cumplía con las normativas de un programa cultural puesto que se refiere a las artes y las ciencias y, por sobre todo, promueve y difunde el patrimonio e identidad nacional (CNTV, 2011:14).

Esta narración, inscrita en un contexto destacado de la historia reciente de Chile por los momentos históricos que se cuentan (dictadura militar, represión política, lucha por los derechos humanos, búsqueda de la democracia) actúa como factor constitutivo de la mentalidad del presente y enriquece el imaginario colectivo del país. “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. (...). “Los archivos del cardenal” es un diálogo con lo que fuimos, somos y seremos y una historia que no debería volver a ocurrir” (*La Segunda*, 1/7/11)³. De esta forma, haciendo hincapié en el enfoque real, histórico, social de la serie, la creadora de la serie, Josefina Fernández, promocionaba “Los archivos del cardenal”, en el invierno del 2011.

² Los premios Altazor de las Artes Nacionales son premios que se conceden anualmente como reconocimiento al trabajo artístico nacional en todas sus formas. Es concedido por los propios creadores e intérpretes de las Artes y goza de prestigio en el país.

³ La segunda online: <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/07/659515/Asisera-LOS-ARCHIVOS-DEL-CARDENAL-la-miniserie-con-que-TVN-promete-sacudir-la-memoria-historica> consultado 22 de mayo de 2015.

La primera temporada de esta serie ocupó los primeros puestos en la clasificación de audiencias (rating promedio: 11,6 puntos, fuente Time Ibope) y se convirtió en una de las producciones televisivas mejor valoradas por el público, según un informe del Consejo Nacional de Televisión basado en la Encuesta de satisfacción de telespectadores, donde preguntaron, en una escueta entrevista que se realizaba en línea, qué valoración hacían de los productos audiovisuales financiados por el CNTV. “Los archivos del cardenal” obtuvo un 90,1 porcentual en la valoración⁴.

Gran parte del impacto público generado se puede explicar por dos razones: la primera, porque a pesar del gran número de libros, artículos y testimonios que han sido escritos acerca del quiebre de la democracia y los años de represión, la circulación y lectura de los mismos es bastante reducida, por precio y por capital cultural y, la segunda, por sus repercusiones mediáticas, puesto que los comentarios y reacciones de la audiencia reflejados en blogs y en otras redes sociales, generaron respuestas y coberturas especiales en los medios de comunicación tradicionales. Así, mientras unos fueron convocados por las propias series otros participaron de las discusiones sin necesariamente haberlas visto. Informados o no, todas estas discusiones generaron un clima social donde las tensiones se hicieron más evidentes que en años y conmemoraciones anteriores.

“Los archivos del cardenal” cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad. La Vicaría fue una institución fundada por el cardenal Raúl Silva Henríquez, que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los Derechos Humanos durante la dictadura militar chilena desarrollada entre los años 1973 y 1990. En este docudrama, “el acontecimiento nunca es pretexto, es en sí siempre histórico y político, y por tanto apela a una función crítica de la memoria colectiva en su capacidad de convertirse en alternativa al relato histórico” (Palacios, 2014: s/n).

La idea general de la serie fue de Josefina Fernández, cuyo padre era abogado de la Vicaría de la Solidaridad, y surgió tras la lectura de los tres tomos del libro *Chile. La memoria prohibida* (1989), escrito por Eugenio Ahumada, Augusto Góngora y Rodrigo Atria. Este antecedente así como la investigación llevada a cabo por el Centro de

⁴ Consejo Nacional de Televisión (2012) Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo: http://www.cntv.cl/los-80-y-con-que-suenas-fueron-los-programas-cntv-del-2011-favoritos-por-los-telespectadores/prontus_cntv/2012-01-10/174958.html. Consultada el 28 de mayo de 2015.

Investigación y Publicaciones de la Facultad de Comunicación y Letras, la Escuela de Periodismo Universidad Diego Portales y el Centro de Investigación Periodística (Ciper), sobre los casos reales que están presentes en la serie⁵, son insumos importantes a la hora de analizarla puesto que indican por un lado el “lugar” desde el que está construida la propuesta, que es el de los que lucharon contra la dictadura esencialmente y por otro, los acontecimientos históricos que están a la base de la construcción de este relato televisivo.

Dado que la ficción en la televisión chilena se ha revalorizado desde la primera década del siglo XXI y se ha convertido en el contenido más consumido por la audiencia de la pequeña pantalla (Fuenzalida y otros, 2009), el análisis que aquí se propone es un estudio de caso en el que hemos optado por situarnos en una zona fronteriza donde la historia y la comunicación dialogan y se complementan, y donde la memoria juega un lugar central, precisamente porque la lectura de estas propuestas dialoga con los conocimientos que son parte del registro previo con el que cuenta cada telespectador. El enfoque adoptado entonces se sitúa en una línea de análisis trazada por los Estudios Culturales, puesto que apuesta por establecer la relación entre televisión y sociedad (Casetti & Di Chio, 1999: 43).

La evolución de la producción chilena de ficción

La ficción televisiva en Chile se comienza a desarrollar a finales de los ochenta cuando surgen áreas dramáticas en las dos principales emisoras de la época: Canal 13 (C13) y Televisión Nacional de Chile (TVN). Antes, se recurría a series y programas fundamentalmente estadounidenses. A partir de 1964⁶, año en que las transmisiones televisivas empezarían a ser diarias, un 40 por ciento de la programación emitida estaba conformada por programas envasados. Ese mismo año se había firmado un convenio con Protel, empresa que “comercializaba el 90% del material envasado que llegaba al país” (Hurtado, 1989: 409) llegando a la pantalla local series como: “Los defensores”, “El fugitivo”, “Ruta 66”, “Maverick”, “La hechizada” y “Los tres chiflados”, entre otras.

⁵ Publicados en el libro de Insunza, Andrea; Ortega, Javier (Eds.) (2011) *Los archivos del cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada.

⁶ Recordemos que las primeras transmisiones televisivas se inician de manera más masiva en 1962. Año en que se transmite el mundial de fútbol.

Estas emisiones coexistirán con las primeras producciones nacionales de ficción que son las telenovelas, cuyo antecedente serán los teleteatros de los años 60 (Santa Cruz, 2003), y que contribuirán a crear el “*star system* de la televisión chilena, conformado por actrices y actores que comienzan a destacar y hacerse cada vez más familiares para el público telespectador” (Amigo et al., 2014: 138). Las telenovelas nacionales ocuparán los horarios del *prime time* desplazando poco a poco a las producciones extranjeras: venezolanas, mexicanas, colombianas y brasileras, que habían llegado a Chile durante la que se conoce como “etapa industrial” de la telenovela (décadas del 70 y del 80), en la que estos países habían consolidado los rasgos que la definirían como el principal género exportable en el continente, ordenando y estandarizando su producción (Mazzotti, 2006).

Con la llegada de la televisión por cable (1990) empieza a decaer el interés por los programas envasados en las parrillas locales y la investigación comparada de un mismo programa, emitido en distintos lugares del mundo, indicará que este hecho no responde únicamente a “un simple matiz de gusto” (Lochard y Soulez, 2005: 101). Así, a partir del 2004 se empieza a experimentar con las adaptaciones de series -*sitcoms*- de mucho éxito en otros países, las que estuvieron a cargo de productoras como Roos Film y Sony Pictures Television International, quienes ya habían realizado adaptaciones -como, “Loco por ti” (2004), “Los Galindo” y “La Nany” (2005)- hasta el éxito de “Casado con hijos” (2006 – 2007). En ese mismo periodo se registra el punto más alto de audiencia de telenovelas nacionales, seguida por estas *sitcoms* (Orozco et al., 2010).

Esta realidad cambiará el 2009 reconocido como “el año de la recepción de la información” probablemente por el contexto político del país -elecciones Parlamentarias y de presidencia- (Fuenzalida et al., 2010) en el que la exhibición y recepción de ficción nacional descende (telenovelas y *sitcom*) registrándose un alto interés por la telerealidad -*reality show*- que, con seis producciones locales ese año, representa el punto más alto de su itinerario productivo. El *reality show* es considerado un género de segundo grado, o mixto (nos referimos a formatos híbridos o finta de acuerdo a las propuestas de Jost, 2005), este tipo de emisiones cambia los mundos reales, ficticios y lúdicos (géneros de primer grado) inventando nuevos y “verdaderos” géneros televisivos. Surge en los años 90 y buscaba implicar al telespectador en situaciones cotidianas de manera de, entre otras cosas, “sacar al ciudadano de su pasividad” (Jost, 2007: 141; traducción propia). Los primeros ejercicios de producción de estas

emisiones, a nivel nacional, son del 2002 aunque fue un año después cuando se hacen populares tras el éxito de “Protagonistas de la fama”, una adaptación del Canal 13.

Sin embargo, el 2012 pareciera haberse agotado el éxito de este formato siendo el momento estelar de otras propuestas, también en formatos mixtos, como los docureality, un formato parecido al de los *reality shows* y que presenta algunas ventajas en relación a este. Ambos tipos de programas intentan eliminar, en lo posible, la distancia entre el mundo vivido y el mundo mediático, haciendo cómplices a los telespectadores quienes son los testigos privilegiados de lo que allí está ocurriendo. Sin embargo, el docureality resulta más económico en cuanto a su producción ya que, en la mayoría de los casos, los protagonistas suelen ser personas comunes y corrientes a las que no se les pagan millonarios sueldos, tampoco requiere un gran estudio y costosas locaciones puesto que más bien se trata de “seguir” a las personas en sus entornos cotidianos. Por tanto, es posible trabajar con dos o tres cámaras, bastante menos que las que se requieren en un espacio cerrado como el de un *reality show* que además debe ser grabado 24 horas al día, los siete días de la semana. El docureality empieza a ser explotado el 2006 en Chile, inicialmente por CHV, que es rápidamente superada por TVN.

En el intertanto, el 2011, se estrena un nuevo tipo de producción ficcional seriada “Los archivos del Cardenal” en formato de docudrama, género híbrido que se encuentra entre los documentales y las películas dramáticas, y que combina el registro ficcional con el histórico en distintas proporciones (Lipkin, 2011). En este tipo de formato, “realidad y ficción se entrelazan constantemente. Personajes y personas, lugares y episodios “reales” junto a situaciones que no lo son. Situaciones dramáticas, cómicas, complejas y divertidas; el relato épico y heroico junto al de la vida cotidiana. La gran Historia como marco de los devenires de esas otras pequeñas” (Antezana, 2015: 6). Con esta producción se abre el camino para otras propuestas en este formato que, en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe, serán bien recibidas por los telespectadores. En ese sentido, “[...] podemos pensar que lo que hoy el receptor está exigiendo es que la dinámica y temperatura social y política que está viviendo nuestro país se refleje también en la pantalla chica” (Santander, 2014: 34).

“Los archivos del cardenal” es un eslabón más en una cadena de producciones televisivas chilenas que, bajo el contexto de Bicentenario de la Primera Junta de

Gobierno y de la conmemoración de los 40 años del golpe, alumbró un buen puñado de nuevos títulos audiovisuales realizados en diferentes formatos televisivos. Son los casos de “Amar y morir en Chile” (CHV, 2012); “Ecos del desierto” (CHV, 2013); “El reemplazante” (TVN, 2012) o “No” (TVN, 2013).

“Los archivos del cardenal”: ficción televisiva de calidad

Después del éxito que obtuvo “Los 80” (C13, 2008-15), serie de televisión nacional inspirada en la serie estadounidense “The Wonder years” (ABC, 1988-1993) y la española “Cuéntame cómo pasó” (TVE, 2001-14), las producciones televisivas chilenas se lanzaron a producir narraciones audiovisuales de ficción cuyas tramas se pegan a la realidad y cuyos personajes deambulan por un contexto que da cuenta de la historia reciente del país. Así surge “Los archivos del cardenal” que incorpora un cambio en los mecanismos de representación del pasado, al tratarse de una emisión ficcional de época, ambientada en la dictadura militar pero sin la intervención de personajes históricos reales (Mujica, 2013) y organizada de acuerdo al género policiaco y de suspense, inspirándose en la serie de televisión estadounidense creada por Dick Wolf, “La ley y el orden” (NBC, 1990-2010). Esta serie fue emitida en Chile por la televisión abierta (La Red) durante la década de los noventa. Se trata de una serie estadounidense de televisión que cultiva el género policial y judicial. Su trama se restringe a la ciudad de Nueva York y dibuja el trabajo de un grupo de investigadores del departamento de policía local que se complementa con la labor desplegada por los fiscales del distrito, quienes se encargan de individualizar y procesar a los acusados de los crímenes en los juicios.

“La ley y el orden” está considerada como un exponente más de lo que Robert J. Thompson denominó “segunda edad dorada de la televisión estadounidense” junto a otras como “Canción triste de Hill Street” (Hill Street Blues, NBC: 1981-87); “St Elsewhere” (NBC: 1982-88); “Luz de luna” (Moonlighting, ABC 1985-89); “Twin Peaks” (ABC: 1990-91) o “Doctor en Alaska” (Northern Exposure, CBS: 1990-95). Su estudio de la ficción estadounidense fue pionero en la reivindicación del drama televisivo de calidad (Cascajosa, 2005:2) y definió los criterios para considerar los años noventa como la segunda etapa histórica de auge cualitativo en dicho medio, una denominación que ha sido posteriormente ampliamente utilizada (Akass & McCabe,

2007) y que justifica una serie de rasgos que determinan una serie de calidad (González 2012).

La televisión de calidad persigue diferenciarse de las fórmulas televisivas implantadas. En este sentido, la creadora de la serie “Los archivos del cardenal” afirmaba que “se está diciendo cosas que ya se han dicho en otros programas periodísticos, pero desde la ficción” y que estaba segura que sería “una serie que no dejará a nadie indiferente”. Tanto por tratarse de una serie policial, género que ha escaseado en la ficción televisiva chilena, como por la intención de cierta complejidad narrativa y la profundidad en la caracterización psicológica de los personajes, como por su búsqueda de representar un momento pasado de enorme trascendencia en la configuración de la actual sociedad chilena. Por todos estos motivos, la serie se posicionó como un producto diferente en la programación televisiva nacional.

Si bien es cierto que, desde su inicio, “Los archivos del cardenal” contó con un notable seguimiento de la audiencia -17,5 puntos en su primer capítulo⁷-, -beneficiada de la audiencia heredada del programa que le antecedía: la teleserie “El laberinto de Alicia”-, este tipo de series de calidad suelen tener problemas en la disyuntiva que puede producirse en el medio televisivo cuando hay que conjugar lo artístico con lo comercial. Concretamente, “Los Archivos del cardenal” hubo de programarse en el segundo horario de la noche, en día de semana (jueves, 22,50 horas) debido a sus contenidos violentos y al uso de un lenguaje adulto, poco recomendado para una audiencia infantil.

La capacidad de la televisión para representar fenómenos de manera verosímil no sólo se inscribe en los mensajes informativos. Los formatos de ficción también pueden considerarse como un modelo de la realidad (Pacheco, 2009). La ficción televisiva se nutre de la novela, el teatro o el cine para componer su narrativa con elementos que posteriormente se adaptan a los particulares códigos de la televisión. Partiendo de aquí, el relato televisivo puede confluir con la realidad con el objeto de generar mayores emociones, identificaciones y proyecciones en el espectador. La ficción puede ejercer esa función de recreación de la realidad en tanto que proponga al espectador dentro de la historia que cuenta un contexto que sea reconocible por éste.

⁷ http://www.peoplemeter.cl/timeibope/calendario_detalle.asp?FileToptenDay=20110721.txt. Consultada el 22 de mayo 2015.

Los documentos televisivos de ficción pueden articularse en formatos distintos: desde los dramatizados a las comedias, desde los largometrajes a las telenovelas, desde los melodramas a las teleseries, etcétera. El nexo común de todos ellos radica en que la ficción se conforma en base a los relatos. Se trata de contar historias que se basan en situaciones o personajes de la realidad pero son ficcionales, es decir, no han sucedido o no han sucedido así realmente, al contrario que ocurre con la información, cuya su pretensión es mostrar los acontecimientos reales tal y como se han producido.

Si la ficción se contextualiza en el tiempo presente abordará cuestiones de actualidad y buscará representar parte del escenario social del momento. Si por el contrario, la ficción se contextualiza en el pasado, el guión contendrá una serie de normas, valores, símbolos, creencias que se podrán leer en clave de presente con el fin de garantizar la conexión entre el relato y el público (Rueda y Chicharro, 2008: 58). También añadir, en este sentido, que desde finales del siglo pasado se ha dado una acusada hibridación en los géneros narrativos audiovisuales propiciando una mayor confusión y convergencia en los procesos provocando una mayor dificultad a la hora de establecer diferencias claras entre la ficción y la no ficción.

En ese sentido, el género policiaco es interesante como fondo de la propuesta por su ductilidad, tanto diacrónica –adaptación a los cambios históricos y contextuales- como sincrónica –la facilidad de modificar su forma sin perder su especificidad-. La crítica anglosajona ha vinculado el género policiaco con la crítica socio-política desde los comienzos (cf. Schrader, 1971). Además, el género policiaco en “Los archivos del cardenal” establece una relación de ósmosis con otros géneros, como el judicial, el documental o el film psicológico, lo que permite a su vez un aumento de la intertextualidad y una mayor apertura a la reescritura, así como a la vertiente formal, lo que no excluye, sin embargo, el planteamiento básico del género sobre las cuestiones existenciales de sus protagonistas (Andrade, 2010). En este caso, la serie se plantea dentro del género policial para dotar de mayor verosimilitud a una crítica o una denuncia que trata de visibilizar un periodo histórico controvertido y tradicionalmente opacado que tiene que ver con lo policial, con lo político y con la justicia.

“Los archivos del cardenal” está ambientada cronológicamente en el pasado. Esto resulta un factor destacable, puesto que por un lado se opone a la tendencia general de la ficción programada en la televisión chilena de la primera década del siglo XXI, que se

caracteriza por abundar en las historias más actuales y, por otro lado, se esfuerza por ofrecer una visión más contextualizada de la dictadura en un momento histórico-cultural de la actualidad trascendente, que refiere a los actos del 40 aniversario del golpe de Estado, añadiendo un grano de arena más a lo que se ha denominado el arte de memorialización 40 años después del Golpe de Estado (Preda, 2013).

Sin embargo, a pesar de que “Los archivos del cardenal” nace con la voluntad histórica de representar ese tiempo concreto de la dictadura y de la lucha por los Derechos Humanos, en el desarrollo de la misma, se constata que por adscribirse a un producto audiovisual televisivo, por ende comercial, la trama policial se va metamorfoseando en un drama sentimental e ideológicamente maniqueo, orientado a dar una versión muy específica de los hechos, donde los héroes son en esencia buenos, y los villanos rayan en lo malvado. La televisión contemporánea actúa así, como un espejo fiel y deformante, tendiendo a dotar de verosimilitud a sus discursos mediante diferentes estrategias, a pesar de los múltiples déficits de realidad que pueden detectarse en sus ofertas, ya sea en forma de anacronismo, simplificación, generalización o espectacularización (Imbert, 2008).

Por esto, es necesario tener algunos reparos en la consideración de la ficción televisiva como fuente histórica puesto que instala mensajes muy seleccionados y simplificados por una serie de personas e instituciones (guionistas, directores, canales de televisión, instituciones públicas y privadas, etc.). Esta circunstancia obedece precisamente a su naturaleza de producto comercial dirigido a la audiencia masiva. Los contenidos que se suscitan en su narración -violencia, ideología política, lucha por los Derechos Humanos, relaciones afectivas, corrupción, terrorismo de Estado- y la manera en la que se muestran, aplicando numerosas escenas de acción, -persecuciones, tiroteos, torturas- y sexo explícito, evidencian su intención de atraer a una audiencia urbana, joven, formada y de clase social media-alta.

Además, en el desarrollo de los capítulos de este tipo de programas se tiende a hacer referencia a episodios previos a pesar del avance de la serie, lo que requiere de una mayor implicación de la audiencia en su visionado. Debido a su adscripción al género policiaco de la serie, las competencias que se requieren en el espectador para seguir el desarrollo de la trama o para descubrir a los culpables son de orden lógico, pero también

visual: capacidad visual descodificadora, habilidad para establecer conexiones de información en las bandas de sonido e imagen, etcétera.

En la línea de la estructura narrativa del género policial “Los archivos del cardenal” se construye sobre el eje de una trama estructural de temporada sólida: tomando como hilo conductor los distintos casos afrontados por la Vicaría de la Solidaridad, y las tramas personales de los protagonistas, más íntimas, completadas por algunas tramas episódicas secundarias. En este punto es necesario definir que la televisión de calidad suele contar con un amplio abanico de personajes que pueblan la trama. Este mecanismo narrativo que requiere de una mayor inversión económica en la producción, permite la yuxtaposición de múltiples puntos de vista y la creación de un buen puñado de tramas.

La trama de la serie se urde desde el desarrollo de varios de los casos judiciales que se defendieron en la Vicaría de la solidaridad, entidad que asumió la responsabilidad de recibir a los perseguidos políticos y a los familiares de estos, especialmente de los detenidos desaparecidos. Dichas detenciones obedecían a la técnica del secuestro y no justificaban la presentación de cargos formales en contra del acusado, por lo que el cuerpo de abogados de la Vicaría interponía acciones legales -fundamentalmente recursos de amparo- que tenían por objeto 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.

Este eje dramático se complejiza con la añadidura de distintos puntos de vista que tratan de reflejar un momento histórico controvertido en la historia reciente del país. Así, la serie pivota sobre las dos familias de los protagonistas: los padres de Laura, una familia de clase media profesional, Carlos Pedregal y Mónica Spencer, -él abogado y militante del partido comunista en la clandestinidad y ella periodista comprometida con los movimientos sociales-; y los padres de Ramón, una familia de clase más acomodada, -él es asesor de un alto cargo del Ministerio de Economía del gobierno Militar y ella una dueña de casa poco interesada en temas políticos-. También la serie nos enseña el punto de vista de la dictadura, personificado en distintos agentes de la Central Nacional de Inteligencia (CNI) que interferirán siempre negativamente en el trabajo y amenazaban la vida de los protagonistas. De la misma manera, en el relato se ofrece el punto de vista de la resistencia, personalizada en la figura de Manuel Gallardo, anterior pareja de Laura, que introduce distintas tensiones en la trama, desde el triángulo amoroso que

conforma con los dos protagonistas hasta el debate sobre la legitimación de la lucha armada contra la dictadura.

Los personajes entonces no son planos y su evolución es significativa en el transcurso de la narración. Por ejemplo, mientras Ramón inicia una relación amorosa con Laura, una mujer que procede de mundos sociales e ideológicos opuestos, a la vez asiste al descubrimiento de la realidad de la dictadura, lo que produce un desplome de sus ideales juveniles propiciando un desenlace que desemboca en un enfrentamiento familiar -su padre, como se ha dicho, es un alto cargo del ámbito económico del régimen, su cuñado un militar, su hermano un adepto incondicional- que desencadena su marcha del hogar y su exilio en la Vicaría.

La televisión de calidad se construye recurriendo a profesionales que suelen provenir de otros ámbitos, de otros medios, -el cine, el teatro, la literatura- considerados más prestigiosos que la televisión. Por ejemplo, Nicolás Acuña, director, procede del cine (dirigió largometrajes como *Cielo ciego* (1998), *Paraíso B* (2002) o *Bahía Azul* (2012)); o Nona Fernández, guionista, viene del mundo de la literatura (ha publicado novelas, cuentos, ha escrito obras de teatro, es guionista de teleseries novedosas); actores de reconocida trayectoria tanto en el cine como en el teatro, como Alejandro Trejo, Paulina García, etcétera.

También es representativo de la televisión de calidad la aspiración al “realismo”. Tanto en la producción -a través de variadas localizaciones exteriores e interiores, como la fidedigna construcción de la oficina de la Vicaría, el vestuario, la música-, como en la realización -con la utilización de recursos audiovisuales que enfatizan ese objetivo, como la presencia sonora constante de los medios de comunicación de la época dando las noticias (con las narraciones radiofónicas de Sergio Campos en *Radio Cooperativa*), el *zoom*, uso de la cámara en mano, el reencuadre, el sonido extradiegético, el montaje en paralelo y, en general, el estilo *verité*-. La temática es tan realista que la ficción de la serie se nutre de los casos reales acontecidos en esos años (Insunza y Ortega, 2011) y que han sido investigados desde el punto de vista periodístico y publicados en nuevos soportes⁸ y, aunque se resguardaron de cambiar nombres de víctimas y localizaciones para proteger la identidad de los verdaderos protagonistas, la serie proporciona pistas

⁸ Proyecto periodístico del CIP y la Universidad Diego Portales, publicado en internet, donde se vinculan los casos reales en los que la serie está inspirada con la serie de televisión: <http://www.casosvicaria.cl/sobre-este-proyecto/>. Consultada el 22 de mayo de 2015

suficientes que enlazan directamente con la experiencia real de los ciudadanos. Por eso desde el guión se busca recuperar las historias de los verdaderos protagonistas, personas anónimas e invisibilizadas. Por todos estos motivos la serie tiene una clara vocación realista, puesto que la propuesta sigue los cánones del naturalismo y su puesta en escena acentúa el aspecto documental.

Las series que cumplen con todas estas características citadas suelen estar bien consideradas por la crítica y ser premiadas por su calidad artística. Aunque la trama de la serie chilena “Los archivos del cardenal” poco tiene que ver con la de la serie estadounidense “La ley y el orden”, y Santiago asemeja poco a Nueva York, las dos ficciones comparten el concepto -un drama urbano centrado en un grupo de defensores de la Ley y los derechos-, como la utilización de un reparto coral, la estructura narrativa compleja -con tramas estructurales y tramas de personajes-, la inclusión de temas controvertidos, de la violencia y de un lenguaje explícito, duro y adulto, y la apuesta por un estilo de realización realista, convierten a las dos series en modelos del drama televisivo de calidad en sus contextos respectivos.

La memoria histórica en la ficción televisiva

La televisión, como hemos visto en el apartado anterior, es capaz de dotar al texto de una sensación de realismo y esto aproxima convenientemente al telespectador -o a sus recuerdos personales- con la historia, potenciando su empatía. Incluso, la ficción histórica también puede ser un producto más en el contexto de las políticas públicas sobre el pasado y, en algunos casos, sirve para dotar de actualidad a un determinado recuerdo que se estime actualizar pertinentemente (Rueda, 2011). Puede considerarse, por tanto, como un ejercicio de memoria, entendida como un afán de visitar el pasado, desde la lógica del presente, a través de la evocación de un imaginario común.

Los documentos televisivos poseen rango de fuente histórica y pueden ser percibidos como articulaciones narrativas con valor representativo. Se trata de instrumentos que propician modos de percepción y significación sobre las distintas dimensiones de lo real. Los textos audiovisuales tienen la capacidad para transmitir ciertos imaginarios o conocimientos históricos que permean fácilmente entre la audiencia debido a la dimensión pedagógica de los medios. El pasado -algún acontecimiento significativo histórico, social o político, alguna recreación de la vida de un personaje popular o

anónimo- puede considerarse como un recurso narrativo y éste se explica a los televidentes de manera fácilmente comprensible e ilustrada.

La memoria colectiva es un proceso y un producto que referencia los recuerdos que cultiva y destaca la sociedad en su conjunto. Es compartida, transmitida y construida por la sociedad o por un grupo. Esta memoria ocupa una posición principal en las sociedades occidentales actuales, donde los *mass media* poseen una importancia decisiva a la hora de mediatizar el presente, pero también de reconfigurar el pasado (Hoskins, 2001). En ese contexto cabe destacar la importancia de la televisión como una fuente esencial para la construcción del imaginario colectivo de las sociedades modernas. La televisión, reproduce tanto los grandes desafíos de la sociedad como los más nimios detalles de la vida cotidiana, y este conjunto de características es lo que define a las sociedades en un momento concreto (Gutiérrez y Sánchez, 2005). A veces estos productos audiovisuales van más allá de la intención expresa de sus creadores, puesto que se muestran elementos inherentes a las imágenes que no suelen apreciarse en los documentos convencionales considerados como fuentes por los historiadores y que, por esta causa, resultan enriquecedores para el conocimiento del presente y del pasado (Burke, 2001).

En “Los archivos del cardenal” se propone una versión explicativa de la dictadura que se constituye en un tipo de memoria colectiva que recrea el clima de la época y que es parte de un marco social de interpretación vinculado con el miedo (a ser denunciado, a ser detenido, a ser asesinado) y el silencio (censura y autocensura) y estos son los dos aspectos que serán considerados en este apartado.

El miedo a ser denunciado está presente en varios capítulos y se expresa en frases como: “Prométeme que vas a cuidarte. Cualquiera puede ser un CNI o un sapo⁹” (Manuel novio de Laura, capítulo 2); o “no quiere involucrarla más” (respuesta de Alicia, cuando Laura le pregunta por su nombre verdadero y por qué no les había dicho la verdad, capítulo 2).

El miedo a ser asesinado también se hace explícito desde el primer capítulo cuando se encuentran los cuerpos enterrados en los Hornos de Lonquén. “Sin cadáver no hay crimen” dice Carlos Pedregal (Alejandro Trejo, que en la serie es abogado en la Vicaría

⁹ Expresión coloquial utilizada en Chile para referirse a un delator.

de la Solidaridad) y con este descubrimiento dos procesos se activan y serán el motor del docudrama: por una parte, las demandas y presiones tanto de familiares de detenidos desaparecidos como de organismos nacionales e internacionales contra el gobierno y, por otra la necesidad, por parte del régimen militar, de hacer “desaparecer” las evidencias de las violaciones de derechos humanos cometidas. No podían cometer más errores de ese tipo.

Este capítulo estuvo inspirado en el hallazgo de quince cadáveres (01 de diciembre de 1978) que luego “se supo que [...] correspondían a un grupo de detenidos desaparecidos de Isla de Maipo” (Matus, 2011: 15). El capítulo cuenta las peripecias realizadas para identificar a los cuerpos en una época en que el miedo, ya había instalado el silencio como estrategia de sobrevivencia. Esta frase sintetiza también la necesidad de encontrar los cuerpos de ejecutados y detenidos desaparecidos durante la dictadura para: demandar justicia y para hacer el duelo, es decir para iniciar un proceso que permitiera, a quienes perdieron familiares, seguir adelante.

Destruir las evidencias no era algo novedoso. Ya se había hecho antes. Esto permitía sostener una mentira en el tiempo y extender un manto de duda. Así se ponen en marcha y también son parte de la serie estrategias que consistieron en buscar los cementerios clandestinos para “desaparecer los cuerpos” y por tanto borrar las huellas criminales (operaciones como la denominadas “Retiro de televisores”, 1978) o montajes para “cubrir” un asesinato con otro que dejara libres a los verdaderos culpables (como la “Operación Albania”, 1987). Un primer ejemplo se presenta en el octavo capítulo, “Compañeros de Colegio”, en el que asesinan a Lautaro e incriminan a un compañero de colegio de uno de los asesinos, Pedro, quien aparece como autor confeso del crimen (por una carta que había dejado). Este caso está inspirado en el asesinato de Tucapel Jiménez y de acuerdo a la investigación realizada por Sanhueza, la solicitud fue “buscar a alguien pobre, bueno para beber, que viviera solo. Esa fue la instrucción que recibió un equipo de la CNI, en julio de 1983, para echar tierra sobre el asesinato de Tucapel Jiménez con el montaje de un suicidio con carta autoinculpatória. El elegido fue un carpintero cesante y separado de Valparaíso, cuyo sueño era ahorrar para tener luz y agua potable en su casa. Sin tener idea de política ni de quien era el presidente de la ANEF, Juan Alegría Mundaca fue víctima de uno de los crímenes más aberrantes de la dictadura” (Sanhueza, 2011: 146).

En el capítulo once, se muestra a Manuel con otros compañeros planificando un operativo. Está en una casa con otra pareja. Un niño toca el timbre y la mujer sale a abrir cuando se inicia un tiroteo, sólo logra escapar Manuel, las otras dos personas mueren en el lugar. La radio informa de que se trató de un enfrentamiento. Este hecho está inspirado en lo que ocurrió en septiembre de 1983, cuando “la CNI asesinó a tres miristas en una casa de seguridad en la calle Fuenteovejuna y a otros dos en una casa de seguridad en la calle Janequeo, ambas en Santiago. Aunque oficialmente ambos hechos fueron presentados como enfrentamientos, en 1991 el Informe Rettig determinó que se trató de ejecuciones cometidas por agentes del Estado” (González, 2011:199).

Pero no sólo eso. También se trataba de callar las voces de quienes, habiendo participado de los organismos represores y arrepentidos por ello, intentaron brindar información. En el capítulo nueve llamado “Confesión”, el arrepentido miembro del organismo represor, Pastene, le confiesa a Carlos Pedregal que ellos habían tirado a detenidos en el mar, algunos de los cuales incluso estaban vivos. Este personaje está inspirado en el testimonio de “‘Papudo’ Valenzuela, quien se presentó un día ante una periodista opositora y dijo: ‘Quiero hablar de detenidos desaparecidos’” (Insunza y Ortega, 2011: 158).

En el capítulo once de la misma serie Pastene, antes de partir al exilio debía presentar su testimonio, pero el coronel a cargo de la unidad a la que este pertenecía dice: “Pastene no va a ser testigo de nada, porque los muertos no hablan”. De acuerdo a la investigación realizada por Insunza y Ortega, una ley no escrita de los organismos represivos establecía que la traición se pagaba con la muerte.

Otro aspecto, relacionado con el primero, que queda en evidencia en esta serie es el silencio (en forma de censura y autocensura). Sin embargo y tras el descubrimiento de los cuerpos en los hornos de Lonquén las primeras voces se hacen escuchar en el país “en 1978, los hechos impusieron la verdad” (Insunza; Ortega, 2011:11) y la Vicaría de la Solidaridad, al anunciar este hallazgo y hacerlo público “demolió la versión oficial de la dictadura, que negaba la existencia de desaparecidos” (Matus, 2011: 15).

Ante el silencio de los medios en general, los chilenos que no habían sido tocados directamente por la dictadura justificaban su apoyo al régimen por desconocimiento. En el docudrama este hecho se hace evidente en varios de sus capítulos. Por ejemplo, cuando Ramón conversa con su familia (de derecha y vinculada al Gobierno) en el

segundo capítulo y les dice “papá, no tienen idea de lo que está pasando allá afuera” y en el capítulo cuatro, cuando el mismo Ramón le dice a Carlos Pedregal “Mi papá y los que trabajan con él no tienen idea de lo que está pasando”. Ya en el sexto capítulo y tras la detención de Ramón, su padre acepta la existencia de organismos de represión e incluso asiste a una conferencia de prensa organizada por la Vicaría en la que se denuncia la tortura. En esta escena se siente el dolor del padre abrazando a su hijo... sin palabras porque “no hay palabras para las experiencias profundas” (Steiner, 1994: 83).

Los artículos que no podían ser difundidos en Chile eran publicados por agencias de noticias internacionales. En la serie Mónica Spencer (Paulina García), periodista esposa de Carlos Pedregal, publica sus artículos de denuncia fundamentalmente en el extranjero. Ella es secuestrada por la CNI en el tercer capítulo y su colega periodista es asesinado durante esa detención.

Sin embargo, otros medios de comunicación, como algunas radios y revistas de oposición si cumplieron un rol informativo importante como la ya mencionada Radio Cooperativa que es parte de casi todos los capítulos de “Los Archivos del Cardenal” con su tradicional llamado de alerta; y se convierte así en uno de los medios de comunicación más creíbles y más cercano a las personas.

Cuando estos medios se atreven a denunciar lo que estaba pasando, la percepción general de los chilenos acerca de la dictadura cambia y esto coincide con la primera protestas que se realizan en el país, a partir de 1982. Inicialmente son motivadas por la crisis económica y la falta de trabajo, pero un año más tarde, los universitarios también empiezan a protestar. Estos acontecimientos de tipo colectivo, marcaron los recuerdos de la vida cotidiana, instalándose como un hito de referencia temporal. Las protestas son parte de la serie iniciándose el décimo capítulo con una.

Una característica común de estas manifestaciones, pacíficas o no, organizadas o espontáneas, es que todas fueron violentamente reprimidas. Aparecen así organizaciones de distinto tipo, muchas pacifistas como el “Somos +” y el movimiento contra la tortura Sebastián Acevedo que surge el año 83, en memoria del padre de familia del mismo nombre quien se inmoló a lo bonzo frente a la catedral de Concepción gritando “¡que la CNI devuelva a mis hijos!”, hecho dramático que es parte del capítulo diez, y que termina con Ramón Sarmiento, consolando a la hija –liberada– cuando su padre muere en el hospital producto de las quemaduras.

Otro hecho violento es el de marzo de 1985 que será el último capítulo de la serie. Aquí Carlos Pedregal es degollado junto a otras dos personas y es su hija Laura quien dice “no podemos aceptar más muertes en nuestro país”. La foto de Carlos Pedregal en la Vicaría se condensa con la foto real de Maluenda. La ficción ha terminado, la vida real continúa.

Las divisiones en el país ya eran muchas como la serie va mostrando: entre los que estaban a favor o en contra de Pinochet y entre los que, estando en contra, querían poner fin a la dictadura por una vía pacífica y los que optaban por una salida violenta. En el cuarto capítulo el trabajo realizado en contra de la dictadura por los abogados Carlos Pedregal y Ramón Sarmiento en la Vicaría de la Solidaridad se opone al que realiza de Manuel Gallardo/ comandante Esteban (novio de Laura). Discutiendo sobre esta opción, Mónica -la periodista esposa de Carlos- le dice a este último que “hay personas que quieren luchar por otros medios”.

En síntesis, “Los archivos del cardenal” propone un relato sobre la dictadura construido desde la oposición a ésta y así contribuye a consolidar un tipo de memoria colectiva que busca rescatar lo que fue silenciado en el acuerdo tácito del consenso de la transición a la democracia. Aquellas imágenes dispersas que un día se registraron y que no han podido organizarse en un registro conceptual que permita entenderlas, demandan explicaciones, colocan temas de conversación, discusión y polémica, enfrentan posiciones y en general, obligan a la sociedad a mirar de nuevo lo que había dejado bajo la alfombra. Así las cosas, “la nitidez de estas películas [series] era necesaria. Menester era desenmascarar a víctimas y victimarios, darles un nombre y un rostro, mostrarlos en escena. También lo era exponer, con toda la claridad u rigurosidad posible, los mecanismos de la dictadura” (Ramírez, 2013: 54). Con estas emisiones, en televisión nacional abierta, se ponen sobre la mesa los antecedentes y los temas pendientes, ya que “las luchas políticas por la memoria son pugnas por la representación del pasado” (Ruiz, 2003: 209) y de un pasado cercano que afecta a varias generaciones que deben dialogar con los recuerdos, con las ausencias y con la falta de información que marcan el presente.

A modo de cierre

La discusión sobre el pasado -de los últimos cuarenta años- y presentada en televisión esta vez a través de la ficción, “ha sido una disputa por la memoria que ha de

prevalecer. La disputa se ha producido en la selección de los hechos y de las interpretaciones, y en el intento de darle una racionalidad y una justificación plausible que pudiera identificarse con el bien común. Pero las ‘memorias’ en la sociedad no se anclan en la ‘objetividad de los hechos’. Resuenan en las intensas emociones vividas asociadas a esos hechos... en los miedos y las angustias invasoras... en la imposibilidad de poner palabras a lo vivido, en el vacío de las pérdidas, en los duelos imposibles” (Lira, 2010: 13).

La memoria en estos casos, es la representación de un hecho o una situación mediante una acción interiorizada en el sujeto que es capaz de relacionar un estímulo externo con sus propios esquemas mentales (recuerdos). Esta memoria-imagen se expresa en representaciones comunes que se sostienen en la pertenencia a un determinado grupo, porque, como ya lo hemos señalado, aun cuando las percepciones del pasado varían de acuerdo a quien recuerda, las representaciones básicas comunes siempre tienen un origen social.

Las imágenes presentadas en “Los archivos del cardenal” cumplen distintas funciones sociales: refuerzan posturas, sensibilizan a sectores de la sociedad que no habían visto esa situación desde otra perspectiva, cuestionan el operar de los medios de comunicación, periodistas, tribunales -la Justicia en general-, proporcionan una base sobre la cual se puede empezar a hablar, despiertan los recuerdos y también generan antipatías de quienes no concuerdan con el marco a partir del cual se presentan los acontecimientos.

Por otra parte, “Los archivos del cardenal” puede ser considerada como referencia sociocultural por la importancia que en ella tiene el contexto histórico. Desde el punto de vista televisivo la serie tiene afinidades con “La Ley y el orden” y, por ello, comparte una serie de características con las que Robert Thompson define la televisión de calidad: su discurso se basa en el realismo formal y de contenidos, comparte temas controvertidos que apuntan a lo social, cuenta con un reparto amplio y personajes profundos que van evolucionando a lo largo de la temporada, apunta a una audiencia urbana y está producida con profesionales de distintos medios.

Desde el punto de vista histórico, la serie se interpreta como un reconocimiento a un grupo de trabajadores y abogados que lucharon frontalmente contra la dictadura poniendo en peligro su trabajo, su entorno y hasta su propia vida, evidenciando un

compromiso profesional y personal de largo alcance. De la misma manera, también la serie se comprende al observar una crítica aguda contra la dictadura y, más en concreto, contra las fuerzas de seguridad del Estado focalizadas en los agentes de inteligencia de la CNI. En este sentido, se denuncian prácticas ilegítimas que apuntan contra los Derechos Humanos, así como una práctica cercana al terrorismo de estado.

Lo que muestra la televisión efectivamente es un reflejo de la historia y de la sociedad pero, sin duda, se vincula con ella emocionalmente. Es capaz, a través de los relatos que presentan, de sintonizar con los telespectadores, aunque no sea con todos. “Los archivos del cardenal” está construida desde la perspectiva de los que lucharon contra la dictadura y, a veces, permite que quienes permanecieron ajenos puedan encontrar un espacio de justificación, apelando al papel de los medios de comunicación que escondieron y silenciaron las atrocidades cometidas por el régimen militar.

En ese sentido, la experiencia televisiva y la ficción como formato permiten ilustrar estos episodios de manera dinámica, cautivante y acorde a las características de las nuevas audiencias. No reemplazan otros formatos, pero los complementan. Dejan huellas de imágenes que luego van formando parte de relatos más completos y complejos que se van actualizando. Dejan de ser historias individuales para ser colectivas y cuestionan por tanto estructuras de funcionamiento, violentas, que están a la base de nuestros modos de relación. “Toda memoria, incluso la más personal y subjetiva, se origina en la vida social, ya que al estar localizada espacial y temporalmente, sus contenidos son socialmente compartidos. Desde este punto de vista, la identidad colectiva descansa sobre una memoria común” (Ruiz, 2003: 209).

Bibliografía

Amigo, Bernardo; Bravo, María Cecilia; Osorio, Francisco (2014) “Telenovela, recepción y debate social”. Revista *Cuadernos INFO* N° 35 (135 – 145).

Andrade Boué, Pilar (2010) “Novela policiaca y cine policiaco: una aproximación”. Revista *Ángulo Recto* N° 1, Vol. 2.

Antezana, Lorena (2015) “Las imágenes de la discordia”. Ensayo Premio Hugo Zemelman Merino: Chile a 40 años del golpe. Desafíos y alternativas en la nueva coyuntura democrática. CLACSO – Asdi. En prensa.

Burke, Peter (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

Cárdenas, Camila (2012) “¿Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historias del siglo XX chileno y Los archivos del cardenal”. *Revista Comunicación* N° 10, Vol 1. (653-665).

Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1999) *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.

Consejo Nacional de Televisión (2011) *Informe sobre programación cultural en televisión abierta*. Santiago.

Chicarro, María del Mar y Rueda José Carlos y (2008) “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”. *Revista Comunicación y Sociedad* Vol. XXI N°. 2. (57-84).

Fuenzalida, Valerio (2009) “Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena”. *Revista Cuadernos de Información* N°24. (87-101)

Fuenzalida, Valerio; Pohlhammer, Pablo; Silva, Verónica; Gutiérrez, Soledad; Polidura, Ignacio (2010) “Chile – la audiencia escoge la información”. En Orozco, Guillermo y Vassallo de Lopes, María Immacolata (Coords.) *Convergencias y transmediación de la ficción televisiva: Obitel 2010*. Sao Paulo: Globo.

González, Mónica (2011) “Confesiones de un agente” en Insunza, Andrea; Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada. (174-215).

González de Garay, Beatriz (2012) “Hacia una contextualización histórico-cultural de Brigada Central (TVE1-1989): Leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco”. *Revista Área Abierta* N° 2, Vol. 12.

Gutiérrez, Juan Francisco y Sánchez, Inmaculada (2005) “La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil”. *Revista Hmic: historia moderna i contemporània*, núm. 3, p. (151-167).

- Hoskins, Andrew (2001) "New Memory: mediating history". *Revista Historical Journal of Film, radio and television*, vol. 21, N° 4 (333-346).
- Hurtado, María de la Luz (1989) *Historia de la TV en Chile (1958 – 1973)*. Santiago: Céneca.
- Imbert, Gerard (2008) *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid, Cátedra.
- Insunza, Andrea; Ortega, Javier (Eds.) (2011) *Los archivos del cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada.
- Insunza, Andrea; Ortega, Javier (2011) "El hombre que olía a muerte". En Insunza, Andrea; Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada. (158 – 173)
- Jost, Francois (2005) "Lógicas de los formatos de tele-realidad". *Revista deSignis* N° 7 y 8. (53 – 66).
- Jost, Francois (2007) *Introduction a l'analyse de la télévision*. Paris: ellipses.
- Lipkin, Steven (2011) *Docudrama Performs the Past: arenas of argument in films based on true stories*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Lira, Elizabeth (2010) *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. San José: Flacso.
- Lochard, Guy y Soulez, Guillaume (2005) "Formatos televisivos y recepción: las enseñanzas de un estudio sobre Big Brother". *Revista deSignis* N° 7 y 8. (101 – 112).
- Matus, Alejandra (2011) "Lonquén: el fin del adjetivo 'presunto'" en Insunza, Andrea; Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada. (15-26).
- Mazziotti, Nora (2006) *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.
- Mujica, Constanza (2013) "Ficción televisiva: ficción y memoria chilena". En Fuenzalida, Valerio; Whittle, Johanna (Eds.) *III Panorama del Audiovisual Chileno*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las artes y Pontificia Universidad Católica de Chile. (66-70)

Orozco, Guillermo; Vassallo de Lopes, María Inmacolata (2010) “Observación de la ficción televisiva en ocho países iberoamericanos”. Revista *Comunicación y Sociedad* N° 13 (13-42)

Pacheco, Manuel (2009) “La reciente historia de España en la ficción televisiva”. Revista *Mediaciones sociales* N° 4. (225-246).

Preda, Caterina (2013) “Arte de Memorialización 40 años después del golpe de Estado”. Revista *Tiempo histórico* N° 6 (49-62).

Ramírez, Ricardo (2013) *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*. Memoria de título, Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.

Rueda, José Carlos, (2011) “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española”. Revista *Historia Actual On Line* N° 26 (27-39).

Ruiz, María Olga (2003) “Reseña. Elizabeth Jelin. Los trabajos de la memoria”. Revista *Historia Social y de las mentalidades* N° 7. (207-211)

Sanhueza, Ana María (2011) “Un crimen para encubrir otro” en Insunza, Andrea; Ortega, Javier (eds.) *Los Archivos del Cardenal. Casos reales*. Santiago: Catalonia Limitada. (146-157)

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

Santander, Pedro (2014) “¿Nace un nuevo televidente en Chile? Encuesta Nacional de TV 2011”. En Souza, María Dolores (Ed.) *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio*. Santiago: Consejo Nacional de Televisión. (30 – 37)

Schrader, Paul (1971) “Notes on film noir”. Reprinted in *Film Comment* - Spring, 1972 . (8-13)

Steiner, George (1994) *Lenguaje y Silencio*. Barcelona: Editorial Gedisa.