

Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011)²

Lorena Antezana Barrios
Universidad de Chile

Javier Mateos-Pérez
Universidad de Chile

DOI: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>

Artículo recibido: 02 de marzo de 2016/ Aprobado: 31 de agosto de 2016/ Modificado: 07 de septiembre de 2016

Cómo citar: Antezana Barrios, Lorena y Javier Mateos-Pérez. “Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011)”. *Historia Crítica* n.º 66 (2017): 109-128, doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>

Resumen: Durante la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en Chile se estrenaron nuevos programas televisivos de ficción que repercutieron en la esfera pública, uno de los cuales fue la serie *Los archivos del Cardenal*. El estudio de caso de esta serie, considerada como ficción de calidad, permite abordar la relación entre ficción televisiva, memoria e historia reciente. La serie instala mensajes muy seleccionados y simplificados de la historia, pero permite ilustrar episodios reales de manera cautivante y visibilizar temas que habían sido silenciados durante la transición a la democracia. Así, este artículo muestra que las series son un formato que complementa la representación de la historia de acontecimientos relevantes para una determinada sociedad. En concreto, *Los archivos del Cardenal* construye un relato sobre la dictadura desde el punto de vista de la oposición política y propone una memoria colectiva en concordancia.

Palabras clave: *Thesaurus: programa de televisión; memoria colectiva; dictadura; Derechos Humanos. Palabra claves autor: ficción.*

Constructing Memory: The Dictatorship Seen through TV Fiction in Chile (2011)

Abstract: During the commemoration of the fortieth anniversary of the military coup d'état in Chile, several new fiction programs that appeared on TV had repercussions in the public sphere. One of them was the series *Los archivos del Cardenal*. The case study of said series, which was considered good quality fiction, makes it possible to address the relation between TV fiction, memory, and recent history. The series presents very select, simplified messages about history, but also makes it possible to illustrate real episodes in a captivating way and to visualize topics that had been silenced during the transition to democracy. Thus, this article shows that TV series are a format that complements the representation of the history of important events for a given society. Concretely, *Los archivos del Cardenal* constructs a story about the dictatorship from the viewpoint of the political opposition and proposes a collective memory in concordance with it.

Keywords: *Author's: television program; collective memory; dictatorship; Human Rights; fiction.*

² Este artículo presenta parte de los resultados de las investigaciones en curso de Lorena Antezana Barrios, “Imágenes de la Memoria: Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”, Fondecyt Regular N° 1160050 (2016-2019), y 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).

Construção de memória: a ditadura por meio da ficção televisiva no Chile (2011)

Resumo: durante a comemoração dos quarenta anos do golpe de Estado no Chile, foram lançados novos programas de televisão de ficção que repercutiram na esfera pública; um deles foi a série *Los archivos del Cardenal*. O estudo de caso dessa série, considerada como ficção de qualidade, permite abordar a relação entre ficção televisiva, memória e história recente. A série apresenta mensagens muito selecionadas e simplificadas da história, mas permite ilustrar episódios reais de maneira cativante e visibilizar temas que tinham sido silenciados durante a transição à democracia. Assim, este artigo mostra que as séries são um formato que complementa a representação da história de acontecimentos relevantes para uma determinada sociedade. Em específico, *Los archivos del Cardenal* constrói um relato sobre a ditadura do ponto de vista da oposição política e propõe uma memória coletiva em concordância.

Palavras-chave: *Thesaurus: Derechos Humanos; ditadura; ficção; programa de televisão. Palavras-chave da autor: memória coletiva.*

Introducción

La conmemoración de los cuarenta años (11 de septiembre de 2013) del golpe de Estado en Chile encuentra a un país convulsionado, remecido, disconforme, en busca de respuestas y explicaciones. Esto porque el tiempo de transición hacia una democracia largamente soñada había concluido, y el frágil consenso negociado tácitamente empezaba a derrumbarse. Así las cosas, aún con el recuerdo del terremoto del 2010 vigente, un nuevo temblor, aunque de otra naturaleza, se cernía sobre el país en 2013. Este año se caracterizaba por varios acontecimientos: el malestar y descontento manifestados por la sociedad en general y por los estudiantes en particular. Las manifestaciones poblaron las calles de personas con la misma intensidad que durante las protestas realizadas durante el último período de la dictadura; además, el gobierno conservador de Sebastián Piñera apuraba sus últimos días, y en las elecciones que se aproximaban se enfrentaban dos candidatas, Michelle Bachelet y Evelyn Matthei¹, ambas hijas de generales que tuvieron posiciones encontradas —a favor y en contra del régimen militar—.

A esto se sumaba el debate social, en donde la discusión se traslada desde la condena a la violación de Derechos Humanos hasta la ilegitimidad del golpe de Estado en sí mismo²; pero además los medios de comunicación —y en concreto la televisión— han aprendido la lección y no repiten el papel que representaron en el pasado. Entonces fueron duramente criticados por su responsabilidad en el ocultamiento de información durante la dictadura, y por el sesgo informativo que demostraron durante la cobertura de las movilizaciones estudiantiles del 2006 y del 2011, lo que había incidido en la pérdida de credibilidad por parte de los telespectadores. Finalmente, una tercera generación (la de los nietos) alcanzaba la mayoría de edad incorporándose a la discusión

1 Evelyn Matthei Fornet, candidata por el pacto Alianza (coalición de partidos conservadores), hija del general Fernando Matthei, de la Fuerza Aérea, que fue miembro de la Junta militar entre 1978 y 1990, y Michelle Bachelet Jeria, candidata de la Nueva Mayoría (partidos de centro izquierda), hija del general de la Fuerza Aérea Alberto Bachelet, miembro del gobierno de la Unidad Popular, que fue detenido en 1973 y falleció en prisión.

2 Lorena Antezana, *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción* (Buenos Aires: CLACSO, 2015).

acerca de la dictadura, cuestionando el proceso de transición a la democracia; y el resurgimiento, a escala mundial, del interés por el pasado y por el proceso de construcción de memorias sociales³.

En este contexto, la televisión va a asumir un protagonismo determinante como caja de resonancia en la conmemoración de los cuarenta años de este acontecimiento. A los programas informativos que tradicionalmente venía emitiendo sobre la dictadura —reportajes, programas de entrevistas, noticieros especiales— se suman otros nuevos formatos con contenidos de ficción (series y miniseries), que permiten llegar a una audiencia masiva, incluso a telespectadores que nunca antes habían visto algunas de las imágenes del golpe de Estado. El caso más paradigmático, aunque existen algunos programas ficcionales previos que abordan la dictadura, es la serie dramática *Los archivos del Cardenal* (Televisión Nacional de Chile [TVN], 2011-2013)⁴, que anuncia “la actualidad conflictiva del pasado”⁵. Esta producción cuenta la historia de la asistente social Laura Pedregal y del abogado Ramón Sarmiento, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad. La Vicaría fue una institución fundada por el cardenal Raúl Silva Henríquez, cuya misión consistía en asesorar y apoyar a las familias de las víctimas en la defensa de los Derechos Humanos, durante la dictadura militar chilena desarrollada entre 1973 y 1990.

Transmitida por TVN en el invierno del 2011, organiza su primera temporada de doce capítulos ambientados entre 1978 y 1985, situándose entre dos hitos históricos fácilmente reconocibles: el descubrimiento de restos en Lonquén (1978) y el asesinato de José Manuel Parada, quien es hallado sin vida, junto a los cuerpos de Manuel Guerrero y Santiago Nattino, en el caso conocido bajo el rótulo de “Caso Degollados” (1985). Esta serie ocupó los primeros puestos en la clasificación de audiencias (*rating* promedio⁶: 11,6 puntos) de su franja horaria, se convirtió en una de las producciones televisivas mejor valoradas por el público⁷ y obtuvo además los cuatro premios principales en la categoría de Artes Visuales de los premios Altazor⁸ del 2012 —mejor dirección, mejor guion, mejor actor y mejor actriz—. Incluso, la serie fue declarada por el Consejo Nacional de la Televisión (CNTV) como parte de la programación cultural de la televisión abierta en su Informe de 2011, en donde especifica que “cumple con las normativas de un programa cultural puesto que se refiere a las artes y las ciencias y,

3 Ignacio Fernández de Mata, “El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas”, en *La tradición como reclamo. Antropología en Castilla y León*, coordinado por Luis Díaz y Pedro Tomé (Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo/Junta de Castilla y León, 2007), 195-208.

4 *Los archivos del Cardenal*, dirigida por Nicolás Acuña, Chile, TVN, 2013. Serie. Una producción PAROX/ TVN. Idea original: Josefina Fernández.

5 Kathya Araujo y Danilo Martuccelli, *Desafíos comunes. Retrato de la sociedad chilena y sus individuos* (Santiago: LOM, 2012).

6 El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile (People Meter) permite analizar la audiencia minuto a minuto, individuo a individuo (catastrado). Denominado *rating*, se mide en puntos, donde 1 punto de *rating* equivale a 63.180 personas.

7 “Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo de 2011”, *Consejo Nacional de Televisión*, 28 de mayo de 2015, <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>.

8 Los premios Altazor de las Artes Nacionales 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.

por sobre todo, promueve y difunde el patrimonio e identidad nacional”⁹. En esta serie dramática, “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”¹⁰.

La repercusión de esta ficción —primera temporada— fue notable, incluso antes de ser emitida, convirtiéndose en fuente del debate público desde las instancias políticas. El que más trascendió fue el que alimentó el presidente del partido conservador Renovación Nacional, Carlos Larraín, quien manifestó: “La serie toma hechos que ocurrieron exactamente hace 40 años, pero que tienen connotación política evidente; la izquierda como víctima, y eso es lo que le da pábulo para actuar en política con cierto sentido de superioridad”¹¹, a lo que Tucapel Jiménez Fuentes, diputado del Partido por la Democracia e hijo del sindicalista Tucapel Jiménez Alfaro, asesinado por agentes del Estado en 1982 —cuyo caso aparece en uno de los capítulos de la serie—, respondió: “Hoy levantan la voz quienes callaron cuando en nuestro país se cometían los crímenes más atroces, justificando de cualquier manera las violaciones a los Derechos Humanos que se cometieron cuando ellos eran parte de la dictadura”¹². Este tipo de comentarios —y no fueron los únicos¹³— circularon también a través de redes sociales y en otros medios de comunicación, lo que incrementó la audiencia de la serie y generó un intenso debate público, canalizado a través de los medios de comunicación.

En este artículo se busca, a partir de la revisión de la primera temporada de esta serie, reflexionar sobre la relación entre historia, televisión y memoria en producciones ficcionales. Específicamente, se pregunta: ¿cuál es la relación entre la propuesta ficcional de *Los archivos del Cardenal* y la historia? Puesto que, en el contexto actual, este tipo de programas televisivos aparecen como un elemento central en el proceso de construcción de identidades nacionales y en la representación de la historia reciente de Chile —así como de otros países en América Latina—, y permiten, además de visibilizar temas vinculados con la dictadura (que, a pesar del tiempo pasado, siguen aún presentes en la sociedad), sensibilizar a las nuevas generaciones al proponer tramas basadas en acontecimientos reales para construir una memoria colectiva.

La memoria colectiva es entendida aquí como un proceso y un producto que referencian los recuerdos que cultiva y destaca la sociedad en su conjunto. La memoria colectiva es compartida, transmitida y construida por la sociedad o por un grupo. En ese contexto, cabe destacar la

9 “Informe sobre programación cultural en TV abierta-Agosto de 2011”, *Consejo Nacional de Televisión*, 30 de abril de 2015, <http://www.cntv.cl/informe-de-programacion-cultural-tv-abierta-agosto-2011/prontus_cntv/2011-10-05/171510.html>.

10 José Miguel Palacios, “Archivos sin archivo. Sobre el acontecimiento histórico y la imagen de lo real en Los archivos del Cardenal”. *La Fuga* n.º 15 (2015), <www.lafuga.cl/archivos-sin-archivo/574>.

11 “Carlos Larraín pateó en La Moneda por ‘Los archivos del Cardenal’”, *The Clinic online*, 13 de julio, 2011, <<http://www.theclinic.cl/2011/07/13/carlos-larrain-pateo-en-la-moneda-por-los-archivos-del-cardenal>>.

12 “Tucapel Jiménez: ‘Un país sin memoria no tiene futuro’”, *El Mostrador*, 23 de julio, 2011, <<http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/23/tucapel-jimenez-%E2%80%9CUn-pais-sin-memoria-no-tiene-futuro>>

13 Hernán Chadwick, presidente del CNTV, señaló también en esa misma edición que “evidentemente es un programa que es dable por televisión y que es un programa además de ficción, no es un programa histórico”, en “Críticas ante Críticas de Larraín: ‘Los archivos del Cardenal’ no es un programa histórico”, *Cooperativa.cl*, consultado el 07 de agosto de 2017, <<https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/television-nacional/cntv-ante-criticas-de-larrain-los-archivos-del-cardenal-no-es-un-programa-historico/2011-07-13/125028.html>>.

importancia de la televisión como una fuente esencial para la construcción del imaginario colectivo de las sociedades modernas al poner en circulación este tipo de relatos.

1. Análisis del caso *Los archivos del Cardenal*

El análisis que aquí se propone es un estudio de caso, que puede servir como modelo para investigaciones en otros contextos históricos. Se ha optado por situar el objeto de estudio en una zona fronteriza, donde la historia y la comunicación se relacionan y se complementan, y donde la memoria tiene 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 sociedad¹⁴.

La primera temporada del producto televisivo *Los archivos del Cardenal* es el foco del análisis y, como tal, se relaciona con la instancia de producción —la emisora televisiva—, que condiciona su puesta en antena de acuerdo con las decisiones editoriales que se toman, considerando, entre otras cosas: el contexto, las preferencias de la audiencia, la oferta programática de otros canales, las restricciones (económicas, jurídicas). Todos estos aspectos son importantes de considerar en un sistema televisivo que debe autofinanciarse vendiendo espacios publicitarios, que serán más caros de acuerdo al *rating* obtenido por un programa específico¹⁵. Sin embargo, la serie, como parte de una “maquinaria mediática”¹⁶, también debe considerar las condiciones de interpretación, y, aunque en este caso no se realiza un análisis de audiencia, esta es considerada en cuanto destinatario de la emisión. Es decir, ese producto audiovisual está pensado para un cierto tipo/segmento de audiencia, y su producción responde a los gustos, preferencias y conocimientos previos que se supone posee este telespectador medio.

Estas precisiones permiten entender los ejes del análisis desarrollado aquí, puesto que cada uno de los componentes señalados cumple un papel importante a la hora de producir evidencias que hagan posible responder al objetivo planteado. Así, cada capítulo de la serie en su primera temporada (doce en total) es relacionado con ciertos hechos históricos, en los que se inspiran (vínculo con la historia), y con el contexto de recepción actual que permite construir marcos de referencia colectivos (memoria). Es necesario aclarar que la serie ficcional no está siendo evaluada en relación con el grado de ajuste de su propuesta narrativa con su referente histórico (eventos presentes en la historia del período), sino más bien con su coherencia narrativa en cuanto ficción televisiva.

Esto, por cuanto la televisión es capaz de dotar al texto o acontecimiento histórico 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

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

15 José Miguel Contreras y Manuel Palacio, *La programación en televisión* (Madrid: Síntesis, 2003).

16 Patrick Charaudeau, *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours* (Bruselas: Éditions De Boeck Université, 2005).

para dotar de actualidad a un determinado recuerdo que se estime actualizar pertinentemente¹⁷. Puede considerarse, por tanto, como un ejercicio de memoria, entendida como un afán de revisar el pasado, desde la lógica del presente, a través de la evocación de un imaginario común¹⁸.

Documentos televisivos como *Los archivos del Cardenal* pueden considerarse como fuente histórica y 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 con facilidad la audiencia, debido a la simplificación de sus tramas y a la dimensión pedagógica de los medios, así como a la presencia de personajes que se vuelven cotidianos para los televidentes. 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 este se explica a los televidentes de manera fácilmente comprensible e ilustrada.

Se han organizado los hallazgos de este trabajo en tres grandes ámbitos, que son presentados a continuación. El primero de ellos se detiene en los antecedentes de la producción ficcional en Chile: en su lenguaje, su propuesta y sus aprendizajes. El segundo evalúa la calidad de la propuesta ficcional considerada en su relación con el referente, es decir, la historia reciente. Por último, el tercer aspecto presentado vincula los temas predominantes del marco de referencia que propone la serie con la construcción de memorias colectivas o sociales.

2. Producción chilena de ficción

La ficción televisiva en Chile se comienza a desarrollar a finales de los ochenta, cuando las dos principales emisoras de la época, Canal 13 (C13) y TVN, empiezan a producir ficción televisiva. Las telenovelas nacionales ocuparán los horarios del *prime time* desplazando poco a poco 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 setenta y del ochenta). Las telenovelas nacionales, cuyo antecedente serán los teleteatros de los años sesenta¹⁹, contribuyen a crear el *star system* de la televisión chilena, conformado por actrices y actores que comienzan a destacar y se hacen cada vez más familiares para el público telespectador²⁰. Esta característica se mantiene en el tiempo y es un elemento clave a la hora de elegir a los actores que encarnan distintos personajes en la serie que ocupa a esta investigación.

17 La idea original de la serie parte de Josefina Fernández, hija de uno de los abogados de la Vicaría de la Solidaridad. La autora, influenciada por los primeros documentos que daban cuenta de las violaciones a los derechos humanos acontecidos durante la dictadura, se percató de que las declaraciones de las víctimas, y los casos, podían convertirse en los capítulos de una serie de ficción. Basándose en acontecimientos históricos, articuló el relato bajo el género policial y de suspense. Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa, “Contenido y representación de géneros en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)”. *Cuadernos INFO* n.º 39 (2016): 59, doi: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.39832>

18 José Carlos Rueda Laffond, “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española”. *Historia Actual Online* n.º 26 (2011): 27-39.

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

20 Bernardo Amigo, María Cecilia Bravo y Francisco Osorio, “Telenovela, recepción y debate social”. *Cuadernos INFO* n.º 35 (2014): 135-145, doi: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.35.654>

Junto a las telenovelas se empiezan a experimentar adaptaciones de *sitcom*, que, con distinto éxito, serán las antecesoras de la primera serie de época que es producida en el país. Aquí se hace referencia a *Los 80* (C13, 2008-2015), inspirada en la serie estadounidense *The Wonder Years* (ABC, 1988-1993), y la española *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-2015). La favorable acogida brindada por el público a esta primera serie abrió el camino para la producción de nuevas 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. De esta manera 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 reales²¹ y organizada de acuerdo al género policiaco y de suspense, inspirándose en la serie de televisión estadounidense creada por Dick Wolf, *Law and Order* (NBC, 1990-2010)²².

Los archivos del Cardenal está estructurada 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 proporciones²³. En este tipo de formato, realidad y ficción se entrelazan constantemente, observándose a personajes y personas, lugares y episodios “reales”, junto a situaciones que no lo son. Así como a situaciones dramáticas, cómicas, complejas y divertidas; también, el relato épico y heroico, junto al de la vida cotidiana. Por tanto, la gran Historia como marco de los devenires de esas otras pequeñas historias²⁴.

La capacidad de la televisión para representar fenómenos de manera verosímil no sólo se inscribe en los mensajes informativos, puesto que los formatos de ficción también pueden considerarse como un modelo de la realidad²⁵. 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 este.

Así pues, los documentos televisivos de ficción pueden articularse en formatos distintos: desde los dramatizados hasta las comedias, desde los largometrajes hasta las telenovelas, desde los melodramas hasta las teleseries, entre otros. El nexo común de todos ellos radica en que la ficción se conforma con base en 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

21 Constanza Mujica, “Ficción televisiva: ficción y memoria chilena”, en *III Panorama del Audiovisual Chileno*, editado por Valerio Fuenzalida y Johanna Whittle (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/ Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013), 66-70.

22 *La ley y el orden* 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.

23 Steven Lipkin, *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films Based on True Stories* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011).

24 Antezana, *Las imágenes de la discordia*, 6.

25 Manuel Pacheco, “La reciente historia de España en la ficción televisiva”. *Mediaciones Sociales* n.º 4 (2009): 225-246. <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS4/Indice/PachecoBarrio/pachecobarrio.html>>.

contrario de lo que ocurre con la información transmitida por otros medios (tipo periódicos o radio), cuya 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 guion contendrá una serie de normas, valores, símbolos y creencias que se podrán leer en clave de presente, con el fin de garantizar la conexión entre el relato y el público²⁶. 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 empleado en esta serie 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 sociopolítica desde los comienzos²⁷. Además, el género policiaco en *Los archivos del Cardenal* establece una relación de ósmosis con otros géneros, como el judicial, el documental o el filme 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 protagonistas²⁸. 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 período histórico controvertido y tradicionalmente opacado, que tiene que ver con lo policial, con lo político y con la justicia.

Los archivos del Cardenal es entonces 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 cuarenta años del golpe, impulsó la producción de nuevos títulos audiovisuales realizados en diferentes formatos televisivos. Estos son los casos de *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012), *Ecos del desierto* (CHV, 2013), *El reemplazante* (TVN, 2012) o *No* (TVN, 2013). 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”²⁹.

3. Ficción televisiva de calidad

En este apartado se evaluará la propuesta ficcional presentada en *Los archivos del Cardenal* en relación con su principal referente —la historia chilena reciente— y en cuanto a su calidad, de acuerdo con los criterios que permiten su caracterización. La televisión de calidad persigue diferenciarse de las fórmulas televisivas generalmente utilizadas. En este sentido, Josefina Fernández, creadora de la serie *Los archivos del Cardenal*, afirmaba que “se está diciendo cosas que ya se han dicho en

26 María del Mar Chicarro y José Carlos Rueda Laffond, “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”. *Comunicación y Sociedad* 21, n.º 2 (2008): 57-84.

27 Paul Schrader, “Notes on film noir”. *Film Comment* 1, n.º 8 (1972): 8-13.

28 Pilar Andrade, “Novela policiaca y cine policiaco: una aproximación”. *Ángulo Recto. Revista de Estudios sobre la Ciudad como Espacio Plural* 2, n.º 2 (2010), <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia02.htm>>.

29 Pedro Santander, “¿Nace un nuevo televidente en Chile? Encuesta Nacional de TV 2011”, en *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio*, editado por María Dolores Souza (Santiago: CNT, 2014), 30-37.

otros programas periodísticos, pero desde la ficción”, y que estaba segura de que sería “una serie que no dejará a nadie indiferente”³⁰; 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 profundidad en la caracterización psicológica de los personajes, y por su búsqueda de representar un momento pasado de enorme trascendencia en la configuración de la actual sociedad chilena.

Al estar *Los archivos del Cardenal* ambientada cronológicamente en el pasado, la serie también se diferencia del resto, 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 caracterizaba 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 cuarenta aniversario del golpe de Estado, añadiendo un grano de arena más a lo que Preda denomina el *arte de memorialización*³¹. Por ambos motivos, la serie se posicionó como un producto diferente en la programación televisiva nacional.

La televisión de calidad además se construye recurriendo a profesionales que suelen provenir de otros ámbitos, de otros medios —como el cine, el teatro, la literatura— considerados más prestigiosos que la televisión. En la serie se cumple esta característica. Así, se encuentra a Nicolás Acuña, director, que procede del cine (dirigió largometrajes como *Cielo ciego* [1998], *Paraíso B* [2002] o *Bahía Azul* [2012]); o Nona Fernández, guionista, que viene del mundo de la literatura (ha publicado novelas, cuentos; ha escrito obras de teatro, es guionista de teleseries novedosas); además de actores de reconocida trayectoria tanto en el cine como en el teatro, como Alejandro Trejo, Paulina García, entre otros tantos, que son reconocidos dentro del *star system* nacional.

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 y complejizan la trama. Este mecanismo narrativo, que requiere una mayor inversión económica en la producción, permite la yuxtaposición de múltiples puntos de vista y la creación de un número significativo de tramas.

La trama principal de la serie se urde desde el desarrollo de varios de los acontecimientos mediáticos y casos judiciales³², que se defendieron en la citada Vicaría de la Solidaridad, entidad que asumió la responsabilidad de recibir a los perseguidos políticos y a los familiares de estos, en

30 “Así serán ‘LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL’, la miniserie con que TVN promete sacudir la memoria histórica”, en *La Segunda online*, consultado el 07 de agosto de 2017, <<http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/07/659515/Asisera-LOS-ARCHIVOS-DEL-CARDENAL-la-miniserie-con-que-TVN-promete-sacudir-la-memoria-historica>>.

31 Caterina Preda, “Arte de memorialización 40 años después del golpe de Estado”. *Tiempo Histórico* n.º 6 (2013): 49-62.

32 Detención de 98 estudiantes en el restaurante Onda Latina, el 12 de junio de 1980; 22 de ellos fueron relegados al sur de Chile por tres meses (segundo capítulo); secuestro de estudiantes y muerte de Eduardo Jara por torturas, 23 de julio de 1980 (tercer capítulo); toma de multicancha en población La Bandera violentamente reprimida, 22 de julio de 1980 (cuarto capítulo); ocho prisioneros políticos y cuatro presos comunes son envenenados —dos mueren— por armas químicas desarrolladas por la dictadura, diciembre de 1981 (séptimo capítulo); asesinato del dirigente sindical Tucapel Jiménez, 25 de febrero de 1982 (octavo capítulo); Sebastián Acevedo, padre de dos hijos detenidos por la CNI, se quemó a lo bonzo en Concepción, 11 de noviembre de 1983 (décimo capítulo); tres profesionales comunistas son secuestrados y degollados, 30 de marzo de 1985 (capítulo final). *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega (Santiago: Catalonia, 2011).

especial 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 se desarrolla 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 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 dictadura³³.

Los personajes, entonces, poseen profundidad, y su evolución es significativa en el transcurso de la narración. Por ejemplo, mientras Ramón inicia una relación amorosa con Laura, 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. Sin embargo, a pesar de que la serie nace con la voluntad histórica de representar ese tiempo concreto de la dictadura y de la lucha por los Derechos Humanos, en su desarrollo 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 espectacularización³⁴.

También es representativa 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 Campos³⁵ en Radio Cooperativa); el *zoom*, uso de la cámara en mano;

33 Capítulo 4, “Capilla”; Capítulo 8, “Compañeros de Colegio”, y Capítulo 11, “Atentado”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

34 Gerard Imbert, *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales* (Madrid: Cátedra, 2008).

35 Periodista cuya voz es reconocida en el medio nacional y que continúa trabajando en esta misma radio a la fecha.

el reencuadre; el sonido extradiagético, el montaje en paralelo, y, en general, el estilo *verité*. La temática es tan realista, que la ficción de la serie se nutre de acontecimientos históricos en esos años³⁶ y que han sido investigados desde el punto de vista periodístico y publicados en nuevos soportes, y, aunque se resguardaron de cambiar nombres de víctimas y localizaciones para proteger la identidad de los verdaderos protagonistas, la serie proporciona pistas suficientes que enlazan directamente con la experiencia real de los ciudadanos. Por eso, desde el guion 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, y fueron estas características las que de alguna manera se reinscribieron dentro de las preocupaciones de chilenos y chilenas, dejando en evidencia aspectos que habían sido silenciados durante el período de transición a la democracia, pero que a todas luces no habían sido olvidados.

Aunque la trama de la serie chilena *Los archivos del Cardenal* poco tiene que ver con la de la serie estadounidense *Law and Order*, y Santiago se 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, que convierten a las dos series en modelos del drama televisivo de calidad en sus contextos respectivos.

Las series que cumplen con todas las características mencionadas suelen ser bien consideradas por la crítica y ser premiadas por su calidad artística, como ocurrió, como se ha dicho, con *Los archivos del Cardenal*. Sin embargo, también tienen problemas que resolver. Si bien es cierto que desde su inicio la serie contó con un notable seguimiento de la audiencia —beneficiada de la audiencia heredada del programa que la antecedía: la teleserie *El laberinto de Alicia*—, este tipo de series de calidad suele tener problemas en la disyuntiva que puede producirse en el medio televisivo, cuando hay que conjugar lo artístico con lo comercial y con las restricciones impuestas por organismos reguladores como el CNTV. Concretamente, la serie tuvo que 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 rudo y adulto, poco recomendado para una audiencia infantil.

Además, en el desarrollo de los capítulos de este programa se tiende a hacer referencia a episodios previos, a pesar del avance de la serie, lo que requiere una mayor implicación de la audiencia en su visionado y un seguimiento fiel a cada episodio. Pero, además, debido a su adscripción al género policíaco, 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 decodificadora, habilidad para establecer conexiones de información en las bandas de sonido e imagen, entre otro conjunto.

4. La memoria histórica

En este apartado se vincularán los temas predominantes del marco de referencia que propone la serie con la construcción de memorias que realizan los telespectadores en el contexto actual.

36 Andrea Insunza y Javier Ortega, Introducción a *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega (Santiago: Catalonia, 2011): 1-14.

La memoria, en este caso, es la representación de un hecho o una situación mediante una acción interiorizada en el sujeto que es capaz de relacionar un estímulo externo (programa televisivo) con sus propios esquemas mentales (experiencias, recuerdos, entre otros). Esta memoria-imagen se expresa en representaciones comunes que se sostienen en la pertenencia a un determinado grupo, porque aun cuando las percepciones del pasado varían de acuerdo a quien recuerda, las representaciones básicas comunes siempre tienen un origen social³⁷.

Las imágenes sobre el golpe de Estado transmitidas en televisión en formatos ficcionales —a veces como imágenes de archivo, otras, como recreaciones— van configurándose como huellas que los telespectadores organizan en una narración (un discurso) situado. La memoria es entendida aquí como un mecanismo de registro, retención y depósito de informaciones, conocimientos y experiencias previos, que permiten a los seres humanos actualizar impresiones o informaciones pasadas en un marco espacial delimitado y desde el presente. Así, la memoria individual, que es fundamentalmente visual, se relaciona con una o más memorias colectivas, conformando estas últimas un marco social de referencia³⁸.

La televisión alimenta estos marcos sociales operando en un registro que otros autores han llamado *memorias prostéticas*, es decir, que funcionan como una prótesis al permitir la exteriorización del trauma de una manera con la que es fácil empatizar³⁹. El formato ficcional facilita esta tarea pues: 1) el número de capítulos de cada temporada es limitado —diez a doce, en el caso de series largas, y tres o cuatro para las miniseries—, y esto es compatible con la necesidad de consumo instantáneo, característica de las nuevas generaciones⁴⁰; 2) es posible ver los capítulos por separado sin perder lo esencial del contenido, lo que permite el enganche del receptor circunstancial; 3) utiliza recursos narrativos ágiles sin caer en una excesiva repetición⁴¹; 4) más que fechas, y nombres concretos, presenta situaciones fácilmente generalizables; se trata de acontecimientos ficcionales, en los que no es tan difícil reconocer los eventos reales que estarían en la base⁴²; 5) utiliza esquemas y estrategias destinados a perdurar en el tiempo, logrando fidelizar a las audiencias (a través de la identificación y la empatía) y, por tanto, responder a las lógicas de autofinanciamiento que exige el mercado de la televisión en Chile⁴³; 6) permite el tratamiento de lo intolerable, pues en la ficción se matiza la crudeza de algunos acontecimientos —como las torturas—, y el pretexto de la ficción permite una vía de escape que aparece como una alternativa válida para soportar el horror⁴⁴.

En *Los archivos del Cardenal*, siguiendo los puntos expuestos, 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

37 Francesca Randazzo, “Los imaginarios sociales como herramienta”. *Imagonautas* n.º 2 (2012): 77-96.

38 Maurice Halbwachs, *La memoria colectiva* (Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004).

39 Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (Nueva York: Columbia University Press, 2004).

40 Milly Buonnano, “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana”. *Designis* n.º 7-8 (2005): 19-30.

41 Carme Raventós, Marta Torregrosa y Efrén Cuevas, “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores”. *Trípodos* n.º 29 (2012): 117-132.

42 Insunza y Ortega, Introducción.

43 Mónica Kormis, “As ‘revelações’ do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar”. *Significação* n.º 36 (2011): 173-193, doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70947>

44 Puede consultarse: George Steiner, *Lenguaje y silencio* (Barcelona: Gedisa, 1994); Mario Carlón, “Sujetos telespectadores y memoria social”, en *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, editado por Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto (Buenos Aires: La Crujía, 2008): 67-89.

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 aquí. 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 *sapo*”⁴⁵, o “no quiero involucrarla más”⁴⁶. 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 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 la otra, la necesidad, por parte del régimen militar, de hacer “desaparecer” las evidencias de las violaciones de Derechos Humanos cometidas⁴⁷.

Destruir las evidencias no era algo novedoso en esta serie, pues ya se había hecho antes en otros programas. 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 denominada “Retiro de televisores”, 1978), o montajes para encubrir un asesinato con otro que dejara libres a los verdaderos culpables (como la *Operación Albania*, 1987)⁴⁸. Un ejemplo de esto se presenta en el octavo capítulo, en el que asesinan a un personaje, Lautaro, e incriminan al compañero de colegio de uno de los asesinos, Pedro, quien aparece como autor confeso del crimen (por una carta que había dejado)⁴⁹. Este caso está inspirado en el asesinato de Tucapel Jiménez, y la solicitud fue buscar a alguien pobre, alcohólico, que viviera solo, para echar tierra sobre su asesinato (1983) con el montaje de un suicidio con carta autoinculpatoria.

Otro ejemplo se puede encontrar en el capítulo 11, en que 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 enfrentamiento⁵⁰. Este hecho está inspirado en lo que ocurrió en septiembre de 1983, cuando la CNI asesinó a tres miristas del partido Movimiento de

45 Expresión coloquial utilizada en Chile para referirse a un delator. “Capítulo 2. Secuestro”. Manuel novio de Laura”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011. Cursivas de los autores.

46 Respuesta de Alicia, cuando Laura le pregunta por su nombre verdadero y por qué no les había dicho la verdad. Capítulo 2. “Manuel novio de Laura”.

47 Capítulo 1. “Osario”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

48 La *Operación Albania* es el nombre con el que se conoce el caso de la ejecución de doce frentistas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (15 de junio de 1987) en calle Alhué de Santiago. Este caso justificó ante la opinión pública las muertes como consecuencia de enfrentamientos sucesivos, señalándose igualmente que los agentes habían actuado en cumplimiento de una orden judicial y en presencia de un fiscal militar, circunstancia esta última que después sería desmentida. “30 años de la Operación Albania: Libro critica la justicia y la política en la medida de lo posible”, *El Ciudadano*, consultado el 07 de agosto de 2017, <<http://www.elciudadano.cl/politica/30-anos-de-la-operacion-albania-libro-critica-la-justicia-a-medias-y-la-politica-en-la-medida-de-lo-posible/06/14/>>.

49 Capítulo 8. “Compañeros de Colegio”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

50 Capítulo 11. “Atentado”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

Izquierda Revolucionario (1965-1990), en una casa de seguridad en la calle Fuenteovejuna, y a otros dos en una casa de seguridad en la calle Janequeo, ambas situadas en Santiago⁵¹.

Otro aspecto, relacionado con el primero, que queda en evidencia en esta serie es el silencio (en forma de censura y autocensura), por miedo de las víctimas y sus familiares, de la sociedad, y también de los medios de comunicación. Pero también se trataba de acallar las voces de quienes, habiendo participado en los organismos represores, y arrepentidos por ello, intentaron brindar información. En el capítulo 9, por ejemplo, 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 vivos⁵². Este personaje está inspirado en el testimonio de “Papudo” Valenzuela, quien se presentó un día ante una periodista opositora manifestando: “Quiero hablar de detenidos desaparecidos”⁵³. En el capítulo 11 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 advierte: “Pastene no va a ser testigo de nada, porque los muertos no hablan”⁵⁴. De acuerdo con la investigación realizada por Insunza y Ortega, una ley no escrita de los organismos represivos establecía que la traición se pagaba con la muerte.

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”⁵⁵, 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”⁵⁶. Ante el silencio de los medios en general, los chilenos y las chilenas que no habían sido tocados directamente por la dictadura justificaban su apoyo al régimen por desconocimiento. En la serie, este hecho se hace evidente en varios de sus capítulos. Por ejemplo, cuando Ramón conversa con su familia (conservadora y vinculada al Gobierno) en el capítulo 2 y les dice: “papá, no tienen idea de lo que está pasando allá afuera”, y en el capítulo 4, cuando el mismo Ramón le confiesa a Carlos Pedregal: “Mi papá y los que trabajan con él no tienen idea de lo que está pasando”. Ya en el capítulo 6, 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 tortura⁵⁷.

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 capítulo 3, y su colega periodista es asesinado durante esa detención. Sin embargo, otros medios de comunicación, como algunas radios y revistas de oposición, sí cumplieron un rol

51 Alejandra Matus, “La victoria de la CNI sobre el MIR”, en *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javiera Ortega (Santiago: Catalonia, 2011), 224-233.

52 Capítulo 9. “Confesión”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

53 Andrea Insunza y Javier Ortega, “El hombre que oía a muerte”, en *Los archivos del Cardenal. Casos reales* (Santiago: Catalonia Limitada, 2011), 158.

54 Capítulo 11. “Atentado”.

55 Insunza y Ortega, Introducción, 11.

56 Alejandra Matus, “Lonquén: el fin del adjetivo ‘presunto’”, en *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega (Santiago: Catalonia Limitada, 2011), 15.

57 Capítulo 2. “Secuestro”; Capítulo 4. “Capilla”, y Capítulo 6. “Cuento de terror”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

informativo importante, como la ya mencionada *Radio Cooperativa*, que es escuchada en la práctica totalidad de los capítulos. 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 las primeras 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 capítulo 10 con una de ellas⁵⁸.

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 en 1983, en memoria del padre de familia del mismo nombre que 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 10, y que termina con Ramón Sarmiento consolando a la hija —liberada—, cuando su padre muere en el hospital producto de las quemaduras⁵⁹. Además, 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 capítulo 4, 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 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”⁶⁰.

Para los telespectadores actuales no resulta difícil reconocer el miedo en el clima social de la época y relacionarlo con el miedo que se vive hoy. El origen es distinto pues en la actualidad es producto de la inseguridad (real o construida); de la inestabilidad —fundamentalmente económica⁶¹—; y de la desigualdad, que traería consecuencias, muchas veces violentas, vinculadas con la delincuencia; mientras que el silencio es parte de una estrategia de sobrevivencia que es fácil reconocer en la serie y actualizar en la vida cotidiana actual. El silencio pensado como “una forma de acción que construye la realidad que silencia, que es parte del lenguaje pero que no tiene palabras”⁶², que en la coyuntura actual refleja la presión social al conformismo; a la prudencia, al temor a la disidencia⁶³, y a volver a polarizar a Chile.

Conclusiones

Los archivos del Cardenal propone un relato sobre la dictadura construido desde la oposición a esta, y, así, contribuye a consolidar un tipo de memoria colectiva, que busca rescatar lo que fue

58 Capítulo 10. “Los archivos”, en *Los archivos del Cardenal*, TVN, 2011.

59 Capítulo 10. “Los archivos”.

60 Capítulo 4. “Capilla”.

61 Araujo y Martuccelli, *Desafíos comunes*.

62 Isabel Piper, “Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo” (tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005).

63 Manuel Mora y Araujo, *El poder de la conversación. Tomo I. La opinión pública* (Buenos Aires: La Crujía, 2012).

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 ocultado. 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 y rigurosidad posible, los mecanismos de la dictadura”⁶⁴.

Con estas emisiones, en un medio de alcance masivo como la televisión nacional abierta, se ponen sobre la mesa los antecedentes y los temas controvertidos, por demás pendientes de resolver, puesto que “las luchas políticas por la memoria son pugnas por la representación del pasado”⁶⁵, 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. Así, se hacen evidentes las grietas que aún persisten en el país y que no han podido cerrarse. A pesar de los aportes que este tipo de producciones pueden realizar, 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). 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.

Sin embargo, se pueden destacar varios puntos positivos, a pesar de las restricciones que el mismo formato televisivo impone, pues 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”⁶⁶, emociones presentes en la serie.

Las imágenes presentadas en *Los archivos del Cardenal* cumplen además otras 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. En síntesis, lo que muestra la televisión, en efecto, no es un reflejo exacto de la historia y de la sociedad, pero, sin duda, se vincula con ella

64 *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*, dirigido por Ricardo Ramírez, Chile, Memoria de título, Universidad de Chile, 2013. Documental.

65 María Olga Ruiz, “Reseña. Elizabeth Jelin. Los trabajos de la memoria”. *Historia Social y de las Mentalidades* n.º 7 (2003): 207-211.

66 Elizabeth Lira, *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria* (San José: FLACSO, 2010), 13.

emocionalmente. Es capaz, a través de los relatos que presenta, de sintonizar con los telespectadores, aunque no sea con todos. La serie analizada 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 en la base de nuestros modos de relación, por cuanto “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”⁶⁷.

Bibliografía

Fuentes primarias

Fuentes audiovisuales:

1. *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura*, dirigido por Ricardo Ramírez, Chile, Memoria de título, Universidad de Chile, 2013. Documental.
2. *Los archivos del Cardenal*, dirigido por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini, Chile, TVN, 2013. Serie.

Publicaciones periódicas:

3. *El Mostrador*. Santiago, 2011.
4. *La Fuga*. Santiago, 2015.
5. *The Clinic online*. Santiago, 2011.

Páginas de internet:

6. “30 años de la Operación Albania: Libro critica la justicia a medias y la política en la medida de lo posible”. *El ciudadano*, <<http://www.elciudadano.cl/politica/30-anos-de-la-operacion-albania-libro-critica-la-justicia-a-medias-y-la-politica-en-la-medida-de-lo-posible/06/14/>>.
7. “Así serán ‘LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL’, la miniserie con que TVN promete sacudir la memoria histórica”. *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>>.
8. “Críticas ante Críticas de Larraín: ‘Los archivos del Cardenal’ no es un programa histórico”. *Cooperativa.cl*, <<https://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/television-nacional/cntv-ante-criticas-de-larrain-los-archivos-del-cardenal-no-es-un-programa-historico/2011-07-13/125028.html>>.

67 Ruiz, “Reseña. Elizabeth Jelin”, 209.

9. “Encuesta de satisfacción sobre los programas ganadores del fondo de 2011”. *Consejo Nacional de Televisión*, <http://www.cntv.cl/los-80-y-con-que-suenas-fueron-los-programas-cntv-del-2011-favoritos-por-los-teleespectadores/prontus_cntv/2012-01-10/174958.html>.
10. “Informe sobre programación cultural en TV abierta-Agosto de 2011”. *Consejo Nacional de Televisión*, <http://www.cntv.cl/informe-de-programacion-cultural-tv-abierta-agosto-2011/prontus_cntv/2011-10-05/171510.html>.

Fuentes secundarias:

11. Ahumada, Eugenio, Augusto Góngora y Rodrigo Atria. *El libro de Chile. La Memoria Prohibida*. Santiago: Pehuén, 1989.
12. Amigo, Bernardo, María Cecilia Bravo y Francisco Osorio. “Telenovela, recepción y debate social”. *Cuadernos INFO* n.º 35 (2014): 135-145, doi: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.35.654>
13. Andrade, Pilar. “Novela policiaca y cine policiaco: una aproximación”. *Ángulo Recto* 2, n.º 2 (2010), <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen02-1/varia02.htm>>.
14. Antezana, Lorena. *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO, 2015.
15. Araujo, Kathya y Danilo Martuccelli. *Desafíos comunes. Retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Santiago: LOM, 2012.
16. Buonnano, Milly. “La masa y el relleno. La miniserie en la ficción italiana”. *Designis* n.º 7-8 (2005): 19-30.
17. Carlón, Mario. “Sujetos telespectadores y memoria social”. En *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, editado por Oscar Steimberg, Oscar Traversa y Marita Soto. Buenos Aires: La Crujía, 2008.
18. Casetti, Francesco y Federico di Chio. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós, 1999.
19. Charaudeau, Patrick. *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruselas: Éditions De Boeck Université, 2005.
20. Chicarro, María del Mar y José Carlos Rueda Laffond. “Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos”. *Comunicación y Sociedad* 21, n.º 2 (2008): 57-84.
21. Contreras, José Miguel y Manuel Palacio. *La programación en televisión*. Madrid: Síntesis, 2003.
22. Fernández de Mata, Ignacio. “El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas”. En *La tradición como reclamo. Antropología en Castilla y León*, coordinado por Luis Díaz y Pedro Tomé. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo/Junta de Castilla y León, 2007, 195-208.
23. Guarini, Carmen. “Memoria Social e imagen”. *Cuadernos de Antropología Social* n.º 15 (2002): 113-123.
24. Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.
25. Imbert, Gerard. *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008.
26. Insunza, Andrea y Javier Ortega. Introducción a *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega. Santiago: Catalonia, 2011, 1-14.
27. Insunza, Andrea y Javier Ortega. “El hombre que olía a muerte”. En *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega. Santiago: Catalonia, 2011, 158-173.
28. Kornis, Mónica. “As ‘revelações’ do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar”. *Significações* n.º 36 (2011): 173-193, doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70947>

29. Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press, 2004.
30. Lipkin, Steven. *Docudrama Performs the Past: Arenas of Argument in Films Based on True Stories*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
31. Lira, Elizabeth. *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. San José: FLACSO, 2010.
32. Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa. “Contenido y representación de géneros en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)”. *Cuadernos INFO* n.º 39 (2016): 55-66, doi: <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.39832>
33. Matus, Alejandra. “Lonquén: el fin del adjetivo ‘presunto’”. En *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega. Santiago: Catalonia Limitada, 2011, 15-26.
34. Matus, Alejandra. “La victoria de la CNI sobre el MIR”. En *Los archivos del Cardenal. Casos reales*, editado por Andrea Insunza y Javier Ortega. Santiago: Catalonia Limitada, 2011, 224-233.
35. Mora y Araujo, Manuel. *El poder de la conversación. Tomo I. La opinión pública*. Buenos Aires: La Crujía, 2012.
36. Mujica, Constanza. “Ficción televisiva: ficción y memoria chilena”. En *III Panorama del Audiovisual Chileno*, editado por Valerio Fuenzalida y Johanna Whittle. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes/Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, 66-70.
37. Pacheco, Manuel. “La reciente historia de España en la ficción televisiva”. *Mediaciones Sociales* n.º 4 (2009): 225-246, <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS4/Indice/PachecoBarrio/pachecobarrio.html>>.
38. Piper, Isabel. “Obstinaciones de la memoria: la dictadura militar chilena en las tramas del recuerdo”. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.
39. Preda, Caterina. “Arte de memorialización 40 años después del golpe de Estado”. *Tiempo Histórico* n.º 6 (2013): 49-62.
40. Randazzo, Francesca. “Los imaginarios sociales como herramienta”. *Imagonautas* n.º 2 (2012): 77-96.
41. Raventós, Carme, Marta Torregrosa y Efrén Cuevas. “El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores”. *Trípodos* n.º 29 (2012): 117-132.
42. Rueda Laffond, José Carlos. “Esta tierra es mía. Espacios históricos y geografía de la memoria en la ficción televisiva española”. *Historia Actual Online* n.º 26 (2011): 27-39.
43. Ruiz, María Olga. “Reseña. Elizabeth Jelin. Los trabajos de la memoria”. *Historia Social y de las Mentalidades* n.º 7 (2003): 207-211.
44. Santa Cruz, Eduardo. *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM, 2003.
45. Santander, Pedro. “¿Nace un nuevo televidente en Chile? Encuesta Nacional de TV 2011”. En *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio*, editado por María Dolores Souza. Santiago: Consejo Nacional de Televisión, 2014, 30-37.
46. Schrader, Paul. “Notes on film noir”. *Film Comment* 1, n.º 8 (1972): 8-13.
47. Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Barcelona: Gedisa, 1994.



Lorena Antezana Barrios

Profesora asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Periodista y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile y Doctora en Información y Comunicación de la Université Catholique de Louvain (Bélgica). Entre sus principales líneas de investigación destacan los estudios visuales: caricatura, fotografía, cine y televisión. Entre sus publicaciones más recientes pueden consultarse: el libro *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción* (Buenos Aires: CLACSO, 2015); y el texto, en coedición con Eduardo Santa Cruz, “Tecnología y poder: simulacros de participación política”, en *Comunicación política y democracia en América Latina*, editado por Juan Pablo Arancibia y Claudio Salinas (Barcelona: Ediciones Ciespal- Gedisa, 2016), 125-140. lantezana@uchile.cl

Javier Mateos-Pérez

Profesor del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Periodista y Máster en Comunicación Audiovisual de la Universidad Antonio de Nebrija (España) y Doctor en Comunicación Social por la Universidad Complutense de Madrid (España). Su trabajo de investigación académico se encuadra en los estudios culturales centrados en la televisión y el cine. Sus últimas publicaciones son los artículos, en coautoría con José Cabeza, “El cine durante la primera competencia televisiva española (1990-1994)”. *Signo y Pensamiento* 34, n.º 67 (2015): 76-92, y, con María Antonia Paz, “The Impact of Political Transition (1976-1982) on Spanish Television for Children and Young People”, en *TV & New Media* (Londres: SAGE, 2015), 1-16. javiermateos@u.uchile.cl