

## CAPÍTULO 8

### LA HISTORIA EN TIEMPO PRESENTE. FASCINACIONES TELEVISIVAS CON EL PASADO DE CHILE<sup>1</sup>

*Dr. Hans Stange M. y Dr. Claudio Salinas M., Universidad de Chile, Chile.*

#### Resumen

Los estudios sobre el discurso televisivo, tanto en Chile como en España, Estados Unidos, el Reino Unido y otros países, siguen de cerca los postulados teóricos de las teorías generales de la comunicación, al punto de que éstas son indistinguibles de lo que podríamos llamar una “teoría de la televisión”. Las principales aportaciones teórico-críticas de los estudios semiológicos y los estudios culturales proponen que el discurso televisivo es interdependiente de los demás discursos sociales producidos en determinada época y lugar. Por esta razón, los discursos televisivos se difuminan en medio de la discursividad social, a la vez que mediatizan discursos sociales ya elaborados; carecen de un régimen institucional discursivo propio, por lo que se ven afectados inmediata y directamente por las determinaciones de otros regímenes institucionales y las funciones que éstos les imponen. Bajo estas condiciones, siguiendo a Martín Barbero (1991) y Eliseo Verón (1988, 1989), el

---

<sup>1</sup> Este artículo es parte de los resultados del proyecto *Discursos históricos en la ficción televisiva chilena* (CNCA N° 212977).

análisis de los discursos televisivos debiera articularse en torno a la noción de *mediación*, por medio de la cual podemos comprender las interacciones, negociaciones de sentidos y las prácticas sociales que imbrican tanto a los sujetos como a los discursos sociales y televisivos; a la vez que participan de procesos de *mediatización social* que alteran su representación del mundo y lo implican individual y emocionalmente en las representaciones que lo median. Para fundamentar esta hipótesis, recuperamos los análisis de distintas series históricas de ficción televisivas chilenas, principalmente producidas en la última década, para establecer cómo éstas construyen mediaciones entre ciertas matrices culturales relevantes para la formación del sentido común histórico en el país y los usos prácticos y funciones contingentes de estos saberes en la sociedad chilena de las últimas décadas.

## Introducción

El discurso televisivo es, en realidad, una multiplicidad de discursos sociales en el que convergen, chocan, estallan y se fragmentan casi todos los posibles significados de los discursos sociales. Muchos autores afirman que la televisión es hoy el principal medio de vinculación de los públicos con su pasado, con el presente y con el sentido de pertenencia a un colectivo o comunidad. La televisión es el dispositivo central para la visibilización pública de los asuntos políticos y culturales, además de un espacio de legitimación y cristalización de modas, tendencias y estereotipos. La televisión está presente en nuestra vida cotidiana e íntima, provee nuestros temas de conversación, produce nuestra memoria colectiva reciente y entrega núcleos identitarios en los que reconocernos. Por el medio televisivo, los discursos sociales adquieren una resonancia inusitada y, además, según Buonano, la televisión cumple al menos tres funciones: una fabuladora, cuyos relatos nos hablan a nosotros y de nosotros; una función de familiarización con el mundo social (al preservar, construir y reconstruir sentidos comunes) y la función de mantenimiento de la comunidad (1999: 62-66).

La televisión es omnipresente en las sociedades contemporáneas:

Amada y odiada, valorada o denostada, la televisión no deja a nadie indiferente y, a pesar de la multiplicidad de dispositivos disponibles en la actualidad, sigue siendo la reina indiscutible entre los medios de comunicación. Así lo demuestra la VIII Encuesta Nacional de Televisión, donde se

indica que “aunque los hogares están altamente equipados, existiendo en ellos múltiples pantallas cuyos dueños son diferentes integrantes de la casa, se mantiene un alto porcentaje de consumo de televisión en familia” (CNTV, 2015, p. 23). Un 93,9% de las personas encuestadas dice ver televisión abierta y sólo un 13,3% consume contenido audiovisual a través de Internet. (Antezana, Canelo e Ibáñez, 2016: 11)

Esta característica hace de la televisión un medio enormemente heterogéneo, cuyos discursos, por tanto, presentan rasgos bien específicos: son fragmentarios, dispersos, demandan una atención “distraída”, producen un consumo interrumpido, redundante y discontinuo. Ver televisión es exponerse a un discurso de fisonomía particular, que no nos impide participar de otras interacciones sociales, que se inserta en nuestras prácticas cotidianas y se desvanece rápidamente como la lluvia.

A pesar de esto, los estudios sobre los discursos televisivos suelen repetir esquemas analíticos desarrollados hace décadas, acumular casos de los que no se extraen ideas comprensivas o segmentar el fenómeno en distintas áreas que no siempre logran complementarse. Existen así ramas de estudios sobre las percepciones de las audiencias, sobre los esquemas narrativos, sobre la “representación” de actores o procesos sociales, que pueden informarnos acerca de determinados aspectos de ciertos discursos televisivos, pero no constituyen una teoría acerca de la discursividad televisiva y su rol en la sociedad. Creemos que la principal dificultad para esto es la absoluta falta de especificidad del discurso televisivo respecto de los demás discursos sociales o, para decirlo de otro modo: que lo que está en las representaciones televisivas está ya inmediatamente en la sociedad, por lo que separarlos –incluso para efectos analíticos– es un contrasentido.

### **La mediación y la mediatización televisivas**

El estudio de la televisión sigue, en el ámbito de la comunicación, casi el mismo derrotero que las teorías clásicas sobre sus efectos. En este ámbito se reconocen la dimensión industrial de su producción, la racionalidad mercantil de su desarrollo y la influencia social de sus discursos, pero no se construye nunca una teoría sobre el medio y su inscripción en los discursos sociales. Así, por ejemplo, cuando Wolf (1985, 1992) recapitula las teorías sobre los

efectos de los medios y sus funciones en la sociedad (manipulación, control social, reproducción cultural, etc.) las afirmaciones que realiza aplican indistintamente a los discursos televisivos que a cualquier otra forma de discursividad mediática, sin reconocer sus atributos específicos. De esta suerte, la televisión parece ser el medio “por defecto” en el que se desenvuelven algo así como los “discursos mediáticos”. También para la mayor parte de la literatura anglosajona, el estudio de los discursos televisivos es indistinto del estudio de los efectos del medio televisivo y de los medios de comunicación en general (Hartley, 2008; Butler, 2002; Holland, 2000).

Fuera de esta tradición, son los enfoques de los *cultural studies* y de las investigaciones semiológicas los que han aportado perspectivas más interesantes acerca de los discursos televisivos, debido a que han desplazado el problema desde la naturaleza y efectos del medio hacia la cuestión de la producción social del sentido en los discursos televisivos y su articulación con las prácticas y significaciones producidas en y con las audiencias en contextos sociales específicos. Por una parte, las perspectivas semiológicas han provisto nociones teóricas clave para interpretar las disposiciones temáticas, las estructuras narrativas, las convenciones de géneros y formatos, así como los mecanismos de enunciación e interpretación televisivos (Casetti y Di Chio, 1999; Verón, 2001; Bettetini y Fumagalli, 2001; Vilches, 1993 y 1997; González Requena, 1995). Por otra parte, los trabajos sobre televisión y cultura han permitido construir las relaciones entre las representaciones televisivas y sus discursos ideológicos subyacentes, han visibilizado las negociaciones, los acuerdos y oposiciones de sentido que la televisión vehiculiza a propósito de conflictos identitarios, políticos y culturales; y han revisado los mecanismos de apropiación que cruzan la expectación televisiva con las circunstancias específicas de la experiencia cotidiana de individuos o pequeñas comunidades interpretativas (Fiske, 2001; Williams, 2011; Hall, 2004; Landi, 1992; Orozco, 1996 y 1997; Martín Barbero, 1992; Santa Cruz, 2001 y 2017; Silverstone, 1994).

Estos estudios reconocen, también, ciertos rasgos propios de la televisión en tanto medio, respecto de otros medios de representación: su escala industrial, su amplia heterogeneidad, la transmisión en directo, su penetración en las prácticas cotidianas, su implicación, etc. Al mismo tiempo: su homogeneidad, su conservadurismo, su sentido común, su

apego a fórmulas preestablecidas, junto con sus posibilidades disruptivas respecto de ciertos discursos hegemónicos. Antezana y Cabalin proponen que las prácticas interpretativas de las audiencias codifican y diferencian géneros y formatos, pero entremezclan esos discursos con los repertorios de su propia realidad, de lo que resulta una *mezcla indistinguible de ficción y realidad*:

La televisión está tan presente en la vida cotidiana que su recepción se ha naturalizado, es decir, lo que se muestra aparece como la “verdad”. A pesar de que los distintos formatos –géneros televisivos– son reconocidos por los y las telespectadores/as, su interpretación final cruza y confunde la realidad con la ficción constantemente (2016: 7).

Por otra parte, hay una simplificación de la realidad social compleja debido a las demandas de competencia:

Por otro lado, la simplificación del lenguaje televisivo, la utilización de estereotipos, la reducción de la complejidad que es propia de este dispositivo mediático en un contexto de competencia por la captación de audiencias, empieza a ser la forma que se impone en los demás medios de comunicación uniformando toda oferta, empobreciendo los contenidos y la forma de abordarlos (Antezana y Cabalin, 2016: 7).

Este es un primer aspecto importante: el discurso televisivo está directa e inmediatamente vinculado al resto de los discursos sociales, y aparece entremezclado con éstos. Los discursos televisivos son indistinguibles de los discursos sociales: esto quiere decir que no hay en la televisión ningún discurso –histórico, político, moral, artístico, etc.– que le sea “propio” en un sentido estricto, todos sus discursos provienen ya del contexto social. Esta indistinción entre los discursos televisivos y el resto de los discursos sociales es la principal cualidad y fortaleza de la televisión, es la condición que explica su importancia capital en la experiencia cotidiana de las personas durante las últimas seis décadas y nos permite vislumbrar el rol clave que el discurso televisivo tiene como agente conformador y articulador de la sociedad. Al mismo tiempo, esta indistinción es el principal obstáculo que enfrentan los analistas al momento de intentar describir unidades de estudio, categorías de investigación, y rasgos propios de lo

televisivo<sup>2</sup>. Esto quiere decir que no habría en el discurso televisivo nada que no estuviera previamente producido en el magma social, pero a la vez, nada es presentado en la televisión tal y como existe en ese magma.

La inmediata cercanía que los discursos televisivos tienen con el resto de los discursos sociales puede explicarse por la falta de un régimen institucional que establezca las normas y temas acerca de los que la televisión debe referir. Por régimen discursivo institucional estamos entendiendo un sistema de convenciones sociales que determina las reglas tanto de la producción de los discursos como de su interpretación, con relativa autonomía respecto del resto del campo social. Un ejemplo de esto son los sistemas del arte y la literatura, que se organizan en torno a cánones y normas de gusto que permiten distinguir lo que es “bello” o “valioso” respecto de lo vulgar o cotidiano. Estas reglas se basan en principios estéticos y sensibles que, por una parte, reclaman un valor social como propio y exclusivo de sus prácticas productivas (lo bello, lo sensible, lo autónomo) y, por otra parte, subordinan a ese principio el resto de las normas comunes que aplican al conjunto de la sociedad (Tatarkiewicz, 1986; Buchloh, 2003; Helguera, 2013). En torno a dicho principio se organiza una verdadera institución discursiva que selecciona los temas sobre los que se representa, los modos válidos de enunciación, las expectativas del público, los ritos sociales que enmarcan el uso del discurso y las reglas de producción y significación.

Una de las dificultades con la televisión es que ésta no tendría un régimen institucional propio en dicho sentido: sus modos de organización –y los de su discurso– son indistintos de los modos de organización de su industria, de sus modelos de negocios, de las tecnologías para su producción y consumo. Del mismo modo, el amplio registro de sus representaciones (desde los noticieros hasta los telefilmes, pasando por animaciones, spots publicitarios, telenovelas, transmisiones deportivas y un amplio etc.) impide que estos discursos puedan regularse mediante un sistema cerrado y preciso de reglas compartidas. Podemos decir que el principio que reclama el discurso

---

2 Es sintomático al respecto el conjunto de preguntas que los investigadores suelen hacer acerca de la televisión: ¿Qué es? ¿Cuáles son sus efectos? ¿Las audiencias afectan la producción de televisión? Planteadas una y otra vez, ninguna de estas preguntas tiene una respuesta categórica, porque se proponen desde la suposición de que la acción y el valor del discurso televisivo pueden reconocerse de manera aislada y distinta respecto de resto de los fenómenos sociales, cuando lo que en realidad parece ocurrir es que nada en la televisión es preciso y definitorio: su valor se encuentra en el espacio “entre” el conjunto de los fenómenos sociales y “entre” los discursos televisivos y sus contextos de producción (véase Eco, 1985; Williams, 2011).

televisivo es la realidad, es decir, el mismo principio que organiza el resto de la vida social, por lo que la televisión no puede regularlo y delinearlo de manera autónoma y exclusiva. Mientras que la pintura de los siglos XVIII y XIX, por ejemplo, difiere en estilos y motivaciones pero comparte un único principio plástico, un reality show y un reportaje de televisión, en cambio, tienen apenas en común el medio televisivo. Lo mismo pasa con las audiencias: la comunidad interpretante es tan vasta y diversa que es imposible suponer que comparten un mismo conjunto de convenciones o principios de interpretación. Lo que tienen en común es apenas su contexto social y el hecho de interactuar con la televisión una y otra vez a lo largo de su vida.

Así, los discursos televisivos establecen contratos, géneros, formatos, igual que en otros campos de la producción cultural pero, al carecer de autonomía, estas formas discursivas están determinadas en mayor medida y con gran inmediatez por las transformaciones que acontecen en la sociedad contingente: modas, temas del momento, sentidos comunes, acontecimientos públicos, controversias, etc. De esta materia social inmediata está hecho el discurso televisivo. “Transmitir en directo” no es solo una fórmula para describir lo que la televisión puede hacer, sino una metáfora de lo que a ella misma le hace la sociedad.

Tal falta de autonomía podría ser considerada (lo fue, históricamente, al menos por los grupos ilustrados de mediados del s. XX) una debilidad, en dos sentidos: por un lado, al carecer de un régimen institucional propio, el discurso televisivo es menoscabado respecto de otras producciones culturales como las de la literatura, el arte e incluso el cine y la “prensa seria”; por otro lado, su insidiosa cercanía con la realidad social incita a concebirlo de forma limitada como una herramienta de manipulación social y agente de propaganda de masas, tal como en las teorías de la comunicación de la época posterior a la Segunda Guerra Mundial. Desde otra perspectiva, esta falta de autonomía vuelve a la televisión el medio de expresión por excelencia de los sentidos comunes de las sociedades industriales y postindustriales; y permite vehiculizar, dinamizar, amplificar y registrar, como nunca en la historia de los medios, el carácter polimorfo y caótico de las prácticas cotidianas. En este sentido, la televisión altera nuestros sentidos del tiempo y del espacio, nuestra percepción del valor de las cosas, nuestro acceso a la información y nuestro sentido de realidad.

Es decir, la sociedad misma se ve afectada por esta cercanía inmediata con la televisión. En todos sus discursos está reflejada inmediatamente la

forma del mundo social; esto significa que toda discursividad social es susceptible de ser mediatizada, amplificada y resignificada por la televisión. Si ésta no es el reflejo de la sociedad, si sus discursos son los de la sociedad misma volcada sobre sí, ¿no es entonces la televisión la *mediación por antonomasia*?

En las pantallas logran mantenerse reunidas e interactuando dimensiones aparentemente opuestas e, incluso, incompatibles del orden social: lo individual con lo global, lo mítico con lo técnico, lo emocional con lo político, lo trascendental con lo económico, la razón con la pasión, lo fugaz con lo estructural, etc. En este marco, para comprender los discursos televisivos no es necesario aprehender una tradición propia (como en el arte o la literatura), sino que es necesario comprender la discursividad social mediada por los formatos y narrativas de la televisión. En los discursos televisivos, el conocimiento del orden social mismo es más relevante que el conocimiento del orden estético de un régimen institucional particular.

Autores como Fiske y Hartley señalan ya esta profunda imbricación entre discursos sociales y televisivos. Fiske afirma cómo la constante presión por desarrollar contenidos y estilos nuevos en la televisión se confronta con la también constante presión por mantener costes de producción y estrategias de mercadeo que vuelven a la televisión un medio contradictorio: innovador y conservador, experimental y repetitivo, convencional y “políticamente correcto”, siempre pendiente de captar grandes tendencias mayoritarias:

(...) these differences operate in a constant tension with cultural homogeneity. This common ground is to be found firstly in a shared dominant ideology and secondly in a set of textual conventions that producers and readers share because they are part of a common history and experience. Television is a conventional medium –its conventions suit both the audiences with their needs for familiarity and routinization and the producers, for established conventions not only keep the costs of production down, they also minimize the risks in the marketplace. The economic dimension of television gives it a conventional form, even when its content is more progressive. (Fiske y Hartley, 2004: 37)

En síntesis: los discursos televisivos se difuminan en medio de la discursividad social, a la vez que mediatizan discursos sociales ya elaborados; carecen



de un régimen institucional discursivo propio, por lo que se ven afectados inmediata y directamente por las determinaciones de otros regímenes institucionales y las funciones que éstos les imponen.

La idea de *mediación*, tal como hemos señalado, es útil para comprender las intrincadas relaciones entre los discursos sociales y los discursos televisivos. Por una parte, sobrepasa la concepción tradicional del medio como un acicate para obtener respuestas prefiguradas en la audiencia, y la crítica habitual de la televisión como un mero reflejo de la estructura social y sus estereotipos. Martín Barbero reconoce como mediaciones los espacios físicos y simbólicos –“la cotidianidad familiar, la temporalidad social y la competencia cultural” (1991: 233)– en los que se produce, de manera preferente, unas interrelaciones entre diversas matrices culturales, entre agentes productores y consumidores, entre discursos hegemónicos y subalternos, etc. En estos espacios, la interrelación promueve apropiaciones, resignificaciones, identificaciones y negociaciones de sentido que transforman los discursos vehiculizados por estos agentes y legitimados en dichas matrices.

La mediación no es el efecto del medio sobre el individuo o sobre la sociedad: es la transformación de los significados culturales que ocurre cuando los públicos se apropian de los mensajes mediáticos (y de los mensajes sociales en general) y los interpretan de acuerdo a sus condiciones y matrices culturales (Martín Barbero, 1991). En este proceso ocurre una *negociación de sentidos*. Esto supone que las expresiones mediáticas se incorporan al acervo social; las ideas dominantes deben transar con saberes tradicionales e imágenes, y las representaciones hegemónicas del mundo pueden ser trastocadas por las propias prácticas de los públicos. Como señala Orozco:

Los mismos medios y sus características intrínsecas, determinaciones políticas y económicas, sus lógicas de producción y transmisión, sus lealtades y estilos, son una mediación. Así como lo son las mismas audiencias, siempre situadas, tanto como miembros de una cultura y de varias comunidades de interpretación, como en tanto individuos con un desarrollo específico, repertorios, esquemas mentales y guiones para su actuación social (1997: 28).

En este proceso continuo e ilimitado tiene lugar, por tanto, también una negociación de poder. Según Martín Barbero, las mediaciones posibilitan tanto la diseminación de consensos hegemónicos como de prácticas de resistencia a esos consensos y, a la vez, obligan a incorporar sentidos y significados

contrahegemónicos en los discursos mediáticos, volviéndolos menos monolíticos y coherentes (Martín Barbero, 1991: 207). Por las características técnicas y de formato propias de los medios, algunos autores señalan que los procesos de mediación cultural se desarrollarían conjuntamente con otros procesos de mediatización. Según Eliseo Verón, la *mediatización* es un proceso gradual en el que las prácticas sociales se transforman por el hecho de que hay medios:

Las sociedades postindustriales son sociedades en vías de mediatización, es decir, sociedades en que las prácticas sociales (modalidades de funcionamiento institucional, mecanismos de toma de decisión, hábitos de consumo, conductas más o menos ritualizadas, etc.) se transforman por el hecho de que hay medios. El proceso de mediatización no avanza al mismo ritmo en los distintos sectores del funcionamiento social; es cierto que el mecanismo estatal (y, por lo general, el campo de lo político) es uno de los sectores en que esta mediatización es bien visible. Una sociedad en vías de mediatización (distinguible de la sociedad mediática del período anterior, es decir, una sociedad en que poco a poco se implantan tecnologías de comunicación en la trama social) no por eso es una sociedad dominada por una sola forma estructurante, lo cual explicaría la totalidad de su funcionamiento. (Verón, cit. en Scolari, 2014)

Algunos rasgos relevantes de la mediación televisiva y de la mediatización de los discursos sociales serían:

1. Imperio de la contemporaneidad: todos los tiempos sociales se unifican en una única temporalidad: el presente siempre fugaz e instantáneo. Como señala Charlois:

(...) los productos audiovisuales están constituidos por el entrecruzamiento de matrices narrativas que provienen del pasado y se hacen presentes en el producto. Estas se materializan en el formato televisivo y se comprenden como las características de narración y construcción del relato, provenientes de elementos culturales del pasado. (2010: 20)

2. La simplificación de la totalidad de los discursos y prácticas sociales, mediante mecanismos de producción y reconocimiento en el que prevalecen los hábitos y convenciones.

3. La implicación directa de la experiencia del individuo en la construcción del sentido de la comunicación televisiva. En el consumo de televisión se comprometen las emociones, experiencias y prejuicios de cada televidente, a través de formas melodramáticas o narrativas simbólico-dramáticas (Sunkel, 2016).

Esto significa que la totalidad y complejidad del mundo social actual, de los discursos sociales contingentes, pueden ser representados por la televisión, que nos devuelve una narración que simplifica, selecciona, organiza, traduce, releva, posterga, enmarca, sitúa y promueve no los hechos, sino sus sentidos y valor, mediando y mediatizando estos discursos sociales como si fuera una discursividad propia. La escala caótica y enorme del mundo, imposible de experimentar completa de forma directa, es sustituida por una experiencia mediatizada del mismo, a escala del individuo.

En síntesis: los discursos televisivos constituyen *mediaciones* de los sentidos y prácticas sociales que los individuos interpretan en su interrelación con los diversos campos sociales; a la vez que participan de procesos de *mediatización social* que alteran su representación del mundo social y lo implican individual y emocionalmente en dicha representación.

### Las series televisivas históricas de ficción y sus discursos

Hemos dicho que los discursos televisivos son indistinguibles del resto de los discursos sociales de la época y lugar en que se producen, por lo que su análisis ha de considerar estas interacciones, no para decodificar o interpretar sistemas de mensajes codificados bajo convenciones y usos específicos (de los que carece la televisión) sino el espacio “entre” los discursos y prácticas sociales que permite observar los procesos de mediación y mediatización que evidencian el rol que la televisión cumple en el seno de la sociedad incorporándola en la producción de su discursividad.

Los actos conmemorativos en torno al Bicentenario de la república de Chile en 2010 y en torno al cuadragésimo aniversario del golpe de Estado en 2013 constituyen momentos ejemplares para estudiar las relaciones entre discursos televisivos y discursos sociales a propósito de una materia particular: la historia nacional. Tanto por medio de actos públicos oficiales, actividades académicas, alusiones y reportajes de la prensa escrita y televisiva, actos escolares y, por supuesto, ficciones y narrativas mediáticas, el espacio social

de estos años fue saturado por los discursos históricos. Como señalan Antezana y Cabalin, “si para los 30 años los departamentos de prensa se encargaron de ‘recordarnos’ el pasado reciente, para los 40 años fueron sobre todo las producciones ficcionales las responsables de ese proceso”. (Ramírez y Cabalin, 2016: 55)

Siguiendo nuestra premisa, los discursos televisivos participaron abundantemente de esta actividad, produciendo una notable cantidad de series, miniseries y telefilmes que, de alguna manera, revisan y recrean momentos, personajes, episodios y memorabilia histórica: *Héroes* (Canal 13, 2007-2009), *Los 80*, (Canal 13, 2008-2014), *Adiós al séptimo de línea* (Mega, 2010), *Los archivos del cardenal* (TVN, 2011-2014), *Ecos del desierto* (TVN, 2013), *Sitiados* (TVN, 2015). ¿Qué discursos sobre la historia sostienen estas series? ¿Qué sentidos negocian con sus audiencias en los contextos específicos de la conmemoración social? ¿Cómo interactúan con los sentidos comunes, con la memoria social e individual, con los significados retrospectivos que el presente otorga a los hechos pasados? En definitiva, ¿de qué mediaciones sobre lo histórico participan los discursos de estas series de ficción televisivas?

La literatura que aborda la relación historia-televisión concentra sus esfuerzos, por lo general, en dos cuestiones bien diferenciadas: la descripción de las operaciones narrativas y formales de las series, con el propósito de establecer las principales proposiciones de sentido que estos discursos televisivos profieren sobre ciertos tópicos históricos (Antezana, 2015; Mujica, 2007; Castillo, Simelio y Ruiz, 2012; Mateos y Ochoa, 2016; Rueda, 2009; entre ellos); por otro lado, se estudian las relaciones entre estas series con sus contextos de recepción y sentido para determinar las funciones sociales que le cabría cumplir a los discursos históricos vehiculizados en ellas (Antezana y Mateos, 2016; Santa Cruz, 2018; Jarpa, 2017; entre otros). En la medida que intentamos indagar en las mediaciones que el discurso televisivo constituye respecto de lo histórico, nuestro interés no está en verificar el valor documental o testimonial de estas series, ni en evaluar su apego a la evidencia historiográfica, ni en relevar el potencial valor de estos discursos como insumos de la actividad didáctica para explicar y transmitir la historia. También queremos evitar ciertos lugares comunes:

1. Las exigencias de veracidad histórica que suponen una función que la televisión no tiene.
2. Los reclamos sectaristas por la “sobrerrepresentación” de tal o cual historia.

3. La reducción de las representaciones históricas a la “intención” del autor o los “intereses” de tal o cual avisador.
4. La simplificación de los “efectos” del relato histórico televisivo en términos de simple información transmitida (didactismo) o mera reacción provocada (polemismo).

No desconocemos la importancia de estos asuntos, pero creemos que dicen relación con preguntas que tienen por foco el lugar de la historia en la sociedad, mientras que nuestro interés está en caracterizar las mediaciones televisivas (en este caso, respecto de la historia) y la mediatización de la experiencia social (en este caso, en un contexto conmemorativo). Respecto de esta cuestión planteamos que las ficciones televisivas chilenas recogen los elementos históricos presentes en diferentes matrices, ya reconocibles como parte de los sentidos comunes imperantes y de la cultura colectiva de los públicos, y los recrean y reelaboran mediante los procedimientos y formas de los géneros ficcionales (especialmente los melodramáticos), a partir de diferentes intenciones y con unos intereses propios, para propiciar un sentido de la historia, en el que la audiencia pueda identificarse y con el cual pueda legitimarse un orden social fundamental, incluso si admite disputas contingentes por la identidad o la memoria.

Cristian Ahumada (2017), en su estudio de la serie *Los archivos del cardenal*<sup>3</sup>, afirma que la serie generó polémica en distintos sectores de la sociedad que la acusaron de representar los hechos históricos de manera parcial y subjetiva. “De acuerdo a sus realizadores, la producción audiovisual tenía como propósito el rescate de una memoria histórica nacional perteneciente a un capítulo un tanto oscuro, como es el de la dictadura, con el objetivo de entregarla a las nuevas generaciones” (Ahumada, 2017: 3)

El autor reconoce componentes melodramáticos y elementos de la memoria colectiva que buscan provocar una identificación de las audiencias con la serie, a la vez que rescata algunos aspectos del género policial: “(...) estas normas de género, la complicación amorosa del melodrama y los acertijos capitulares de lo policíaco, tendrían influencia en la modificación de

---

3 *Los archivos del cardenal* se emitió entre 2011 y 2014 por TVN. Fue dirigida por Nicolás Acuña y protagonizada por Benjamín Vicuña y Daniela Ramírez. Ficcionaliza algunos casos emblemáticos de violaciones a los derechos humanos en Chile durante la dictadura de Pinochet, en los que la Vicaría de la Solidaridad desempeñó un rol clave en la investigación y protección de las víctimas.

los hechos históricos en los que se basa la serie” (Ahumada, 2017: 4). Esta adecuación del discurso histórico al formato ficcional de la serie tendría, como consecuencia, un tipo de mediatización de la memoria histórica que simplifica los procesos de la historia reciente para encajarlos en la fórmula narrativa del género.

Antezana y Mateos, por su parte, reconocen también el peso del formato audiovisual sobre la discursividad histórica, refiriendo cómo la serie entrelaza acontecimientos y personajes reales con otros ficticios, colocando al periodo histórico como telón de fondo de una narrativa que, conforme a los preceptos televisivos: “Más que fechas, lugares y nombres concretos, se presenta a los telespectadores otras situaciones fácilmente generalizables, lo que facilita la identificación y la empatía” (Antezana y Mateos, 2016: 1).

Guillermo Jarpa, a su vez, estudia la serie *Los 80*, proponiendo que el medio televisivo se coloca aquí en el centro de la reconstrucción histórica (2017: 12), de suerte que la historia narrada bajo el formato del drama familiar no es sólo el de un grupo humano durante la década de 1980, sino la de la propia televisión, constituyéndose en el eje de una memoria colectiva (2017: 1). Según Jarpa, el dispositivo televisivo realiza

un movimiento doble, simultáneo y complementario: explicar la historia de la televisión, a la vez que retrata la memoria colectiva recolectada por el mismo dispositivo televisivo, la cual es leída como una historia común. El resultado de este proceso le permite a *Los 80* constituir una estética y una ética: la nostalgia por un mundo perdido donde las adversidades de la vida cotidiana y política eran caldo de cultivo para la posibilidad de instituir “buenas personas”. (2017: 2)

El televisor operaría como dispositivo en un doble nivel: dentro del relato moviliza las acciones, permite el tránsito entre las escenas, contextualiza la realidad y construye puentes de reconocimiento con el espectador; fuera del relato, provee el archivo visual que utiliza la serie, los que complementa con otros materiales audiovisuales de la época. El esfuerzo de construir una memoria colectiva sobre la base de los archivos televisivos es interpretado

---

4 *Los 80* es una serie chilena inspirada en la serie española *Cuéntame cómo pasó*, dirigida por Boris Quercia y luego por Rodrigo Bazaes, y protagonizada por Daniel Muñoz y Tamara Acosta. La serie relata las vicisitudes de una familia típica de clase media durante la década de 1980, bajo la dictadura de Pinochet. Fue emitida por Canal 13 entre los años 2008 y 2014.

por Jarpa como una acción deliberada para concitar un consenso político en nuestro presente:

El hecho que sea financiada por un Fondo Bicentenario no es baladí. Leída en perspectiva, *Los 80* es una serie hecha a la medida política del Bicentenario: rememora a la vez que construye consensos para el futuro, desde la resolución de las diferencias mediante la imposición de valores con los cuales el grueso de la población chilena pueda identificarse. (2017: 15)

José M. Santa Cruz G., en su análisis de la serie *Sitiados*<sup>5</sup>, afirma que la presencia de la historia mapuche en las producciones audiovisuales va a la par con la visibilidad del conflicto mapuche en las últimas décadas. Del mismo modo, el discurso audiovisual sobre lo mapuche opera las mismas exclusiones e invisibilizaciones que lo afectan en las demás esferas de la discursividad social, produciéndose una completa identificación entre el discurso televisivo y el discurso social sobre lo mapuche. Dice Santa Cruz G.:

(...) los estrenos de las películas *Cautiverio feliz* (1998), de Cristian Sánchez, de la teleserie *Iorana* (TVN, 1998) y *Tierra del fuego* (2000), de Miguel Littin, son parte de una sintomatología que eclosionará en los siguientes años abocada a establecer un espacio visual en que la multiplicidad de los colectivos culturales identitarios indígenas se vuelvan visibles (2017: 7).

Y agrega Santa Cruz:

se han multiplicado de forma inédita en la historia cinematográfica-audiovisual chilena las representaciones de lo mapuche y la rentabilización económica, discursiva y simbólicamente de los estereotipos de sus costumbres, simbología, alimentos e historia. (...) Rara vez, el problema de lo mapuche articula el sentido narrativo de los eventos, aún cuando se busque un estereotipo positivo, este siempre emerge como una excentricidad o un complemento narrativo. (Santa Cruz G., 2017: 10).

---

5 *Sitiados* es una coproducción entre TVN y la cadena Fox del año 2015. Dirigida por Nicolás Acuña y protagonizada por Benjamín Vicuña, Marimar Vega, Gastón Salgado y el actor colombiano Andrés Parra, la serie ficciona el sitio de la ciudad de Villarrica que sucedió a la batalla de Curalaba en 1598, en el contexto de la Guerra de Arauco, librada entre los conquistadores españoles y los grupos Mapuche organizados contra el invasor.

*Sitiados* representaría la consolidación de este tratamiento de lo mapuche en el que el discurso televisivo y el consenso hegemónico social convergen plenamente, exhibiendo el conflicto pero despolitizándolo; representando sus motivos pero obliterando sus razones históricas: “Esta lógica de lectura del conflicto mapuche actual no le pertenece a éste, sino al discurso de la reconciliación democrática chilena tras la dictadura: un pasado ideologizado que nos dividió y un presente identitario que nos puede reconciliar bajo la misma bandera”. (Santa Cruz G., 2017: 9).

Eduardo Santa Cruz A. ofrece una lectura intermedial de *Adiós al séptimo de línea*<sup>6</sup>, obra de Jorge Inostroza reversionada en muchas ocasiones durante el siglo XX. El análisis de Santa Cruz A. pone de relieve las relaciones entre los datos históricos de la guerra del Pacífico (que enfrentó a Chile, Perú y Bolivia entre 1879 y 1883) con los nudos melodramáticos de una historia de espías, propia de los géneros de la cultura popular: una mujer chilena, espía en Lima, cuyas acciones tienen consecuencias en el desarrollo del conflicto bélico, pero también en su vida personal, entremezclan la historia con elementos como la pasión, el amor, la desventura, la venganza y el remordimiento (Santa Cruz A., 2018: 18). El autor revisa los elementos de este núcleo narrativo, fácilmente reconocible por la audiencia hasta el punto de confundirse con la narrativa histórica oficial sobre la guerra, en sus distintas versiones: como radioteatro en 1948, como novela histórica en 1955, como historieta en 1960-1962, como miniserias televisivas en 1993 y 2008, para culminar con la serie homónima de 2010, particularmente fiel al relato de la novela. Esta última serie consolida la narrativa épico-melodramática sobre la guerra cuya matriz se encuentra en el nacionalismo de masas de los años 30 del siglo xx, alimentada mayormente por las producciones intermediales de la cultura popular que por la historiografía, y que arraiga, por tanto, en cierta tradición histórica del país, al mismo tiempo que cimenta su articulación con la experiencia cotidiana de los espectadores televisivos, en una suerte de memoria histórica hilvanada por los medios de masas. Quizás la única versión de la guerra que contraviene esta visión, sugiere Santa Cruz A., sea la película *Caliche sangriento*, estrenada en 1969 (2018: 13).

---

6 *Adiós al 7° de Línea*, es una serie de diez capítulos producida por Alce Films, dirigida por Alex Bowen y que contó en su elenco con Fernanda Urrejola, Nicolás Saavedra, Matías Stevens y Erto Pantoja, entre otros. La serie cuenta la historia de Leonora Latorre, quien viaja a Perú en busca de su prometido, perdido en acción durante la guerra, y termina enredada en las acciones secretas de la inteligencia nacional contra la guerrilla peruana.



## La mediación y mediatización televisivas de la historia

La breve revisión de estos casos indica que en Chile no se ha desarrollado un género propiamente histórico en la producción televisiva de ficción, ni hay formatos (como la telenovela histórica) que hayan sentado una tradición en el medio local. De todas formas, desde los años 70 esporádicamente las ficciones televisivas chilenas han tomado personajes o episodios históricos para su representación, y en los últimos 15 años, la presencia de la historia en los discursos televisivos se ha hecho más que evidente. Los casos estudiados señalarían que, más que servir a propósitos educativos, o disputar y confrontar versiones e interpretaciones acerca de la historia nacional, estas producciones vienen a conformar una *mediación* entre ciertos saberes históricos, más o menos asentados, y las representaciones de los sentidos comunes cotidianos de buena parte de la población, hegemónicos en Chile en nuestra época. Tal mediación no consistiría en una renegociación o cuestionamiento de los sentidos fundamentales de los relatos históricos nacionales, sino más bien en su legitimación y naturalización en el sentido común (especialmente, en el reforzamiento de una cultura del consenso). (Antezana y Mateos, 2015). Como afirma Santa Cruz A.:

En ese sentido, se puede sostener que el discurso de la televisión chilena lleva a cabo una operación sistemática para crear efectos de sentido sobre la vida y cultura cotidiana, estableciendo una compleja relación con el sentido común, en un plano de interacciones y mutuas determinaciones. Se trata de una racionalidad no exterior a dicho sentido común, si no que parte de la misma visión de mundo hegemónica. En ese sentido, el discurso televisivo no es discernible desde su pura inmanencia, sino desde la radical historicidad de toda estrategia comunicacional (2018: 1).

Las ficciones televisivas chilenas recogen los elementos históricos presentes en diferentes matrices culturales, no sólo del saber historiográfico, sino del folclor popular, de las mitologías, de la memoria social, de las festividades conmemorativas, de los conocimientos escolares, etc. Estas matrices han de ser ya reconocibles como parte de los sentidos comunes imperantes y de la cultura colectiva de los públicos. En este sentido, las ficciones televisivas no recurren a un relato histórico coherente y cerrado, sino a un conjunto de retazos más o menos organizados, variables, en distintas versiones, en

el que se mezclan elementos residuales y emergentes, en el que conviven explicaciones de procesos generales o sociales con elementos o percepciones individuales, emocionales o simplemente pintorescas o anecdóticas: la historiografía en vínculo aporreado con la trivía. Esta enorme diversidad de fuentes de información histórica obliga a hacer constantemente tareas de selección, recortes y enmarcamientos que afectan luego la representación de lo histórico en el discurso televisivo. Como sugiere Guynn (2006: 166), los realizadores y productores, por distintas razones, eligen sólo ciertos eventos, sucesos, personajes y ángulos en sus producciones. Estos “recortes”, que adquieren inusitada fuerza en el espacio mediatizado, llegarían a ser considerados el núcleo esencial de un determinado imaginario histórico:

This is particularly true of the broadcast media, which can operate to the detriment of public memory. Film and television often undermine the collective task of remembering by ceaselessly repeating fetish images of past events: what the media have “captured” on film or video tends to overshadow and replace all other recollection (Guynn, 2006: 166).

Las ficciones televisivas chilenas recrean estos elementos y los reelaboran mediante los procedimientos y formas de los géneros televisivos, especialmente los melodramáticos. Los elementos históricos serían recogidos de forma fragmentaria, esquemática y a veces incoherente o simplificada, y “rellenados” o vinculados con un repertorio de otros elementos tomados, ya de los sentidos comunes hegemónicos, ya de los propios recursos narrativos y estilísticos del medio. Así, la ficción histórica televisiva es un dispositivo con un fuerte *efecto de realidad*, producido por medio de un estilo y un formato audiovisual reconocible por los públicos, expertos en interpretar la lucha del bien y el mal, la oposición entre el deber y el amor, el fondo de justicia o injusticia de una acción, etc.

El peso del formato en la representación televisiva es ostensible. Ahumada, Santa Cruz G., Jarpa, Antezana y Mateos, así como Santa Cruz A., insisten permanentemente en que el formato moldea la selección y organización de los datos históricos en el discurso televisivo, los que son sometidos a los criterios de relevancia o interés de la fórmula melodramática, policial, familiar o de algún otro género recurrido. Constanza Mujica, quien estudia el repertorio de telenovelas situadas en marcos históricos reconocibles, afirma que estas producciones:

(...) se instalan como una visualización de la historia oficial del país, pero con códigos fuertemente melodramáticos y unos héroes retratados desde lo doméstico. De hecho, el foco de la narración está en sus biografías, con un énfasis en su micro-relato personal y privado como eje de articulación del devenir histórico en el que participa (...) La ficción melodramática sugiere alternativas posibles, ocupando los vacíos de la historiografía que no puede imaginar –o solo parcialmente–, por ejemplo, sentimientos y afectos. Esto, sin duda, permite una conexión con los públicos” (2007: 22).

El formato organiza la estructura narrativa del discurso televisivo, da pauta para organizar las relaciones entre los personajes y el desarrollo de los conflictos, segmenta la historia en unidades seriadas y reconocibles, cotidianiza las relaciones afectivas, inserta las marcas históricas y pone de relieve los aspectos llamativos, sean estos los anacronismos epocales o las dimensiones psicológicas de los personajes (Rueda y Guerra, 2009). El formato incide también en un rasgo fundamental de la mediación televisiva: “nos referimos a la que ha sido denominada como ‘tiranía de la contemporaneidad’, es decir, una valoración exclusiva de lo inmediato, de lo cercano a nosotros, de aquello que estamos viviendo (...)” (Hueso, 2008: 100).

El proceso de selección y reelaboración de los elementos históricos en los discursos televisivos responde, por una parte, evidentemente, a condicionamientos ideológicos, pero no solo a ellos. Hay condiciones de producción propias de la televisión que determinan la naturaleza del relato histórico televisado. Hay un requerimiento comercial ineludible (pues la televisión es una industria y las series históricas, como cualquier otra, aspiran a tener éxito en audiencia y avisaje). Pero, por sobre todo, los realizadores de televisión, que no son historiadores de formación, recurren a las fórmulas históricas del sentido común porque ellas alimentan, en primer lugar, su propia relación con la historia. El efecto de realidad de las series televisivas se lograría, entonces, por medio de una correspondencia entre lo representado y lo previamente admitido como “histórico” por parte de las audiencias: comunidades interpretativas que verifican el cumplimiento de sus expectativas y el orden de cosas que ya conocen. En este sentido, las ficciones históricas en televisión no aportan al conocimiento de la historia en términos de fechas, procesos, acciones, antecedentes, fuentes (es decir, de “información historiográfica”), sino que ofrecen una narrativa que explica la historia a partir de relaciones interpersonales (O’Higgins se llevaba mal con Carrera),

valores universales (patriotismo, valentía), costumbres o experiencias compartidas, reforzando el lazo entre los elementos históricos del saber compartido por un grupo social y los significados a partir de los que se organiza la experiencia cotidiana de los individuos. Estas dos matrices diferentes son las que ponen en relación los discursos televisivos de estas series históricas.

La familiaridad del espectador con el mundo imaginado en la ficción televisiva, a partir de elementos históricos, confirma, por una parte, el repertorio de saberes sobre la historia ya válidamente establecidos en los sentidos comunes, y legitima, por otra, el orden social fundamental que acredita dicho conjunto de saberes. En este sentido, la representación televisiva de la historia sería esencialmente una mediación conservadora. ¿Puede la representación de elementos históricos en las series de TV ir en una dirección diferente? Buonnano afirma:

(...) la naturaleza conservadora, orientada hacia la continuidad de las series de televisión, no se opone a la aceptación y a la elaboración de lo nuevo, pero dado el caso se opondrá a las visiones radicales y estremecedoras de la mutación cultural. Como todo género de literatura popular, la ficción llega hasta la tradición pero también registra (y quizás también anticipa) las tendencias y las corrientes del cambio, introduciéndolas y articulándolas en los cuadros de referencia y en los modelos de experiencia consolidados” (1999: 66).

¿Pueden los discursos televisivos admitir elementos históricos disruptivos, contrahegemónicos, impredecibles o que contravengan los sentidos comunes? Es posible, si consideramos que los sentidos comunes hegemónicos no son perennes ni inmutables, que los contextos se modifican y que las transformaciones del presente siempre requieren de ajustes constantes de los repertorios interpretativos. La televisión siempre oscila entre la novedad y la reiteración, admitiendo modificaciones en sus representaciones cuando los sentidos comunes emergen en disputa con lo que parece ya arcaico. Si, según esta dinámica, el día de mañana la televisión pueda representar a Manuel Rodríguez como ecologista o a Balmaceda como feminista, es posible concebir que los discursos televisivos renegocien en su mediación los sentidos históricos, modificando así los retazos de saber histórico que conforman su representación, aunque siempre teniendo como límite el viejo o el nuevo orden social.

## Conclusiones

La organización de los sentidos históricos en la mediación televisiva vincula directamente los fragmentos de los relatos históricos con la experiencia cotidiana de los espectadores. Esta experiencia, hecha de sentido común y de vivencias (cuyos saberes provienen de las más diversas índoles), influye en el sentido histórico arrancándolo del tiempo pasado e incorporándolo en el presente de la cotidianidad, siempre contingente y actualizada. Tal “historia siempre presente”, la del relato ficcional televisivo, encuentra su sentido en la experiencia del espectador y no en su correspondencia con un mundo mítico, narrativo, verosímil, pasado. La historia no es la explicación del tiempo anterior, o de los orígenes de un proceso social o colectivo, sino que es un elemento más, significativo, del repertorio interpretativo con que cuenta el individuo para entender su presente.

En este sentido, los elementos históricos en las ficciones televisivas no son acreditados por su coherencia narrativa, por su carácter posible<sup>7</sup> o su correspondencia con el saber historiográfico, sino por una “prueba fáctica”: la correspondencia con la experiencia (vivida o no) del individuo. Los elementos históricos en las ficciones de televisión adquieren pleno sentido en su reconocimiento dentro del conjunto de experiencias del público, vinculados con lo que el espectador sabe o recuerda o vivió, individual o colectivamente, de oídas o directamente, aun cuando esa vivencia sea tan solo otra mediación televisiva. En esta condición, el estatuto discursivo de la historia televisada es indistinguible de su estatuto al interior de otras prácticas sociales (la memoria pública, la conmemoración política), como planteamos más arriba, pero además la mediación televisiva reorganiza los elementos históricos, en el seno de las audiencias, bajo un significado nuevo. En efecto, la indistinción epistemológica entre ficción y vida cotidiana es lo que acredita el saber histórico televisivo.

---

7 Como sí puede ocurrir, por ejemplo, para el caso de las representaciones históricas cinematográficas: Véase Salinas y Stange, 2017.

## Bibliografía

Ahumada, Cristian (2017). Los archivos del cardenal: estrategias narrativas, género y hechos históricos en una burbuja impermeable. *Coloquio Discursos históricos en la ficción televisiva chilena*. Universidad de Chile.

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

Antezana, Lorena y Javier Mateos (2015). Ficción televisiva e historia reciente: el caso de “Los archivos del cardenal”. *XI Jornadas de Sociología*. Universidad de Buenos Aires.

Antezana, Lorena y Cristian Cabalin (2016). Presentación: las audiencias volátiles. En *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Lorena Antezana y Cristian Cabalin (eds). Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen (6-9).

Antezana, Lorena, Camila Espinoza y María Jesús Ibáñez (2016). La pantalla madre y sus polémicos hijos: realities, docurrealities y series. En *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Lorena Antezana y Cristian Cabalin (eds). Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen (11-53).

Bettini, Gianfranco y Armando Fumagalli (2001). *Lo que queda de los medios: ideas para una ética de la comunicación*. Navarra: Eunsa.

Buchloh, Benjamin (2003). *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Massachusetts: MIT Press.

Buonanno, Milly (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.

Butler, Jeremy (2002). *Television. Critical methods and applications*. New Jersey: Lawrence Erlbaum-The University of Alabama Press.

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

Castillo, Ana María, Núria Simelio y María Jesús Ruiz (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparado de los casos de Chile y España. *Revista Comunicación*, 10 (1): 666-681.

Charlois, Adrien (2010). *Ficciones de la historia e historia en ficción. La historia en formato de telenovela: el caso de Senda de Gloria*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Eco, Umberto (1985). ¿El público perjudica a la televisión? En *Sociología de la comunicación de masas*. Vol. 2. Miquel de Moragas (ed). Barcelona: Gustavo Gili.

Fiske, John (2001). *Television Culture: popular pleasures and politics*. Londres: Routledge.

Fiske, John y John Hartley (2004). *Reading televisión*. Londres: Taylor & Francis.

González Requena, Jesús (1995). *El discurso televisivo. Espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Guynn, William (2006). *Writing History in film*. New York: Routledge.

Hall, Stuart (2004). Codificación y descodificación en el discurso televisivo. *Cuadernos de información y comunicación*, (9): 210-236.

Hartley, John (2008). *Television Truths*. Massachusetts: Blackwell.

Helguera, Pablo (2013). *Manual de estilo del arte contemporáneo*. Ciudad de México: Tumbona-CONACULTA.

Holland, Patricia (2000). *The Television Handbook*. New York: Routledge.

Hueso, Ángel Luis (2008). La biografía o el papel de los grandes personajes en el cine. En *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*. Gloria Camarero, Beatriz de las Heras y Vanessa de Cruz (eds). Madrid: Ediciones JC (97-104).

Jarpa, Guillermo (2017). Recuerdos a colores: una exploración al dispositivo moral y televisivo desarrollado en la primera temporada de "Los 80". *Coloquio Discursos históricos en la ficción televisiva chilena*. Universidad de Chile.

Landi, Óscar (1992). *Devórame otra vez: qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.

Martín Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Martín Barbero, Jesús (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Ed. Sonia Muñoz. Bogotá: Tercer Mundo.

Mateos, Javier y Gloria Ochoa (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción. *Cuadernos.info*, (39): 55-66.

Mujica, Constanza (2007). La telenovela de época chilena: Entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos de información*, (21): 20-33.

Orozco, Guillermo (1996). *Televisión y audiencias: un enfoque cualitativo*. Ciudad de México: Ed. de la Torre.

Orozco, Guillermo (1997). Medios, audiencias, mediaciones. *Comunicar*, (8): 25-30.

Ramírez, Ricardo y Cristian Cabalin (2016). Haciendo historia de uno/a mismo/a: construcción de memorias en espectadores/as de Los 80.

En *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Lorena Antezana y Cristian Cabalin (eds). Santiago de Chile: Instituto de la Comunicación e Imagen (54-70).

Rueda, José Carlos (2009). La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas. *Comunicación y sociedad*, (12): 177-202.

Rueda, José Carlos y Amparo Guerra (2009). Televisión y nostalgia. The wonder years y Cuéntame cómo pasó. *Revista latina de comunicación social*, (64): 396-409.

Salinas, Claudio y Hans Stange, eds. (2017). *La mirada obediente. Historia nacional en el cine chileno*. Santiago: Universitaria.

Santa Cruz A., Eduardo (2001). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Santiago: LOM.

Santa Cruz A., Eduardo (2017). Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la televisión chilena. *Comunicación y medios*, (35): 8-21.

Santa Cruz A., Eduardo (2018). La producción mediática de la Guerra del Pacífico (del folletín a las series televisivas). *Mapocho*, (83): en prensa.

Santa Cruz G., José M. (2017). Siete especulaciones a partir de Sitiados: la otra cara de la conquista (2015). *Coloquio Discursos históricos en la ficción televisiva chilena*. Universidad de Chile.

Scolari, Carlos (30 mar. 2014). "Mediatizaciones. Conversaciones fragmentadas en la red (II)" [mensaje de blog]. *Hipermediaciones.com*. Obtenido en [<https://hipermediaciones.com/2014/03/30/mediatizaciones-conversaciones-fragmentadas-en-la-red-ii/>]

Silverstone, Roger (1994). *Televisión y vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrutu.

Sunkel, Guillermo (2016). *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago de Chile: El buen Aire.

Tatarkiewicz, Wladyslaw (1986). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Verón, Eliseo (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Verón, Eliseo (1989). Interfaces. Notes sur la démocratie audiovisuelle avancée. *Hermès*, (4): 113-126.

Verón, Eliseo (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Buenos Aires: Norma.

Vilches, Lorenzo (1993). *La televisión: los efectos del bien y del mal*. Barcelona: Paidós.



Vilches, Lorenzo (1997). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond (2011). *Television. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Wolf, Mauro (1985). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona: Paidós.

Wolf, Mauro (1992). *Los efectos sociales de los media*. Barcelona: Paidós.