

REVISTA COMUNICACIÓN Y MEDIOS

AÑO 29 / PRIMER SEMESTRE 2020 / CHILE



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

41



SECCIONES MISCELÁNEA MONOGRÁFICO RESEÑAS



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

REVISTA
**Comunicación
y Medios**

Nº
41

Año 29 / 2020
Primer Semestre
Santiago, Chile.

Revista *Comunicación y Medios* N° 41

Universidad de Chile

Rector: Doctor Ennio Vivaldi Véjar

Instituto de la Comunicación e Imagen

Directora: Doctora Loreto Rebolledo González

Editor General: Doctor Tomás Peters

Editora: Doctora Claudia Lagos Lira

Asistente: Magíster Cristian Cabello

Editoras invitadas monográfico N°41:

Simone Rocha, Universidade Federal de Minas Gerais,
Brasil

Gabriela Borges, Universidade Federal de Juiz de Fora,
Brasil

Diseño: Puracomunicación

ISSN 0716-3991 / e-ISSN 0719-1529

Todos los artículos son revisados por un mínimo de dos académicos o investigadores de su Comité Editorial o del Referato y la mayoría posee grado de doctor/a en el campo. Para asegurar evaluaciones neutras y sin sesgos de ningún tipo hacia los autores, la revista *Comunicación y Medios* garantiza un arbitraje de "doble ciego".

Durante el proceso de revisión la identidad, tanto de autores y evaluadores, se mantiene oculta. Los factores que se tienen en cuenta en la revisión son la pertinencia, la solidez, la importancia, la originalidad, la legibilidad y el lenguaje del artículo.

Los revisores evalúan el contenido intelectual de los manuscritos, sin importar la raza, el género, la orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico, la nacionalidad o la filosofía política de los autores.

Consejo Editorial:

Doctora Ingrid Bachmann

Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Doctora Nancy Berthier

Université Paris-Sorbonne, Francia

Doctor Miguel Alfonso Bouhaben

Escuela Superior Politécnica del Litoral, Ecuador

Doctora Mar Chicharro

Universidad de Burgos, España

Doctor Felip Gascon i Martín

Universidad de Playa Ancha, Chile

Doctora Gabriela Gómez

Universidad de Guadalajara, México

Doctora Charo Lacalle Zalduendo

Universitat Autònoma de Barcelona, España

Doctora Anna Maria Lorusso

Università di Bologna, Italia

Doctor Armand Mattelart

Université Paris VIII-Vincennes-Saint Denis, Francia

Doctora Nancy Morris

Temple University, Estados Unidos

Doctora María Antonia Paz

Universidad Complutense de Madrid, España

Doctor Carlos Scolari

Universitat Pompeu Fabra, España

Doctor Fernando Ramos

Universidad de Leipzig, Alemania

Doctora Simone Maria Rocha

Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil

Agradecemos la colaboración de evaluadores y evaluadoras del N° 41:

- Doctora Adriana Amado, Universidad Nacional de la Matanza, Argentina
- Doctor Nicolás Aguilar, Universidad de Los Andes, Chile
- Doctora Gema Bellido, Universidad Complutense de Madrid, España
- Doctora Mayka Castellano, Universidad Federal Fluminense, Brasil
- Doctora Letícia Capanema, Universidad Federal de Mato Grosso, Brasil
- Doctor Viktor Carneiro de Souza, Universidad Federal Fluminense, Brasil
- Doctor Claudio Celis, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Chile
- Doctora Adriana Coca, Universidad Fernando Pessoa, Portugal
- Doctora Susana de Andrés del Campo, Universidad de Valladolid, España
- Doctora Ana Amélia de Moura Cavalcante, Universidad de Ceará, Brasil
- Doctor Esteban Dipaola, Universidad de Buenos Aires, Argentina

- Doctora Paulette Dougnac, Universidad de Leeds, Gran Bretaña
- Doctora Maria Ogécia Drigo, Universidad de Sorocaba, Brasil
- Doctora Rosario Fernández, Universidad de Santiago de Chile, Chile
- Doctor Rogério Ferraraz, Universidad Anhembi Morumbi, Brasil
- Doctor Juan Fuentes, Universidad de Chile, Chile
- Doctora Carina Ganuza, Pontificia Universidad Católica, Argentina
- Doctoranda Noelia García, Universidad Nacional de Villa María, Argentina
- Doctorando Tomás Gold, Universidad de Notre Dame, Estados Unidos
- Doctora Gema Gómez, Universidad Complutense de Madrid, España
- Doctora Gema González, Universidad Nacional Autónoma de México, México
- Doctora Hillary Hiner, Universidad Diego Portales, Chile
- Doctora Beatriz Inzunza, Universidad de Monterrey, México
- Doctora Doris Johnson, Universidad de Playa Ancha, Chile
- Doctora Michelle Lacoste, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile
- Doctor Juan Larrosa-Fuentes, Universidad Jesuita de Guadalajara, México
- Doctora Ligia Lemos, Universidad de Sao Paulo, Brasil
- Doctor Rodrigo Lessa, Universidad Federal da Bahia, Brasil
- Doctora Luiza Lusvarghi, Universidad de Sao Paulo, Brasil
- Doctor João Massarolo, Universidade Federal de São Carlos, Brasil
- Doctor Guillermo Mastrini, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina
- Doctor Javier Mateos-Pérez, Universidad Complutense de Madrid, España
- Doctor Reinaldo Maximiano, Universidad Federal de Uberlândia, Brasil
- Doctora Eugenia Mitchelstein, Universidad de San Andrés, Argentina
- Doctora Claudia Montero, Universidad de Valparaíso, Chile
- Doctora Patricia Nigro, Universidad Austral, Argentina
- Doctora Gemma San Cornelio, Universitat Oberta de Catalunya, España
- Doctoranda Marina Sánchez de Bustamante, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Profesor Titular Eduardo Santa Cruz A., Universidad de Chile, Chile
- Doctoranda Gloria Ochoa, Universidad Nacional de San Martín, Argentina
- Doctor Enrique Orduña-Malea, Universidad Politécnica de Valencia, España
- Doctor Dino Pancani, Universidad de Chile, Chile
- Doctor Iván Pinto, Universidad de Chile, Chile
- Doctora María Piñeiro-Otero, Universidad de La Coruña, España
- Doctora Marcela Pizarro, Northwestern University, Qatar
- Doctor Guillermo Quiña, Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina
- Doctora Verónica Ramírez, Universidad Adolfo Ibáñez, Chile
- Doctoranda Carla Rivera, Universidad de Santiago de Chile, Chile
- Doctor Jerónimo Rivera-Betancur, Universidad de La Sabana, Colombia
- Doctora Larissa Rocha, Universidad Federal de Maranhão, Brasil
- Doctorando Raúl Rodríguez, Universidad Complutense de Madrid, España
- Doctor Matías Romani, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Doctor Enrique Uribe-Jongloed, Universidad Externado de Colombia, Colombia
- Doctora Andrea Valdivia, Deakin University, Australia
- Doctora Vanessa Veiga de Oliveira, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil
- Doctor Francisco Vidal, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
- Doctor Lorenzo Vilches, Universidad Autónoma de Barcelona, España

ÍNDICE

- 8 **Editorial N°41**
10 **Editorial Monográfico N°41**

SECCIÓN MISCELÁNEA

- 14 **“No + AFP!” Video activism, civic mobilization, and protest movements for decent pensions in neoliberal Chile**

No+AFP: Video activismo, movilización social y movimientos de protesta por pensiones decentes en el Chile neoliberal

Salomé Sola-Morales / Universidad de Sevilla, Sevilla, España

- 29 **El nosotros y los otros en los discursos del presidente ecuatoriano Lenín Moreno durante 2018**

“Us” and “Others” in Ecuadorian president Lenín Moreno’s speeches during 2018

Byron Andino / Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina

- 42 **El *film* como máquina de sentido: Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970**

The film as a sense-making machine: Peter Wollen and the British structuralism in the 1970s

David Oubiña / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

54

Maternidad en las redes sociales de internet. Vivencias maternas brasileñas compartidas en red

Motherhood on social media. Brazilian motherhood experiences shared online

Ana Luiza de Figueiredo Souza / Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

67

Mirada al pasado: estereotipos y arquetipos en series históricas españolas (2011-2018)

Looking back: Gender stereotypes and archetypes in Spanish historical series (2011 – 2018)

Sandra Lozano / Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

SECCIÓN MONOGRÁFICO

82

Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile

Repression and memory. Political violence and fiction in the context of 40 years of the coup in Chile

Lorena Antezana / Universidad de Chile, Santiago, Chile

Cristian Cabalin / Universidad de Chile / Universidad Central de Chile, Santiago, Chile

95

Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie Los 80

Narrative analysis and creation of drama series: The first season of the television series Los 80

Pablo Unda / Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España

Paz Crisóstomo / Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España

106

Nostalgic gestures on Brazilian serial fiction: the case of Samantha!

Gestos nostálgicos en las series de televisión brasileñas: el caso de Samantha!

Marcel Silva / Federal University of Paraíba, João Pessoa, Brasil

Larissa Lopes / Federal University of Paraíba, João Pessoa, Brasil

117

Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine

Argentine TV Fictions at International Film Festivals

Carolina Soria / Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

129

Sinceros, indelicados y venenosos: Un análisis en páginas de personajes de telenovelas

Honest, impolite, and wicked: an analysis of telenovelas character fanpages

Daniel Rios / Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

Dandara Magalhães / Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil

144

Apropiación de la producción audiovisual en las creaciones de ficción de estudiantes universitarios chilenos y su representación de la familia

Appropriation of audiovisual production in Chilean college students' creative writing and their representation of family

Juan Carrillo / Universidad Panamericana, Ciudad de México, México

Beatriz Feijoo / Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

160 **Air Wars: Television Advertising and Social Media
in Election Campaigns, 1952-2016**

José Antonio Abreu Colombri / Universidad de Alcalá, España

162 **How green is your smartphone?**

Javier González de Eusebio / Universidad Rey Juan Carlos, España

164 **Textos periodísticos españoles para la historia
(1661-2016)**

Jacobo Herrero Izquierdo / Universidad de Valladolid, España

Editorial N° 41

Vivimos tiempos excepcionales. En los últimos años la sociedad chilena ha experimentado una aceleración creciente de demandas sociales, políticas y culturales: se ha rebelado contra la profunda desigualdad económica, la creciente vulnerabilidad social, la persistente inequidad de género y la violación a los derechos humanos. Frente a este escenario, *Comunicación y Medios* refuerza su misión académica de contribuir a los conflictos y los debates en curso.

Este nuevo número continúa con ese propósito. El primer artículo de nuestra sección miscelánea aborda el caso del movimiento No+AFP! Salomé Sola-Morales analiza las intersecciones entre activismo político tradicional, los usos de herramientas digitales y la circulación de contenidos mediáticos contrahegemónicos acerca del sistema privado de pensiones chileno. En un contexto de movilización social global, en el cual millones de ciudadanos de Hong Kong a Estados Unidos o de México al Amazonas resisten el racismo, el autoritarismo, la discriminación de género, recortes del gasto social y el impacto de las industrias extractivistas, Sola-Morales analiza material hasta ahora ignorado por la investigación en el campo y permite comprender contextualizadamente el activismo digital contemporáneo.

El segundo artículo aborda el despliegue político y discursivo de Lenín Moreno. De Perón a Cristina Fernández, pasando por Allende y Castro, los liderazgos políticos son claves para la comunicación teórica y aplicada. El artículo de Byron Andino amplía el rango de líderes bajo escrutinio pues analiza los giros discursivos del presidente ecuatoriano, un dirigente escasamente estudiado en la política contemporánea sudamericana en comparación a figuras centrales como Chávez, Lula, Kirchner o Bachelet. El trabajo de Andino introduce particularidades locales a este corpus analítico sobre discursos, prácticas e imaginarios políticos y permite comprender mejor la fluidez de categorías de izquierdas y derechas en los proyectos políticos recientes en la región.

El tercer artículo se titula "El film como máquina de sentido: Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970". En él, David Oubiña revisa teórica e históricamente el cine-estructuralismo británico y recupera los planteamientos de Peter Wollen en su libro *Signs and Meaning in the Cinema*, que fue

fundamental para la constitución de una nueva perspectiva de análisis crítico en el cine moderno.

El cuarto artículo se enfoca en analizar la experiencia contemporánea de la maternidad y los múltiples discursos que se han desarrollado sobre ella en la esfera pública digital contemporánea. El trabajo de Ana Luiza de Figueiredo se sumerge en las narrativas personales que un grupo de brasileñas construyen en redes sociales. De ahí, discute sobre las prácticas y discursividades *online* en torno a la experiencia de múltiples tipos de maternidades.

El último artículo de esta sección miscelánea se enfoca en España y cómo, en corto tiempo, se ha transformado en un país de exportación para servicios de *streaming* con éxitos internacionales como *La Casa de Papel* o *Las Chicas del Cable*. Sin embargo, dicho fenómeno no es espontáneo: forma parte de un proceso de largo plazo en la producción de ficción audiovisual para el consumo interno español. A partir de un análisis de género de los personajes centrales de cinco series históricas emitidas por la televisión española en los 2010s, Sandra Lozano discute los arquetipos y estereotipos de dichas representaciones.

El monográfico de este número 41 "Ficción Televisiva Latinoamericana: dimensiones y retos en el siglo XXI", editado finamente por Simone Rocha y Gabriela Borges, ofrece una mirada regional en diálogo con el fenómeno global de las series televisivas en América Latina. Como equipo editorial de *Comunicación y Medios*, agradecemos el trabajo de las editoras invitadas, así como también de las y los evaluadoras/es que participaron en este proceso. En su conjunto, nos complace establecer vínculos de colaboración académica e investigativa con Brasil, escena fundamental para los estudios sobre comunicación y cultura.

Finalmente, nos gustaría enunciar ciertas palabras sobre la emergencia sanitaria global. La pandemia del Covid-19 mantiene a millones de seres humanos en cuarentena y distanciamiento social, en un clima de incertidumbre en todas las áreas vitales y con pocas pistas sobre cómo será retomar cierta "normalidad". La emergencia ha desnudado, también, múltiples problemas en la comunicación, los medios, la tecnología y la cultura.

Se ha incrementado la demanda por servicios digitales de todo tipo. Los videojuegos, por ejemplo, son la industria audiovisual más lucrativa a nivel mun-

dial, más que el cine y la televisión. La pandemia ha disparado el crecimiento del sector para el 2020 por sobre lo esperado, incluso en Chile y otros mercados llamados emergentes. Los servicios de *streaming* también han crecido, sobre todo los vinculados a videojuegos, como Twitch y Discord, así como los que ofrecen series, documentales y películas. Entre estos últimos, Netflix atrajo casi 16 millones de suscriptores nuevos en la pandemia y otras plataformas con alcance geográfico más reducido también crecieron. La discusión sobre el alcance y carácter de esta transformación en su articulación global/local es central para el campo de la investigación en estudios audiovisuales, la economía política de la comunicación y las representaciones mediáticas.

Sin embargo, a la par de las glamorosas y tecno-optimistas historias sobre la transformación de los modos de producción y circulación de contenido audiovisual, la emergencia sanitaria ha desnudado la profunda brecha digital. De hecho, un porcentaje aún pequeño de los latinoamericanos acceden a estos servicios digitales, amplificando desigualdades sociales presentes en la economía y la cultura "reales". En Chile, por ejemplo, dos tercios de los chilenos y chilenas no tienen tarjeta de crédito y casi 1.500 localidades carecen de cualquier tipo de conectividad. Casi 400 mil escolares no pueden acceder a educación *online*. Así, ni el *streaming* ni el *delivery* ni el gobierno electrónico ni la tele-educación pueden convertirse en una experiencia masiva.

En medio de las precariedades materiales acá descritas, medios que parecían antiguos o de interés secundario para ciertos enfoques de la investigación en comunicación florecen: Para trazar a los contagiados y sus contactos directos, por ejemplo, seres humanos deben rastrearlos telefónicamente; la radio y el teléfono han sido utilizados para educación a distancia en comunidades rurales o con escasa conectividad digital y ha habido una amplia discusión a nivel mundial sobre el uso de televisión abierta para entregar contenidos educativos.

Apenas alcanzamos a mencionar algunos fenómenos en comunicación, medios y cultura que la pandemia desnudó o profundizó. La dificultad por controlar el contagio del virus es un campo fértil para intervenir tecnológicamente la privacidad y los cuerpos a cambio de salud pública. Al cierre de esta edición, por ejemplo, el gobierno chileno evalúa cómo procesar los datos de traslado con mayor

nivel de desagregación del que hasta ahora conocíamos y la precarización del trabajo debido a la *uberrización* de la economía ha quedado expuesta como herida infectada.

Según mediciones internacionales, los medios chilenos son los menos creíbles para la ciudadanía en comparación con otros sistemas mediáticos alrededor del mundo. Los problemas derivados de fenómenos como la sobreexposición informativa (o infodemia) y la desinformación o manipulación informativa se han incrementado también exponencialmente a pesar de los esfuerzos locales e internacionales de *fact-checking* o recomendaciones de cobertura periodística responsable.

La agenda que se ha abierto en el campo es enorme y excede el espacio del que acá disponemos para discutirla en detalle. La comunidad académica, intelectual, activista y profesional en estas áreas de estudio y trabajo enfrenta enormes desafíos para comprender mejor lo que los seres humanos y las comunidades estamos viviendo y cuáles serán los cambios que enfrentaremos. Como integrante de dicha comunidad, *Comunicación y Medios* contribuirá desde la reflexión crítica, el rigor intelectual, el compromiso con los derechos fundamentales y la libertad de expresión.

Tomás Peters

Editor General

Claudia Lagos Lira

Editora

Editorial Monográfico N°41: "Ficción Televisiva Latinoamericana: dimensiones y retos en el siglo XXI"

Editoras invitadas:

Simone Rocha

Profesora asociada, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Gabriela Borges

Profesora adjunta, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

Los profundos cambios que ha experimentado el sector audiovisual y sus repercusiones en la producción regional fue lo que motivó la edición de este monográfico especial sobre "Ficción televisiva latinoamericana: dimensiones y retos en el siglo XXI". Los aspectos involucrados son diversos y numerosos y estamos convencidas que la contribución de investigadores de diferentes instituciones, nacionalidades y culturas de nuestra América Latina son piezas fundamentales para construir el panorama de la producción de un sector multifacético y altamente cambiante que, al mismo tiempo, mantiene funciones y sigue desempeñando un rol fundamental en la historia cultural de este continente.

El monográfico está organizado para abordar tres aspectos clave en el momento actual de la producción de ficción seriada en América Latina. Los primeros dos trabajos se centran en el análisis narrativo de experiencias chilenas. Los dos artículos siguientes abordan los nuevos circuitos de producción y exhibición de estas ficciones a partir del análisis de un ejemplo brasileño y de otro argentino y los dos últimos textos analizan las formas de consumo y producción creativa que proporcionan las redes sociales digitales a partir de dos casos de estudios, uno en Chile y otro en Brasil.

El primer conjunto de trabajos recupera y actualiza un diagnóstico realizado por Jesús Martín-Barbero sobre el papel que juegan las narrativas audiovisuales latinoamericanas en nuestras realidades:

(...) a partir de los años cincuenta/sesenta, las mayorías latinoamericanas acceden y se apropian de la modernidad, sin abandonar su cultura oral. Estamos ante una profunda compenetración, hecha de complicidad y complejidad de relaciones, entre la oralidad que perdura como experiencia cultural primaria con las visualidades electrónicas de la televisión y los videojuegos. De ahí que, por más escandaloso que nos suene, es un hecho cultural insoslayable que las mayorías en América Latina se están incorporando a la modernidad no de la mano del libro sino desde los géneros y las narrativas, los lenguajes y las escrituras de la industria y la experiencia audiovisual (Martín-Barbero, 2003, p. 262).

Este diagnóstico sigue vigente, certero e iluminador de la experiencia contemporánea de las narrativas seriadas de ficción latinoamericanas y es relevado por algunos de los artículos que componen el presente número. Se trata de trabajos que describen y problematizan cómo las producciones audiovisuales analizadas constituyen mediaciones importantes de nuestra experiencia con las épocas y las temporalidades de los mundos culturales que toman como referencia.

Frente al contexto político y social reciente de Chile, Lorena Antezana y Cristian Cabalin presentan "Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile". El artículo contribuye de manera efectiva a comprender el papel que juegan los medios de comunicación, especialmente la televisión, en la disputa sobre las narrativas y relatos de asuntos que han marcado el cuerpo social y que se actualizan en la historia reciente de ese país: la violencia y el autoritarismo del Estado y su reforzamiento a la luz de tesis revisionistas y de avances en políticas neoliberales que camuflan las desigualdades estructurales. En este artículo, los autores analizan cómo tres generaciones diferentes de espectadores construyen sus memorias acerca del pasado reciente y sobre la violencia ejercida por la dictadura, a través de la experiencia de recepción de cuatro series de televisión: *Los 80*, *Los archivos del cardenal*, *Ecos del desierto* y *No, la serie*. Los autores, además, ofrecen huellas para comprender mejor los impactos e implicancias de la ficción en la realidad histórica contemporánea chilena.

El artículo “Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie *Los 80*” ofrece un enfoque centrado en la experiencia ficcional con una serie de televisión. El propósito del texto es contribuir al análisis y creación de series a partir de los fundamentos dramáticos de la calidad del guión de una serie que tiene un fuerte vínculo con la audiencia tanto en el momento en que se emitió como en años posteriores. A través de un análisis basado en la teoría y la técnica dramática del relato seriado, Pablo Unda Henríquez y Paz Crisóstomo Flores argumentan que es posible extrapolar decisiones narrativas tomadas en *Los 80* que sirvan para analizar y producir otras series de televisión.

La contribución de estos artículos tanto a este número monográfico como al campo de estudios en televisión radica, sobre todo, en que ilustran cómo la producción audiovisual regional sigue siendo un lugar clave para las experiencias de re-conocimiento (en el sentido que propone Martín-Barbero: como conocimiento y reconocimiento) de la historia de los países latinoamericanos y sus sociedades.

El segundo conjunto de artículos explora y reflexiona acerca de las nuevas estrategias narrativas del mercado. Esto puede estar relacionado con la emergencia y expansión de un nuevo ecosistema audiovisual y con el papel de liderazgo que Netflix desempeña en el mercado global de servicios de *streaming*. Dicha influencia de la compañía de origen estadounidense —pero con millones de suscriptores en todo el mundo, incluyendo en Latinoamérica—, se sostiene en, al menos, dos dimensiones: su prolífica producción de contenido propio o la etiqueta “original Netflix” y la inclusión y programación de producciones ficcionales seriadas en nuevos circuitos de exhibición, como son los festivales internacionales de cine.

Marcel Vieira Barreto Silva y Larissa Nascimento Lopes da Silva proponen en su artículo “Nostalgic Gestures in Brazilian serial fiction: the case of *Samantha!*” un enfoque esclarecedor para analizar y comprender mejor la manifestación de la nostalgia en tanto estrategia para captar audiencias en programas de televisión, particularmente a través de Netflix. En el análisis de *Samantha!*, una serie “original Netflix”, los autores destacan al menos dos aspectos relevantes de lo que llaman la instrumentalización de las nostalgias en los produc-

tos audiovisuales contemporáneos. El principal se refiere a que la nostalgia debe ser pensada desde una dimensión anclada a las dinámicas del consumo mediático contemporáneo. El segundo revela de manera más específica en la serie analizada cómo el gesto de visitar el pasado ocurre de un modo ambiguo: es decir, una nostalgia que mezcla un lado amargo, que nota que algo es parte del pasado, y un lado dulce, que incluye la alegría o el placer de evocar lo que uno sintió al consumir cierta producción. El trabajo sobre *Samantha!* actualiza varios debates contemporáneos sobre la nostalgia, demuestra que no es un fenómeno exclusivamente estadounidense, sino que una tendencia evidente a través de OTT (*Over The Top*) y releva el lugar de la producción, en este caso enfatizando las discusiones brasileñas sobre el tema.

“Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine” esboza un panorama de la reciente producción de la ficción seriada televisiva argentina que se ha exhibido en el circuito internacional de festivales de cine. Uno de los aspectos destacados del trabajo de Carolina Soria es su aporte presentado al análisis de un tema novedoso dentro del circuito de festivales y los modos de inserción de los directores de cine mediante las series de ficción. La autora considera los cambios que la incursión del formato serie produce en los festivales, pero, también, en las estéticas de producción cinematográfica. Además, Soria discute en qué medida los festivales asumen el formato serie o si bien lo reciben como equivalente a la producción de largometrajes.

El tercer conjunto de artículos que les presentamos aborda un aspecto que ha sido ampliamente explorado en los estudios de televisión contemporáneos: las nuevas formas de consumo audiovisual y la consiguiente producción creativa de contenido, especialmente en las redes sociales digitales. Los *prosumidores* demuestran sus habilidades mediáticas para generar contenido en dos niveles que emergen en los trabajos acá publicados. Por una parte, elaboran su forma de pensar y percibir el mundo a través de las imágenes que consumen y, por otra, desarrollan habilidades críticas y creativas acerca de los medios que pueden rastrear a través del contenido que producen.

El artículo “Sinceros, Indelicados y Venenosos: un análisis en *fanpages* de personajes de telenove-

las", de Daniel Ríos y Dandara Magalhães, discute las estrategias de producción de contenido mediático original desplegadas a través de páginas creadas en la plataforma Facebook y en las que se ponen en circulación memes basados en personajes de telenovelas brasileñas. Las páginas producen contenido humorístico en el formato de imágenes macro, teniendo como referencia el repertorio cultural sobre los actores y actrices y los personajes que encarnan en telenovelas, que son resignificados. El artículo identifica y analiza estos memes, a través del mapeo de las estrategias implementadas por los creadores de estas páginas/perfiles, de modo de mantener y/o aumentar la participación de las audiencias, en un contexto de producción y consumo digital en que una publicación puede viralizarse fácilmente.

El artículo "Apropiación de la producción audiovisual en la escritura creativa de universitarios chilenos y su representación de la familia", de Juan Carlos Carrillo y Beatriz Feijoo, explora la influencia del consumo audiovisual de estudiantes universitarios y su resignificación en sus propias prácticas de producción de escritura creativa. En el marco de una asignatura de pregrado (Escritura Creativa) y a través del uso de la plataforma digital Wattpad, 50 estudiantes elaboraron novelas de ficción en que todas las historias contadas incluyen representaciones complejas de la familia, ya sea como protagonista o no. Así, como resultado final, vimos textos en los cuales se cruzaron influencias visuales provenientes de películas, series y videojuegos, con las ideas de familias que adoptan formas y valores diversos.

El panorama que acá presentamos incluye algunas dimensiones relevantes para comprender mejor la producción ficcional actual en el continente. La primera se refiere a la creciente incidencia del formato de la serie como resultado de las realizaciones audiovisuales actuales. Ello indica una conexión con la tendencia global de la producción en la era del *streaming*. El segundo aspecto que resalta a partir de este conjunto de estudios se relaciona con la dinámica de los cambios y cómo ella ha proporcionado más libertad a los contenidos y ha redimensionado las posibilidades de la narrativa audiovisual. En términos de estrategias de mercado, se advierte un desafío que la atención con las audiencias en el escenario de producción global deja ver: un camino propio de la "reanudación de la

audiencia" (Castellano & Meimaridis, 2017), hecha en el caso de Netflix, que busca conectarse con una audiencia ya formada al adoptar la nostalgia como un recurso para adherir a ciertas narrativas. Y, finalmente, el nuevo rol del espectador que ahora también es productor de contenido, lo que puede afectar tanto las repercusiones como las nuevas producciones seriadas.

Los artículos incluidos en el presente monográfico "Ficción Televisiva Latinoamericana: dimensiones y retos en el siglo XXI", los objetos, las metodologías y los procesos que relevan y discuten sugieren que no es el relato el que está en crisis. Son, más bien, las nuevas formas de producción, distribución y consumo y apropiación las que están en juego.

Como editoras invitadas a preparar este número especial queremos agradecer al profesor Javier Mateos-Pérez, quien antes de dejar la edición general de *Comunicación y Medios* nos confió el desafío de sacar adelante este número. El proceso completo de imaginar la convocatoria, difundirla y revisar los trabajos en el campo para editar el número que tiene frente a usted fue estimulante y esperamos contribuir con la discusión contemporánea sobre producción audiovisual en América Latina. Con ello, exploramos un panorama que identifica y visibiliza algunas de las estrategias adoptadas por la producción de ficciones latinoamericanas contemporánea. Esta oportunidad intelectual contribuye a estrechar el diálogo y la colaboración que, a su vez, enriquecen y desafían nuestro trabajo dedicado a temas contemporáneos de comunicación y cultura en América Latina. Un trabajo que nos anima y motiva, especialmente en tiempos tan difíciles como los que estamos viviendo al cierre de esta edición.

Referencias

Castellano, M. & Meimaridis, M. (2017). Produção Televisiva e Instrumentalização da Nostalgia: o caso Netflix. *Revista Géminis*, 8. 60-86.

Martín-Barbero, J. (2003). Nuestros malestares en la modernidad. En: Herlinghaus, H. & Moraña, M. (eds.). *Fronteras de la modernidad en América Latina*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

EDUCACIÓN

SECCIÓN MISCELÁNEA

MEDIO AMBIENTE

ARTE

CIENCIA

SOCIEDAD CULTURA

TECNOLOGÍA

POLÍTICA

COMUNICACIÓN



“No + AFP!” Video activism, civic mobilization, and protest movements for decent pensions in neoliberal Chile

No+AFP: Video activismo, movilización social y movimientos de protesta por pensiones decentes en el Chile neoliberal

Salomé Sola-Morales

Universidad de Sevilla, Sevilla, España
ssolamorales@us.es

Abstract

This paper analyzes the use and appropriation of digital media by the Chilean social movement No + AFP. Specifically, the spotlight is placed on the movement's digital video activism practices and its communication activity, organizational and collective action strategies mediated by new information and communication technologies. A qualitative (content analysis) methodology was developed to analyze the movement's most relevant videos regarding three aspects: (1) political strategy; (2) actors, and (3) the locations in which videos were filmed. The main conclusion is that video activism was central to supporting the movement's offline strategy. The videos were basically used for propaganda and informational purposes and became a challenge against hegemonic media production in Chile; the main actors were citizens opposing the corporate, the hegemonic media and the government; and the streets, the traditional protest setting, were the preferred location.

Keywords: video activism; social media; protest; social movements; Chile.

Resumen

Se analiza el uso y apropiación de los medios digitales por parte del movimiento No + AFP. El foco está situado en las prácticas videoactivistas y las estrategias de comunicación, organización y acción colectiva. Mediante una metodología cualitativa (análisis de contenido) se analiza: (1) la estrategia política; (2) los actores y (3) los lugares centrales de los vídeos. La conclusión principal es que el videoactivismo fue clave para apoyar la actividad offline del movimiento. Los vídeos se utilizaron fundamentalmente con fines propagandísticos e informativos y se convirtieron en un desafío contra la producción mediática hegemónica en Chile; los protagonistas fueron ciudadanos contra las grandes corporaciones, los medios y el gobierno; y el emplazamiento preferido fue la calle, lugar tradicional de la protestas.

Palabras clave: videoactivismo; medios sociales; protestas; movimientos sociales; Chile.

1. Introduction

The post-dictatorial democratic system in Chile was not precisely characterized by a great concern for the people's interests and welfare. The neoliberal "experiment" performed in Chile (Foxley, 1988; Harvey, 2007) during the Pinochet dictatorship, inspired by the market economy of the "Chicago Boys" (Correa, 2005; De Castro & Méndez, 1992), involved the dismantling of the public sector and relegating the state to a secondary role, thus, allowing private companies to take drastic measures (Harvey, 2005; Klein, 2012), producing structural inequality (PNUD, 2017).

According to the figures released by the World Bank and the Organization for Economic Cooperation and Development (OECD), Chile tops the ranking of the most unequal countries among the world's leading economies. Furthermore, "In Chile, socio-economic inequality is not limited to aspects such as income, access to capital or employment, but also encompasses education, political power, and the respect and dignity with which people are treated" (PNUD, 2017, p.5). The capitalism promoted led to high unemployment and inflation rates, thus jeopardising the quality of life of the majority of Chileans (Durán & Kremerman, 2018).

In Chile, before 1981, there was a public pay-as-you-go pension system, which was managed by the state and had some failings (Arellano, 1985). Low profitability and the idea that public systems are inefficient (Larraín & Assael, 1995; Larraín & Vergara, 2001) was what led and motivated, among other reasons, the young Chileans students of the University of Chicago to generate an alternative model, based on their neoliberal ideas (Von Gersdorff, 1984). In the first instance, it was thought that the new system would become a wealth accumulation mechanism (De Castro & Méndez, 1992). However, different groups, government departments and organizations, such as the Oficina de Planificación (ODEPLAN), opened a key debate on the required changes (Del Real, 2017). The final impulse came from José Piñera, who, in 1978, launched his proposal to privatize the pension funds in the hands of "companies with owners" (Piñera, 1995, p. 21-22). Then, the "*administradoras de fondos de pensiones*" (AFPs, pension fund administrators) were born.

Since 1981, AFPs have grown rapidly in both affiliates and income. In fact, two years after their establishment, two thirds of the workers had joined them (Elter, 1999, p.106). It should be noted that Chileans are forced, by constitutional provision, to retire within this system. For this reason, the investment of AFPs in companies has allowed the consolidation of the economic system and the growth of the country, especially in its macroeconomic indicators, such as the GDP (Gárate, 2012). According to the Superintendencia de Pensiones (Superintendency of Pensions), the assets of the pension funds accounted for 77% of the national GDP by July 2019.¹

In short, the new system soon impacted the economy, developing a strong capital market (Riesco, 2007, p.111) that contributed to making Chile the richest country in the region, and reinforced the idea that the AFPs had lifted millions of Chileans out of poverty. In fact, its good performance during its early years of operation served to stimulate interest in the Chilean system (Larraín & Vergara, 2001, p.21) —an idea that has been promoted by the state and the official media (Vergara, 1985, p. 223).

The macroeconomic success of the model is related to the way in which large economic groups have consolidated their power in the market, driven by the investments of the AFPs (Gálvez & Kremerman, 2019). However, many economic metrics remain precarious. Neither the distribution of wealth nor the real wages relate to economic growth (Fazio 2014, 2016). This problem affects directly the development of the pension system, since factors such as labor flexibility, outsourcing, and low wages are crucial when analyzing the economic context of the Chilean population (Fazio & Parada, 2010; Ruiz & Boccardo, 2015). In fact, the privatizations carried out affecting the health and pension systems have given rise to a lack of welfare provision for the elderly, the sick, and disabled, while also directly discriminating women (Labra, 2002; Rivadeneira, 2017). As with many other privatizations, that of the AFPs was a formidable tool for taking power away from the state and giving it, not to its legitimate owners, but to companies controlling and managing the funds (Matamala, 2016, 2018). In short, this privatization has diminished the power of the welfare state, which has been transferred to companies "for their own benefit".

Likewise, these companies are managed by national capital, primarily linked to the country's wealthiest families controlling banking, mining, retailers, and energy companies, as well as global corporations (Matus, 2017; Guzmán & Rojas, 2017). Moreover, the AFPs have become the preferred refuge of the political elite with the different ministers and politicians who have held executive positions in many of those companies.²

Pension funds have allowed investing into a few companies (Gálvez & Kremerman, 2019). One of the most benefited industries, both directly and indirectly, is the national media. Since their establishment, AFPs have collaborated in the growth of the business networks owned by different corporations, channelling resources to media companies. The horizontal and diverse business interests of the holdings include a constant flow of direct and indirect investment in the media, which are financed with advertising from large national companies and through the investment of the AFPs in these companies. This is the reason why the owners mainstream media, historically related to right-wing stakeholders, joined the effort of promoting the AFPs, thus supporting the measures taken (Mönckeberg, 2011; Rebolledo, 2012).

In Chile, from the 1980s onwards, media ownership has been almost entirely in the hands of two large economic groups, which has led to high levels of concentration and lack of diversity in this sector (Becerra & Mastrini, 2009). Since that decade, those two large groups (El Mercurio and COPESA) have maintained control over the press (Santa Cruz, 1988) and have always supported the AFPs, repeatedly arguing that pay-as-you-go systems in the world are all broken or that it is dangerous to change the system. Therefore, it is possible to draw a line between the AFPs and the country's business, the political field, and media companies. All of them seem unstoppable supporting the AFPs and profiting through them. Thus, backed by an official and solid media discourse about their contribution to the economy and well-being of Chilean citizens, the AFPs have not had to confront any opposition over decades.

On the whole, this individual and obligatory pension system, in addition to promoting the concentration of capital and lacking any redistributive effect, is "unfair" (Elter, 1999) insofar as it implies

the enrichment of a few (Zapatta, 1997), and the misery of many. Firstly, the philosophy of this kind of capitalization does not guarantee a pension at the end of the day and depends solely on individual saving (Fundación Sol 2014, p.3). It is precisely the promotion of that individual capitalization that has led to meager pensions equivalent to between 20 and 30 percent of the worker's salary (Rivadeneira, 2017). Moreover, three out of every four pensions are lower than the national minimum wage.³ This individual system very unlikely to its public counterpart, in place in most of the member states of the OECD, which is administered by the state and has a tripartite capitalization, namely, that is financed by employers, the State, and employees.

Secondly, it is a private system that is not an alternative to a public institution, but the sole obligatory pension scheme for the citizenry, which is an open violation of their rights. Cheered by neoliberals, this system has remained in place and supported by the governments of the Concertación period.⁴ Furthermore, it was exported and adapted in 13 Latin American and Caribbean countries since the 1990s, including Bolivia and México (1997), El Salvador (1998), and the Dominican Republic (2003) (Kremerman, Durán, Gálvez, Bosh & Basile, 2016). This substitute model was implemented precisely in those countries where neoliberalism was strongest (the aforementioned countries) and the mixed model in those where it was more moderate or weaker (Mesa-Lago, 1999, 2013) or where the reaction of the citizenry was fiercer, as in Argentina, for instance.

However, by 2000, the Chileans had already begun to voice their objections. In fact, a study conducted by then showed that only 27 percent of the respondents trusted the AFPs (Morales & Navarrete 2004). With Michelle Bachelet's in the presidency in 2006 and under an increasing public pressure, a commission of experts drafted a report that led to the "Social Security Reform of 2008" and the enactment of Law No. 20.255. Despite including slight amendments and being trumpeted as "the most important change in the system since the creation of the AFPs in 1980"⁵, neither the reform nor the law altered the essence of the system. A compensatory state subsidy (a non-contributory pension), called the *Sistema de Pensiones Solidarias* (SPS, Solidary Pension System) was introduced. Those citizens who lack the right to a pension in any social welfare sche-

me can apply for this subsidy—provided that they meet a wide range of requirements.⁶ In 2019, this "solidary" pension currently amounts to 107,304 Chilean pesos, equivalent to a third of the national minimum wage, on which it is impossible to live.

2. The No + AFP coordinating committee

In this context of unrest and discord, a social movement called *Coordinadora Nacional de Trabajadores No + AFP* (No + AFP. National Workers Coordinating Committee) emerged in 2013, aiming to raising public awareness and demanding decent pensions for the elderly. Opposing low pensions, the concentration of capital, the political lobbyism, and corruption, this civic group came into being under the slogan "No + AFP". For a pay-as-you-go, tripartite solidary pension system managed by the state.⁷ In 2014, an official survey revealed the alarmingly precarious situation of the elderly: 71 per cent of the respondents were unable to satisfy their basic needs with the pension they received (STATCOM, 2015). In 2016, according to the public opinion survey CADEM No. 133, 87 percent of the respondents claimed that it was necessary to introduce changes in the pension system.⁸

The growing social unrest and the creation of the coordinating committee led to pot-banging protests and small demonstrations during 2015. In July 2016, the first No + AFP mass protest was staged, which stirred the entire country, the elites included. According to its organizers, more than 1 million people participated.⁹ Then, on 21 August, over 1.3 million people took to the streets throughout the country to stage another mass protest,¹⁰ the largest since the return to democracy by then.¹¹ In October 2016, there was a third protest in which the No + AFP committee called on the citizenry to leave the AFPs Provida and Cuprum, after several cases of corruption and capital flight were exposed.¹² In addition to calling for massive demonstrations, the committee also sent a letter containing different proposals to President Bachelet.¹³ It became an issue of public and media debate and, after several meetings with the coordinating committee, President Bachelet created an advisory council tasked with drafting a reform proposal

that, once it had been transformed into a bill, was launched in 2017.¹⁴

The No + AFP committee is a national movement open to all citizens. It is closely linked to union action, given that its founding organizations are the *Confederación Nacional de Funcionarias y Funcionarios de Salud Municipal* (CONFUSAM), the *Confederación de Sindicatos Bancarios y Afines* (Confederation of Banking and Related Unions), the *Confederación Nacional de Profesionales Universitarios de los Servicios de Salud* (FENPRUSS), and the *Colegio de Profesores* (Teachers' Union).

No + AFP is a very personalist movement. Indeed, its leaders have an essential role in communicating the movement's decisions and actions. Luis Mesina is its main leader and visible face. A 64-year-old history teacher, activist, and member of the *Fuerza Social y Democrática movement* (FSD, Social and Democratic Force). Carolina Espinoza is the movement's second spokesperson, and embodies its feminist face. Espinoza is a union leader, member of CONFUSAM, spokesperson for *Mujeres Cono Sur*.

The movement uses digital media to publicize its demands as it has no support from the corporate media. Through their social networks (Twitter, Instagram, Facebook), at Internet forums, and, most especially, through video creations, they are generating an alternative discourse. Thus, citizen participation and social mobilization cannot be understood without taking into account the use and appropriation of digital media (Gerbaudo, 2017) and the scope of techno politics (Sierra & Gravante, 2017), including digital platforms like Facebook, Twitter, Instagram, and YouTube. The No + AFP, as with many other "recent global social movements" (Sabariego 2017), has based part of its strategy on video activism.

As defined by Tina Askanus (2015), video activism is a set of strategies that can offer counter-hegemonic alternatives, foster the empowerment of underprivileged groups, and bring to light testimonies and complaints about human rights abuses and violations. Just as there are many video categories—from those made by institutions to those filmed by anonymous citizens—so too is there a large variety of video genres or typologies (Askanus, 2013, 2015; Nos Aldás & Farné, 2015).

For the purpose of identifying the digital political strategies of contemporary social movements, this paper analyzes empirically the use and appropriation of social networking sites—in this case, official websites, Facebook and YouTube— by the movement No + AFP. More specifically, it focuses on its digital video activism practices and its communication, organizational and collective action strategies mediated by digital media, in order to understand how they alter organizational and democratic practices, identification processes, and repertoires of action.

The selection of the case was made based on its explanatory potential and the fact that it is yet unexplored. From 2011 onwards, a wave of citizen protests with a fundamental digital component has swept the world, and Latin America is no exception. Those protests include the Occupy movement, the Arab Springs, the Chilean Spring, the Mexican #YoSoy132, or the Spanish 15M. All of these movements were characterized by their use of technological means and the widespread presence of youth among their most relevant participants. In contrast, the No + AFP movement is a pension-focused movement led by older adults (65-70 years), and that is why their use of digital media and video is striking.

3. Methodology

A qualitative methodology was developed (using content analysis) for examining the movement's use of digital media. Firstly, the focus was placed on the political strategy implemented or promoted in the videos. To this end, an analysis was performed on the type of video, on the one hand, and its function and purpose, on the other. To determine the type of video, the categorization of social movements designed by Sola-Morales (2017, 2019), based on previous typologies of activism (Notley, Lowenthal & Gregory, 2015; Treré, 2015; Nos Aldás & Farné 2015), has been employed. The categories were defined based on inductive reasoning and previous observation and were refined interviewing No + AFP members to test emerging concepts and interpretations.

TYPE OF VIDEO

1. Pre-mobilization/social impact.
2. Informational, testimonial.
3. Own creation, remix, meme, mash-up.
4. Propagandistic or programmatic.
5. Digital narrative.
6. Others.

To identify the function and purpose of the videos regarding the movement's political strategy, the following 13 categories were created:

ROLE OF THE VIDEO

1. Disclosure or dissemination of political ideas
2. Providing information or reporting on the movement's activities or holding press conferences
3. The movement's internal organization and communication
4. Calling for protests and civic assemblies
5. Support for the movement
6. Extolling identities
7. Challenging enemies or approaches relating to logics of confrontation
8. Fostering digital participation
9. Extolling international links
10. Alternative calls to action (different from protests and assemblies)
11. Messages aimed at the authorities
12. Reporting abuses and injustice
13. Others

Secondly, an analysis was performed on the protagonists and antagonists appearing or challenged in the videos. The categories were established according to the generational variable or the main role played by the character in the video. The protagonists are defined by their relevance in the plot, whether they appear in the foreground, look at the camera, and speak.

PROTAGONISTS

1. Individual citizens (adults)
2. Workers
3. Young people
4. Seniors, retired grandparents
5. Movement leaders
6. Families (couples with children)
7. Singers, actors or cultural personalities
8. Politicians
9. Others

ANTAGONISTS

1. Government
2. Politicians (not in the government)
3. AFP and businessmen
4. System
5. Social minorities
6. Pinochet, José Piñera, and/or the dictatorship
7. Corruption
8. Police and law enforcement
9. Media
10. Others

Lastly, the places or locations where the videos were filmed were analyzed:

SETTING

1. On the streets
2. Official buildings
3. Workplaces
4. The movement's premises
5. AFP companies
6. Private places
7. Others or undefined

3.1. Corpus

An online observation of all the official websites and digital accounts (Facebook, Twitter, and YouTube) of the movement was carried out. All digital materials were checked and filed manually. Using search engines such as Google, YouTube, and Facebook, a vertical selection (Koopmans & Zimmermann, 2010) was made to create a hierarchical sample of relevant websites presenting No + AFP digital activity.

To gain further insights into the video-activist practices in which the movement has engaged from its beginnings until the present day, all the videos posted on its official websites,¹⁵ its Facebook profiles,¹⁶ and YouTube¹⁷ since 2014 to date were retrieved (N=456). However, to define the final sample the most representative viral videos, namely, those that had the greatest impact, with a minimum of 1,000 views and lasting less than five minutes, were selected (N=39).

IDENTIFICATION	VIEWS	LINK
'Villa Cariño...'	1.067.414	https://www.youtube.com/watch?v=8yCT91fduSc
'#YoMarchoel21'	462.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1620196064938278
'AFP, la gran estafa'	165.439	https://www.youtube.com/watch?v=e2efTsCcTmA
'¡Cámbiate!'	94.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1626674880957063
'Lagarto'	70.134	https://www.youtube.com/watch?v=dR_9ZxkkfqA
'Manifestación'	62.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1805871653037384
'Lo que dicen'	61.512	https://www.youtube.com/watch?v=_kD9GakAyho
'Luis'	59.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1939382423019639
'Durante'	59.000	https://www.facebook.com/watch/?v=203063827255748
'Coordinadora'	48.000	https://www.facebook.com/watch/?v=298735564168696
'A tocar'	47.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1617853981839153
'Declaración'	43.000	https://www.facebook.com/watch/?v=2161076064110586
'Unidos'	42.000	https://www.facebook.com/watch/?v=269752363661508
'Carolina'	39.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1937178723240009
'Faltan'	39.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1621299928161225
'No'	33.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1621298194828065
'Chile'	23.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1890119637708085
'Domingo'	22.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1783572898600593
'Alcaíno'	20.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1948606722097209
'Mesina'	19.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1761576264133590
'Sábado'	17.000	https://www.facebook.com/coordinadora.nacionaldetrabajadores/videos/1963052440652637/
'Marcha'	17.000	https://www.facebook.com/coordinadora.nacionaldetrabajadores/videos/2036959276595286/
'Propuesta'	16.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1761144027510147
'Pierdes'	14.330	https://www.youtube.com/watch?v=brRZCC0WvY0
'Suma'	14.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1148355255339729
'Ahora'	14.000	https://www.facebook.com/coordinadora.nacionaldetrabajadores/videos/1804469023177647/
'Qué'	13.821	https://www.youtube.com/watch?v=jGz-pWhX4m0
'Mujeres'	13.000	https://www.facebook.com/watch/?v=715780188821087
'2019'	13.000	https://www.facebook.com/watch/?v=307325733319739
'Testimonios'	12.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1784700275154522
'Coordinadora'	12.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1737362279888322
'Aguilar'	12.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1713990045558879
'Congreso'	11.000	https://www.facebook.com/coordinadora.nacionaldetrabajadores/videos/1874892056135343/
'Razones'	11.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1774776716146878
'Plebiscito'	11.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1778613132429903
'Sistema'	10.241	https://youtu.be/ef7gvXfXA3A
'#Actualidad'	10.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1719947341629816
'Inilza'	11.000	https://www.facebook.com/watch/?v=1800180943606455
'Lucha'	10.000	https://www.facebook.com/watch/?v=612250462581556

4. Results

4.1. Video activist strategy

As to the movement's video activist strategy, the types of videos and their function and purpose, plus a number of paradigmatic examples of the proposed categories (using the videos with the highest number of views in the sample as benchmarks) in order to offer a more comprehensive and illustrative contextualization, are described and discussed below.

4.1.1. Type of videos

The most frequent type of videos posted by the No + AFP movement are propagandistic or programmatic, in which there is a clear ideological call to join the movement, to endorse its ideas, and to fight for its goal (17). For example, "AFP, la gran estafa" is a video made by a group of different organizations (*La Revuelta, Fundación Sol, and Confederación de Sindicatos Bancarios y Afines*), with a marked informative and pedagogical tone, in which a hand is seen drawing on a blackboard, while the narrator explains why the AFPs are a swindle for Chilean workers. Another is *Comenzamos la campaña*, a video in which the movement's leader Luis Mesina, talking to the camera in his office, succinctly explains why the AFP system is unfair, why it is necessary to be responsible citizens and look after our savings, and why the coordinating committee has proposed the provisional measure of changing to the E Fund (the least risky among the pension funds offered to workers), pending a real reform of the pension system. In a monologue aimed at workers and future pensioners, Mesina warns against the speculation and corruption associated with the AFPs, condemning them to poverty in their old age, before making a call to political action through protests and by taking adequate steps. Equally noteworthy is the video entitled "Unidos derribaremos...", in which Mesina, again talking to the camera, proposes abandoning the AFP Provida, after the disclosure that a sick person's claiming a disability pension was rejected, corruption and employee kickbacks were exposed.

The pre-mobilization or social impact videos come in second place (13). Their purpose is to encourage the citizenry to participate in demonstrations, as-

semblies, pot-banging protests, meetings, to vote in the referendum, to leave the corrupt AFPs, or to change pension funds. This is the case with "#Yo-Marchoel21", a video in which different people call for decent pensions and a pay-as-you-go-based public system and urge the people to participate in specific demonstrations organized by the coordinating committee.

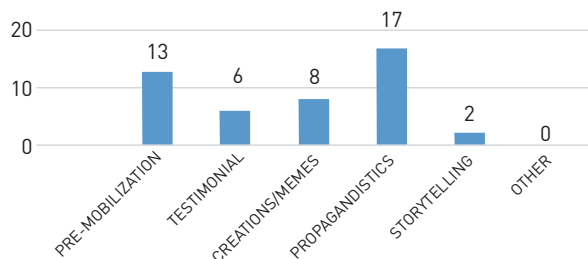
Own creations, memes, and mash-ups (8), namely, creative videos normally made by anonymous citizens or other organizations, are the third most frequent kind, using entertainment or fiction features, such as music, advertising or film, and strategies including irony and parody. The purpose of these videos is to gain followers and to arouse interest and sympathy for the movement. In this case, noteworthy videos include a trailer ("No more AFP"), made in English and highly satirical; a video clip ("Villa Cariño Oficial"), produced by a famous local band; a short film ("Lo que dicen las AFP") made by the Centre of National Studies on Alternative Development (CENDA); a TV interview programme ("Lagarto Murdock..."), featuring a very well-known hand puppet in Chile, going from one demonstration to another and expressing shamelessly satirical opinions; a meme song ("No AFP. Pierdes tu plata"); and a promotional mash-up featuring the Minions ("Mario Aguilar").

Testimonial videos (6), focusing on citizen participation in demonstrations or the movement's activities, come in fourth place. It should be noted that there is a large number of these videos in the universe analyzed, but since most of them last more than five minutes, they have not been included in the study sample. To offer just two examples, in "Manifestación de repudio..." a group of protesters, together with the movement's leader Mesina, express their concern in front of the company in question, and "Durante la mañana", a video that documents the political action of the police who are arresting peaceful demonstrators.

Lastly, the narrative or storytelling videos (2), which are much less numerous, as can be seen in **Figure 1**, are, however, more interesting for they direct appeal to the emotions and are of a markedly documentary nature. One such example is "Testimonios de una compañera pensionada", in which a pensioner describes the impossibility of making ends meet on her miserable pension, after having paid

her national insurance during 43 years; and "Una vez más...", a 84-year-old pensioner who calls on her fellow citizens to participate in the plebiscite against the AFPs.

Figure 1. Type of videos (N=39)



Source: Own elaboration

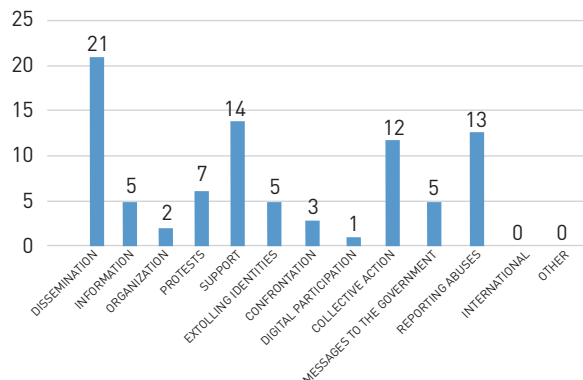
4.1.2. Function and purpose of the videos

As to the political function and purpose of the videos (Figure 2), the presentation and dissemination of political ideas or the transmission of ethical values is the most frequent in all the videos analyzed (21). In an educational frame, these videos explain how the AFP system works, the reforms implemented by different governments, and their limitations. Also, the pieces depict the roots of the system and the current situation of poverty and inequality. Videos of this type include slogans that summarize ideas as "We want a public system", "social security is a right", or "we want a solidarity distribution system". The slogan "No + AFP" appears in all the videos analyzed, irrespective of their function or purpose.

Drumming up support for the movement is the second most relevant function (14), followed by reporting abuses and injustice (13), and calls to collective action other than demonstrations or assemblies (12). Calls to protesting or convening assemblies (7), providing information or reporting on the movement's activities or issuing public statements (5), messages urging the government to take steps or to listen to the people (5), and extolling identities (5) are also functions appearing in some of the videos, although to a much lesser extent than in the previous ones. While confrontation (3), internal organization (2), and fostering digital

participation (1) have a token presence, there are no videos advocating for connecting to international movements or for seeking foreign support (0).

Figure 2. Function of videos

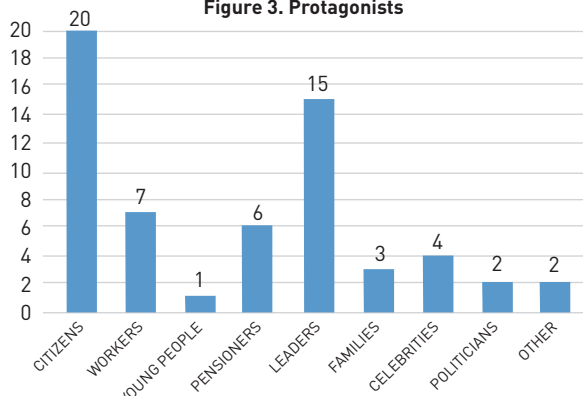


Source: Own elaboration

4.2. Protagonists and antagonists

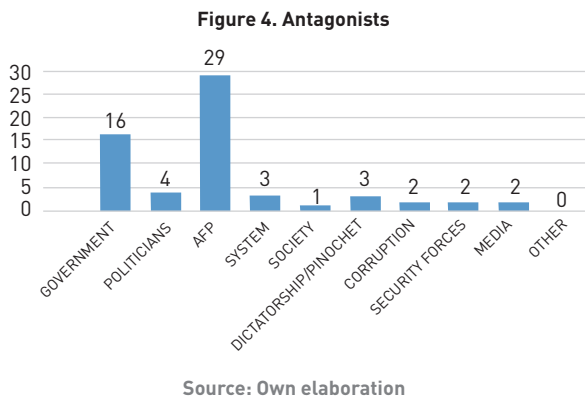
Most of the people depicted in the videos are ordinary citizens (20) expressing their concern about the AFP system, decrying a situation that they believe is unfair, or protesting collectively. These are followed by the leaders (15), in this case Mesina, the main one (14), and Carolina Espinoza, the movement's most prominent female leader (1). The third largest group includes workers from different sectors dressed for work (7), and the fourth, pensioners (6) describing how difficult is for them to make ends meet. Despite participating in the protests and appearing in the videos, celebrities (4), families (3), politicians (2), and young people (1) do not usually play a leading role (Figure 3).

Figure 3. Protagonists



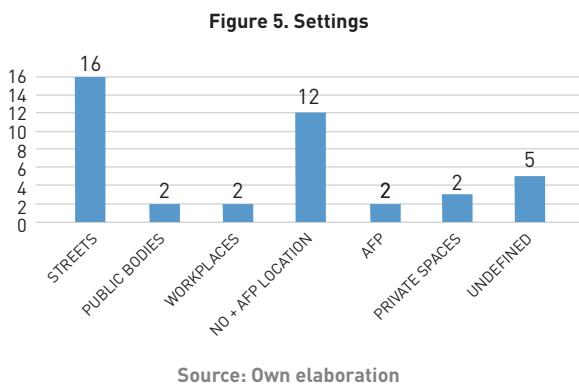
Source: Own elaboration

The main antagonists of the videos are the AFPs and the businessmen running them, (29), followed by the government (16), criticized for not changing the system, for suggesting perfunctory reforms that will make no difference, and for not heeding either the people or the No + AFP coordinating committee. Specific politicians (4), the system (3), and Pinochet and the dictatorship as a whole (3) are also the antagonists of the videos analyzed. Corruption (2), the security forces (2), the media (2), and a social minority (1) appear much less frequently (Figure 4).



4.3. The videos' settings

Regarding the videos' most frequent settings, the streets (15), the main public space where demonstrations, meetings, and protests, take place; the headquarters of the No + AFP coordinating committee (12); and undefined settings (5), like blackboards, neutral backgrounds, and indeterminate locations, are depicted. Private spaces, including homes (3), workplaces (2), public bodies (2), and the façades of the companies involved (2) appear less often, as shown in Figure 5.



5. Discussion

Despite being created and developing mainly offline, the No + AFP movement has leveraged technology as part of its political, communication, organizational, and collective action strategies. Specifically, regarding its video activist strategy, it is possible to claim that the videos have served as a catalyst sometimes supporting and sometimes enhancing the movement's political strategy. Moreover, the marked propagandistic tone of the videos evinces the importance of political-ideological strategies aimed at increasing the movement's following. Likewise, the educational and informational nature of many of the videos demonstrates that these have served as an alternative and counter-hegemonic communication channel serving the movement, encouraging reflection and public awareness raising. In this sense, the role of disseminating ideas and values is essential, as well as that of reporting injustices that the mainstream media, which "have sold themselves out to the corporate world and the AFPs themselves" (Mayorga, Del Valle & Nitrihual, 2011), are incapable of expressing. In addition to supporting the movement's communication strategy, videos have been fundamental for organizing collective action, insofar as they have called on the people to mobilize, fostered both conventional (demonstrations, assemblies, pot-banging protests, and voting in the plebiscite), and alternative participation (changing pension funds, leaving the AFP Provida, participating online...).

Identifying the protagonists and antagonists, four trends have been detected. Firstly, the existence of a confrontation or duality between an *us* (the Chilean people, the citizenry, the pensioners, the retired, the elderly, the workers, etc.) and a "guilty" them (the system, the AFPs and their top management, the government that neither listens to the people nor implements real reforms, José Piñera and the Pinochet dictatorship, both responsible for introducing and promoting the system). In this regard, it is a polarized discourse that highlights a logic of confrontation between those represented by the No + AFP coordinating committee and those accused of wrongdoings.

Secondly, it is a movement in which its leader Messina is very present, featuring in 14 of the videos analyzed and appearing in many others in a second-

dary role. Notwithstanding the fact that other leaders, spokespeople, and anonymous supporters of the movement appear in many of the material, Mesina is the most representative and the coordinating committee's main figurehead.

Thirdly, Chilean citizenry is broadly represented in the No + AFP movement given its diverse nature. Despite catering expressly to a specific generation (pensioners), it encompasses all workers because, sooner or later, they will reach their retirement age. Thus, the movement appeals to the young, the workers, and the population as a whole, especially women, regarded as the most negatively affected by the system, to join forces against the AFPs. Similarly, it integrates other movements and trade unions and engages them in dialogue, thus promoting a wide range of participation.

Lastly, by urging the citizens (regardless of their ideological sympathies) to challenge the AFPs, their top management, and the government, it is a movement that has a clearly anti-establishment and anti-liberal discourse. Be that as it may, it does not have any evident ideological or partisan links. Precisely because it lays the blame equally on the system's founders, José Piñera and Pinochet during the dictatorship, and on its "followers", the presidents of the Concertación (for instance, Lagos is mentioned on several occasions due to the ineffectiveness of his reforms, and also Bachelet for failing to provide solutions), it could be said that it is a non partisan movement. It addresses a national dilemma that affects all the country's working classes, irrespective of their political affiliation, and no political party or president has been able to fully address.

Regarding the movement's most representative spheres of action, as with any classical social movement, the public arena is still the most popular for collective action. Accordingly, most of the videos are set in the streets amidst mass demonstrations, showing the largest protest to have taken place in the country's history (now the second largest after the feminist strike on 8 March 2020). Furthermore, the movement's own premises, i.e. its headquarters, offices and lecture halls in which many of the videos were filmed, demonstrate that it is a well-organized institutional movement with an important element.

6. Conclusion

In sum, the No + AFP coordinating committee's video-activist political action has been crucial in supporting its offline strategy and has allowed overcoming the challenges of providing an alternative information system parallel to that of the large media corporations. The aim of the videos is basically propagandistic and informational, with the former being more plentiful. In this connection, their informational and counter-hegemonic content, offering arguments, explanations, key information aimed at raising public awareness about an unfair situation maintained and sustained by different governments for years, has been key.

The pre-mobilization videos have also been crucial for encouraging citizen participation and urging the government to take action. The movement's own creations, albeit less numerous, are relevant inasmuch as they express the support for the movement using alternative formats and different aesthetics. The actions organized by the movement on the streets, plus the coordinating committee's conferences and meetings, have been supported by the videos produced by the movement itself, like-minded associations and/or ordinary citizens. The most important functions include the dissemination of values, supporting the movement, reporting abuses and injustice, and calling on the citizenry to participate.

It can be assumed that the former are the people, Chilean citizens in general, the working classes versus the AFPs and the governments that have sustained them and failed to implement substantial reforms or to abolish the system, which would be the antagonists. Likewise, the movement's leader appears in most of the videos addressing the Chileans, decrying the injustice of the system and stressing the need to be informed and to mobilize in order to put an end to the AFPs once and for all.

The results show that the preferred setting were the streets, a traditional choice, where the citizenry assembled to express their discontent mainly at demonstrations, or where the coordinating committee offered press conferences.

This study has allowed us to determine how a narrative and a discourse conforming with the canons

of social movements, together with the technological tools currently available, can connect with the different stances of a society in order to come to grips with economic and social problems. In short, the No + AFP movement is organized, pacific, institutionalized, non partisan, participatory, and popular, and most of its activity takes place offline. However, its video-activist strategy is essential since it fosters participation and mass mobilization,

serves as an alternative information source versus the conventional media, and raises awareness. But, above all, it decries the shortcomings of a system that has been functioning in Chile for decades and the ineffectualness of successive governments that, irrespective of their ideological persuasions, have failed to put forward any solutions for an unfair and inefficient system that has plunged most of the population into poverty.

Notas

1. "Ahorros previsionales...", July 7, 2019. <https://www.spensiones.cl/portal/institucional/594/w3-article-13686.html>
2. Matamala, D. 26/07/2016. "AFP: el poder impotente". Ciper. <https://ciperchile.cl/2016/07/26/afp-el-poder-impotente/> [4/3/2019].
3. <https://www.spensiones.cl/portal/institucional/594/w3-propertyname-621.html> [4/3/2019].
4. D. Martínez (11 November 2016). "La reforma". El Dinamo. <https://www.eldinamo.cl/nacional/2016/11/11-la-reforma-a-las-afp-que-hizo-ricardo-lagos-en-su-gobierno-y-que-hoy-promete-terminar/> [4/3/2019].
5. Superintendencia de Pensiones (11 March 2008). "Presidenta...". <https://www.spensiones.cl/portal/institucional/594/w3-article-4193.html> [9/3/ 2019].
6. <http://www.spensiones.cl/portal/institucional/594/w3-propertyvalue-10236.html> [9/3/ 2019].
7. See the logo: <http://www.nomasafp.cl/inicio/>
8. Plaza Pública. Cadem. 133. "Track semanal". (1 August 2016). <https://www.cadem.cl/wp-content/uploads/2017/06/Track-PP133-Jul-Sem5-VF.pdf> [9/3/ 2019].
9. Cooperativa.cl [24 July 2019]. "Masiva". <https://www.cooperativa.cl/noticias/economia/sistema-previsional/afp/masiva-convocatoria-logra-la-marcha-contra-las-afp/2016-07-24/112802.html> [9/3/ 2019].
10. Cooperativa.cl [21 August 2016]. "Protesta nacional...". <https://www.cooperativa.cl/noticias/economia/sistema-previsional/protesta-nacional-contra-las-afp-aumento-convocatoria-de-la-primeravez/2016-08-21/002959.html> [9/3/ 2019].
11. El desconcierto.cl [21 August 2016]. "Marcha NO+AFP...". <https://www.eldesconcierto.cl/2016/08/22/fotos-marcha-noafp-21816-la-movilizacion-mas-masiva-desde-el-retorno-a-la-democracia/> [9/3/ 2019].
12. El ciudadano.cl [16 October 2016]. "Movilización por "No+AFP..." <https://www.elciudadano.cl/chile/fotos-movilizacion-contra-las-afp-finaliza-conllamado-a-fuga-masiva-desde-cuprum-y-provida2016/10/16/> [9/3/ 2019].
13. Available at: <http://www.nomasafp.cl/inicio/wp-content/uploads/2013/01/Carta-a-la-presidenta-No+AFP-1.pdf> [7/3/2019]. Or "Nueva": <http://www.nomasafp.cl/inicio/wp-content/uploads/2013/01/PROPUESTA-PREVISIONAL.pdf> [7/3/ 2019].
14. Superintendencia de Pensiones (23 August 2017). "Proyecto". https://www.spensiones.cl/portal/institucional/594/articles-11351_recurso_1.pdf [10/3/ 2019].
15. <https://nomasafp.cl> and <https://coordinadoranonomasafp.cl/wp/>
16. <https://www.facebook.com/nomasafp/>, with 35,005 followers, and <https://www.facebook.com/pg/coordinadora.nacionaldetrabajadores>, with 46.919 followers
17. Under the keyword "No+AFP", with over 1,000 views.

Referencias

- Arellano, J.P. (1985). *Políticas sociales y desarrollo. Chile 1924-1984*. Santiago: Cieplan.
- Askanius, T. (2015). "Genealogía del vídeo para el cambio. Videoactivismo y video radical online". En: F. Sierra & D. Montero (Eds.). *Videoactivismo*. Barcelona: Gedisa.
- Askanius, T. (2013). "Online Video Activism and Political Mash up Genres", *Media & Cultural Studies* 4, 1-17.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2009) *Los dueños de la palabra. Acceso, estructura y concentración de los medios en la América latina del Siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- Correa, S. (2005). *Con las riendas del poder: la derecha chilena en el siglo XX*. Santiago, Chile: Editorial Sudamericana.
- De Castro, S. & Méndez, J. (1992). *El ladrillo. Bases de la política económica del gobierno militar chileno*. Santiago, Chile: Centro de Estudios Públicos.
- Del Real, R. (2017). *Mito o realidad: ¿es posible la reforma al sistema de pensiones de vejez chileno, usando los otros modelos provisionales?* Tesis de Magíster en Derecho del Trabajo y Seguridad Social. Universidad de Chile.
- Durán, G. & Kremerman, M. (2018). *La pobreza del modelo chileno, la insuficiencia de los ingresos del trabajo y pensiones*. Santiago, Chile: Fundación Sol.
- Elter, D. (1999). *Sistema de A.F.P. Chileno. Injusticia de un Modelo*. Santiago, Chile: LOM Ediciones/Universidad Arcis.
- Fazio, H. (2014). *El mundo del 1%, 0,1% y 0,01%*. Santiago, Chile: Universidad de Santiago, Chile.
- Fazio, H. (2016). *Los mecanismos fraudulentos para hacer fortuna, mapa de la extrema riqueza 2015*. Santiago, Chile: LOM.
- Fazio, H. & Parada, M. (2010). *Veinte años de política económica de la Concertación*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Foxley, A. (1988). *Experimentos neoliberales en América Latina*. México: FCE.
- Fundación Sol (2014). Presentación para Comisión Asesora Presidencial sobre el Sistema de Pensiones. On-line: www.fundacionsol.cl/estudios/diagnostico-y-propuesta-para-un-verdadero-sistema-de-pensiones/ [05/03/2019].
- Gálvez, R. and Kremerman, M. (2019). *¿AFP para quién?* Santiago, Chile. Fundación Sol.
- Gárate, M. (2012). *La revolución capitalista de Chile (1973-2003)*. Santiago, Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Gerbaudo, P. (2017). *The Mask and the Flag*. London: Hurst Publishers.
- Guzmán, J & Rojas, J. (2017). *Empresarios zombies. La mayor elusión*. Santiago, Chile: Catalonia-UDP.
- Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- Juris, J. S. (2008). *Networking futures: the movements against corporate globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Klein, N. (2012). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Editorial Planeta.

- Koopmans, R. & Zimmermann, A. (2010). "Transnational Political Communication on the Internet: Search Engine Results and Hyperlink Networks". En Koopmans, R. & Statham, P. (Eds.). *The Making of a European Public Sphere: Media Discourse and Political Contention*, (pp. 171-94.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Kremerman, M., Durán, G., Gálvez, R., Bosh, M. & Basile, G. (2016). *Pensiones: ¿seguridad social o gran negocio? Radiografía del sistema de Administradoras de Pensiones (AFP)*. Santo Domingo, República Dominicana: Fundación Juan Bosh.
- Labra, M.E. (2002). La reinención neoliberal de la inequidad en Chile. El caso de la salud. *Cad. Saúde Pública*, 18(4), 1041-1052.
- Larraín, F. & Assael, P. (1995). Cincuenta años de ciclo político-económico en Chile. *Cuadernos de Economía*, 96, 129-150.
- Larraín, F. & Vergara, R. (2001). *La transformación económica de Chile*. Santiago, Chile: Centro de Estudios Públicos.
- Matamala, D. (2018). *Los reyes desnudos*. Santiago, Chile: Catalonia, Periodismo UDP.
- Matamala, D. (2016). "AFP: el poder impotente". Ciper. On-line: <https://ciperchile.cl/2016/07/26/afp-el-poder-impotente/> [4/3/2019].
- Matus, A. (2017). *Mitos y verdades de las AFP*. Madrid: Aguilar.
- Mayorga, A., Del Valle, C. & Nitrihual, L. (2010). "Concentración de la propiedad de los medios de comunicación en Chile. La compleja relación entre oligopolio y democracia". *Anagramas*, 17, 131-148.
- Mesa-Lago, C. (1999). "Política y reforma de la seguridad social en América Latina". *Revista Nueva Sociedad*, 160, 133-150.
- Mesa-Lago, C. (2013). "La reforma de pensiones en Chile". En C. Mesa-Lago, U. Becker, E. Hohnerlein, L. Ossio Bustillos & A. Simonovits (Ed.). Monograph: 'Re-reformas de sistemas de pensiones privatizadas en el mundo: estudio comparativo de Argentina, Bolivia, Chile y Hungría'. *Revista Trabajo*, 10, 43-109.
- Mönckeberg, M. (2011). *Los magnates de la prensa*. Santiago, Chile: Penguin Random House.
- Morales, M. & Navarrete, B. (2004). "Las Asociaciones de Fondos de Pensiones (AFP) y las Instituciones de Salud Previsional", Working Paper, 78, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Nos Aldás, E. & Farné, E. (2015). "Videoactivismo digital como comunicación para el cambio social pacífico". En: F. Sierra and D. Montero (Ed.) Videoactivismo. Barcelona: Gedisa.
- Notley, T., Lowenthal, A. & Gregory, S. (2015). "Vídeos para el cambio social". En: F. Sierra and D. Montero (Ed.): Videoactivismo. Barcelona: Gedisa.
- ODEPLAN. (1974). *Comentarios de ODEPLAN al proyecto del Ministerio del Trabajo*. Santiago: ODEPLAN.
- Piñera, J. (1995). *El cascabel al gato: la batalla por la reforma previsional*. Santiago, Chile: Zig Zag.
- PNUD (2017). *Desiguales*. Santiago, Chile, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.
- Rebolledo, J. (2012). *La danza de los cuervos*. Santiago, Chile: Ceibo Ediciones.

- Riesco, M. (2007). *Derrumbe de un mito*. Santiago, Chile: CENDA.
- Rivadeneira, C. (2017). *Aquí se fabrican pobres*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Ruiz, C. & Boccardo, G. (2015). *Los chilenos bajo el neoliberalismo*. Santiago, Chile: El Buen Aire.
- Sabariego, J. (2017). "Tecnopolítica y Recientes Movimientos Sociales Globales". En B. de Sousa Santos & J.M. Mendes (Eds.). *Demodiversidad*. Madrid: Akal.
- Santa Cruz, E. (1988). *Análisis histórico del periodismo chileno*. Santiago, Chile: Nuestra América Ediciones.
- Sierra, F., & Gravante, T. (2017). *Tecnopolítica en América Latina y el Caribe*. Salamanca: Comunicación social.
- Sola-Morales, S. (2019). Youth Engagement and Construction of Mediatic Identities. YouTube and #YoSoy132. *Anagramas*, 18(35), 19-38.
- Sola-Morales, S. (2016). Las redes sociales y los nuevos movimientos estudiantiles latinoamericanos. La "Primavera chilena" y el "YoSoy132". *IC Journal*, 13, 153-193. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.05>
- STATCOM. (2015). *Encuesta de opinión y percepción del Sistema de Pensiones en Chile*, Diciembre, 2014. Santiago: Comisión Asesora sobre el Sistema de Pensiones.
- Treré, E. (2015). "Ecología del videoactivismo contemporáneo en México". En F. Sierra & D. Montero (Eds.). *Videoactivismo*. Barcelona: Gedisa.
- Vergara, P. (1985). *Auge y caída del neoliberalismo en Chile*. Santiago, Chile: FLACSO.
- Von Gersdorff, H. (1984). "El sistema previsional chileno durante los diez últimos años". *Revista Estudios de Economía* 11(1), 87-116.
- Zapatta, F. (1997). *Mitos y Realidades del Sistema Privado de Fondos de Pensiones en Chile (AFP)*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

- Sobre la autora

Salomé Sola-Morales es Doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido Profesora de planta en la Universidad de Santiago de Chile, en la Internacional de Cataluña, en la UAB y actualmente trabaja en la Universidad de Sevilla y es miembro de COMPOLÍTICAS. Su investigación se centra en las teorías de la comunicación, procesos identitarios, Internet, política y democracia.

- ¿Cómo citar?

Sola-Morales, S. (2020). No + AFP: Video activism, civic mobilization, and protest movements for decent pensions in neoliberal Chile. *Comunicación y Medios*, (41) 14-28, doi: 10.5354/0719-1529.2020.55907

El nosotros y los otros en los discursos del presidente ecuatoriano Lenín Moreno durante 2018

“Us” and “Others” in Ecuadorian president Lenín Moreno’s speeches during 2018

Byron Andino

Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina
bayron.andino@perio.unlp.edu.ar

Resumen

El artículo analiza los discursos del mandatario ecuatoriano Lenín Moreno (2017-2021) a partir de la construcción de los prodestinatarios y los contradestinatarios, es decir, de un nosotros y un otros, con sus representaciones positivas y negativas. El estudio indaga en la estrategia discursiva del presidente en el contexto de Ecuador durante el año 2018, cuando Moreno asume una lógica política del consenso para su articulación con grupos de poder y que su nuevo opositor sea su excorreligionario y exmandatario Rafael Correa, a quien se dirigen todos los ataques mediante las entidades del imaginario y con una reescritura de lo que fue ese gobierno. Los resultados del análisis del discurso político evidencian un abandono de categorías aglutinadoras del nosotros en la “Revolución Ciudadana” de Correa a “El Gobierno de todos” de Moreno.

Palabras clave: análisis de discurso; discurso político; Ecuador; política; gobierno de consenso.

Abstract

The article analyzes speeches of the Ecuadorian president, Lenín Moreno, regarding the process of building up the concepts of the *prodestinatarios* and the *contradestinatarios*: that is, a binary representation of “Us” and “Others”, implying positive and negative depictions. The study explores the president’s discursive strategy in the Ecuadorian political realm during 2018. That year, Moreno adopted a political frame of consensus to articulate his administration with powerful groups. And, in doing so, his former political partner and ex-president, Rafael Correa, became Moreno’s new opponent. Political attacks, then, targeted Correa relying upon and rewriting what was such administration. There is, also, an erasing allowing to put together an “Us” in Correa’s “Citizenship Revolution” turned into Moreno’s “Government of everybody”.

Keywords: discourse analysis; political speech; Ecuador; politics; consensus Government.

1. Introducción

Este artículo analiza los discursos del presidente de Ecuador, Lenín Moreno, durante 2018, transmitidos por televisión a través de cadenas y entrevistas. El objetivo es indagar la estrategia discursiva (Verón, 1987) que incluye construir renovados *nosotros* y *otros*, acorde a su cambio estratégico a una lógica del consenso político. Por ello, enfatizamos un análisis de los contenidos que procuren generar efectos de sentido, más que de lo lingüístico.

El momento de producción discursiva (2018) es posterior a los 10 años de gobierno de Rafael Correa, de quien Lenín Moreno fue vicepresidente (2007-2013) y compañero de militancia en Alianza PAIS¹. Moreno afirmaba que su ideología era de izquierda (por ejemplo, fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria -MIR- en los años '70), pero tuvo una ruptura progresiva con su antecesor desde que asumió el mandato el 24 de mayo de 2017. Dicho quiebre produjo una deconstrucción del orden político en el país (Ganuza, 2019) debido a que Moreno se distanció de la lógica confrontacional que adoptó Correa y las coaliciones de aliados y opositores radicalizaron su cambio para conseguir apoyo incluso de la derecha y de grupos económicos tradicionalmente poderosos en Ecuador.

Mainqueneau (2012) afirma que la relevancia del análisis de discurso radicaría en “aprehender el discurso como articulación de textos y lugares sociales” (p. 4). Sobre el discurso político, Van Dijk (1999b) concuerda con que se definiría contextualmente y no debe limitarse a las propiedades estructurales del texto. Lo discursivo se entiende como una forma más amplia que lo lingüístico o lo verbal, pues tiene relación con el proceso de construcción social de sentido, como lo ha considerado, por ejemplo, Ernesto Laclau (2005).

Este artículo está organizado así: Primero, se expone el marco teórico y la metodología del análisis de discurso. Luego, se describe el control del contexto político-mediático en el gobierno de Lenín Moreno que ilustra el manejo de la situación comunicativa; abordaremos la construcción de un *nosotros* y un *Otros* mediante los destinatarios; y, por último, mostraremos cómo el Presidente Lenín Moreno figura el pasado y el presente.

2. Marco teórico

El campo de la política posee una dimensión antagonica mediante la cual se configura un orden social hegemónico que es producto de decisiones sociales y contextuales, por lo que no hay un orden esencial ni absoluto. Estas prácticas hegemónicas son de articulación para configurar lo social como expresión de las relaciones de poder (Mouffe, 2014).

La política se forma en esas articulaciones que construyen, simultáneamente, un *nosotros* y un *otros*, proceso en el cual el discurso tiene un rol central. Eliseo Verón (1987) indica que lo político implica enfrentamiento con otros enunciados, la relación con un enemigo, una lucha entre enunciadores como una dimensión polémica del discurso. En cuanto a la formación de los otros, Teun van Dijk (1999b) sostiene que se trataría de competidores ideológicos y adversarios relacionados con los sistemas políticos, instituciones, procesos y actores. Ante ellos se ejerce un principio estratégico: se limita al texto político como evaluación dicotómica que enfatiza o minimiza a favor o en contra del *nosotros* y de los *otros*.

En cambio, si existiera un régimen de identidad (acuerdo) de toda la comunidad consigo misma se trataría de una lógica de consenso porque el orden sería perfecto (igualdad de cualquiera con cualquiera), por lo que no habría conflicto por lo configurado. Pero no es así: los grupos subalternos no forman parte de lo social y los sectores de poder han acudido a una lógica de consenso como intento de inmovilidad social para evitar el cambio: “Es la desaparición de toda diferencia entre parte de un litigio y parte de la sociedad. Es la desaparición (...) del litigio abiertos por el nombre del pueblo y el vacío de su libertad. Es, en suma, la desaparición de la política” (Rancière, 1996, p. 130).

En este punto, siguiendo a Rancière, aparece un “régimen de opinión”, como una desaparición de las prácticas de tensión de los sujetos en la opinión pública. Sería una realidad simulada de supuesta igualdad de criterios entre las partes, lo que oculta las injusticias y formas de dominio. Con estas acciones esconde que, en realidad, se forma un *nosotros* y un *otros* jerárquico, donde los primeros tienen parte y los segundos, no (Rancière, 1996).

Es esta intersección en la cual este estudio indaga: el consenso para ocultar la nuevas articulaciones de poder, con su consiguiente construcción de aliados y opositores.

Para ello consideramos, también, el “control del contexto” (Van Dijk, 1999a, p. 27); es decir, el dominio de los recursos en la situación comunicativa, sus participantes y qué acciones sociales se incluirían en la cobertura mediática, en eventos oficiales de Gobierno y en el marco de otros tipos de difusión que respondan a la estrategia discursiva.

Como punto central tenemos las formas de constitución de los destinatarios. Verón considera que todo acto de enunciación política implica una respuesta opuesta, está habitado por un *otro* negativo y un *nosotros* positivo:

El destinatario positivo es esa posición que corresponde a un receptor que participa de las mismas ideas, que adhiere a los mismos valores y persigue los mismos objetivos que el enunciador: el destinatario positivo es antes que todo el partidario. Hablaremos en su caso de prodestinatario (...). El destinatario negativo está, por supuesto, excluido del colectivo de identificación: esta exclusión es la definición misma del destinatario negativo (...) lo llamaremos contradestinatario (Verón, 1987, p.17).

Procuramos analizar los elementos relevantes que no cambian en distintos discursos. Estudiar la construcción del *nosotros* es buscar sentidos de pertenencia para la configuración de identidades, a la vez que los *otros* se forjan a partir de límites preestablecidos.

Estas maneras de situarse a sí mismo y a los destinatarios son concebidas por Verón como “estrategias discursivas”. Para hacerlo construye vínculos mediante los colectivos de identificación, además de otras relaciones con las entidades del imaginario. En el presente estudio agregamos el componente descriptivo:

- **Entidades del imaginario y colectivo de identificación:** Formados por la relación entre el enunciador y el prodestinatario, muestra el *nosotros* inclusivo. En caso de entrar en relación con el contradestinatario la designación será otra y tendrá sentido negativo.

- **Componente descriptivo:** Es aquel en que el enunciador ejerce la constatación, hace un balance de una situación que incluye lecturas del pasado y de la actualidad.

3. Marco metodológico

Este estudio se inscribe en un enfoque cualitativo para el análisis del discurso político. Se trata de una investigación sobre la estrategia discursiva de Moreno para indagar qué articulaciones de bloques de poder en Ecuador construye y cómo los forja discursivamente.

Nuestro corpus de discursos del Presidente Lenín Moreno está conformado por 17 contenidos televisivos (del año 2018) que fueron recuperados –en su mayoría– del canal YouTube oficial de la Presidencia de la República del Ecuador. Son transmisiones oficiales de información que incluyen: El Gobierno de todos, El Presidente informa, cadenas nacionales, mensajes del Presidente, declaraciones públicas. A ese material sumamos entrevistas de Moreno concedidas a medios de comunicación regionales, nacionales y extranjeros. Algunos de esos textos ya estaban disponibles en la *web* oficial de la Presidencia de la República y se transcribió el resto.

Utilizamos, adaptamos y combinamos las categorías propuestas por Eliseo Verón y Teun A. van Dijk para diseñar el dispositivo de indagación para el análisis del discurso (ver **Tabla 1**).

A la luz del marco teórico discutido anteriormente y a la estrategia metodológica de carácter cualitativa descrita, el objetivo central del estudio fue indagar la estrategia discursiva para construir a los *otros* y el *nosotros*. Para ello, analizamos el material de acuerdo a las categorías descritas. 1) Control del contexto: la situación comunicativa y los recursos mediáticos a disposición del Presidente; 2) Destinatarios: análisis de discurso de prodestinatarios y contradestinatarios para conocer la construcción del *nosotros* y los *otros* (que tendrá otros indicadores como el componente descriptivo y las entidades del imaginario). El análisis desarrollado fue interpretativo y, con una observación detallada, construimos categorías analíticas que vinculamos a los conceptos señalados para concentrarnos en sus contenidos.

Tabla 1: Esquema de metodología

UNIDAD DE ANÁLISIS	VARIABLES	
Discursos de Lenín Moreno durante 2018	Estrategia discursiva bajo la lógica del consenso: control del contexto y destinatarios	
Control del contexto (Van Dijk)	Situación comunicativa Acciones y capacidad de difusión Relación con los medios de comunicación	
Destinatarios (Verón)	Prodestinatario	Entidades del imaginario: colectivos de identificación, meta colectivos singulares, formas nominales con poder explicativo
	Contra destinatario	Componente descriptivo

Fuente: Elaboración propia

4. Control del contexto: la comunicación en el gobierno de Lenín Moreno

En 2018, Ecuador tenía dificultades económicas derivadas de la deuda pública, el bajo crecimiento económico proyectado y numerosos casos de corrupción denunciados e investigados en contra de la administración de Rafael Correa. El gobierno de Moreno, entonces, dio un giro en cuanto a política económica y, por lo tanto, a las articulaciones de poder en la sociedad ecuatoriana. Para ello requería el soporte de varios sectores y actores para impulsar ese cambio, uno de ellos correspondía al mediático.

Teun van Dijk (1999a) sostiene que es indispensable considerar cómo se vinculan y entrelazan los grupos de élite con el discurso para ejercer el poder contra otros. Sus recursos les permiten tener acceso al discurso público, con ellos pueden incidir en la esfera pública. Siguiendo a Van Dijk, para controlar el discurso público es necesario controlar el contexto, que implica definir la situación comunicativa: su espacio, tiempo, las acciones en curso y sus actores, sus representaciones mentales y los conocimientos. Sobre este punto en particular seguimos algunos de los argumentos desarrollados por Waisbord (2014) para analizar cómo el gobierno de Moreno ha desplegado su modelo comunicativo.

Primero, en lo referente a la comunicación gubernamental y debido a los fuertes ajustes al presupuesto fiscal, el gobierno de Moreno eliminó la Secretaría Nacional de Comunicación y la transformó en una Secretaría adjunta a la Presidencia, sin la estructura ni el presupuesto que tenía previamente. El gobierno eliminó el programa sabatino televisado y por radio "Enlace Ciudadano"², pilar en la estrategia comunicativa de Correa. En reemplazo, el gobierno de Moreno desarrolló dos productos breves mediante los que difunde sus obras, acciones y manifiesta su opinión sobre temas específicos. El primero es "El Gobierno de Todos", transmitido los lunes y que dura entre 7 y 8 minutos. El segundo es el "Mensaje del Presidente" (entre 3 y 4 minutos) en el que Moreno incluye su postura oficial sobre hechos de coyuntura del país. A esto se suman eventuales cadenas nacionales.

Segundo, en cuanto a los medios bajo la órbita o influencia de la presidencia, Lenín Moreno ordenó el cierre del gubernamental Ciudadano TV, así como de la Agencia Pública de Noticias ANDES. Fusionaron los noticieros del medio público Ecuador TV y del medio privado incautado³ Gamavisión para formar Telediario, se unificaron en una línea editorial que seguiría manejada desde el gobierno. En el diario *El Telégrafo*⁴, el gobierno realizó numerosos cambios en sus mandos ejecutivos superiores: reclutaron profesionales provenientes de medios privados y quienes, incluso, habían sido opositores o críticos a la gestión de Correa. Algo

similar ocurrió en Radio Pública (Pública FM). En el canal incautado TC, finalmente, las jefaturas se mantuvieron sin cambios y solo se actualizó la línea editorial diseñada desde el gobierno.

Tercero, se renovaron las relaciones entre el gobierno de Moreno y los medios privados. Dado el cambio a la política de consenso, la relación tuvo un enfoque menos beligerante que la de su antecesor, Rafael Correa. En ese marco, Moreno convocó a propietarios o representantes de compañías de medios de comunicación a reuniones reservadas. Las lealtades económicas se repararon y el Estado ha vuelto a asignar pauta publicitaria a medios de comunicación que habían quedado fuera de dicho financiamiento. En cuanto a los medios privados de cobertura nacional, el encuadre de la información sobre la labor gubernamental, en general, y del Presidente en particular, se caracterizaba por no dañar mayormente al gobierno de Moreno, por reproducir las líneas discursivas del presidente y por enfatizar ataques contra el anterior mandato de la llamada Revolución Ciudadana.

Cuarto, en cuanto a la construcción de la imagen del Presidente, la presencia mediática directa de Moreno es baja en comparación con la personalización de la política encarnada previamente por Correa. Bajo la administración de Moreno han sobresalido otras figuras, como el vicepresidente Otto Sonnenholzner⁵, ministros y consejeros presidenciales que han actuado como voceros.

Por último, sobre las leyes de regulación en comunicación, en lo que se ha leído como una respuesta a las presiones de los grupos de poder políticos y mediáticos, el gobierno de Moreno reformó la Ley Orgánica de Comunicación⁶. La normativa mantuvo una mención ideal de reconocimiento evocativo de derechos, pero la reforma suprimió la Superintendencia de Información y Comunicación como entidad de regulación de contenidos y que disponía el cumplimiento de la ley en cuanto a lo administrativo. Este cambio debilitó las herramientas para exigir el cumplimiento de los derechos a la comunicación. Esta reforma implicó modificar la reserva del espacio radioeléctrico para otorgar privilegios a los medios privados, mantener (en el papel, al menos) el espacio de los medios comunitarios, así como mantener a los medios públicos reducidos⁷ y con un rol muy disminuido.

5. Entidades del imaginario político: “El Gobierno de todos” y su nuevo otro

La relación entre el hablante y el destinatario se forja a través de entidades del imaginario político construidas con el discurso. Verón (1987) sostiene que los “colectivos de identificación” son entidades que muestran un *nosotros* inclusivo con su prodestinatario. En caso de relacionarse con el contradestinatario, la designación tendrá sentido negativo. También se cuentan las “entidades más amplias” que los colectivos de identificación, enfocadas más bien en el paradestinatario (el indeciso). Finalmente, consideramos los “meta-colectivos singulares”, los cuales no admiten cuantificación y son más generales que los colectivos. En esta búsqueda de las entidades indagamos a quiénes y cómo Moreno nombra como prodestinatarios y contradestinatarios.

5.1. Un nosotros reducido a lo institucional

Exploramos cómo se constituyen el *nosotros* y los *otros* en el plano enunciativo. No existieron tantas formas reiterativas de colectivos de identificación para prodestinatarios ni para contradestinatarios, sino que, más bien, habría una dispersión según hechos coyunturales. La concepción de su proyecto político pasó de la identificación ideológica a lo institucional.

5.1.1. Nosotros los de izquierda y algunas ambigüedades

Al inicio de 2018, los periodistas presionaban al Presidente y a la presidencia para que clarificara su postura ideológica. Él enfatizó un *nosotros* inclusivo (Verón, 1987) acerca de su mandato:

Somos un gobierno progresista y democrático, socialista, solidario con quienes menos tienen. Jamás, óigase bien, jamás vamos a irrespetar al pueblo y a tocar sus derechos. No vamos a convertirnos en instrumento de los intereses de quienes han tenido el poder a lo largo de la historia. Nacimos revolucionarios y nos mantenemos firmes en nuestras convicciones (Presidencia de la República del Ecuador, 2018a).

Moreno recurre a la enumeración para enfatizar su postura ideológica: los socialistas, progresistas y revolucionarios son parte del *nosotros*. Así, su prodestinatario está incluido en los mismos colectivos de identificación. Ante sus acercamientos con la oposición y los grupos de poder económico en el marco del diálogo que impulsaba, el mandatario explicó la relación con quienes serían –en un inicio– sus contradestinatarios: No demostrar enfrentamiento político e ideológico con ellos, tampoco –como indica van Dijk– una heterorepresentación negativa, a pesar de que mediante una metáfora los coloca en una posición opuesta: “Nosotros con la derecha ecuatoriana estamos en veredas distintas” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018b).

Sin embargo, Moreno también argumentó que no existe mejor identidad ideológica que aquella que, en la práctica, ofrece los mejores resultados (CNN de Chile, 2018). En otras palabras, los conceptos de izquierda y derecha se anularían, como si las prácticas políticas carecieran de ideología. La derecha queda, así, sin una ubicación certera: ni en los *otros*, ni con el *nosotros*. Como afirman Albán y Velasco (2018), hay “una fuerte transformación discursiva que pone de lado el posicionamiento ideológico o fundamento político” (p. 11). Según la revisión y análisis de discursos para este estudio, al menos tras conformar el nuevo gabinete con autoridades del ala de derecha empresarial en mayo de 2018, Moreno no volvió a referirse a su postura ideológica en el resto de ese año.

5.1.2. “El gobierno de todos”

El único colectivo de identificación constante fue “El gobierno de todos”, aunque no con la misma potencia de la “Revolución Ciudadana” utilizada en la administración previa, que se apoyaba en la constante reiteración. Por el contrario, con Moreno “estas categorías pierden sentido en su totalidad. De hecho, la reiteración no existe, ya que un alto porcentaje de la carga significativa se traduce en la acción, en las intenciones y propósitos” (Albán & Velasco, 2018, p. 12). La disminución del énfasis en el colectivo muestra que no hay necesidad de generar identificación con un nosotros para un proyecto político, que solo se apoya para acciones coyunturales que surjan del gobierno.

“El Gobierno de todos” tiende a ser equiparado con el consenso o el diálogo y se vuelve un eslogan institucional para las cadenas nacionales, para cerrar sus discursos con esa frase o como argumento para justificar su toma de decisiones. No tiene un prodestinatario, el colectivo de identificación está excluido y el “todos” ocupa su lugar. Se describe como gobierno de la gente, responsable, progresista y democrático (Presidencia de la República del Ecuador, 2018a). Se opone, además, a la confrontación y polarización y asegura que es un gobierno transparente (Presidencia de la República del Ecuador, 2018c).

Indagamos la construcción pronominal en los discursos de Moreno con la conjugación “somos”, con la que el mandatario nombra, por ejemplo, que “somos”: coterráneos, colegas, hermanos, diversos, extremadamente emotivos, sentimentales y solidarios. En estos elementos resaltan aspectos identitarios y emocionales, pero no del orden político.

5.2. Los nuevos otros: los corruptos y sus excorreligionarios

Como indicó Verón, al ser un discurso político existe confrontación con otros enunciados. En este caso, identificamos alusiones interdiscursivas (Maingueneau & Plantin, 2005) con actos de descalificación a categorías que eran utilizadas por los actuales opositores de Moreno, quienes fueron previamente sus aliados.

5.2.1. Alianza PAIS, Revolución Ciudadana y el Socialismo del siglo XXI

Moreno promueve una significación diferente de los meta colectivos a los que antes pertenecía, mantiene una denominación positiva sobre el proceso político inicial, pero da un carácter negativo a otros momentos de lo que fue el gobierno de la Revolución Ciudadana (los califica de “sinistros”) y desecha el uso del mismo colectivo de identificación para su mandato.

Moreno manifestó que las condiciones cambiaron por la confrontación que generó el expresidente Correa: “Parecíamos esos matones de barrio, esos guambras machísimos de la escuela que pasan co-

deándole a uno, para que el otro reaccione y diga '¡qué le pasa!' y enseguida le caiga a trompones"⁸ (Presidencia de la República del Ecuador, 2018d). En sus discursos, Moreno recurre a la anécdota, a las experiencias cotidianas o a refranes y sabiduría populares (Minervini, 2017).

Para inicios de 2018, Moreno sostenía discursivamente a Alianza PAIS como un colectivo de identificación, aunque sin nombrarlo frecuentemente. Este colectivo contenía al prodestinatario que se ubicaba como partidario político. Se trataría de una agrupación con principios fundacionales sólidos, que revisó su pasado, encontró sus errores y los enmendó (Presidencia de la República del Ecuador, 2018b).

Sin embargo, más tarde, este colectivo que originalmente era considerado como un *nosotros* de identificación, había perdido peso y presencia discursiva. En efecto, Alianza PAIS se había transformado, más bien, en un significativo que representaba negativamente al otro del pasado: "Alianza PAIS, sí, mi partido, también fue responsable (...) de exacerbar la disputa y de permitir que la ira domine los argumentos" (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e). Discursivamente, Moreno ubica a su colectivo bajo una "lectura destructiva" –indica Verón– que define una posición de adversario contra su propio movimiento político.

El presidente Moreno también resignifica otro meta colectivo, como es el conformado por los gobiernos de izquierda contemporáneos en la región agrupados bajo la etiqueta de Socialismo del siglo XXI⁹. Para Moreno, dicho proyecto regional perdió también cualquier connotación positiva y lo vincula al gobierno anterior: "El progresismo ecuatoriano, el progresismo latinoamericano, aquello que nosotros llamamos el Socialismo del siglo XXI lastimosamente se prostituyó al momento en que empezaron los actos de corrupción" (CNN de Chile, 2018).

5.2.2. Sobre los corruptos

Es uno de los asuntos centrales en los discursos del Presidente Moreno en cuanto a la construcción de los *otros*. La crítica a los corruptos y la corrupción es una idea potente, en tanto fenómeno, pues cobra un poder explicativo que permite hacerla

inteligible fácilmente de forma negativa en el sentido común.

Primero, los corruptos son un contradestinatario generalizado al ser una problemática del país. Moreno coloca a este elemento como sustantivo y adjetivo: corruptos, empresas corruptas, gente corrupta, círculo corrupto, ex autoridades jerárquicas encarceladas por corrupción. Al ser nominalizados, se despersonaliza quiénes son sus ejecutantes y los factores que inciden para su existencia.

El mandatario también pasa de la generalización a una cuantificación y enumeración de sus contradestinatarios: "vicepresidente encarcelado, ministros encarcelados, altos funcionarios encarcelados y un contralor prófugo"¹⁰ (Presidencia de la República del Ecuador, 2018b). Además, Moreno alude a quienes integran el grupo que apoya al expresidente, Rafael Correa, quienes, a su vez, califican a Moreno como "traidor":

cuando me dijeron a mí: hay que cuidar a los compañeros, no me dijeron hay que cuidar a los compañeros corruptos porque yo hubiera dicho: "no". Porque la lealtad no es con las personas, es con los principios, la lealtad con la patria. No es la lealtad de la mafia pues (...) en esas circunstancias prefiero que me pongan de traidor (Presidencia de la República del Ecuador, 2018d).

Moreno dialoga interdiscursivamente con las críticas que sus ahora opositores efectúan contra él, las incluye para reconfigurarlas a su favor. Efectúa una negación polémica (Ducrot, 1984) de la argumentación de esos otros y anula ese discurso al revertir la concepción de lealtad de quienes lo acusan. Por el contrario, Moreno los representa a quienes lo atacan como una "mafia" y "compañeros corruptos".

6. Componentes: desdibujar y volver a dibujar

Siguiendo a Verón (1987), los componentes describen cómo el enunciador desarrolla su red de relaciones con las entidades del imaginario. Verón propone cuatro tipos de componentes que están

entretreídos. El componente descriptivo permite la constatación y hace un balance de una situación. El segundo es el didáctico para enunciar principios o verdades universales. El prescriptivo aborda el orden del deber y efectúa imperativos deontológicos. Finalmente, el programático tiene el componente del futuro en el discurso político.

Al indagar la construcción del *nosotros* y los *otros*, este estudio enfatiza el componente descriptivo (sin descartar por completo los demás), en el que el enunciador analiza la situación con lecturas del pasado y del presente. En este componente, Moreno se advierte como fuente privilegiada de la inteligibilidad de esa historia narrada y difunde sus evaluaciones sobre la misma (Verón, 1987). Este es el apartado que más información proveyó: el objetivo de la gestión discursiva de Moreno sería ejercer una relectura abundante del pasado y de legitimar su gobierno con la remediación de lo realizado por su predecesor.

6.1. El inicio de Rafael Correa y su cambio

Moreno reitera que hubo dos etapas en la Revolución Ciudadana y lo argumenta de forma relacional (Doury, 2016) para establecer sus acuerdos y diferencias con ellas. Dibuja a Correa en los inicios del proceso como un joven lleno de ideales de cambio para un país que estaba en manos de poderes fácticos. En esa discursividad, Moreno articula una representación positiva de ese primer momento, en el que él se postulaba como candidato y ejercía como vicepresidente con obras a favor de los desposeídos. Moreno resalta que se produjo un cambio cuando Correa impulsó la posibilidad de postulación indefinida al cargo, con el consecuente riesgo de perpetuarse en el poder. Para entonces, Moreno ya no formaba parte del gobierno de Correa. De ahí que Moreno configura dicho momento como de perversión moral (CNN de Chile, 2018) causada por la posesión del poder.

A inicios de 2018 se verifica un tratamiento formal como “economista Rafael Correa”, sin adjetivaciones o metáforas polémicas. Sin embargo, Moreno lo deslegitima mediante el relato en su conjunto. Meses después, Moreno incrementó la representación negativa de Correa de forma directa, con interdiscursos ante las críticas mutuas. Por ejemplo, Moreno cree que Correa denota una “compresión

sicológica” e “insuficiencias internas” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018b). Moreno hizo también un símil de Correa con el nibelungo (arquetipo recreado en el libro *El Señor de los Anillos* como Sméagol/Gollum y masificado luego en la trilogía cinematográfica del mismo nombre), personaje que adquiere un poder siniestro y transforma su ser (CNN en Español, 2018). Así, retrata a Correa como un monstruo, un *otro* radical en la política.

En cuanto a una lectura del presente (Moreno en la presidencia), dibuja a Correa como el causante de la ruptura política porque el expresidente habría dejado intencionadamente al país en malas condiciones para volver, más tarde, como “redentor” (CNN de Chile, 2018).

6.2. “La mesa (no) servida” y problemas heredados

“Desde hace un año, todos los días estamos descubriendo —con asombro y desilusión, lastimosamente— que la mesa estaba vacía. ¡Se lo llevaron todo!” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e). Es otro de los elementos retóricos para apropiarse de las frases de Rafael Correa (“vamos a dejar la mesa servida”) y darles un nuevo sentido con el cual configurar a ese *otro*.

La polifonía continúa en el discurso de Lenín Moreno, quien explicó en qué consiste “la mesa no servida” o “la mesa vacía”: “en alusión alegórica de lo que había hecho el presidente anterior (...) ahora una vez que sabemos que estamos sobreendeudados, que le debemos a todo el mundo” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018b). Se trata de una “alusión alegórica”, una representación de las acciones del exmandatario, para criticarlo y desmentirlo. Otro tema del debate interdiscursivo entre Correa y Moreno era respecto a cuánto ascendía el monto total de la deuda pública. El relato de Moreno decía que, al sincerar esa deuda, descubrió que recibió un país “quebrado económicamente” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018c).

Aquí tenemos otro ejemplo metafórico, en cambio, para dibujar el presente: “Ha sido un año de poner la casa en orden. (...) Ha sido una limpieza seria, transparente, responsable, democrática. Recurri-

mos a la consulta popular y al referéndum para que esa limpieza la hagamos entre todos” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e). Alude al uso de una frase del uso cotidiano sobre el mantenimiento responsable del hogar. Esto, Moreno lo traslada al manejo del gobierno para “limpiar”, mediante la consulta popular¹¹, lo que hizo previamente Correa bajo su gestión.

6.3. La “cirugía mayor” para combatir la corrupción

Uno de los elementos discursivos más fuertes de Moreno ha sido la metáfora sobre la “cirugía mayor” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018f) para lo que califica de su lucha contra las irregularidades del mandato de Correa, a quien Moreno denomina explícitamente como “corrupto”. Es una metáfora de orden médico para extirpar ese “cáncer” de la corrupción que afecta al cuerpo social del Ecuador.

Los discursos de Moreno desarrollan una narración continua sobre los actos irregulares. En ellos, el mandatario afirma que, en el gobierno anterior, cometieron delitos estratégicamente, de forma articulada y sistemática, con el propósito de no ser descubiertos al permanecer en un “círculo oscuro, siniestro y corrupto”.

La negación polémica (Ducrot, 1984) es un recurso muy utilizado por Moreno, ya que no puede representar negativamente todo el gobierno anterior ya que fue parte de él, pero tiene que negarlo añadiendo nuevos elementos que le permitan legitimarse: “Se hicieron grandes obras, importantes obras sin duda, pero lamentablemente muchas solo sirvieron para que esos pocos se enriquezcan ilegalmente” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018f).

El recurso de la enumeración es clave en el discurso de Moreno: da a conocer varios casos judiciales investigados contra el mandato de Correa. Por ejemplo, sobrepagos en proyectos como la Refinería de Esmeraldas, la Refinería del Pacífico, el Poliducto Pascuales-Cuenca, en ventas petroleras, la construcción de carreteras y el hospital en Monte Sinaí (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e).

6.4. Polarización, confrontación y libertad de expresión

“Todos estaban distanciados por la política. ¡Esa realidad no va más!” (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e) son afirmaciones que alimentan una lectura de Moreno acerca del pasado, del gobierno de Correa en el que se habría extendido la pelea con diversos actores sociales (y Moreno los nombra: ecologistas, indígenas, trabajadores, maestros, médicos, militares, policías) (Presidencia de la República del Ecuador, 2018d). Esa es, también, una lectura acerca de lo que él desearía bajo la lógica del consenso: Anular la confrontación en la política y gobernar con tolerancia y respeto.

Moreno resalta que existió un Estado de propaganda como impulsor de aquella confrontación que afectaba la libertad de expresión, para lo cual propone –como componente programático para el presente y futuro– un “Estado de comunicación bidireccional de diálogo”, entre autoridades y ciudadanos (Presidencia de la República del Ecuador, 2018e).

Sin embargo, el discurso de Moreno presenta ambivalencias. Si, por un lado, promueve valores democráticos, por otro, deslegitimó las protestas sociales que estallaron en los últimos meses de 2018 a causa de disintas medidas gubernamentales:

Ecuador vive ahora una democracia plena y real (...) hay libertad, libertad de expresión, de manifestación, libertad de reunión y, sobre todo, autonomía e independencia de todas las funciones. Entiendo que cuando hay total libertad -sobre todo luego de que ésta ha sido coartada durante mucho tiempo- se pueden producir manifestaciones y pronunciamientos que no siempre reflejan el sentir de la mayoría (Presidencia de la República, 2018g).

Su *nosotros* marca límites como “la mayoría” y se restringe solo a quienes creen en sus postulados (a los cuales considera como absolutos pues afirma que hay “total libertad” y “democracia plena”), deslegitimando, mediante la negación polémica, los discursos y también las acciones políticas de grupos sociales emergentes. Entonces, el intento de consenso se rompe por la vía del litigio y del antagonismo frente a las desigualdades sociales.

7. Discusión y conclusiones

La estrategia de los discursos de Lenín Moreno durante 2018 proyecta el cambio de lógica del gobierno desde un enfoque confrontacional hacia una política de consenso. Este sería el núcleo invariante -como enuncia Verón (1987)- en sus elocuciones. Su objetivo fue ampliar su base de apoyo y legitimar sus giros en la articulación de fuerzas políticas que se alejan de la izquierda y del gobierno de Rafael Correa, en general, y de la persona del expresidente, en particular, con lo cual Moreno implementó modificaciones en sus políticas económicas encaminadas a un debilitamiento de lo público.

Esta lógica del consenso permitió la inexistencia de opositores y contradestinatarios más allá de Correa y su mandato previo. En sus discursos, Moreno atribuyó todos los males del país en materia económica y de corrupción a su antecesor y su gestión, omitiendo las condiciones estructurales que han permitido y alimentado las desigualdades sociales en Ecuador. Al contrario, a través del consenso cuidadosamente cultivado mediante la producción discursiva gubernamental, la gestión de Moreno impulsó una inmovilidad social y ocultó su articulación con las élites de poder.

Los resultados de este análisis indican las siguientes etapas: en la primera, Moreno mantiene apego a su pertenencia ideológica y partidista, en su caso a la izquierda y a la Alianza PAIS. En transición, Moreno incrementa el número y la agresividad de los ataques hacia Correa en un intento explícito por diferenciarse de él. En una segunda etapa se radicaliza su alejamiento de Correa y se desprende, también, de su identificación ideológica y partidaria para adoptar una postura institucional discursiva únicamente desde el gobierno.

Hay una formación débil de prodestinatarios. El colectivo de identificación "El Gobierno de todos" no incluye a sus correligionarios y se vuelve una generalidad que oculta la construcción del *nosotros* y de los *otros* en el campo político. Esto tras dejar fuera a sus prodestinatarios socialistas o revolucionarios -como él indicaba al inicio de su mandato- para ampliar su base de apoyo con ciudadanos y líderes de tendencias ideológicas diversas.

En cambio, sí es clara la construcción de los *otros* por parte de Moreno: Rafael Correa, sus aliados y su antiguo gobierno. En su producción discursiva, Moreno deslegitima y representa como corruptos a todos los colectivos de identificación que antes eran usados por la gestión anterior, como la Revolución Ciudadana y el Socialismo del siglo XXI. En otras palabras, Moreno convierte progresivamente a su antiguo *nosotros* en su nuevo *otro*. Esto lo enfatiza Moreno con sus lecturas del pasado y del presente al proponer una reescritura de la historia política reciente del país.

Una de las limitaciones de este artículo es no incluir elementos de discursos contemporáneos que son más complejos, como audiovisuales, texto, imagen y sonido, los cuales tienen relevantes roles en la comunicación política por la convergencia mediática y la potenciación de las nuevas tecnologías. Esto podrá abordarse en futuras investigaciones.

Este estudio contribuye al campo de la comunicación política porque el corpus analizado demuestra la transformación discursiva de un líder en un contexto regional políticamente convulso: Si bien Moreno sobresalió en un inicio a través del denominado "Giro a la izquierda", él mismo encarnó el declive de esa tendencia y la abandonó paulatinamente. Moreno renunció a estrategias discursivas que buscaran e incentivaran el antagonismo ante las élites y grupos tradicionales de poder, a diferencia de líderes de la izquierda latinoamericana contemporánea, como su antecesor Rafael Correa o el fallecido presidente venezolano, Hugo Chávez.

Por el contrario, la estrategia de Moreno fue asumir el consenso como principal elemento de su discurso para neutralizar y bloquear el litigio social. El corpus analizado se proyecta como un factor para conseguir la pasividad de los sujetos en un contexto localizado ante gobiernos que pretenden ejercer el poder sin la práctica ciudadana de la política. Esta estrategia ahora es una constante impulsada por gobiernos contemporáneos de distintas tendencias, buscan instaurar efectos de sentido en los ciudadanos para legitimar su mandato y ocultar la construcción de los *otros* y *nosotros*.

Notas

1. El Movimiento Alianza PAIS – Patria Altiva i Soberana fue fundado en 2006 con una orientación política de izquierda. Ha gobernado Ecuador desde 2007 hasta 2020.
2. Se transmitió entre 2007 y 2017 los sábados de 10:00 a 13:00 hrs. En este, el expresidente Correa informaba las obras inauguradas y proyectos. Incluía espacios de opinión, artistas en vivo y para atacar a opositores.
3. En 2008, la Agencia de Garantía de Depósitos incautó a Gamavisión y TC al Grupo Isafas, expropietario del quebrado Filanbanco. A sus representantes sentenciaron por peculado bancario en la crisis en Ecuador en 1999. La incautación fue para recuperar fondos para acreedores y el Estado. Más información ver: Abad, G. (2010) El club de la pelea... Poder político vs. poder mediático. En: Rincón, O. (editor) *¿Por qué nos odian tanto?* Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung
4. *El Telégrafo* es propiedad del Estado ecuatoriano y ha funcionado bajo una lógica oficialista en los gobiernos de Correa y Moreno. Fue incautado en 2008 tras estar vinculado al Banco del Progreso, que quebró fraudulentamente en la crisis de 1999.
5. Otto Sonnenholzner es economista, con estudios de posgrado en Alemania, empresario de la comunicación y líder gremial de la radiodifusión. Es el tercer vicepresidente que tuvo Ecuador en el gobierno de Lenín Moreno, tras las destituciones de Jorge Glas y María Vicuña. En diciembre de 2018, Sonnenholzner fue designado por la Asamblea Nacional de una terna enviada por Moreno.
6. La Ley de Comunicación fue aprobada durante el gobierno de Rafael Correa en 2013. Sectores de oposición y medios de comunicación privados la llamaron “ley mordaza”, además acusaron a la Superintendencia de Información de persecución.
7. En 2018, las frecuencias de los medios estaban asignadas así: 88.45% a privados, 5.82% a públicos y 5.73% a comunitarios, según el Consejo de Comunicación.
8. La palabra “guambra” proviene del quichua huambra, significa: muchacho, niño o adolescente. Mientras que “trompones” se refiere a puñetazo o golpe, entendido en un contexto de pelea callejera.
9. Ideología de gobiernos y movimientos progresistas en Latinoamérica, tendencia también denominada como giro a la izquierda. Más información ver: Stoessel, S. (2014). Giro a la izquierda en América Latina del siglo XXI. Revisitando los debates académicos. *Polis* (39), 123-149. <http://dx.doi.org/104067/S0718-65682014000300007>.
10. En 2018 estaban procesados el exvicepresidente Jorge Glas y el exministro de Energía, Aleksey Mosquera, además, el Contralor Carlos Pólit estaba prófugo en EE.UU., todos por la trama de corrupción de Odebrecht. También estaban en prisión el ex ministro de Hidrocarburos Carlos Pareja Yanuzzelli y Álex Bravo, ex gerente de la empresa estatal Petroecuador.
11. La Consulta Popular constó de 7 preguntas, entre las más relevantes: Inhabilitar a sentenciados por corrupción para participar en política; prohibir la reelección por más de una vez en cargos de elección popular; reestructurar los miembros del Consejo de Participación y derogar la “Ley de Plusvalía”. En las siete preguntas, se impuso la opción “Sí” promovida por el gobierno de Moreno.

Referencias

- Abad, G. (2010) El club de la pelea... Poder político vs. poder mediático. En: Rincón, O. (editor) *¿Por qué nos odian tanto?* Bogotá: Centro de Competencia en Comunicación para América Latina Friedrich Ebert Stiftung
- Albán, E. & Velasco, M. (2018). El discurso político de posesión en Ecuador, de la Revolución Ciudadana de Rafael Correa a Alianza PAIS de Lenín Moreno. *Tsafiqui, Revista de investigación científica* (10). <https://doi.org/10.29019/tsafiqui.v0i10.403>

- CNN de Chile. (14 de marzo de 2018). *Presidencia de la República del Ecuador-Entrevista del Presidente Lenín Moreno con CNN de Chile*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=7GX07h3Dd6k>
- CNN en Español. (18 de abril de 2018). *Presidencia de la República del Ecuador-Entrevista del Presidente Lenín Moreno con CNN*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=tb9HwjCIVv4>
- Doury, M. (2016). *Argumentation. Analyser textes et discours*. Paris: Armand Colin.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Hachette.
- Ganuzá, C. (2019). Deconstrucción del orden político de Ecuador mediante el análisis crítico de los discursos de Lenin Moreno (2017-2018). *Revista Científica*, 4 (14), 24-43. <https://doi.org/10.29394/Scientific.issn.2542-2987.2019.4.14.1.23-43>
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maingueneau, D. (2012). *Que cherchent les analystes du discours?* Obtenido de www.aad.revues.org/1354
- Maingueneau, D. & Plantin, C. (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Minervini, R. (2017). Análisis de un discurso político: la investidura de Lenín Moreno. *Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Interculturales*, 26(2), 54-73. <https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2017.26.2.3>
- Mouffe, C. (2014). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Presidencia de la República del Ecuador. (29 de enero de 2018a). *El Presidente Informa*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=6S9tHO65YVc>
- Presidencia de la República del Ecuador. (21 de enero de 2018b). *Entrevista con el Presidente de la República, Lenín Moreno*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=PWLta6erc20&t=288s>
- Presidencia de la República del Ecuador. (21 de agosto de 2018c). *Cadena Nacional*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RPG5a5Mez4>
- Presidencia de la República del Ecuador. (19 de enero de 2018d). *Diálogo con medios de comunicación de Manabí*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=x39_jJC4sQY
- Presidencia de la República del Ecuador. (24 de mayo de 2018e). *El Primer año de Gobierno-Presidente Lenín Moreno*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KA7jygKkUyl&t=2582s>
- Presidencia de la República del Ecuador. (12 de septiembre de 2018f). *Cadena nacional con el Presidente de la República, Lenín Moreno*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=KoQKP0jN9Ac&t=51s>

- Presidencia de la República. (29 de noviembre de 2018g). *Mensaje del Presidente Constitucional del Ecuador*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=sgAXkL0Milk>
- Presidencia de la República del Ecuador. (12 de abril de 2018h). *Declaraciones del Presidente Lenín Moreno sobre situación de los periodistas secuestrados*. Recuperado en enero de 2020, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=u00-iqDGqZU>
- Rancièrè, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Stoessel, S. (2014). Giro a la izquierda en América Latina del siglo XXI. Revisitando los debates académicos. *Polis* (39), 123-149. <http://dx.doi.org/104067/S0718-65682014000300007>.
- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos* (186), 23-36.
- Van Dijk, T. (1999b). ¿Qué es análisis de discurso político? En: I. Rodrigo, & T. Van Dijk, *Análisis del discurso social y político*. Quito: Abya Yala.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En: E. Verón, *El discurso político: Lenguajes y acontecimientos* (págs. 11-26). Buenos Aires: Hachette.
- Waisbord, S. (2014). *Vox populista. Medios, periodismo, democracia*. Barcelona: Gedisa.

- Sobre el autor:

Byron Andino Veloz es candidato doctoral en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), magíster en Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador. Periodista. Líneas de investigación: estudios de recepción, análisis de discurso, comunicación y política. Ecuatoriano.

- ¿Cómo citar?

Andino, B. (2020). El nosotros y los otros en los discursos del presidente ecuatoriano Lenín Moreno durante 2018. *Comunicación y Medios*, (41), 29-41, doi: 10.5354/0719-1529.2020.55926

El *film* como máquina de sentido: Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970

The film as a sense-making machine: Peter Wollen and the British structuralism in the 1970s

David Oubiña

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
doubinia@retina.ar

Resumen

Este artículo es una revisión teórica del cine-estructuralismo británico y recupera los planteamientos de Peter Wollen en su libro *Signs and Meaning in the Cinema* que fue fundamental para la constitución de una nueva perspectiva de análisis crítico. Apoyándose en la antropología de Claude Lévi-Strauss, los estructuralistas británicos de los años setenta pensaron los films como un sistema de mensajes gobernados por un código. Frente a los riesgos del “culto a la personalidad” (como se verificaba en la noción de *autor* propuesta por *Cahiers du cinéma* en los años cincuenta), los críticos vinculados a la revista *Screen* trabajaron sobre la materialidad de las formas, pensando en la figura del autor como consecuencia y no como fundamento de la obra. El libro de Wollen encarna ese momento de transición donde se revaloriza la figura del espectador, que empezará a ocupar un lugar central en los estudios sobre arte y comunicación.

Palabras clave: Revista *Screen*, cine-estructuralismo británico, Claude Lévi-Strauss, Peter Wollen.

Abstract

This article retrieves the proposals of British cine-structuralism and examines Peter Wollen's ideas in his book *Signs and Meaning in the Cinema* that played a crucial role in the constitution of a new critical perspective. Drawing from Claude Lévi-Strauss' anthropology, the British structuralists during the 1970s conceived films as a system of messages ruled by a code. Facing the risks implied in the “cult of personality” (as it could be verified in the notion of *auteur* proposed by *Cahiers du cinéma* in the 1950s), the critics associated with the journal *Screen* worked on the materiality of forms, conceiving the authorial figure as a consequence –not as the origin– of the work. Wollen's book embodies that moment of transition where the figure of the spectator is revalued and begins to perform a central role in art and communication studies.

Keywords: *Screen Journal*, British cine-structuralism, Claude Lévi-Strauss, Peter Wollen.

1. Introducción

Surgida en las páginas de *Cahiers du cinéma* durante los años cincuenta, la política de los autores es apropiada por las revistas británicas a fines de los sesenta y comienzos de los setenta (Roggen, 2013; Hedling, 2003). Truffaut menciona, por primera vez, la expresión *política de los autores* en el artículo "Sir Abel Gance" donde cuestiona a quienes valoraban las películas mudas del director y despreciaban sus películas habladas; para él, en cambio, esa distinción resulta absurda porque unas y otras fueron creadas por el mismo director genial y –como sostiene el crítico– los genios no envejecen (1954a). Pensar en autores y no en obras es defender el trabajo del director frente al film de guionista y frente a la ambición de los estudios por obtener un producto.

Esta *política de los autores* confronta violentamente con la llamada *tradition de qualité* que distingue a la cinematografía francesa de los años 40 y 50. Truffaut, en cambio, considera que esas obras tan celebradas son sólo películas de guionistas y que todo su prestigio descansa sobre el valor de las obras literarias elegidas para adaptar a la pantalla, lo cual revela una concepción muy limitada del cine subordinada por completo a la literatura.¹ Sin duda resulta provocativo, en ese contexto, asignar la autoría del film a los directores, cuando se sobreentiende que es una tarea de creación colectiva.² Pero lo verdaderamente escandaloso de la *política de los autores* fue que estos jóvenes críticos elevaban a la categoría de autor a una serie de directores norteamericanos que, hasta entonces, sólo habían sido considerados como meros empleados de los estudios o, en el mejor de los casos, como correctos artesanos: Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Otto Preminger, Jacques Tourneur, Samuel Fuller, Preston Sturges, Vincente Minelli y Nicholas Ray (De Baecque, 1991; Bickerton, 2009).

La *política de los autores* nunca se planteó como una teoría sino más bien como una entronización, un tanto arbitraria, de las preferencias personales del crítico. En la revista *Screen*, en cambio, el célebre postulado que François Truffaut había tomado de Giraudoux ("no hay obras, sólo hay autores") es obligado a pasar por el paradigma del estructuralismo. Sobre todo, con los estudios de Claude Lévi-Strauss a propósito del mito (1987). Los textos

tempranos de Geoffrey Nowell-Smith, Peter Wollen, Jim Kitses, Alan Lovell, Paul Willemen o Ben Brewster forman parte de esa corriente heterogénea que se conoce como *autor-estructuralismo* o *cine-estructuralismo* (Henderson, 1973; Brewster, 1971; Eckert, 1973). En busca de una legitimación más científica para los estudios sobre cine, los críticos remiten a las innovaciones introducidas por la antropología estructural. Todo esto implica una cierta institucionalización: la transformación de una política [*politique*] (de los autores) en una teoría [*theory*] (del autor).

Dice John Caughie: "Lo que el estructuralismo ofreció como práctica crítica fue una manera de analizar objetivamente un corpus de películas para descubrir los patrones temáticos que las informan (...) en vez de la inapropiada modalidad del artista romántico que intencional y consistentemente expresa su propio yo" (1990, p. 126). De Barthes a Metz, *Screen* transita por los caminos del estructuralismo para desembocar en la naciente semiología como promesa de una aproximación científica al cine. A fines de la década del 60, esto constituye indudablemente una novedad. Pero, además, esa reformulación de ciertos presupuestos de la teoría del cine tendrá consecuencias que llegan hasta el presente: al revisar las nociones de autor, obra y espectador, la experiencia del estructuralismo abrió nuevas perspectivas que resultarían productivas no sólo para el campo del cine sino también para los estudios culturales y los estudios sobre comunicación (Rosen, 1977; Robins, 1979; Mascarello, 2001).

Este artículo se concentra sobre el libro *Signs and Meaning in the Cinema*, de Peter Wollen, publicado por primera vez en 1969. La importancia de este texto corre el riesgo de quedar hoy soslayada, no porque se lo haya olvidado sino justamente porque se ha incorporado hasta tal punto a nuestro modo de pensar el cine que tiende a ser naturalizado. La operación de Wollen fue tan novedosa en su momento que, quizás por eso mismo, planteaba una serie de interrogantes que no podía sino dejar abiertos y sin resolución. En sus intentos por escapar a una formulación romántica del autor –tal como había hecho *Cahiers du cinéma*– el libro de Wollen pone en escena las dificultades a las que se enfrentan ciertos conceptos cuando son apropiados por las nuevas teorías; pero, al mismo tiempo (y ésa es la hipótesis que sostiene el presente ensayo), ese debate interno encarnado por el libro

conserva su relevancia en la actualidad porque señala un momento de transición y anuncia una revalorización de la figura del espectador que inmediatamente resultará fundamental para la articulación de nuevas perspectivas críticas desde la subalternidad, el feminismo y el tercermundismo.³

2. Estructuralismo británico y teoría del autor en el cine

2.1. Cine-estructuralismo

A diferencia de lo que sucedía en Francia durante la posguerra, en Gran Bretaña el surgimiento del debate sobre cine se asocia a la actividad académica: muy a menudo, los críticos son alumnos o graduados que establecen sus primeros vínculos con las películas gracias a los cine-clubs estudiantiles y que comienzan a escribir en las revistas universitarias: *Sequence*, *Oxford Opinion*, *Movie* (Bolas, 2009; Gibbs, 2013). Cuando *Screen* irrumpe en la escena británica, en 1969, el enemigo ya no será el *cinéma de qualité* sino un tipo de crítica demasiado apegada a los *liberal values*. En el pasaje de un contexto a otro, se han instalado ciertas divergencias: por un lado, una toma de distancia respecto de la práctica cinematográfica (Truffaut o Godard pensaban como cineastas, los redactores de *Screen* piensan como teóricos) y, por otro, una consolidación de la crítica como campo de acción específico. En la década de 1960, *Movie* se había presentado como la heredera de *Cahiers du cinéma* y había usado los postulados sobre el autor para enfrentar el conformismo de revistas como *Sight and Sound*. Durante los años 70, *Screen* también persigue la estela de la revista francesa, aunque ya no serán los *Cahiers bazinianos*: el modelo es el de los *Cahiers* post-68 que ahora es utilizado para oponerse a *Sight and Sound* (que representa el *establishment*) pero también a *Movie* (que ocupa el lugar de revista moderna, intelectual y provocadora).

Movie pretende un tipo de lenguaje analítico, alejado de la mirada impresionista. Pero precisamente por eso, sus *close readings* tienden a excluir cualquier intento profundo de generalización. *Movie* es una revista de crítica; la perspectiva de *Screen*, en cambio, es netamente teórica. Significativamente, el título "*Movie*" hace referencia al objeto –puesto que la revista se ocupa de películas– mientras que

la palabra "*Screen*" involucra el dispositivo: la pantalla es el marco ideológico donde se dan cita las condiciones de producción y de recepción (la revista usa películas para hablar teóricamente sobre el cine). Tal como propone Lovell en su *método de autor-estructuralista*: "Todo director crea sus films sobre la base de una estructura central y (...) todos sus films pueden ser vistos como variaciones o desarrollos de ella" (1969, p. 47-48). El estructuralismo no sólo habilita a pensar en las obras sino, sobre todo, en un cierto funcionamiento de ellas (los autores serán, entonces, el resultado o una consecuencia de las obras).

La piedra de toque del estructuralismo británico es el libro *Luchino Visconti*, de Geoffrey Nowell-Smith: un estudio integral sobre la obra del cineasta hasta 1967 (aunque, en sucesivas reediciones, el autor agregaría las nuevas películas hasta cubrir un análisis completo de la filmografía). En la introducción, Nowell-Smith explica que la teoría del autor es, para él, un "principio metodológico" en la medida en que permite encontrar conexiones estructurales entre los films más allá de su unidad temática. Y son esas conexiones las que mantienen la unidad y la coherencia de la obra:

Un corolario esencial de la teoría, tal como ha sido desarrollada, es el descubrimiento de que las características definitorias en la obra de un autor no siempre son las que resultan más aparentes. El objetivo de la crítica consiste, entonces, en dejar al descubierto –por detrás de los contrastes superficiales de tema y tratamiento– un núcleo estructural de motivos básicos y recónditos. El patrón formado por estos motivos, que pueden ser estilísticos o temáticos, es lo que le da a la obra de un autor su estructura peculiar y es lo que la define internamente tanto como la distingue de otros cuerpos de obra (2003, p. 10-11).

No obstante, Nowell-Smith reconoce que una aproximación exclusivamente estructuralista a las películas de Visconti constituiría un análisis parcial porque se trata de una filmografía cuyos intereses temáticos y sus patrones estilísticos han cambiado mucho con el tiempo. Por eso, aunque conserva la referencia a ciertas continuidades de la obra, el libro propone diferentes análisis específicos de cada film en particular: todavía piensa en Visconti de manera tradicional, como una figura que es

previa a las películas. En este sentido, no pretende una adscripción completa al estructuralismo sino que lo utiliza como herramienta de análisis. Habrá que esperar la publicación de *Signs and Meaning in the Cinema*, el año siguiente, para encontrar una perspectiva de estudio que se aproxima a las obras según el método estructural para arribar a una caracterización general sobre el funcionamiento del autor en el cine.

2.2. Género y autor

El libro de Peter Wollen tiene un impacto inmediato (Rodowick, 2012). Su influencia en los estudios sobre cine se extenderá más allá de su época y del restringido campo de la semiología. El argumento se desarrolla alrededor de tres ejes: el rescate de Eisenstein como un teórico fundamental, la formulación de una semiología aplicada al cine y la redefinición del concepto de autor como herramienta privilegiada para la reflexión crítica. A propósito de esta cuestión, el texto de Wollen funciona casi como el manifiesto de una nueva manera de pensar el cine alrededor de los autores, retomando las ideas de *Cahiers du cinéma* pero, a la vez, sometiéndolas a un completo proceso de transformación. El antecedente más cercano es, obviamente, el libro de Nowell-Smith sobre *Visconti* que Wollen cita para enmarcar sus propias reflexiones dentro de una perspectiva estructuralista. Como queda dicho, en *Luchino Visconti* las características que definen la obra de un autor (ese “núcleo de motivos básicos y con frecuencia recónditos”) no son inmediatamente evidentes sino que deben ser descubiertas detrás de lo aparente. Wollen concluye: “Es esta perspectiva estructural, tal como la denomina Nowell-Smith, lo que resulta indispensable para el crítico” (1972, p. 80). También *Horizons West* (1969), el libro de Jim Kitses, se apoya sobre premisas del pensamiento estructural. La diferencia que introducen los libros de Wollen y de Kitses frente al trabajo pionero de Nowell-Smith radica en la elección de sus objetos de estudio. Porque mientras éste se ocupa de un cineasta europeo, el género resulta central en los análisis de aquéllos: Hawks ya no es un autor porque logra trascender las rígidas normas del género (tal como planteaban los críticos de *Cahiers du cinéma*), sino que lo es precisamente como resultado de un juego dialéctico entre arquetipos. No a pesar del género sino gracias a la estructura de oposiciones que él determina. En

tanto esquema colectivo, el género puede servirse del análisis de los mitos: esta perspectiva no sólo quedaba obligatoriamente afuera del libro sobre Visconti sino que era una dimensión casi inexistente en los artículos iniciales de la *política de los autores*. En este sentido, la influencia de Lévi-Strauss permite levantar la interdicción que pesaba sobre los géneros en *Cahiers*.

Los críticos franceses elegían ciertos directores de Hollywood, pero no estaban interesados en el desarrollo histórico de los géneros. Cuando escribían sobre sus directores norteamericanos preferidos, los celebraban como autores contra los géneros: el género importaba como conjunto de convenciones anónimas que aprisionaban a los cineastas y que éstos debían trascender, a través de la puesta en escena, para conquistar un estilo propio. Por eso Rohmer podía admirar a Ford o a Hawks y, aun así, declarar que no le interesaban los *westerns*. *Horizons West*, en cambio, considera que el género es fundamental para los realizadores norteamericanos. Va hacia atrás para ir hacia adelante: desarma el esquema autoral de los *Cahiers*, retrocede en busca de las estructuras colectivas del género (sus “operaciones internas”) y hace derivar de allí el esquema temático y estilístico de la obra de cada autor. Así, Anthony Mann, Budd Boetticher y Sam Peckinpah –los tres directores que el libro estudia– encuentran su esencia *dentro del western*: autor y género se retroalimentan. Dice Kitses:

El western no es sólo los hombres que han trabajado en él. Más que un recipiente vacío que ha sido moldeado por el director, el género es una estructura vital en la que fluye una miríada de temas y conceptos. Como tal, puede proporcionar al cineasta un rango posible de conexiones y un espacio en el que es posible experimentar para dar forma y depurar el tipo de efectos y sentidos hacia los que él se dirige. Tenemos que estar preparados para considerar la idea de que los autores evolucionan y que el género puede ayudar a cristalizar preocupaciones contribuyendo activamente en su desarrollo (1969, p. 26-27).⁴

Kitses invierte la fórmula de Bazin: no es que ciertos directores regresan con insistencia al *western* para descubrir la esencia del género sino que perseveran en el *western* porque encuentran allí su propia esencia. Para los críticos estructuralistas británicos, los mecanismos genéricos pue-

den ser pensados por similitud con el trabajo de los mitos (la repetición de motivos, el sistema de oposiciones, el esquema actancial). Se trata de estructuras narrativas con funciones fijas, sin autor y conocidas por todos. El *western* parece un locus especialmente adecuado para poner a prueba esas cuestiones porque es el género cuyo mecanismo más se acerca al funcionamiento de una mitología. No es casual que el libro de Kitses esté dedicado a este género y que Wollen use a Hawks o a Ford como ejemplos privilegiados. Los *westerns* de Hollywood suelen ocurrir durante el período de las *Indian Wars* (1865-1890), es decir: el establecimiento de la frontera entre la civilización y el salvaje Oeste que funda la leyenda nacional de los Estados Unidos. Del “genio del sistema” al pensamiento mítico: el recurso a Lévi-Strauss (1972a) permite reestablecer de manera científica la conexión oculta (ocultada por los críticos de *Cahiers*) entre el cine americano y sus autores.

2.3. El modelo estructural

Para Lévi-Strauss (1972b), el núcleo de un mito se revela mediante el análisis de sus distintas versiones. Por lo general, ese núcleo ha permanecido oculto para los narradores del mito y, una vez desentrañado, suele ser muy diferente al sentido de superficie. Se podría decir, entonces, que el sentido no es intencional o, al menos, que no es consciente. Si es cierto que los films (los films de género) funcionan de la misma manera, entonces el crítico-etnógrafo es quien puede extraer –es decir: elaborar– el significado profundo de una obra que permanecía inaccesible para el propio autor. Es más: el cineasta se construye como autor a posteriori, en la encrucijada de determinados parámetros estructurales propios del género que practica y que insisten a lo largo de su obra. Pero como sostiene Charles Eckert en un artículo temprano sobre los cine-estructuralistas británicos: “Antes de que las películas puedan equipararse a los mitos, tienen que cumplir con una condición fundamental: tienen que originarse en una comunidad con una ‘concepción compartida del mundo’. Sólo en tal comunidad puede el sistema dialéctico del mito ser coherente” (1973, p. 49). Eckert indica que la historia del cine se articula a partir de estilos (los cines nacionales, los movimientos internacionales, los estudios) y, a pesar de que esos ordenamientos atentan contra el flujo dinámico del desarrollo artístico,

probablemente no son menos arbitrarios que las ‘comunidades’ que Lévi-Strauss define para su estudio. Reflejan el hecho de que, en general, las películas se producen como esfuerzos comunitarios. En su apogeo, Hollywood parecía una estructura social compleja no muy diferente a las estructuras de familia-clan-pueblo con las que trabaja Lévi-Strauss (1973, p. 49).

Toda la fundamentación del *autor-estructuralismo* se apoya en la asimilación de las películas a los mitos. No obstante, esa similitud es sólo aparente y más bien superficial. No alcanza para afirmar que las películas constituyen un desarrollo moderno de los mitos. Aunque Eckert adopta una mirada básicamente descriptiva, no deja de criticar a los estructuralistas británicos porque no aplican al pie de la letra los postulados de Lévi-Strauss; sin embargo, lo que resulta problemático es justamente la situación inversa: cuando intentan trasladar literalmente las ideas del análisis estructural sin dar cuenta de las diferencias entre los objetos de estudio. Es evidente que el estudio estructural de los mitos tiene, para Wollen, un valor instrumental; se trata de un modelo que funciona y que, por lo tanto, puede ser apropiado. Esa apropiación (parcial, fragmentaria, localizada) es perfectamente legítima. El problema surge, más bien, cuando los mecanismos empleados por Lévi-Strauss son aplicados de manera mecánica y dogmática en el análisis cinematográfico. Es decir: no cuando Wollen aprovecha –en lo que pueda resultar útil– el método estructural para el análisis de films (puesto que allí también se puede encontrar un “núcleo de motivos reiterados”), sino cuando pretende estudiar los films de un modo muy literal como si fueran un avatar tecnológico de los mitos (por ejemplo, cuando afirma que las películas funcionan igual que los mitos o los cuentos de hadas y, por lo tanto, admiten el mismo tipo de aproximación) (Wollen, 1972).

Wollen avanza sobre la estela dejada por *Cahiers du cinéma*; sin embargo, introduce una serie de modificaciones. Y aunque suele presentarlas como desvíos correctivos, en algunos casos se trata de opciones que entran en franca contradicción con las ideas de los críticos franceses. En la primera línea del capítulo sobre autoría, Wollen contextualiza históricamente su punto de partida: “*La política de los autores* –la teoría de autor, como la denomina Andrew Sarris– fue desarrollada por un grupo de crí-

ticos que escribían para *Cahiers du cinéma* y que la convirtieron en la revista más importante del mundo” (1972, p. 74). Tal como sucedía en la traducción de Sarris, el enunciado parece señalar una sinonimia o, en todo caso, un leve deslizamiento de nomenclatura. Casi una adaptación terminológica que otorgaría al concepto un mayor rigor conceptual. Pero el pasaje de *política a teoría* no es sólo un variación que aportaría un aspecto más academicista sino que revela la tentativa de convertir esa noción en una categoría científica aplicada al análisis de films. Wollen retiene la opción de los viejos *Cahiers* por cierto cine popular y por algunos cineastas norteamericanos en particular; pero se aproxima a esa cuestión apoyándose sobre un andamiaje teórico que se nutre del estructuralismo y la semiología. Ya no se trata de una selección más o menos arbitraria de directores (que sobresalen por encima de los demás en la medida en que logran hacer visibles las marcas de su estilo), sino que se ha convertido en el intento por edificar una teoría general cuyos principios todavía hay que establecer.

3. Peter Wollen: hacia un nuevo concepto de autor cinematográfico

3.1 Ford vs. Hawks, Wollen vs. Wood

La estrategia puesta en práctica por la política de los autores consistió en entronizar la inventiva del genio romántico en el centro del sistema clásico. El clasicismo confía en la existencia de un código universal, es decir homogéneo y relativamente estable (ésta es, en definitiva, la utopía del cine de géneros); el romanticismo, en cambio, cree en una unidad orgánica e irreplicable donde cada detalle expresa la totalidad (ése es el deseo imposible de la obra).⁵ Pero tanto uno como otro consideran el sentido como una emergencia que puede ser aislada aunque, finalmente, remite a la unidad de una obra o al isomorfismo del código. Enfrentados a esa dicotomía entre Clásico y Romántico que podría organizar los movimientos generales de la historia del arte, los *Cahiers* no ofrecían una salida al dilema; más bien disimulaban la ausencia de una solución mediante una fórmula astuta y eficaz que consistía en apreciar la individualidad romántica dentro de una gramática clásica construida sobre la uniformidad de lenguaje. De todos modos,

el verdadero peligro de la estrategia de *Cahiers du cinéma* consistió en la frecuente confusión entre *auteur* y *metteur en scène*. Wollen distingue:

La obra del auteur posee una dimensión semántica, no es algo puramente formal; la obra del metteur en scène, por su parte, no va más allá del terreno de la interpretación, porque traspone al complejo especial de códigos y canales cinemáticos, un texto preexistente: un guión, un libro, una pieza teatral (...) el sentido de los films de un auteur es construido a posteriori; el sentido –semántico, más que estilístico o expresivo– de los films de un metteur en scène existe a priori (1972, p. 78).

Esta distinción no siempre es tan clara y, por eso, muchos críticos franceses (los macmahonianos, por ejemplo: Michel Mourlet, Pierre Rissiente, Jacques Serguine, Michel Fabre, Marc Bernard) rescataron al *metteur en scène* por encima del *auteur*: de ahí el fanatismo por directores como Walsh o Losey, que son elevados a la categoría de íconos. Para Wollen, esos directores sólo muestran solvencia profesional mientras que, en los verdaderos autores, la película involucra una cosmovisión construida cuerpo a cuerpo con los materiales filmicos. Es una construcción dinámica y, por eso mismo, cambiante: toma en cuenta las transformaciones en la trayectoria de un cineasta y precisa ser completada por la interpretación crítica.

Wollen analiza la obra de Howard Hawks como un *test case* para la teoría del autor. A lo largo de su carrera y, a pesar de haber practicado los géneros más disímiles, es posible identificar siempre las mismas preocupaciones, los mismos motivos: hay –dice– un *homo hawksianus* (así como Barthes afirma que existe un *homo racinianus*) (1972, p. 81). Pero aquí Wollen se separa de Nowell-Smith, porque la perspectiva estructuralista le permite estudiar esos films no sólo a partir de un núcleo de motivos reiterados sino, también, como un sistema de diferencias y oposiciones. Como afirma Lévi-Strauss, el riesgo de circunscribirse a un señalamiento de las semejanzas es acabar reduciendo todas las ocurrencias singulares a meras variaciones de una matriz abstracta y general (que sólo muestra lo que todos los casos tienen en común y, por lo tanto, no explica nada). Por eso mismo, Wollen sostiene que la crítica estructural debe dar cuenta de los films tanto en su universalidad

como en su singularidad. Hawks sería un director mucho menos interesante si el corpus de sus películas constituyera un bloque homogéneo; pero su universo cinematográfico se organiza a partir del contraste entre la serie de los *adventure* dramas y la serie de las *crazy comedies*. Cada una funciona como la inversión de la otra y, en ese sistema de resonancias y antinomias, la obra adquiere toda su complejidad. Allí, en ese diálogo de opuestos, Hawks encuentra su estatuto de autor: detrás del héroe apolíneo de las películas de aventuras está siempre, como una inversión fantasmática, el anti-héroe bizarro de las comedias.

De todos modos, este sistema de oposiciones puede alcanzar en algunos directores un funcionamiento más denso y profundo que en otros. La antinomia básica en las películas de Ford, por ejemplo, es entre “el desierto y el jardín” (que es una adaptación de la oposición naturaleza versus cultura propuesta por Lévi-Strauss); pero aquí esa relación evoluciona a lo largo de la obra. “Mi punto de vista –dice Wollen– es que la obra de Ford es mucho más rica que la de Hawks y que esto se revela mediante un análisis estructural; es la riqueza de la relación cambiante entre antinomias en la obra de Ford lo que hace de él un gran artista, más allá de ser simplemente un indudable autor” (1972, p. 102).⁶ Así como hay una diferencia entre *metteur en scène* y *auteur*, ahora Wollen distingue, también, entre autor y *artista*: los grandes cineastas no son aquellos que se limitan a reproducir, de un film a otro, un grupo de motivos redundantes sino aquellos que exploran y desarrollan el principio de variación que subyace a la estructura. Es un momento de síntesis que surge al confrontar la totalidad de una obra con cada film singular e implica un desciframiento por parte del crítico. El problema es que, para Wollen, el mayor mérito de Ford sobre Hawks se advierte mediante el análisis estructural; es decir que –en vez de describir una matriz narrativa– las reiteraciones, las variaciones, las oposiciones y las antinomias imponen criterios valorativos. Mientras que la estrategia de Lévi-Strauss consiste en reconducir todas las versiones hacia una forma básica, Wollen parece operar (aunque sin admitirlo) en el sentido contrario: cotejar las variaciones del género le sirve para afirmar que los *westerns* de Ford son los mejores. Ésa es la crítica de Wood: ¿por qué las antinomias estructurales determinan las diferencias entre una gran película y una mediocre? Robin Wood se

propone “de-wollenizar” a Hawks y cuestiona esa metodología porque está basada en abstracciones que no encuentran correspondencias en los ejemplos concretos de los films. ¿Importan las películas concretas o las abstracciones que se puedan extraer de la obra de un artista? (Wood, 2006, p. 251).⁷ La perspectiva “científica y objetiva” propuesta por Wollen es, entonces, tan subjetiva como cualquier otra, con el agravante de que se oculta detrás de la apariencia de un método analítico. Para Wood, eso legitima cualquier preconcepto puesto que la interpretación no hace más que encontrar lo que ha ido a buscar: “No importa qué corte de carne se introduzca en la máquina, siempre sale la misma salchicha estructuralista” (2006, p. 244).⁸

3.2. Teoría del autor

Lo cierto es que, para Wollen, el estilo termina desempeñando un papel accesorio y llega a equipararlo con un “ruido” [*noise*] ya que, en ese nivel, la contribución del director se confunde con una multiplicidad de aportes (del productor, los actores, el director de fotografía) que, en cierto modo, obstaculizan el acceso transparente a la estructura. Los films, entonces, existen más allá del estilo. Dice Wollen: “Los mitos, tal como Lévi-Strauss ha señalado, existen independientemente del estilo, la sintaxis de la oración o el sonido musical, eufónico o cacofónico. El mito funciona ‘en un nivel especialmente elevado’ donde el sentido consigue ‘despegar’ del terreno lingüístico en donde sigue rodando” (1972, p. 105). Para *Cahiers du cinéma*, el autor era el estilo y eso se expresaba en la *mise-en-scène*. Wollen, en cambio, sostiene que el autor es la estructura y eso no surge principalmente de la puesta en escena sino del juego de antinomias que es posible destilar a partir del análisis exhaustivo de un grupo de films. Mientras que el *auteurismo romántico* iba del director a sus películas (que eran sobredeterminadas por su impronta), el *auteurismo estructuralista* va de la obra hacia el director (que pasa a ser consecuencia de ella). Cuando Eckert intenta probar que, en los films al igual que en los mitos, el significado puede permanecer oculto para su narrador, afirma que “la unión melliza entre los cineastas y su público produce un extraño Jano de mitos artísticos construidos por hacedores de mitos que sólo son considerados como verdaderos o falsos una vez que han sido creados. Quizás, entonces, el mejor indicio de

películas auténticamente míticas sean los ratings anuales de taquilla” (1973, p. 50). Pero si los mitos cinematográficos se consagran en la boletería, eso es casi la antítesis de lo que propone el estudio estructural de los mitos en tanto formas culturales anónimas cuya verdad es siempre preexistente. Es obvio que la perseverancia de un relato oral entre sus oyentes tiene motivos muy distintos a los que determinan el éxito comercial de un film.

Según Brian Henderson, la caracterización de Eckert sobre los críticos británicos deja al descubierto la ausencia de una “epistemología autor-estructuralista”: “En el intento por activar estos textos, Eckert ha activado el escándalo de su falta de fundamento. Al intentar integrarlos, se han deshecho en sus manos” (1973, p. 27). Henderson se pregunta si las modalidades del estudio de los mitos pueden aplicarse a los films y si el estructuralismo puede fusionarse con el *auteurismo*. Estas preguntas no son idénticas, pero

tanto Wollen como Eckert dan por supuesta esa identidad, aun cuando Eckert hace esfuerzos por librarse de la suposición y entonces su texto le produce algunas grietas. El autor-estructuralismo trata las dos cuestiones como una; específicamente, reduce la primera cuestión a la segunda. Por lo tanto, hace que el estudio de los films como mitos dependa de la fusión entre estructuralismo y perspectiva de autor, desestimando otros modos de estudio (Henderson, 1973, p. 32).

En todo caso, si –como quiere Wollen– el film de autor puede entenderse como una “composición” que revela a *posteriori* la constitución del director en tanto autor, habría que decir, entonces, que el mito es una pura performance cuyo proceso colectivo de enunciación borra cualquier huella de autoría. Según Lévi-Strauss (1968, p. 26), los mitos no tienen origen, ni centro, ni tema, ni autores; mientras que clasificar un grupo de películas como la obra de un cineasta implica definir un origen, un tema, un centro y un autor. Es decir: un funcionamiento opuesto al del mito. Y sin embargo, esta asimilación contradictoria es la que intenta Wollen. Tal como demuestra Henderson (1973, p. 31), Wollen comienza sugiriendo que su “perspectiva estructural” sobre la obra de Hawks tiene afinidades con los métodos aplicados al estudio

del folclore y la mitología, pero, en seguida, esas afinidades se convierten en equivalencias casi perfectas que autorizan a examinar los films de Ford con las mismas herramientas que las aplicadas en los cuentos de hadas. Henderson no dice que estructuralismo y teoría del autor sean absolutamente incompatibles; sin embargo, le resulta un proyecto tan poco prometedor que invita a abandonarlo (1973, p. 33).

Para el autor-estructuralismo, el sujeto cognitivo y el objeto del conocimiento son instancias constituidas de antemano y que no se modifican en el proceso. De un lado el observador, del otro el fenómeno. Pero dar por sentado ese vínculo y asumir su carácter inalterable es una de las coartadas ideológicas del empiricismo. ¿En qué medida, entonces, un sistema de interpretación acepta poner en cuestión sus propios fundamentos y presupuestos teóricos?

Por estos motivos, la noción de autor es (de las tres secciones que componen el libro) la que parece más vulnerable: casi en seguida sufrirá las mayores transformaciones al ser sometida a los cuestionamientos del post-estructuralismo. En contraste con el capítulo sobre Eisenstein y el capítulo sobre la semiología, las reflexiones sobre la noción de autor son las que de manera más clara evidencian que el libro ha sido escrito en un momento de transición y, por lo tanto, las que escenifican el modo dinámico en que se transforman las categorías teóricas.

4. Consideraciones finales

La edición de *Signs and Meaning in the Cinema*, que se publica en 1972, intenta hacerse cargo del desafío. Wollen hace un agregado a la versión original: “Conclusion (1972)”. Allí explica que, al releer su propio libro tres años más tarde, las partes que le resultan más valiosas son los capítulos sobre Eisenstein y sobre la semiología. De manera evidente, la mayor distancia se establece con las ideas planteadas en el capítulo sobre la teoría del autor. En la nueva edición no ha eliminado ese capítulo, pero ha escrito una conclusión para neutralizarlo o atemperarlo. Ese agregado al libro original parece estar destinado a corregir o a reescribir (sobre

todo: corregir al reescribir) el capítulo sobre teoría del autor.

En 1969, Wollen todavía mostraba su indecisión entre recuperar la noción original de *Cahiers* o darle un nuevo sentido; es decir, consideraba que el concepto era útil pero que debía ser redefinido puesto que en la acepción francesa quedaba demasiado asociado a la persona individual del director. En 1972 ya ha desistido de cualquier intento por reformular o actualizar la vieja noción; de modo que sólo conserva la denominación (en realidad –como se vio– parece conservarla aunque introduce un desplazamiento clave desde *política* a *teoría*) pero despliega una definición enteramente diferente sobre qué es un autor. En este sentido, la confrontación entre el capítulo sobre “The auteur theory” y la “Conclusion (1972)” es una instancia privilegiada para advertir la inestabilidad del debate: el momento en que un paradigma de pensamiento es reemplazado por otro, en el interior del mismo libro y ante la mirada de los lectores. ¿Qué es lo que ha sucedido entre la publicación de *Signs and Meaning in the Cinema* y su reedición? La “Conclusion (1972)” comienza con una declaración: “Volviendo la vista atrás sobre este libro, incluso luego de un breve lapso de tiempo, lo que me sorprende es que fue escrito al comienzo de un período de transición que todavía no ha concluido. Lo que marca a este período, creo, es el demorado encuentro del cine con el ‘movimiento moderno’ en las artes” (1972, p. 155). En la cultura post-68, los conceptos de artista y de autor (en el sentido romántico o estructuralista) serían rechazados (Harvey, 1978; Heath, 1981; Rodowick, 1994; Rosen, 2008).

Wollen hace un esfuerzo por conservar la figura del director, pero ya no entendida como singularidad creadora sino como coartada para denominar una construcción o un desciframiento crítico de las estructuras significativas del film. Allí donde leemos “John Ford” no habría que entender la persona sino la denominación que se le da al resultado de una operación crítica que destila una configuración de sentidos a partir de un grupo de películas realizadas por el mismo director. El autor, entonces, es un “catalizador inconsciente” de sentidos no intencionales:

La estructura se asocia a un director singular, un individuo, no porque haya desempeñado el rol de artista, expresándose

o expresando su visión en el film, sino porque es mediante la fuerza de sus preocupaciones que un sentido inconsciente y no intencional puede descifrarse allí, usualmente para sorpresa del propio individuo involucrado. El film no es una comunicación sino un artefacto inconscientemente estructurado de determinada manera. El análisis de autor no consiste en retrotraer el film a sus orígenes, a su fuente creadora. Se trata de rastrear una estructura (no un mensaje) dentro de la obra que luego puede ser asignada post factum a un individuo, el director, sobre bases empíricas (Wollen, 1982, p. 167-168).

Por esa razón, para Wollen ya no es una prioridad elaborar “análisis de autor” sobre Hollywood. Si eso sirvió, en algún momento, fue para desacreditar la aparente superioridad del cine de arte asociado a la cultura elevada y separado de sus raíces en la cultura popular. Así como hasta mediados de los años 60, Godard había creído en las posibilidades de reinterpretar los géneros del cine norteamericano y ahora, sin embargo, ha tomado otro camino. Es evidente que Hollywood no puede ser ignorado pero, justamente, porque se hace necesario confrontar con sus códigos dominantes. El futuro del cine radica en su capacidad para poner en cuestión sus propios fundamentos y en mostrar las contradicciones de su lenguaje. Wollen advierte la necesidad de un cambio, aun cuando todavía se muestre indeciso sobre la dirección que debería tomar. Si Godard –como siempre– señala el camino con su grupo de cineastas militantes Dziga Vertov, es porque ha entendido que no se trata de desarrollar obedientemente las potencias del cine sino de interrogar y de cuestionar sus códigos (Wollen, 1982). Una película no es un medio de expresión y comunicación; es –y aquí Wollen cita a Octavio Paz– una “máquina para producir sentido”. Esos sentidos no vienen dados sino que son producidos en la visión del film, en un diálogo siempre renovado entre sujeto y objeto. Hay que observar un proceso dinámico. Ni el autor ni la estructura, ahora se trata del texto: “Más que el sistema de transporte que comunica un producto terminado, el texto es la fábrica donde se elabora el pensamiento” (p. 164).

Por eso el nuevo final del libro propone un tono profético: “Es posible que el período de transición en el que acabamos de ingresar pueda derivar en

victorias para la vanguardia que está surgiendo" (p. 174). De esa manera, Wollen se afirma en la convicción de que el film no es un medio transparente y allí se abren diversas posibilidades para un tipo de análisis más radicalizado. En efecto, sus trabajos posteriores se dedicarán a explorar "contra-estrategias", no sólo en el cine sino también en la fotografía y las artes plásticas: de qué manera las formas dominantes del arte son contestadas por las vanguardias y por los discursos estéticos de oposición.⁹

A Wollen ya no le interesa el autor como individuo y ni siquiera como estructura. La noción de auto-

ría se diluye en un proceso inestable, inubicable, incontrolable: pertenece al texto pero es producida por el espectador y, antes que fijar un sentido, se ocupa de reconstruirlo. Si en la primera edición de su libro, Wollen intentaba negociar entre *auterismo* y estructuralismo, ahora quiere abandonar el estructuralismo hacia una noción post-estructuralista del autor como construcción textual. En ese movimiento, se revaloriza la figura del espectador que, en los años siguientes, pasará a ocupar un lugar central en los estudios subalternos, en la perspectiva feminista o en las propuestas del cine del Tercer mundo.

Notas

1. Frente a la proliferación de películas norteamericanas en la posguerra, el *cinéma de qualité* (Claude Autant-Lara, Yves Allegret, René Clément, Jean Delannoy) constituyó, en un principio, una defensa del cine nacional. Sobre los cuestionamientos de Truffaut al *cinéma de qualité*, véase su célebre artículo "Une certaine tendance du cinéma français". Para una defensa contemporánea a los ataques de Truffaut, véase Barrot (1953).
2. Véase Howard Becker (2008), *Los mundos del arte* (en especial, el capítulo 1: "Mundos de arte y actividad colectiva").
3. Sobre la figura del espectador en relación a estas perspectivas véanse, por ejemplo, los trabajos de Spivak (1985), Mulvey (1975) y Solanas-Getino (1973).
4. Años más tarde, Kitses (1979) revisa y amplía el libro en una nueva edición que incluye capítulos sobre Ford, Eastwood y Leone (*Horizons West: Directing the Western from John Ford to Clint Eastwood*, British Film Institute, Londres, 2004).
5. Véase la serie de artículos que Rohmer publica en *Cahiers du cinéma* a lo largo de 1955 y que, más tarde, reúne en un libro (2010).
6. Sobre la oposición entre naturaleza y cultura en Lévi-Strauss, véase la "Introducción" a *Las estructuras elementales del parentesco* (1998).
7. Véase también John Murray, "Robin Wood and the Structural Critics" (1971).
8. Resulta inevitable pensar que la predilección de Wollen por John Ford es un punto contencioso frente a la manifiesta admiración que Wood confiesa por Howard Hawks. Pero, también, es un ajuste de cuentas con *Cahiers du cinéma* que siempre había valorado más a éste que a aquél. Recién a mediados de los 60, cuando la revista es ocupada por una nueva generación de críticos (Comolli, Narboni, Daney, Biette), Ford empieza a ser considerado indiscutiblemente como un gran artista.
9. En "The Two Avant Gardes", Wollen reconstruye el debate entre cineastas abstractos y cineastas posbrechtianos acerca de qué forma de negatividad articularía mejor la noción de un cine crítico: una vanguardia pictórica (Stanley Brackhage, Hollis Frampton, Paul Sharits, Malcolm LeGrice) y una vanguardia literaria (Jean-Luc Godard, Miklos Jancso, Nagisa Oshima, Jean-Marie Straub y Danielle Huillet). Para la vanguardia pictórica la narración es un elemento exterior, que fue impuesto por la escuela realista y que ha obturado las auténticas posibilidades de expresión del cine. Wollen considera, en cambio, que el antiilusionismo modernista debería cruzarse con la referencialidad propia del cine en una "estética posbrechtiana": no se trata de abandonar la representación sino de mostrar los procedimientos que la articulan (1982). El punto de inflexión, en este sentido, es el Grupo Dziga Vertov al que Wollen le dedica un artículo fundamental: "Godard and Counter-cinema: *Vent d'Est*". Frente a las formas dominantes del cine realista clásico (pero también frente al realismo baziniano, que se apoyaba en una supuesta ontología fotográfica), el *Counter-cinema* del Grupo Dziga Vertov abre el camino para una estética comprometida con el radicalismo político y la experimentación formal en abierto enfrentamiento con el cine convencional (1982).

Referencias

- Barrot, J. P. (1953). *Sept ans du cinéma français: 1945-1952*. París: Éditions du Cerf.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bickerton, E. (2009). *A Short History of Cahiers du cinéma*. Londres: Verso.
- Brewster, B. (1971). Structuralism in Film Criticism. *Screen* 12(1), 49-58.
- Bolas, T. (2009). *Screen Education. From Film Appreciation to Media Studies*. Bristol: Intellect Books.
- Caughie, J. (1990). *Theories of Authorship*. Londres: Routledge.
- De Baecque, A. (1991). *Histoire d'une revue (Tome I: À l'assault du cinéma 1951-1959 y Tome II: Cinéma, tours détours 1959-1981)*. París: Cahiers du cinéma.
- Eckert, Ch. (1973). The English Cine-Structuralists. *Film Comment*, 9(3), 46-51.
- Gibbs, J (2013). *The Life of mise en scène. Visual Style and British Film Criticism, 1946-78*. Manchester: Manchester University Press.
- Harvey, S. (1978). *May '68 and Film Culture*. Londres: British Film Institute.
- Heath, S. (1981). *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hedling, E. (2003). "Lindsay Anderson: *Sequence* and the Rise of Auterism in 1950s Britain". En: Mackillop, I. & Sinyard, N. (eds.). *British Cinema in the 1950s: A Celebration*. Manchester: Manchester University Press.
- Henderson, B. (1973). Critique of Cine-Structuralism (Part I). *Film Quarterly*, 27(1), 25-34. <https://doi.org/10.2307/1211450>.
- Kitses, J. (1969). *Horizons West. Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Authorship within the Western*. Londres: Thames & Hudson.
- Lévi-Strauss, C (1998). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural*, México D. F.: Paidós.
- Lévi-Strauss, C. (1972a). "El estudio estructural del mito". En: Leach, E. (comp.). *Estructuralismo, mito y totemismo*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Lévi-Strauss, C. (1972b). "La gesta de Asdiwal". En: Leach, E. (comp.). *Estructuralismo, mito y totemismo*, Buenos Aires: Nueva visión.
- Lévi-Strauss, C. (1968). *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lovell, A. (1969). Robin Wood. A Dissenting View. *Screen*, 10(2), 42-55. <https://doi.org/10.1093/screen/10.2.42>.
- Mascarello, F. (2001). A screen-theory e o espectador cinematográfico: un panorama crítico. *Novos olhares* 8, 13-28.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16 (3), 6-18.
- Murray, J. (1971). Robin Wood and the Structural Critics. *Screen*, 12(3), 101-110. <https://doi.org/10.1093/screen/12.3.101>.
- Nowell-Smith, G. (2003). *Luchino Visconti*. Londres: British Film Institute.

- Robins, K. (1979). Althusserian Marxism and Media Studies: The Case of *Screen*. *Media, Culture and Society* 1(4), 355-370.
- Rodowick, D. (1994). *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Rodowick, D. (2012). "Foreword to the Fifth Edition". En: Wollen, P. *Signs and Meaning in the cinema*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Roggen, S. (2013). No Quarterly Can Be Too Personal: How Sequence Provided a Pragmatic Alternative to the *Politique des Auteurs*. *Journal of British Cinema and Television* 10(2), 340-357.
- Rohmer, É. (2010). *Le celluloïd et le marbre (suivi d'un entretien inédit avec Noël Herpe et Philippe Fauvel)*. París: Éditions Léo Scheer.
- Rosen, P. (1977). *Screen and the Marxist Project in Film Criticism*. *Quarterly Review of Film Studies* 2(3), 273-287.
- Rosen, P. (2008). "Screen and 1970s Film Theory". En: Nash, M. (ed.), *Screen Theory Culture*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Solanas, F. & Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Spivak, G. (1985). Can the Subaltern Speak? Speculations on Widow-Sacrifice. *Wedge* 7/8, 120-130.
- Truffaut, F. (1954a). Sir Abel Gance. *Arts*, 479, 1-7.
- Truffaut, F. (1954b). Une certaine tendance du cinéma français. *Cahiers du cinéma*, 31, 15-29.
- Wollen, P. (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wollen, P. (1982). *Readings and Writings: Semiotic Counter-strategies*. Londres: Verso Books.
- Wood, R. (2006). *Personal Views: Explorations in Film*. Detroit: Wayne State University Press.

- Sobre el autor:

David Oubiña es Doctor en Letras, Universidad de Buenos Aires. Es investigador del CONICET y profesor de Pensamiento audiovisual (UBA). Es autor del libro *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (FCE, 2011).

- ¿Cómo citar?

Oubiña, D. (2020). El film como máquina de sentido: Peter Wollen y el estructuralismo británico en la década de 1970. *Comunicación y Medios*, (41), 42-53, doi: 10.5354/0719-1529.2020.53135

Maternidad en las redes sociales de internet. Vivencias maternas brasileñas compartidas en red ¹

Motherhood on social media. Brazilian motherhood experiences shared online

Ana Luiza de Figueiredo Souza

Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil
analuzafigueiredosouza@id.uff.br

Resumen

Los debates sobre maternidad han aumentado en las redes sociales de internet, especialmente en Brasil. Por medio de narrativas personales, distintas mujeres comparten sus vivencias maternas en estos espacios, creando redes de apoyo, negociación y conflicto. El artículo explora los valores disputados a través de estas narrativas; la manera en que las redes sociales de internet hacen visibles las problemáticas de la maternidad; y cómo las narrativas personales se integran al ambiente dialógico de la cultura digital. El corpus está compuesto por nueve posts brasileños— tres en *fanpages* de Facebook, tres en perfiles personales del mismo sitio web y tres en blogs maternos —, con sus respectivos comentarios. En términos metodológicos, el artículo se apoya en el Análisis del Discurso Mediado por Computadora (ADMC). Las discusiones *online* sobre maternidad sugieren una potencial difusión del tema generada por las *performances* discursivas de las participantes.

Palabras clave: maternidad; narrativas personales; vivencias maternas; redes sociales de internet; ADCM.

Abstract

Debates on motherhood have proliferated on social media, especially in Brazil. Through personal narratives, different women share their motherhood experiences online, creating support, negotiation, and conflict networks. The paper aims to study: which values are disputed through these narratives; in which ways does the use of social media make the problematization of motherhood visible; and how personal narratives integrate the dialogical environment of digital culture. The corpus consists of nine Brazilian posts— three on fanpages on Facebook, three on personal profiles on the same site, and three blogs about motherhood —along with their comments. The methodology applied relies on Computer-Mediated Discourse Analysis (CMDA). Online discussions about motherhood disclose a potential of propagation, generated by participants' discursive performances.

Keywords: motherhood; personal narratives; motherhood experiences; social media; CMDA.

1. Introducción

Los debates sobre maternidad a partir de una mirada más subjetiva no formaban parte de la vida cotidiana de una considerable parte de la población femenina hasta años recientes. En Brasil, el *boom* de los relatos personales sobre la maternidad se visibiliza a través de diferentes medios, especialmente las redes sociales de internet: plataformas de comunicación en red que surgen a partir de la segunda fase de la *web 2.0*, en las cuales sus participantes crean perfiles e interactúan. A menudo estas plataformas son llamadas sociales por permitir modos de comunicación en dos o más direcciones entre individuos, así como la difusión de contenidos creados por ellos (Lemos, 2002; Primo, 2007), diferenciándose de los medios masivos.

Tanto la red social de internet Facebook como los blogs maternos constituyen las principales plataformas por medio de las cuales las mujeres, principalmente las brasileñas, abordan actualmente cuestiones relacionadas a la maternidad en el ciberespacio. Dentro de esta dinámica se encuentran las madres (más, menos o in-) satisfechas con hijos (planificados o no) y las no-madres (voluntarias o involuntarias). Más allá de las páginas/los grupos de Facebook, *blogs*, sitios, canales de YouTube, foros de debate *online* y perfiles en Instagram también integran el escenario virtual en el cual se producen debates sobre lo que aquí se entiende como un concepto más amplio de maternidad: las prácticas, conflictos, valores y construcciones culturales, sociales y políticas a su alrededor.

Gran parte de la literatura académica aborda la maternidad como una institución simbólica cuya ideología está basada fundamentalmente en la cultura patriarcal. Por su parte, el término maternaje se refiere al conjunto de acciones y experiencias relativas a la rutina de cuidados con quienes se asumen como hijos.² Sin embargo, resulta necesario pensar la maternidad y el maternaje como conceptos que afectan a todas las mujeres, al tiempo en que reflejan o influyen en el tratamiento que reciben. Por último, ellos se relacionan con la sociedad como un todo, porque tanto los niños como las no-madres en edad avanzada tendrán que ocupar espacios y servicios públicos; por lo cual se hace necesario pensar cuáles son las imágenes, las de-

mandas y atribuciones que se vinculan a las mujeres que tendrán o no hijos.

Por tales motivos, el término "vivencia materna" comprende la relación de las mujeres con la maternidad, tengan o no hijos. Se trata de un conjunto de valores e ideologías relacionados con la maternidad que cada mujer — por medio de la convivencia familiar, instituciones de enseñanza, cotidiano social, producciones mediáticas y otros — adquiere a lo largo de la vida. Este conjunto ayuda a establecer el lugar que las mujeres reservan a la maternidad dentro de su planificación personal y, también, la forma a través de la cual la perciben en términos colectivos (Figueiredo Souza, 2019). A pesar de no poseer vivencia materna, los hombres pueden relatar la vivencia materna de las mujeres con quienes conviven con quienes conviven, inclusive por medio de las narrativas personales.

Escosteguy (2008) señala que la maternidad aparece constantemente como una parte integrante y, muchas veces, indisociable de la identidad femenina. No se trata de debatir sobre un supuesto instinto que lleva a las mujeres a ser madres, sino de comprender las estructuras socioculturales, simbólicas y tecnológicas que posibilitan la manutención (y el cuestionamiento) de determinados modelos maternos y de maternaje. Contextualizado en el escenario brasileño, el artículo destaca el papel central que las redes sociales de internet desempeñan al mediar diferentes discursos sobre construcciones de la maternidad y la no maternidad, dando visibilidad a las performances discursivas de mujeres que no son celebridades o figuras públicas.

El trabajo se propone responder una interrogante central: ¿cuáles son las narrativas sobre maternidad producidas por mujeres comunes que aparecen en medios sociales como *blogs* y Facebook, y qué tipo de discusiones sobre la maternidad plantean? El objetivo principal es investigar de qué modo las narrativas personales realizadas por mujeres en estas plataformas exponen las tensiones y paradojas que rodean la maternidad. Así, con base en el Análisis del Discurso Mediado por Computadora (ADMC), son analizados nueve *posts* que muestran distintos aspectos de la maternidad en *blogs* maternos y en Facebook (ámbito de la producción), así como sus respectivos comentarios (ámbito de la recepción).

2. Marco teórico

2.1 Transformaciones históricas de la maternidad

A partir del siglo XVI, representantes masculinos de distintos sectores de la sociedad colonial y metropolitana, junto a la Iglesia Católica, anhelan la construcción de un modelo materno que incorpore los valores del matrimonio indisoluble, de la estabilidad conyugal y la valorización de la “familia legítima” (Del Priore, 2009). Así apareció la imagen de la santa-madre (en portugués, *santa-mãezinha*), pudorosa, casera, obediente, preferiblemente blanca y católica.

Sin embargo, había muchas mujeres al margen de las recién creadas normas maternas, de las cuales buena parte necesitaba estar ausente del espacio doméstico por períodos largos para mantenerse a sí mismas y/o a aquellos que dependían de su trabajo. Si se suman las esclavas e indígenas a esta situación, el número de brasileñas que difiere del ideal de santa-madre es mucho más significativo que el número de mujeres que lo encarna. Así comenzó una devoción popular y religiosa alrededor de aquellas que lograban ser madres, reforzada, ya en el siglo XVIII, por la diseminación de la ideología maternalista en el imaginario occidental latinoamericano.

En el siglo XIX, la medicina higienista contribuyó con el cambio de la conducta física, moral y sexual de la familia burguesa que vivía en la ciudad, concentrándose en la orientación del rol de la mujer-madre. El discurso maternalista se intensificó, a pesar de que existieran prácticas maternas y femeninas opuestas a él. Quedan excluidas de los modelos hegemónicos las mujeres pobres, indígenas y negras.³ En las clases adineradas, las mujeres pasan de la figura de mujer de alcoba (plácida, pálida, dando órdenes en la casa) a la de madre-higiénica. Adquieren el papel de responsables por la formación y bienestar de los hijos, teniendo a los médicos como aliados en ese proceso que, más allá de proteger la vida de los niños, principalmente los de la élite, tenía como objetivo impedir que las mujeres subvirtieran las estructuras patriarcales que beneficiaban a los hombres en el espacio social.

A lo largo de la década de 1910, el movimiento modernizador eligió a la ciencia como la principal herramienta de autoridad, siendo los médicos sus portavoces y representantes. A partir de aquí, comienza el ejercicio de la maternidad fundamentado en bases científicas, objeto de prácticas educativas propias y supervisado por médicos (Freire, 2009). La maternidad se consideraba un don vinculado a la anatomía y fisiología femeninas —que, por lo tanto, no podría ser negado—, pasible de ser perfeccionado por medio de la educación higiénica.

Las revistas femeninas se convirtieron en importantes propagadoras de los ideales higienistas y maternalistas, dirigidas a las brasileñas pertenecientes a la élite y a las de clases medias. Muchas mujeres usaron la importancia de la maternidad como función social para realizar demandas sociopolíticas y educativas. Tal apoyo en la maternidad científica segregó tanto a las no-madres como a las madres que no se encuadraban en los modelos hegemónicos.

Esto provocó que, entre los años 1960 y 1970, aquellas comprometidas con los derechos de las mujeres muchas veces rechazaran la maternidad y los comportamientos que se les atribuían. Solo en los años 1980 se percibe la búsqueda de nuevos lugares para lo femenino, incluso valorando el cuerpo. Es en esta década que el tema de la salud de las mujeres se incluye en la agenda feminista brasileña. Si antes la maternidad era vista como marca del dominio contra el cual luchaban, ahora

(...) las feministas comienzan a exigir un tratamiento específico e integral de la salud de la mujer. En busca de otra visión, menos patológica, reproductora e intervencionista, la salud se convierte en uno de los puntos de gran ataque y remodelación feminista (Carneiro, 2011, p.2).

Como movimiento y teoría, el feminismo nacional intentó expandir el tema de la maternidad, haciéndola más respaldada y reconocida. Las corrientes feministas de los años 1990, que se enfocan en las luchas enfrentadas por diferentes mujeres, debaten sobre la construcción de lo que se entiende por identidad femenina, en un intento de ampliar los preceptos hegemónicos que la habían sustentado hasta entonces. Bajo la influencia de los nuevos

discursos feministas, que encaran la maternidad a partir de las relaciones sociales que la implican, las redes sociales de internet se han convertido en importantes plataformas para levantar cuestiones maternas.

2.1.1 Maternidad en el contexto contemporáneo

En Brasil, así como en Argentina y Chile, temáticas del movimiento feminista han entrado en el debate político y en la política institucional (Avelar & Blay, 2016). En lo que se refiere a la vida cotidiana, las redes sociales de internet son usadas para abordar cuestiones relacionadas con la violencia y las desigualdades que sufren las mujeres. Mientras los países vecinos vieron la difusión de campañas como #NiUnaMenos y #NiñasnoMadres en estas plataformas, en Brasil surgieron movilizaciones derivadas de colectivos feministas —por ejemplo, #MeuPrimeiroAssédio— y de mujeres no directamente vinculadas a ellos, entre las cuales destaca #MaternidadeReal.

Se trata del movimiento de reflejar, en los medios sociales, la maternidad de manera abierta y realista, sin ocultar sentimientos distintos al amor y la satisfacción; también aborda narrativas de mujeres que no desean ser madres, desnaturalizando la maternidad. La intención es señalar sus aspectos opresores y deconstruir discursos seculares que consideran que las alegrías maternas compensan sus sufrimientos.

Desde las últimas décadas, el estímulo ocupa el lugar del deber (Sibila, 2016), generando deseos que no están exentos de la influencia de las construcciones sociales, muchas de ellas históricas. El imaginario de conquista también está presente, imponiendo un ideal de alto rendimiento que debe ser realizado individualmente a través de una lógica meritocrática (Castellano, 2018). A esto se suma el desarrollo de tecnologías de comunicación que producen nuevos soportes mediáticos y formas de interacción. En este contexto, es posible preguntarse: ¿cuáles son las continuidades y reconfiguraciones en la maternidad contemporánea con respecto a los elementos residuales del proceso de maternalización brasileño?

Del Priore (2009), en sintonía con Scavone (2004), defiende que la comunión entre el deseo institu-

cional de domesticar a las mujeres para el papel de la madre y el uso que las poblaciones femeninas, a lo largo de siglos, hicieron de este proyecto, tuvo tanto éxito que el estereotipo de la santa-madre proveedora, piadosa, dedicada y asexual sedimentó en el imaginario brasileño durante el período colonial y permanece en el mismo hasta nuestros días.

Sin embargo, resulta necesario prestar atención a algunas diferenciaciones. Primeramente, la culpa materna contemporánea es distinta a la moderna. Hasta la mitad del siglo XX, la culpa tenía lugar por el hecho de que la mujer deseara algo que el espacio público condenaba, dentro de una lógica en la cual la opresión formaba parte del mecanismo de funcionamiento social. Actualmente, el estímulo cumple este papel, generando deseos socialmente construidos; entre ellos el de ser una madre maleable, presente y multitareas. Lo que las madres de hoy llaman de culpa puede ser interpretado como una frustración respecto a sus fallas e incompetencias. El mecanismo que incentiva a las mujeres en la vida cotidiana es el estímulo, productor de deseos. Para tener o criar a los hijos, la madre sacrifica otro deseo, aquel que desea con menor intensidad. Sin embargo, una de las paradojas maternas reside en la faceta de la obligación— relacionada con el control y capaz de generar culpa por el no cumplimiento de las responsabilidades—, manteniendo un papel significativo, inclusive dentro de estos deseos.

La maternidad, por lo tanto, es normativa en lo relativo a la dimensión de la norma social. Hay comportamientos (*on* y *offline*) que las madres se ven forzadas a practicar, algunos establecidos por la ley, de lo contrario corren el riesgo de ser objeto de condena pública o sufrir la pérdida de la custodia de los hijos. El deseo de convertirse en madre viene de la mano de muchas obligaciones que no necesariamente la mujer está dispuesta a asumir al concretarlo. Esa normatividad también se extiende hacia las no-madres. Ciertas actitudes constituyen desvíos de lo que se espera de su comportamiento relativo al universo materno/femenino, siendo objeto de censura, represión y asco. Varias reacciones (censura, repudio, rabia) a las prácticas opuestas a la normatividad materna se repiten entre madres y no-madres. Lo que cambia es cómo se manifiestan de acuerdo con la condición que la mujer evaluada ocupa.

Aunque la maternidad se ha vuelto menos compulsiva en comparación con períodos históricos anteriores —especialmente con respecto al maternaje y a la posibilidad de elegir la no maternidad—, la dimensión de la toma de decisiones (Giddens, 1991) no es el único factor que afecta la vida de las mujeres. En Brasil, determinaciones legales (como la prohibición del aborto) y problemas estructurales (misoginia institucionalizada, alto índice de violencia sexual contra las mujeres, ausencia de políticas públicas para ayudarlas o dirigidas a la educación y la planificación familiar) se mezclan con presiones morales vinculadas a la maternidad (entre ellas, la de que las mujeres tengan hijos y los amen con gran dedicación), junto a una demanda por alto rendimiento que hace que la maternidad sea más exigente y agotadora (Scavone, 2004; Mendonça, 2014; Figueiredo Souza 2020) .

Existe una paradoja más sobre la maternidad: a pesar de la influencia de presiones estéticas y prácticas culturales de apreciación de las experiencias placenteras, las obligaciones maternas tienen más importancia que los lamentos y hedonismos. Son ambigüedades de la cultura de consumo, que ofrece estímulos abundantes y contradictorios. Entre ellos el de ser, al mismo tiempo, madre y no-madre, entre obtener la seguridad de seguir el guión social de la mujer (construir una familia, ser una madre amorosa) y disfrutar de mayor libertad para hacer planes que no estén vinculados a los hijos. Lo contemporáneo está marcado por el recorrido de los individuos a través de las imposiciones culturales/políticas y los deseos particulares; entre el propio camino y la intención de satisfacer las expectativas de la sociedad, en un proceso paulatino que también se refleja en las vivencias maternas y en la forma en la que éstas son abordadas en las redes sociales de internet.

2.2. Narrativas personales sobre la maternidad en la cultura digital

Las narrativas personales presentan modos de funcionamiento de acuerdo con los soportes y contextos en los cuales son producidas. Este artículo se propone estudiar las narrativas personales en la cultura digital, como publicaciones y comentarios —normalmente escritas en primera persona y que apelan a la dimensión de la experiencia de vida— que distintas mujeres difunden en estos

espacios. Apoyándonos en la perspectiva de San Cornelio (2017), es posible agregar que las narrativas personales en el contexto digital incorporan elementos sociales y conversacionales, que en un momento dado tienen capacidad de devenir en controversia, es decir, en discusión, causar conflicto. Además de elementos textuales, puede haber imágenes, fotografías, *emojis*, *gifs* y/o videos. Se indica de esta forma la necesidad de comprender estas manifestaciones en su dimensión material.

A esto se añade la noción de que solamente es posible pensar la identidad a partir de su relación con la alteridad. La interferencia del otro modifica y construye esas narrativas, sobre todo en un momento en el que las fronteras entre lo que es o no permitido/posible de mostrarse son borrosas. Así, las narrativas son *performances* que pueden ser consideradas como formas de organizar el mundo, tanto para quienes las producen como para quienes las reciben, inclusive capaces de generar cierto capital social.

En esta vertiente, Orthon-Johnson (2017), basándose en la comprensión de los medios sociales como espacios de vigilancia y públicos en red, argumenta que los estudios de los llamados *mummy blogs* (blogs de mamás) exploran las formas en que los blogs, al ser redes sociales de internet, pueden proporcionar consuelo, apoyo y capital social para las madres. Como lectoras de estos *blogs*, usan la *mamasfera* como un sitio cultural a través del cual las identidades y papeles de la maternidad, junto a la relación madre-hijo, se (re)construyen social y digitalmente.

Orthon-Johnson (2017) concluye que el terreno digital de la maternidad puede liberar y restringir, convirtiéndose en un espacio: a) para que las madres expresen/compartan frustraciones y busquen solidaridad; b) de condena y juicio público; y c) que plantea problemas éticos en la curaduría digital de la vida familiar, haciendo colapsar contextos sociales de manera significativa.

Se suma a lo anterior el hecho de que el ambiente de los medios sociales estimula una discusión pública basada en experiencias personales, en la cual la afectuosidad es importante para el posicionamiento político/colectivo de los individuos (Van Zoonen, 2012). Mientras más involucrados con determinado asunto y mientras mayor consideren

su relevancia, los discursos y las actitudes de los sujetos sobre el tema serán más personalizados. Esto genera acciones para vincularse (Bennett & Segerberg, 2012): la circulación de temas personales en la red basados en la negociación de marcos e identidades, considerando las relaciones y los vínculos afectivos en el momento de tomar una decisión. Así, las narrativas personales sobre la maternidad pueden ser entendidas como acciones para vincularse, ya que se basan en las experiencias personales e identidades en disputa, creando vínculos sociales.

Este contexto favorece la aproximación del sujeto a voces alineadas: discursos que confirman lo que el propio sujeto asegura y/o cree (Van Zoonen, 2012). Sin embargo, gracias a la combinación de los modelos *push* y *pull*⁴ en la web 2.0, las redes sociales de internet facilitan el contacto del sujeto con lo que aquí llamaremos voces disonantes: discursos que se oponen a sus afirmaciones, posicionamientos y, en este caso, vivencias maternas.

Las narrativas personales sobre la maternidad, serían, por lo tanto, discursos y relatos construidos desde la conjunción de la vivencia materna narrada por el/la autor/a y los recursos ofrecidos por las plataformas donde estas narrativas son realizadas. En las redes sociales de internet, la producción textual se destaca como la herramienta más utilizada en el debate sobre maternidad, siendo el público femenino el que más involucrado está en las discusiones. Tomando esto en consideración, el artículo optó por trabajar con narrativas personales vinculadas a la maternidad, escritas por mujeres.

Argumentamos que tales narrativas dirigidas hacia la maternidad son afectivas y pretenden ser efectivas. Mientras sus autoras se conmueven (o sea, son afectadas) por cierta(s) cuestión(es) referente(s) a la maternidad y/o por las otras narrativas con las que tienen contacto, también se proponen producir (y, muchas veces, producen) algún efecto en el mundo concreto a partir de sus *performances* discursivas. Considerando lo que escriben y cómo lo escriben, las autoras de dichos relatos tienen consciencia de que se comunican potencialmente con miles de personas. Defienden ciertos modelos maternos y femeninos, de forma tal que las narrativas personales sobre la maternidad sirven tanto para exteriorizar las opiniones como para movilizar (o afectar) al público que las lee.

3. Metodología

Se realizó un mapeo del escenario de discusiones sobre la maternidad en las redes sociales de internet, empezando por la red que las observaciones apuntaban como la más provechosa para la investigación: Facebook. Apoyándonos en el tipo de muestreo de "bola de nieve", en el que se identifican informantes que conducen a la investigadora a otros informantes (Hammersley & Atkinson, 1983), el flujo de asociaciones derivadas (en portugués, *fluxo de associações derivativas*) admite también agentes no humanos para conducir a otros agentes que realicen la función de informantes.

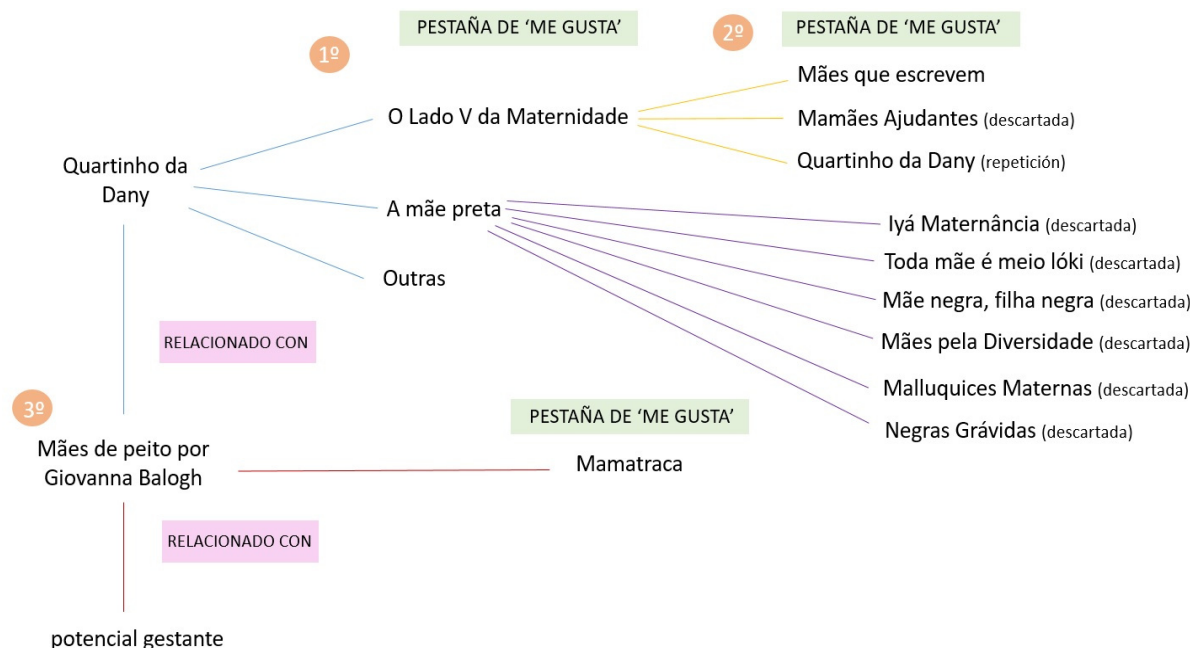
En esta investigación, las páginas web en las que se discuten aspectos de la maternidad conducen a otras que presentan la misma propuesta, que fueron añadidas a la muestra siempre que reunieran los siguientes requisitos: a) proponerse problematizar la maternidad; b) estar activa; c) poseer más de diez mil seguidores; d) tener participación del público, es decir, que el público interactúe con la mayor parte de las publicaciones de la página web; en tal caso, ejemplos con pocos seguidores serían considerados. Para investigar estas características, se realizó un breve estudio exploratorio de las secciones Página principal, Sobre y Publicaciones de cada página web. El esquema en la **figura 1** presenta una síntesis del método.

A partir de las páginas *web*, los blogs y otras plataformas identificadas fue posible mapear las redes sociales de internet más significativas que problematizan la maternidad en Brasil, así como averiguar sus fechas de creación y el tipo de contenido publicado. Tal mapeo contribuyó con la producción del corpus del trabajo, como se muestra en el **cuadro 1**, compuesto por tres conjuntos relacionados con los tipos de material encontrados mayoritariamente en el campo. Se trata de un mapeo representativo del contexto de discusiones sobre la maternidad que fue monitoreado durante tres años. La visibilidad (cantidad de reacciones, comentarios y cantidad de veces compartidos), la implicación del público (interacciones con los posts) y la fecha de publicación de los posteos también se han considerado como criterios de selección para definir las unidades de análisis del corpus. El período definido fue desde 2016 hasta el segundo semestre de 2018, durante el cual se desarrollaron la investiga-

ción previa y la tesis de maestría en la que se basa este artículo; recorte en el que tanto la producción como la difusión de publicaciones que problematizan la maternidad en las redes sociales de internet fueron notablemente más altas que en otros períodos hasta el final de la referida investigación.

Para analizar el corpus, la investigación se ha inspirado, de forma más sucinta, en los preceptos del Análisis del Discurso Mediado por Computadora (ADMC)— en su expresión original, creada por Herring (2012), *Computer-Mediated Discourse Analysis* (CMDA). El método propone la división del lenguaje

Figura 1: Esquema del flujo de asociaciones derivadas



Fuente: Elaboración propia

Cuadro 1: Corpus de investigación

Posts en fanpages de Facebook	Publicaciones en perfiles personales de Facebook	Posteos en blogs maternos
'Solo podemos mostrar la maternidad como una experiencia de plenitud y felicidad, critica psicoanalista' – HuffPost Brasil, 18 sep. 2016	Desafío NO aceptado – Juliana Reis, 15 feb. 2016	Un día de cada vez – Vida sem Filhos, feb. 2013
"Me arrepiento de ser madre" – BBC News Brasil, 09 dic. 2016	Contiene spoiler de la vida de madre – Júlia Rocha, 19 oct. 2017	Ser madre no es suficiente para mí – Bossa Mãe, 23 oct. 2017
Mujeres que no tienen hijos – Quartinho da Dany, 08 jul. 2017	Pronto completaré 38. No tengo hijos – Fhoutine Marie, 6 feb. 2018 Contradestinatario	No lea mi blog si está buscando una razón para no tener hijos – Tudo Sobre Minha Mãe, 27 mayo 2014

Fuente: Elaboración propia

mediado por la computadora en cuatro niveles (Estructura, Significado, Gestión de Interacción, Fenómeno Social), compuestos por tres elementos: cuestiones que afloran; el fenómeno que va a ser analizado; el método que se puede usar para investigarlo. En este artículo nos interesó abordar los niveles del Significado y Fenómeno Social.

El primero está relacionado con las pretensiones que tenemos cuando hacemos uso del lenguaje mediado por la computadora, cómo son comunicadas y qué resulta de esa comunicación. Para estos fines, se observa el significado de las palabras, de los actos del habla y los cambios de significado a través del uso de la semántica, prestando atención a sus manifestaciones y efectos prácticos. El nivel del Fenómeno Social se relaciona con las dinámicas sociales, relaciones de poder y conceptos tales como influencia, identidad, comunidad y diferencias culturales/sociales. Para esto, debemos tener en cuenta las expresiones lingüísticas que denotan

estatus, conflictos, negociaciones e impresiones generadas, además de observar el estilo y particularidades de los discursos investigados.

Para estudiar las unidades de análisis del corpus, primero se trabajó sobre el eje de producción. Después, se examinaron los principales comentarios (que contenían narrativas personales) en el post analizado, realizando un breve análisis de las autoras basado en las informaciones disponibles en sus perfiles. La **figura 2** ejemplifica cómo se hizo el análisis de los posts seleccionados y los comentarios más importantes. Las reacciones⁵ que cada uno de estos recibió también fueron consideradas para interpretar la recepción del público.

Cabe señalar que las publicaciones se realizaron en modo público, lo que hace posible desarrollar una discusión científica sin requerir la autorización de la autora.

Figura 2: Disposición del análisis

Fhoutine Marie
6 de fevereiro de 2018

Em breve eu vou completar 38 anos. Eu não tenho filho. Melhor dizendo, eu sou uma mulher cis hétero em um relacionamento longo e com o aparelho reprodutor saudável que não tem filho. Ou seja, eu não tive filho porque o momento de tomar a decisão de colocar uma pessoa no mundo não chegou. Ou melhor, eu não tive filho porque eu não quis.

Antes que alguém diga que ainda dá tempo, eu respondo que sei como funciona o meu corpo e que ainda não entrei na menopausa. Eu sei que tem tempo. Tem tempo, tem corpo funcionando bem pra essa finalidade, tem marido bacana. O que não tem: vontade da minha parte.

Antes que alguém me diga "mas é tão bom", eu respondo que não duvido. As pessoas da minha idade estão grávidas, tem filhos pequenos, adolescentes, entrando na faculdade ou mais de uma categoria. Eu vejo a alegria dos meus amigos que tem filho, mas não é pra mim. Eu não odeio criança, ao contrário, eu me dou muito bem com crianças. Eu não gosto muito de adolescente, mas até aí nem pai e mãe de adolescente gosta muito de adolescente.

A questão é que eu não tenho a menor vontade de ficar grávida ou de cuidar de uma criança todos os dias da minha vida e pelos próximos anos. Isso não quer dizer que eu seja uma dessas childfree que não quer conviver com crianças. Na minha idade é inevitável porque a maioria das pessoas tem filho. Crianças são pessoas como quaisquer outras, só possuem uma lógica diferente. Com a vantagem de serem mais legais e bonitinhas que a maioria das pessoas.

Como mulher cis que optou por não ter filhos eu penso todos os dias no privilégio que é poder não ter filhos num país que nos obriga a levar adiante uma gestação que você não quer. Ou é isso ou se encher de hormônio pra garantir. Eu me encho de hormônio. Eu penso também no quanto me perturba as pessoas que me cobram filhos e imagino o quanto de perturbação as mães aturam porque estão cansadas ou solitárias demais pra mandar todo mundo pro inferno.

Enfim, eu estou escrevendo isso porque eu sinto que precisamos falar disto com mais honestidade. Maternidade compulsória, solidão materna e não-maternidade. Porque o patriarcado tá pra nos tratar como encubadoras e pra tratar que se recusa a ser mãe como mulheres menores, defeituosas, egoístas e pra dizer pras que são mães "virem-se, quem pariu Matheus que o embale".

3,5 mil
51 comentários 707 compartilhamentos

Dani Amiga, eu tenho a Clarice e estou feliz com ela. Mas desde que me assumi com um companheiro mara e 13 anos mais novo que todo mundo pergunta: "mas e um filho de vcs 2?". Já teve até quem dissesse que seria injusto com ele eu não ter outro filho. E comigo? Tem justiça pra mãe? Pois é... A verdade é que sempre tem que nos julgue pq sempre esperam mais e mais de nós. Permanecemos felizes como somos e tranquilas em nossas escolhas. Isso é justiça.
Curtir · 16 sem 53

Heloisa Filho tem que ser escolha! Não tá afim, não tenha mesmo! Tá certíssima! A vida é sua, e quando a gente tem filho, a vida muda muito.
Curtir · 16 sem 62

Ialandalu Eu acho que as pessoas localizam muito a maternidade na criança e não no fato de que maternidade se trata de um papel social imposto as mulheres. Ser mãe se trata muito mais de controle social do que a experiência em si. E não sobre gostar ou querer ter crianças por perto. Até pq, tanto a infância quanto a adolescência, comparada com a fase adulta é uma parte bem pequena da vida de qualquer indivíduo. E maternidade ultrapassa a dimensão do choro e do acordar cedo. Acho que temos que nos perguntar: afinal, o que é ser mãe? E por que somos mães? E para quem?
Curtir · 15 sem 33

4. Resultado de los análisis empíricos

En las discusiones analizadas, la función "editar publicación" es bastante utilizada para corregir errores de tecteo o añadir argumentos, lo que sugiere que los debates fueron realizados de manera simultánea, sin que las participantes reflexionaran mucho sobre lo que escribían. Tal acto genera narrativas más emotivas y espontáneas. Aun así, las autoras vuelven a los comentarios para perfeccionarlos o corregirlos. Tal edición revela que las mismas continúan a la par de los debates y también se posicionan a partir de las reacciones a lo que escriben.

Resultaba poco probable que hubiera en las discusiones observadas debate sobre la maternidad sin que ocurriera la interacción entre madres y no-madres. La investigación también encontró puntos en común entre las narrativas que parten de experiencias particulares. Hay ejes discursivos presentes en la mayor parte de los comentarios de madres (amor por los hijos). Otros son mayoría entre los comentarios de las no-madres (considerarse incompletas). También es posible encontrar elementos y situaciones que se repiten en ambas narrativas (presión de la familia por tener hijos). Esto denota que existen prácticas y concepciones que afectan a estos dos grupos y, por lo tanto, afectan a todas las mujeres.

Entre los ejes discursivos más destacados, se encuentra el de las obligaciones y recriminaciones de la maternidad, en el cual se manifiestan denuncias de agotamiento materno: "Privación del sueño, estropear el cuerpo, perder la libertad y la autonomía, no es nada romántico". Las narrativas sobre los desafíos maternos pueden estar asociadas al imaginario de victoria – la jornada de la vencedora que supera los obstáculos y resiste a las dificultades para conquistar sus objetivos, siguiendo la lógica de los méritos (Castellano, 2018): "Estoy al nivel de lo que la gente concibe como una 'gran madre'. Me levanto muy temprano, hago café, [mis hijos] siempre están limpios y perfumados, ayudo con la tarea, trabajo 12 horas al día". Estas narrativas denuncian que los criterios para ser considerada una buena madre son exigentes, alienados con efectos considerados positivos por el capitalismo liberal (Mendonça, 2014).

Otro eje bastante fuerte es el de las vivencias personales. Muchas narrativas revelan desconfianza ante las informaciones difundidas por agentes mediáticos como los programas de televisión y *blogs*/grupos de información, generando acciones conectivas (Bennett & Segerberg, 2012) para informar a otras mujeres sobre lo que consideran la verdadera maternidad, a partir de sus propias narrativas: "Maternidad real no es la que se muestra en las telenovelas, es la que viven las madres". Sin embargo, las vivencias maternas personales poseen un cierto grado de mediación, pues también son construidas a partir de relatos y experiencias de otras mujeres sobre la maternidad. Los *posts* que las debatientes elogian y comparten fueron realizados en dispositivos mediáticos, elegidos por las propias autoras.

Ante este escenario, las redes de apoyo se generan entre mujeres cuyas voces se sienten alienadas. Las discusiones tienen un carácter mucho más auto-afirmativo y de desahogo que de concientización o de aclaración: "Pues soy bisabuela, tuve cuatro hijos y puedo hablar, eres muy romántica y espero que seas madre pronto, entonces podrás decir algo. Por ahora, boca cerrada". Esto, inclusive, revela los límites del discurso de sororidad —alianza entre mujeres basada en la empatía—, de los actuales movimientos feministas. La sororidad solamente existe entre las mujeres que poseen posiciones similares. El derecho a hablar se transforma en un recurso para descalificar o contrarrestar vivencias maternas diferentes, con el fin de criticar argumentos o voces disonantes. En este sentido, el terreno digital de la maternidad se convierte en un espacio para que las madres encuentren solidaridad en relación a lo que publican (voces alineadas) o en un ambiente de juicio público sobre lo que expresan (voces disonantes), similar a lo que plantea Orthon-Johnson (2017).

La visibilidad es importante para las autoras de las narrativas publicadas: "Soy madre, la maternidad es un infierno, me gustaría que más personas supieran esto antes de juzgar". Vemos una característica de los sujetos contemporáneos que se extiende hacia los medios digitales (Sibilia, 2016): demostrar que sus sentimientos y experiencias son reales, que ocurren, a pesar de no tener un lugar destacado en los medios o en el imaginario colectivo. La intencionalidad performática de las participantes de

la mayoría de los debates parece más relacionada con el hecho de ser reconocidas por personas con su mismo punto de vista que el de convencer — o hacer entender su argumento — a quienes poseen una posición opuesta. Cada una deja el registro de su vivencia materna, que va a ganar un “me gusta” y reacciones de “me encanta” de aquellos que están de acuerdo con el argumento, un “me divierte” o un “me enoja” de los que discrepan con el mismo.

Esta dinámica argumentativa muestra el ambiente de las redes sociales de internet como predominantemente de confirmación, en vez de ser espacios para la objeción, conforme también enunció Van Zoonen (2012). El tono emotivo del contenido que busca ser efectivo se refleja en las polarizaciones, la agresividad y en un cierto binarismo que suele manifestar las posiciones de quien publica el comentario.

La construcción del valor de autenticidad para la vivencia materna es otro de los aspectos significativos entre estas narrativas, ya sea por compartir situaciones enfrentadas por madres o no-madres, o por demostrar conocimiento sobre las facetas de la maternidad o de la no maternidad: “Hablando como alguien que no tiene y no quiere hijos, sé que mucha gente piensa que somos monstruos”. En las narrativas, el lugar de habla es fundamental. A partir de él y de la propia vivencia materna, las participantes de las discusiones urden sus relatos y evalúan el contenido de los otros comentarios. A pesar de esto, el lugar de habla no es un factor determinante para aprobar o descartar las narrativas compartidas. Muchas veces, quien habla no importa tanto como lo que dice, reforzando la dinámica de las voces alineadas y la negociación performativa presente en las interacciones. Pero si alguien, ajeno al grupo al que una de las participantes pertenece, expresa un discurso que genera discordia con lo que ella o su grupo defienden, la inadecuación del lugar de habla y del contenido del argumento son rebatidos con más agresividad: “Ahí viene la mamá hablando mierda de quién no es mamá”.

Otro de los ejes presentes es el de las valoraciones predominantes sobre la maternidad: “Criamos a nuestros hijos para una disputa, una carrera capitalista que comienza cuando el bebé todavía está en el útero”; “Hijo no es excusa para no trabajar o estudiar”; “Quiero a mis hijos, hago todo por ellos,

es difícil, pero el amor solo aumenta”; “Estoy segura de que nací para ser madre, mi vida solo tuvo sentido con la llegada de mis hijos.” Es posible notar, en los modelos maternos y de maternaje descritos, la influencia de concepciones tradicionales (Del Priore, 2009; Costa, 1999; Freire, 2009) combinadas con demandas de optimización (Mendonça, 2014; Sibilia, 2016; Castellano, 2018), respondiendo a nuevas exigencias y definiciones femeninas que, en buena parte, derivan del mercado.

El último de los ejes más significativos es el de las paradojas maternas, las disímiles contradicciones que son parte de la maternidad: “Una mezcla de felicidades, tristezas y culpas”. De acuerdo con lo presentado aquí, tal vez la gran paradoja materna sea que, a pesar de lo exigente y desgastante que es dentro de una cultura patriarcal, constituye un camino más previsible y seguro en términos socioculturales, sobre el que las mujeres poseen referencias (familiares, sociales, mediáticas) desde muy jóvenes. Un emprendimiento por medio del cual gran parte de ellas cree conquistar importancia y una posición social, tal como se percibe en algunas narrativas personales publicadas: “Solo comencé a ser tratada como adulta después de tener a mi hija. Entonces, por agotador que sea, siento que soy parte de algo más grande”. De forma contradictoria, la maternidad termina siendo una experiencia social y, sobre todo, personalmente gratificante para la mayoría de las brasileñas que la critican en las redes sociales de internet.

5. Conclusiones

Nunca hubo leyes que obligaran a las mujeres a ser madres en el Brasil colonial. Lo que existía era la coerción social, vinculada a la interiorización del deber moral de ser madre. Las mujeres sólo alcanzaban acceso a ciertos derechos y algún reconocimiento público si tenían hijos. La maternidad sigue siendo la forma a través de la cual muchas brasileñas adquieren reconocimiento en sus respectivos entornos, especialmente en las comunidades más pobres (Scavone, 2004). Sin embargo, en el Brasil de hoy, la legislación obliga a las mujeres a ser madres al no permitir que se realice el aborto. A pesar de haber organizado grandes manifestaciones a favor de su despenali-

zación, no sólo en Brasil, sino también en Chile y Argentina, no fueron suficientes para cambiar las leyes actuales.

No en vano los colectivos y las iniciativas feministas han aprovechado las plataformas digitales con gran potencial de difusión para convocar a las mujeres para protestas contra determinaciones estatales que las oprimen. Pero, en Brasil, las discusiones virtuales relacionadas con las inequidades de género tienden a tener un enfoque personalista, especialmente en los debates sobre la maternidad en las redes sociales de internet. Aunque los movimientos feministas en el espacio digital ciertamente influyen en el intercambio de narrativas que problematizan la maternidad, las participantes en estas discusiones generalmente no integran grupos feministas, muchas de ellas ni siquiera se reconocen como tales. Apuntan más a las soluciones relacionadas con el alcance individual (como no juzgar a las madres o las que no quieren hijos) que a las medidas políticas. Aun así, reconocen que existen estructuras que hacen que la vivencia femenina —y, por extensión, lo que se relaciona con la maternidad— sea más complicada.

Dentro de un contexto misógino, es probable que una fracción significativa de las brasileñas sea víctima de alguna violación de sus cuerpos o voluntades; así como de los frecuentes atentados a los derechos reproductivos femeninos por parte de los poderes públicos. Crece, por lo tanto, la urgencia para que las mujeres logren decidir sobre si desean o no ser madres, de tal manera que esta decisión surja de una elección propia, y no sea resultado de imposiciones o privaciones. Una vez que

se toma conciencia de la hostilidad que existe en Brasil con relación a las mujeres, se hace posible comprender el carácter enfático y emotivo de las narrativas personales que las mismas producen sobre la maternidad en las redes sociales de internet — plataformas hace mucho incorporadas a la vivencia cotidiana. Podemos considerar estos imperativos como modos de defender la posibilidad de tomar decisiones sin la influencia de estructuras opresoras.

Las narrativas en red hacen colapsar la coyuntura en la que se insertan las vivencias maternas narradas y los valores que defienden sus autoras. A través de ellas, como ya ha notado Orthon-Johnson (2017), las secciones de comentarios se convierten en espacios para desahogo, queja y búsqueda de apoyo entre mujeres con posicionamientos semejantes, siendo un ambiente de conflictos y cuestionamiento entre aquellas con posiciones distintas.

Más allá de ser o no madres, las mujeres buscan (poder) definir el curso de sus posicionamientos maternos de acuerdo con las especificidades de las condiciones en las que se integran. Ya que no existe otra opción que la de elegir (Giddens, 1991), y es necesario ser coherente con relación a estas elecciones, que sean realizadas de forma más libre y personalizada, independientes de los modelos maternos y de maternaje normativos; una demanda capaz de expandirse a través de diferentes públicos por medio del intercambio de la vivencia materna de mujeres que la visibilizan en sus performances discursivas en las redes sociales de internet.

Notas

1. Este artículo se basa en la tesis de maestría *Me deixem decidir se quero ou não ser mãe!: Narrativas pessoais de mulheres sobre a maternidade nas mídias sociais*, ganadora del Premio Compós de Tesis de Maestría y Doctorado 2020. Ver <https://bit.ly/31jLOEs>
2. El término maternaje se utiliza en áreas como la psicología para designar el cuidado de niños realizado por madres u otros *cuidadores*. Consiste en la

traducción al español de *mothering*, término compuesto por la fusión del verbo *to mother* con el sufijo *ing*, que indica acción y proceso continuo en inglés, por lo que Mendonça (2014, p. 26) eligió la palabra *maternagem* como su traducción al portugués. En ella, el sufijo latino *agem* expresa acción o resultado de acción. Por alinearse al razonamiento de la autora y siendo el español también un idioma latino, este artículo usa el término maternaje.

3. Muchas veces, se convertían en nodrizas. A finales del siglo XIX, la regularización del servicio ocurrió en provincias importantes. Sólo podrían ejercerlo después de un examen médico que certificara su salud. Con la llegada de alimentos industrializados para la nutrición infantil, la Ley Áurea y las diferentes reformas urbanas que afectaron a la población más pobre, la práctica de las nodrizas fue reducida, aunque continuó hasta años posteriores a 1930.
4. Según Primo (2007), cuando los actores sociales se encuentran y se relacionan con contenidos y usuarios que buscan por iniciativa propia, también son abordados por propagandas, sugerencias y, como vemos en este artículo, narrativas que no esperaban encontrar en las redes sociales de internet movilizadas por ellos.
5. Recurso que pasó a integrar las funciones de Facebook en febrero de 2016. Además del tradicional “me gusta”, los usuarios pueden interactuar en las publicaciones de los otros con “me encanta” (ícono de corazón), “me divierte” (emoji de risas), “me asombra” (emoji de admiración), “me entristece” (emoji de llanto), “me enoja” (emoji de rabia).

Referencias

- Avelar, L. & Blay, E. A. (Orgs.). (2016). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile. A Construção das Mulheres como Atores Políticos e Democráticos*. São Paulo: Edusp.
- Bennett, W. L. & Segerberg, A. (2012). The logic of connective action. *Information, Communication & Society*, 15(5), 739-768. doi: 10.1080/1369118X.2012.670661
- Carneiro, R. (2011, julio). Feminismos e Maternidades: (des)encontros e (re)significados. Subjetividades Maternas e Feministas em Questão. Trabajo presentado en XXVI Simpósio Nacional de História, São Paulo.
- Castellano, M. (2018). *Vencedores e Fracassados: O Imperativo do Sucesso na Cultura da Autoajuda*. Curitiba: Appris.
- Costa, J. F. (1999). *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Del Priore, M. (2009). *Ao sul do corpo: Condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia*. 2. ed. São Paulo: Unesp.
- Escosteguy, A. C. D. (Org.). (2008). *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Figueiredo Souza, A. L. (28 abril, 2020). Maternidade no Brasil – Uma escolha? *Cientistas Feministas*. Recuperado de <https://bit.ly/3h1Ejwa>
- Figueiredo Souza, A. L. (2019). *“Me deixem decidir se quero ou não ser mãe!”: narrativas pessoais de mulheres sobre a maternidade nas mídias sociais*. (Tesis de maestría, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil). Recuperada de <https://bit.ly/2MWxu1n>
- Freire, M. M. L. (2009). *Mulheres, mães e médicos: discurso maternalista no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and Self-identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Hammersley, M. & Atkinson, P. (1983). *Ethnography: Principles in practice*. London: Tavistock.

- Herring, S. C. (2012). Discourse on Web 2.0: Familiar, reconfigured, and emergent. En: Tannen, D.; Trester, A.M. (Eds.). *Discourse 2.0: Language and new media* (pp. 16-41). Washington D.C.: Georgetown University Press.
- Lemos, A. (2002). *Cibercultura, tecnologia e vida social na sociedade contemporânea*. Porto Alegre: Sulina.
- Mendonça, M. C. (2014). *A maternidade na publicidade: Uma análise qualitativa e semiótica em São Paulo e Toronto*. (Tesis de doctorado, Pontificia Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil). Recuperada de <https://bit.ly/3bypLko>
- Orton-Johnson, K. (2017). Mummy Blogs and Representations of Motherhood: “Bad Mummies” and Their Readers. *Social Media + Society*, 3(2), 1-10, apr./jun. doi: 10.1177/2056305117707186
- Primo, A. (2007). O aspecto relacional das interações na Web 2.0. *E-Compós*, 9 (ago.), sin paginación. doi: 10.30962/ec.v9i0.153
- San Cornelio, G. (2017). Visiones contemporáneas de la maternidad en Instagram: una aproximación mixta al estudio del selfie como narrativa personal. *Rizoma*, 5(2), 26-41. doi: 10.1177/256305117707186
- Scavone, L. (2004). “Dar a vida e cuidar da vida: sobre maternidade e saúde”. En: Scavone, L. (Ed.). *Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e ciências sociais*. (pp. 127-139). São Paulo: Unesp.
- Sibilia, P. (2016). O show do eu: *A intimidade como espetáculo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Van Zoonen, L. (2012). I-Pistemology: changing truth claims in popular and political culture. *European Journal of Communication*, 27(1), 56-67. doi: 10.1177/0267323112438808

- Sobre la autora:

Ana Luiza de Figueiredo Souza es Máster y doctoranda por el PPGCOM UFF. Licenciada en Comunicación Social -Publicidad y Propaganda por la UFRJ. Coordinadora de revisión de la Revista *Contracampo*. Miembro del grupo de investigación MiDCom. Colaboradora del proyecto Cientistas Feministas. Editora de textos y escritora.

- ¿Cómo citar?

Figueiredo Souza, A. L. (2020). Maternidad en las redes sociales de internet. Viven-
cias maternas brasileñas compartidas en red. *Comunicación y Medios*, (41), 54-66, doi:
10.5354/0719-1529.2020.54499

Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-2018)

Looking back: Gender stereotypes and archetypes in Spanish historical series (2011 – 2018)

Sandra Lozano

Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España
sandralozanofdez@gmail.com

Resumen

La creación de productos audiovisuales para televisión, que mezclan ficción e historia, han experimentado un auge en España. Por ello, esta investigación se enmarca en un análisis histórico crítico respecto a los personajes representados. A partir de estudios y teorías de representaciones de personajes desde la perspectiva de la construcción de género, esta investigación analiza los personajes de series históricas españolas, emitidas entre 2011 y 2018, y su construcción a través del arquetipo, discurso de ruptura, o del estereotipo, discurso generalizado. Se reconoce la predominancia de la fidelidad de los personajes históricos con las personas de la época que representa (estereotipos) y, al mismo tiempo, verifica la innovación en otros personajes (arquetipos).

Palabras clave: Series históricas, España, estereotipos, arquetipos, televisión

Abstract

Lately, television shows mixing up fiction and history have turned into a trend in Spain. Because of that, a critical historic framework is necessary in order to analyze the characters depicted by these TV shows. Otherwise, viewers watching such historical shows could eventually assume as accurate historical depictions of characters included by this type of series. Following theoretical frameworks and studies about representations and gender, this article analyzes characters depicted in historical Spanish TV shows produced between 2011 and 2018. The study discusses the archetypes (or discourses of disruption) as well as the stereotypes (generalized discourse). This research demonstrates that characters representing historical persons in these shows tend to match the actual historical figure and, at the same time, proves there are innovations, too (or archetypes).

Keywords: Historical series, Spain, stereotypes, archetypes, television

1. Introducción

Esta investigación indaga en los estereotipos y arquetipos de género en personajes principales de series históricas españolas desde una perspectiva física, social y psicológica. Con la finalidad de observar cómo se crean los personajes, y cómo las construcciones de los mismos buscan y consiguen -o no- cierto rigor histórico. Independientemente de la época en la que se desarrolle una serie histórica, los personajes pueden o no responder a un mismo modelo de representación de género. A partir de estudios y teorías de representaciones de personajes, se comprueba que personajes en series históricas españolas, emitidas entre 2011 y 2018, se forman a través del arquetipo, discurso de ruptura o del estereotipo, discurso generalizado. El objeto de estudio corresponde a series históricas españolas producidas y difundidas en ámbito nacional y a través de cadenas generalistas. Se exploran y analizan los personajes principales que componen las series históricas españolas con más auge en los últimos años. Este hecho viene dado por un aumento de la producción de manera vertiginosa debido al éxito que tuvieron series internacionales como *Rome* (Heller et al., 2005-2007) o *The Tudors* (Fellner et al., 2007-2010), dando iniciativa a que productoras españolas apostaran por sus propios contenidos con el fin de cosechar el mismo éxito. La muestra está constituida por aquellas series históricas que obtuvieron mayor número de audiencia en las principales cadenas generalistas que emiten este género: Antena 3 y TVE1. Así, la hipótesis es que el género ha ido evolucionando en el tiempo y, en la actualidad, hay un especial interés por producir series históricas basadas en épocas o personajes pasados.

Este artículo versa sobre la construcción de personajes a través de estereotipos y arquetipos de género en el formato de ficción televisivo, contribuyendo al corpus teórico y metodológico de estudios previos como Caldevilla (2010) y su estudio sobre estereotipos femeninos en series de TV, Menéndez (2008) y su investigación sobre discursos de ficción y construcción de género en televisión, entre otros. Las series de televisión son vistas por un gran número de personas, por lo que es necesario analizar qué tipo de personajes históricos se reflejan y cómo éstos se asemejan a la época que representan.

2. Marco Teórico

Distintos autores y estudios previos han demostrado la relevancia de aprovechar el medio televisivo como fuente de exposición histórica. Para ello, se establecen una serie de conceptos claves. En primer lugar, por género histórico televisivo se entiende aquel cuyo argumento se ambienta y desarrolla en una época concreta. Siguiendo a Puebla, Carrillo e Iñigo (2012), se cuentan “aquellas series en las que los personajes y tramas son completamente ficticios” o, bien, “series en las que algunos personajes y tramas son reconocibles porque han existido realmente”. Este género supone acercar a los espectadores a la historia. Las series televisivas pueden estar ambientadas en un contexto histórico cercano, como es *14 de abril. La República* (Banacolocho et al., 2011 - 2019), ubicada y desarrollada en la II República española, y, también, pueden ubicarse en el siglo XVI, como *Carlos, Rey Emperador* (Bas et al., 2015 - 2016) o *Imperium* (Campos, 2012), esta última basada en el Imperio Romano del siglo II. a.c. A través de las series históricas, la audiencia puede familiarizarse, conocer y reconstruir la historia (o partes de ésta) en diferentes momentos. “La serie histórica se presenta como un discurso semejante a la historia académica, un discurso de verdad, como un discurso que pretende una versión lo más fidedigna posible de los procesos, acontecimientos o personajes del paso histórico” (Francés & Llorca, 2012, p.119). Este fenómeno ha sido investigado en España por Manuel Palacio y su obra *Historia de la televisión en España* (2001). En ese estudio, Palacio analiza los temas predominantes en la producción de las series, políticas y emisión, desde el nacimiento de la televisión en España hasta fines del siglo XX. Menéndez (2008), en su obra *Discursos de ficción y construcción de género en televisión*, propone una serie de referencias y conceptos para identificar la construcción de los roles de género en televisión. El primer elemento que considera es la transgresión del rol como “ruptura del rol tradicional, esto es, la mística de la feminidad que consagra a las mujeres únicamente como madres y esposas”. Menéndez problematiza cómo ciertos roles sociales propios de épocas históricas específicas se trasladan a la pantalla pequeña.

2.1 Concepto y acercamiento a estereotipo de género

Género se define como “la construcción sociocultural de los comportamientos, actitudes y sentimientos de hombres y mujeres” (Beltrán & Maquieira, 2001, p.159). En relación a este concepto, surgen los estereotipos de género, definidos como un conjunto de prejuicios o uniones preconcebidas que asignamos a un grupo concreto de personas. Scott (1999) considera los estereotipos dados a lo largo de la historia, como una organización social para determinar un sistema de relaciones entre la mujer y el hombre. Es decir, “se trata más bien de la significación subjetiva y colectiva que una sociedad da a lo masculino y lo femenino y cómo al hacerlo, ella confiere a las mujeres y a los hombres sus respectivas identidades” (Scott, 1999, p.6).

Walter Lippmann, en su obra *La opinión pública* (2003 [1922]), argumenta que el estereotipo y el prejuicio forman parte de la opinión de la sociedad por encima de los hechos que ocurren en la misma. Galán (2007) estudia la representación de las mujeres en series de ficción producidas y emitidas en las dos últimas décadas y demuestra el papel social que ocupan en la serie y la construcción de las mismas a través del análisis de conceptos claves como ocupación y relaciones sentimentales, entre otros. En un trabajo previo, Galán (2006) discute el proceso completo de concepción y realización de los personajes en televisión y cómo los guionistas y creadores de ellos establecen construcciones a partir de la producción noticiosa de televisión y prensa. Menéndez (2008) expone una serie de características que se dan en ambos géneros, tanto masculino como femenino en televisión, y “como su rol social” (p.59) condiciona la representación.

A partir de la construcción estereotípica de lo masculino y lo femenino, como es obvio, se establecen las normas de comportamiento, las conductas y las actitudes que la sociedad permite y promueve para uno y otro sexo, censurando la transgresión del rol (tanto para los varones como para las mujeres) (Menéndez, 2008, p.59).

Buonanno (1999) analiza la ficción televisiva y el acercamiento de las audiencias a la relación entre

la sociedad y el medio de comunicación. Con ello, ofrece un análisis desde la perspectiva de la familia o desde los héroes-mártires haciendo un análisis de su representación en el medio televisivo. Por su parte, Caldevilla (2010) propone una tipología de los estereotipos en la cual los personajes femeninos se agrupan en torno a conceptos clave como reina del hogar, mujer objeto, mujer profesional o feminista, entre otros. De Miguel, Ituarte, Olábarri & Siles (2004) se centran en la construcción de la identidad en las series de ficción, donde analiza la serie *Cuéntame Cómo Pasó* (Bernadeu et al., 2001) y su construcción de personajes desde una visión de estructura familiar. Así, “situaciones y personajes históricos ficcionados en el cine y la televisión guían la percepción que los sujetos tienen con respecto a su comunidad y a su historia, sirviendo de vehículo al reconocimiento en el grupo, en la herencia cultural y la historia” (Huguet, 2016, p.23).

2.2 Concepto y acercamiento a arquetipo

Arquetipo, en tanto, se entiende como aquellos pensamientos que se comparten en una sociedad determinada, los patrones desde los cuales surgen elementos e ideas que buscan la semejanza con el mundo. El arquetipo da peso al pensamiento o a la representación individual, el estereotipo en cambio difiere en esto. El proceso de construcción de personajes en series de ficción tiene diversas características cuyo objetivo es mantener cierta verosimilitud con su universo de referencia. Sin embargo, el desafío reside en que las sociedades son cambiantes y las representaciones históricas suponen una visión que puede ser leída como extemporánea con ojos del presente. Por lo tanto, en general el estereotipo tiene connotaciones negativas. En el caso del arquetipo, por el contrario, suelen ser un modelo a imitar o admirar.

En décadas recientes, se producen series con el objetivo de atenuar unas características y crear contenidos innovadores, con mujeres valientes y/o hombres que realizan profesiones o acciones en el hogar, normalmente encasillados a la mujer. La televisión crea arquetipos, con el objetivo de desmontar la construcción de género vista en otras décadas. En relación a esto, mucho tiene que ver el pensamiento de la sociedad, el cual cada vez es más crítico y demanda mayor igualdad de género

en todo ámbito de desarrollo humano, incluyendo el campo de la producción cultural. Las series de televisión se han convertido en referencia para la sociedad, se ve la necesidad de velar para que los contenidos impliquen obligaciones y deberes en la producción de contenidos audiovisuales con perspectiva de género y con valores que promuevan la dignidad y la igualdad de género. En el contexto español, es relevante la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual art. 4.2:

La comunicación audiovisual nunca podrá incitar al odio o a la discriminación por razón de género o cualquier circunstancia personal o social y debe ser respetuosa con la dignidad humana y los valores constitucionales, con especial atención a la erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres. (Gobierno de España, 2010)

Los guionistas son actores clave en la elaboración y construcción de los personajes, de las tramas y de las estrategias narrativas en la producción televisiva. En ese proceso, los contenidos informativos en televisión resultan un buen indicador de los cambios observados en la percepción de la sociedad respecto a los roles de género. Como afirma Galán, “la ficción construye socialmente la realidad a partir de unos argumentos preexistentes, adaptándolos al lenguaje audiovisual” (2007, p.59). Sin embargo, en el afán de conseguir que los espectadores se identifiquen con los personajes, el proceso de construcción de éstos suele consagrar estereotipos, lo que resulta problemático con las tendencias en sentido contrario a reconocer roles de género más complejos en un contexto de mayor demanda por igualdad entre mujeres y hombres.

3. Metodología

La investigación es de carácter cualitativo. Ya que es un género televisivo que últimamente está en auge en España, se ha acotado el número de series al análisis de la temporada de máxima audiencia. Aunque *El Ministerio del Tiempo* (Olivares et.al., 2015 - presente) no obtiene la cuota más alta de pantalla en el periodo analizado, se ve necesario

incluirla en el análisis debido a la representación de diferentes épocas y personajes en sus temporadas. Así, del periodo seleccionado se obtienen como resultado 5 series; 3 pertenecientes a la cadena de TVE1 y 2 de Antena 3. Se observa que las demás cadenas generalistas no emiten series de televisión o en el caso de emitirlas, como es Telecinco, su audiencia es mínima. Es importante hacer referencia a la omisión de otros productos de entretenimiento de ficción histórica como es *Amar en Tiempo revueltos* (Bas et al., 2005 - 2012) o *El secreto de Puente Viejo* (Santamaría et al., 2011 - 2020) por incluirse dentro del formato de telenovela histórica. La diferencia entre series históricas y telenovelas históricas, es que ésta última emite de forma periódica en franja horaria mayormente de sobremesa (15:00 a 18:00 horas) y poseen gran cantidad de episodios, un ejemplo es la citada *Amar en Tiempos Revueltos* con 1.716. En cambio, las series históricas en las televisiones españolas emiten de forma semanal, en franja de *prime time* (21:00 a 00:00 horas) y poseen menos cantidad episodios, un ejemplo es *Velvet* (Atresmedia, 2014 - 2016) con 55. La elección del estudio de optar por series históricas, viene dada por la amplia audiencia en España que consume ese producto televisivo.

3.1 Sinopsis series analizadas

Águila Roja (Nadal et al., 2009 - 2016) ambientada a finales del siglo XVII (1660 d.c), narra la historia de Gonzalo de Montalvo, un hombre que se camufla como “Águila Roja”. Un héroe enmascarado que busca los culpables de la muerte de su mujer al mismo tiempo que lucha contra la opresión impuesta por el comisario del lugar.

Cuéntame Cómo Pasó (Bernadeu, et al., 2001 - presente) narra la vida de la familia Alcántara Fernández desde 1968. La serie refleja la España contemporánea a través de una familia de clase media que viven en el ficticio barrio de San Genaro en Madrid.

El Ministerio del Tiempo es una institución gubernamental secreta que pertenece al gobierno de España. A través de puertas ocultas, las patrullas del Ministerio viajan al pasado con el objetivo de impedir que los enemigos de la institución cambien la Historia de España.

Gran Hotel (Campos et al., 2011 - 2013) ambientada en la España de 1905, narra la historia de Julio Olmedo, un joven que decide viajar hasta Cantaloya con el objetivo de visitar a su hermana Cristina. Al llegar al Gran Hotel, se da cuenta que Cristina no está y nadie de las personas que trabajan allí saben nada. Julio, convencido de que el Gran Hotel oculta algo respecto a la desaparición de su hermana, decide infiltrarse como camarero. En el hotel, Julio conocerá a Alicia Alarcón, hija de la dueña del Gran Hotel.

Velvet (Atresmedia, 2014 - 2016) ambientada en la España de 1958, narra la historia de amor que

surge en las Galerías Velvet entre Ana Rivera y Alberto Márquez. Ella, una humilde costurera y él, el futuro director y heredero de las galerías. Ambos jóvenes están dispuestos a romper con las normas impuestas por la familia de Alberto.

A continuación, se muestra el canal de emisión de las series seleccionadas y la temporada resultante para el análisis, basándose en la temporada de máxima audiencia a partir de los datos recogidos por Kantar Media. Así, el número de capítulos que se recogen a continuación es la muestra visualizada y analizada para esta investigación.

Tabla 1: Objeto de estudio

Serie	Canal de emisión	Episodios	Temporada	Cuota Temporada	Espectadores
Águila Roja	TVE1	12	Cuarta	Cuarta	5.986.000
Cuéntame Cómo Pasó	TVE1	18	Trece	Trece	4.689.000
El Ministerio del Tiempo	TVE1	8	Primera	Primera	2.537.000
Gran Hotel	Antena 3	9	Primera	Primera	3.396.000
Velvet	Antena 3	13	Segunda	Segunda	4.101.000

Fuente: Elaboración propia

Existe una gran diferencia de cuota de pantalla entre las diferentes series analizadas. Esto se debe a la fragmentación de la audiencia y aumento de la competencia en la programación de otras cadenas. Por ejemplo, la cuota de *El Ministerio del Tiempo* es la más reducida de la tabla ya que el día de emisión de la primera temporada competía con la serie *Bajo sospecha*, la cual fue líder de audiencia.

Los personajes seleccionados para el análisis corresponden a aquellos roles protagonistas en la serie. Se escogen estos personajes pues, al tener mayor presencia en la serie, son al mismo tiempo más reconocibles por las audiencias, dando la oportunidad para retener más información sobre ellos y, con ello, su construcción. Así, los perso-

najes analizados en total son 21 y se dividen de la siguiente forma:

1. *Águila Roja*, 6 personajes: Águila Roja, Cardenal Francisco de Mendoza y Balboa, Gonzalo de Montalvo, Hernán Mejías, Lucrecia de Guzmán y Saturno García.
2. *Cuéntame Cómo Pasó*, 4 personajes: Antonio Alcántara, Herminia López, Mercedes Fernández y Miguel Alcántara.
3. *El Ministerio del Tiempo*, 3 personajes: Alonso de Entreríos, Amelia Folch y Julián Martínez
4. *Gran Hotel*, 4 personajes: Alicia Alarcón, Diego Murquía, Julio Olmedo y Teresa Aldecoa.
5. *Velvet*, 4 personajes: Alberto Márquez, Ana Rivera, Emilio López y Raúl de la Riva.

Se ha diseñado una ficha de análisis para identificar si los personajes representan o no un estereotipo o un arquetipo en la Historia.

Tabla 2: Resumen de la ficha de análisis de contenido con las secciones principales (Ver ficha de análisis completa en Anexo):

Datos identificativos de la serie	
Categoría de contenido	Dimensión física
	Dimensión social
	Dimensión psicológica
Análisis textual	
Lectura histórica	

Fuente: Elaboración propia

Para la creación de la ficha, se opta como guía el libro: *La imagen social de la mujer en las series de ficción y el artículo, Personajes, estereotipos y representaciones sociales de Fajardo* (2007, 2006). En ellos, la autora desarrolla tres dimensiones esenciales para el análisis de personajes: "dimensión física, dimensión psicológica y dimensión social" (Galán, 2007, p.66). Estas dimensiones sirven para analizar los personajes femeninos y masculinos enfocándose en su construcción histórica.

Los resultados surgen de la ficha de análisis de contenido de personajes de series históricas realizada para esta investigación. En ella, aparecen diferentes niveles de análisis: un primer nivel identificativo de la serie. Un segundo nivel para establecer datos de contenido que consta de tres secciones definidas por Galán (2006): dimensión física, dimensión social y dimensión psicológica. Un tercer nivel de análisis textual para conocer los objetivos y acciones del personaje, así como un cuarto nivel para realizar una lectura histórica y observar qué colectivo definitivamente representa el personaje, al igual que su representación histórica, (enfoque desde el estereotipo o el arquetipo de género). Como menciona Pleguezuelos (2016), se parte de la base de que el rigor histórico en ficción es imposible, por lo que se entiende que tanto guionistas como directores se tomen licencias para que las narraciones tengan fuerza e interés en el espectador.

4. El pasado en el presente

Los resultados se basan en la representación de 10 estereotipos masculinos y 5 estereotipos femeninos. La construcción del estereotipo histórico predomina en el género masculino.

4.1 Estereotipos femeninos

4.1.1 Dimensión física

En esta categoría se abordan aspectos del personaje como la edad y el tipo de personaje que es (real o ficción). Las edades de los personajes estereotipos femeninos son: jóvenes/adultos: 24-44 años (Lucrecia de Guzmán y Ana Rivera), adultos: 45-64 años (Mercedes Fernández y Teresa de Aldecoa) y mayores de 65 (Herminia López). Todos los personajes de estereotipos femeninos se construyen en las ficciones televisivas.

4.1.2 Dimensión social

En esta sección se identifican aspectos como el estado civil, número de hijos, profesión o el nivel de estudios de los personajes. En primer lugar, tanto Herminia (*Cuéntame Cómo Paso*), Lucrecia de Guzmán (*Águila Roja*) y Teresa de Aldecoa (*Gran Hotel*) son viudas, mientras que Mercedes Fernández (*Cuéntame Cómo Pasó*) y Ana Rivera (*Velvet*) están casadas. Estos personajes representan así, diferentes uniones y desuniones sentimentales, como es el caso de Teresa Aldecoa, que por diferentes motivos su marido es asesinado al igual que sucede con Lucrecia de Guzmán. En todas ellas, a excepción de Ana Rivera, predomina el factor mujeres con hijos. Todos los personajes representan una profesión relacionada históricamente con el colectivo femenino, predominando las amas de casa o en el caso de Ana Rivera el oficio de costurera y Mercedes Fernández como comercial inmobiliaria. Mercedes Fernández, también es la encargada del hogar y de la administración económica, aspecto común en el pensamiento social del siglo XX. Lucrecia de Guzmán o Teresa de Aldecoa, debido a su estatus social, sus trabajos se ven reducidos a ser jefas, pero siempre bajo la opinión de un personaje masculino, vetando así mostrarlas como mujeres independientes.

Respecto al nivel de estudios, todas ellas tienen un nivel básico, a excepción de Mercedes Fernández que fue a la universidad y estudió la carrera de economía. Hecho que comienza a suceder en la época de los años ochenta, es decir, cuando mujeres que no pudieron ir a la universidad en su juventud por diferentes sucesos como la Guerra Civil, se plantean más tarde comenzar a estudiar. En estatus social, se observa que Lucrecia de Guzmán y Teresa Aldecoa pertenecen a la clase alta, diferenciando a Lucrecia de Guzmán, que por la época a la que pertenece su estatus se corresponde con la nobleza. Ambas pertenecen a una época donde los intereses, mayormente son el económico y de poder, mostrándose este aspecto a través de la muerte de sus familiares para conseguir los objetivos mencionados. En cambio, Mercedes Fernández y Herminia López, pertenecen a la clase media, representada a través de personajes femeninos de clase obrera española de finales de los años setenta.

4.1.3 Dimensión psicológica

Esta dimensión analiza aspectos como el tipo de personalidad, la predominancia o no de los sentimientos y el tipo de actitud (positivas o negativas). Todas se presentan extrovertidas y sus decisiones están motivadas más por los sentimientos que por la razón. Cada una aparece condicionada por su entorno, ya sea familiar o amoroso-romántico. Esto es relevante pues, independiente de la época representada, estos personajes femeninos aparecen como dependientes, por ejemplo, de su entorno familiar. Las actitudes que predominan en el caso de las mujeres de clase alta como Lucrecia de Guzmán o Teresa Aldecoa, son negativas debido al interés de mantener su estatus, además de encasillarse dentro de personajes antagonistas. En el caso de ambos personajes, se dibujan unas actitudes mezquinas debido al papel que representan, Lucrecia de Guzmán, marquesa interesada en mantener su poder dentro de la clase social a la que pertenece y Teresa de Aldecoa, dueña de un exclusivo hotel. En las clases inferiores como Mercedes, Herminia o Ana, predomina mostrar actitudes positivas como la bondad o la humildad.

4.2 Estereotipos masculinos

4.2.1 Dimensión física

En primer lugar, se observa que la edad mayoritaria que representan los personajes masculinos, se enmarcan dentro del rango jóvenes/adultos (24-44 años). El resto se centran en la edad adulta (45-64 años), como por ejemplo Antonio Alcántara (Cuéntame Cómo Pasó) o Hernán Mejías (*Águila Roja*). Todos se construyen desde la ficción, sin que ninguno de ellos represente a una persona que haya existido en la realidad. Alonso de Entrerriós (*El Ministerio del Tiempo*), están contruidos desde la alusión a otros personajes ficticios/literarios como es Alatríste, héroe del siglo XVII y soldado de la Guerra de Flandes (Guerra de los Ochenta Años) que sirve al rey Felipe IV de España.

4.2.2 Dimensión social

Partiendo del estado civil de los personajes, y número de hijos que tienen, en todos ellos hay variedad de resultados. Antonio Alcántara, casado y con cuatro hijos, se diferencia de Gonzalo de Montalvo (*Águila Roja*), el cual tiene un hijo y es viudo. Por otra parte, Hernán Mejías, también tiene un hijo oculto con la Marquesa, Lucrecia de Guzmán, secreto que se mantiene entre ambos debido a las diferencias de estatus social y cargos que ambos poseen. Respecto a la profesión, también existe variedad de desempeños, desde el que nos parece más cercano como puede ser el trabajo de Julián Martínez (*El Ministerio del Tiempo*) como enfermero en el Servicio de Asistencia Municipal de Urgencias y Rescates (SAMUR) o el director de un hotel como es Diego Murquía (*Gran Hotel*).

Predominan los estudios básicos, esto se debe a que la investigación da como resultado personajes históricos mayormente representados desde el siglo XVII (1660 d.c) hasta finales del siglo XX (1980 d.c), periodo donde el acceso al sistema educativo resultaba inaccesible económicamente para la mayoría de las personas. En el caso de niveles de estudios altos, se observa que Alberto Márquez (*Velvet*), con un nivel socioeconómico elevado, desarrolla sus capacidades intelectuales en Londres para volver a España con gran capacidad de liderazgo. Alberto encarna a los primeros jóvenes empresarios españoles en viajar al extranjero para

formarse como altos cargos de empresas, especialmente familiares. En cuanto al estatus social, la mayoría de los personajes pertenecen a la clase media o en el caso de Alonso de Entreríos (*El Ministerio del Tiempo*), al pueblo.

4.2.3 Dimensión psicológica

Todos los personajes masculinos de series históricas se presentan como extrovertidos. En la toma de decisiones, por un lado, se ve a los personajes que buscan sus propios intereses, como es Diego Murquía (*Gran Hotel*), el cual se mueve por sus sentimientos y actúa en consecuencia para conseguir sus objetivos (estar al mando del Gran Hotel). Por otro lado, un ejemplo de decisiones racionales es el de Antonio Alcántara (*Cuéntame Cómo Pasó*), ya que las acciones que realiza o quiere que otro personaje realice son desde lo correcto. Esto se relaciona con la actitud que toma Antonio Alcántara como cabeza de familia y persona intachable. En esta última cuestión, se observa como Mercedes Fernández (*Cuéntame Cómo Pasó*) intenta tomar el mando en muchas de las decisiones que no comparte con su marido. En cuanto a actitudes se diferencian dos opciones, las que poseen los personajes categorizados como “buenos”, es decir, con rasgos positivos, y los personajes “malos” de rasgos negativos. En ambas situaciones se siguen las mismas características, en el caso de los personajes estereotipados que se reflejan como positivos, encarnan características como bondad, honradez o solidaridad, como en el personaje de Miguel Alcántara (*Cuéntame Cómo Pasó*). En cambio, los personajes que reflejan un colectivo más antagonista, como por ejemplo Hernán Mejías (*Cuéntame Cómo Pasó*), encarnan actitudes como el daño, la maldad o la venganza. Por último, destaca el personaje de Águila Roja desde la perspectiva del estereotipo, representando al héroe del lugar, el cual se puede ver como la persona que ayuda a los ciudadanos de su zona o que destaca por su valentía.

5. Rompiendo moldes

La televisión busca nuevos modelos de representación de sus protagonistas, lo que incluye el intento por romper con la visión que el espectador ha tenido durante años de ciertas épocas, exigiendo

contenidos innovadores con personajes que desestabilicen las características propias que corresponden por su época. Los resultados obtenidos, respecto a los arquetipos representados en series históricas españolas, indican que 6 de 21 personajes son arquetipos que representan a 4 hombres y 2 mujeres respectivamente. En el caso del género femenino, Amelia Folch (*El Ministerio del Tiempo*) y Alicia Alarcón (*Gran Hotel*). Por otro lado, en arquetipos masculinos se reconoce a Gonzalo de Montalvo, Saturno y el Cardenal Mendoza (*Águila Roja*) y Raúl de la Riva (*Velvet*).

5.1 Categoría de contenido en arquetipos femeninos

Los dos personajes representados de forma arquetípica corresponden prácticamente a una misma época, Amelia Folch (*El Ministerio del Tiempo*) a 1880 y Alicia Alarcón (*Gran Hotel*) a 1905.

5.1.1 Dimensión física

Amelia Folch y Alicia Alarcón son dos jóvenes/adultas. Se corresponden, al mismo tiempo, con el tipo de personaje ficticio. Aun así, el personaje de Amelia Folch se basa en varias mujeres de finales del siglo XIX y principios del siglo XX de la historia de España. Un ejemplo es Concepción Arenal, la primera mujer española en ir a la universidad, luchadora por los derechos y la igualdad de la mujer en el desempeño de diferentes trabajos que solo estaban enfocados para hombres. Amelia Folch, también, puede encarnar a María Elena Maseras Ribera, la primera mujer en ser admitida en la universidad y, al igual que Concepción Arenal, una activista por los derechos de la mujer. Amelia continuamente está en debate con sus padres por los derechos de las mujeres en su época, pues el personaje se resiste a seguir las exigencias cómodas que le corresponden por pertenecer a una clase acomodada. Además, Amelia asiste a la Universidad de Barcelona, la misma universidad a la que fueron Concepción Arenal y María Elena Maseras en la vida real.

5.1.2 Dimensión social

Se presentan como mujeres independientes, sin hijos, centradas exclusivamente en sus intereses, aprender y estudiar. Alicia Alarcón al comienzo de

la temporada muestra su entusiasmo por entrar en la universidad, en el caso de Amelia su interés por seguir en la universidad. Por tanto, son personajes que representan un nivel de estudios alto. Ambas defienden el derecho de las mujeres a ir a la misma sin que se considere inapropiado. Profesionalmente Amelia Folch trabaja para El Ministerio del Tiempo, una institución perteneciente al Estado Español. Amelia tiene dos vidas, la que desarrolla para el Ministerio en 2015 y la que lleva con sus familiares como estudiante en 1890. Alicia Alarcón no trabaja, se dedica a realizar diferentes labores en el Gran Hotel de su madre, Teresa de Aldecoa. Ambas pertenecen a la clase alta y no defienden las actitudes impuestas de la misma. Es decir, son mujeres que quieren ser luchadoras e inconformistas y no acomodarse a una serie de costumbres por pertenecer a dicha clase.

5.1.3 Dimensión psicológica

Amelia Folch y Alicia Alarcón, se construyen desde una misma línea de representación, se guían por los sentimientos para la toma de decisiones y manifiestan actitudes positivas como la bondad, humildad o la honradez. En cambio, en actitudes negativas, coinciden en la misma: son mentirosas, para no tener represalias de sus familiares por realizar acciones que van en contra de los ideales sociales como, por ejemplo, Alicia Alarcón y su relación con el camarero, Julio Olmedo (*Gran Hotel*).

Ambos personajes femeninos no son reducibles al estereotipo de género histórico al que pertenecen y podrían ubicarse en una época más avanzada de la que representan. De este modo, con la reconstrucción de la visión del género femenino a través de Amelia Folch y Alicia Alarcón, se constata cómo la mujer ya no actúa conforme “lo que significa ser una mujer” (Friedan, 1963, p. 26), sino que se ofrecen personajes femeninos con actitudes críticas y con poder de decisión.

5.2 Categoría de contenido en arquetipos masculinos

5.2.1 Dimensión física

Los resultados del análisis muestran a 4 personajes masculinos arquetipos: Saturno García, Cardenal Francisco de Mendoza y Balboa, Gonzalo de

Montalvo (Águila Roja) y Raúl de la Riva (Velvet). Todos ellos con una edad comprendida entre los 25 y 44 años (jóvenes/adultos), excepto el Cardenal Francisco de Mendoza, para quien su edad se comprende entre los 45 y 64 años (adulto). Todos los personajes se construyen desde la ficción y no se inspiran en personajes reales.

5.2.2 Dimensión social

Dentro de la dimensión social el único personaje viudo y que, además, tiene un hijo es Gonzalo de Montalvo. El resto de los personajes no son padres y son solteros. Por otro lado, se hace alusión a que el Cardenal Francisco de Mendoza, aunque es soltero y sin hijos como dicta la Iglesia Católica, deja claro que no dudaría en mantener relaciones sexuales con mujeres, por lo que el dato respecto a número de hijos de este personaje es desconocido. En cuanto a las profesiones que desempeñan, Saturno o El Cardenal, no responden a las características que deberían establecerse, desarrollan su trabajo de una forma poco común, es el criado de Gonzalo de Montalvo, además de ser su escudero cuando se convierte en Águila Roja.

Por otra parte, el Cardenal Mendoza, tiene el objetivo de ser el Papa de Roma y utiliza cualquier método para lograr este objetivo, incluso robar. Ambos personajes no se corresponden con las características de la época. Saturno, un criado que sirve a una persona con un estatus bajo y el Cardenal que es todo lo contrario a las exigencias de la Iglesia. Es decir, es tirano, no tiene piedad con las personas para conseguir sus objetivos y no duda en cometer cualquier tipo de actos para llegar a ser Papa de la iglesia católica. Respecto al estatus social de los personajes, Gonzalo de Montalvo y Saturno García pertenecen al pueblo, el Cardenal Francisco de Mendoza al clero y Raúl de la Riva, a la clase alta.

5.2.3 Dimensión psicológica

En la dimensión psicológica de los personajes destaca Raúl de la Riva (Velvet), un sujeto perteneciente a la época de la dictadura de Franco y que es extravagante, homosexual y reivindicativo. Actitudes impensables para la época a la que pertenece, especialmente frente al manifiesto de la homosexualidad que se instaura durante el régimen franquista y donde “cualquier desviación de esta nor-

ma (idea de masculinidad) era percibida como una “peligrosa” amenaza política a la dictadura: los homosexuales se enfrentaban así a un destino similar al de los prisioneros políticos” (Pérez-Sánchez, 2004, p.40). Por otro lado, sobresale el personaje Águila Roja, construido como un justiciero que recuerda a Robin Hood. Según Rodríguez-Marcos “el éxito de estos personajes depende de la capacidad

del espectador para decodificarlas y asociarlas a personas reales que haya conocido o de las que haya oído hablar” (2016, p.27). La televisión crea arquetipos en torno a lo comúnmente visto por los espectadores, con el objetivo de desmontar la construcción vista en otras décadas. En relación a esto último, mucho tiene que ver el pensamiento de la sociedad, cada vez es más crítico e igualitario.

Tabla 3: Resultado de estereotipos y arquetipos en las series históricas españolas emitidas entre 2011 y 2018

Serie	Personajes	Profesión	Estereotipo/Arquetipo
Águila Roja	Águila Roja	Justiciero enmascarado	Estereotipo
	Cardenal Francisco de Mendoza y Balboa	Cardenal católico	Arquetipo
	Gonzalo de Montalvo	Maestro de escuela	Arquetipo
	Hernán Mejías (El Comisario)	Comisario	Estereotipo
	Lucrecia de Guzmán	Marquesa de Santillana	Estereotipo
	Saturno García (Satur)	Criado y escudero de Águila Roja	Arquetipo
Cuéntame Cómo Pasó	Antonio Alcántara	Empresario de un negocio de banderas	Estereotipo
	Herminia López	Jubilada	Estereotipo
	Mercedes Fernández	Comercial de inmobiliaria	Estereotipo
	Miguel Alcántara	Empresario de un restaurante y negocio de banderas	Estereotipo
El Ministerio del Tiempo	Alonso de Entrerriós	Soldado	Estereotipo
	Amelia Folch	Estudiante	Arquetipo
	Julián Martínez	Enfermero	Estereotipo
Gran Hotel	Alicia Alarcón	Ninguna	Arquetipo
	Diego Murquía	Director del Gran Hotel	Estereotipo
	Julio Olmedo	Camarero	Estereotipo
	Teresa Aldecoa	Dueña del Gran Hotel	Estereotipo
Velvet	Alberto Márquez	Director en Velvet	Estereotipo
	Ana Rivera	Modista y diseñadora	Estereotipo
	Emilio López	Jefe de empleados en Velvet	Estereotipo
	Raúl de la Riva	Diseñador	Arquetipo

Fuente: Elaboración propia

Analizadas las series y recogidos los resultados, se comprueba cómo un 71% de los personajes principales se construyen a través de estereotipos, es decir, 15 de los 21 personajes analizados. Mientras que 6 de 21 personajes principales corresponden a arquetipos (29%). Se innova en la creación de personajes respecto a la representación del colectivo de su época, pero predomina la construcción del personaje desde el intento de la fidelidad con la historia. Por otra parte, un 67% de los personajes pertenece a la Edad Contemporánea: 1905 (*Gran Hotel*), 1958 (*Velvet*), 1980 (*Cuéntame Cómo Pasó*) y 2015 (*El Ministerio del Tiempo*). Y un 33% son los representados en la Edad Moderna: 1588 (Alonso de Entrerríos, *El Ministerio del Tiempo*), 1660 (*Águila Roja*). Todas las series de televisión analizadas en esta investigación ubican a sus personajes en edades de la historia concretas, a excepción de Alonso de Entrerríos. Alonso, después de cruzar una puerta del tiempo comienza a trabajar en el Ministerio del Tiempo y a vivir en 2015 (Edad Contemporánea) pero su personaje se construye desde el contexto histórico de un soldado perteneciente al Ejército de Flandes (Guerra de los Ochenta Años) de 1588 (Edad Moderna).

6. Conclusiones

Las series históricas llegan a un numeroso y diverso abanico de gente y, con ello, la percepción que el público puede tener de la historia. Este artículo contribuye a conocer mejor el rol de la producción de ficción televisiva, en particular en las series históricas españolas, al analizar los personajes que forman parte de este género y descubrir cómo se construyen para acercar al espectador a otras épocas y contextos.

Los resultados obtenidos afirman que predominan los estereotipos históricos de género frente a los arquetipos. Los datos analizados muestran que las imágenes siguen el rigor histórico, aunque se mezclen estereotipos y arquetipos. Se busca la fidelidad de los personajes con las personas de su época, con los roles de género y que innovan con otros personajes con el objetivo que sean atractivos para los espectadores. Esto implica la necesidad de crear y combinar diferentes construcciones de personajes, como es el caso de *El Ministerio del*

Tiempo (Olivares et al., 2015 – presente). Por ello son importantes los estereotipos históricos para la identificación y familiarización de la audiencia con los personajes y su contexto.

Los arquetipos, en su mayoría, se relacionan con personajes con características positivas en lo que se refiere a su forma de ser o de actuar. Mientras que, en el caso de los estereotipos, se mezclan tanto personajes a los que se les da un enfoque negativo, así como positivo.

Podemos afirmar que los estereotipos se presentan como personajes más reales y próximos al espectador, mientras que los arquetipos actúan como modelo o ejemplo a imitar o admirar, como es el caso del personaje de Amelia Folch (*El Ministerio del Tiempo*). Todos los personajes analizados en este trabajo están contruidos desde la ficción, ninguno de ellos representa a una persona de la historia. Las series históricas españolas han optado por un producto que se ambienta en una época concreta pero que ubica en ella a personajes ficticios con el propósito de añadirles características propias y moldearlos con el desarrollo de la narración. La época más frecuentemente elegida por las producciones españolas analizadas para desarrollar la narrativa de los personajes ha sido la Edad Contemporánea (67%), concretamente los años 1905, 1958, 1980 y 2015. Mientras que un número reducido de personajes se ha ambientado en la Edad Moderna (33%), específicamente en los años 1588 y 1660. Comprobamos que “la oferta de series ambientadas en épocas pretéritas es variada, no sólo por pertenecer a tiempos diferentes sino también por la temática que se desarrolla en las mismas” (Pleguezuelos, 2016, p.321). Por último, destacar que TVE1 aparece como la cadena que más series históricas ha emitido durante la etapa seleccionada para esta investigación, entre 2011 y 2018, inclinándose por contenidos históricos ubicados en España, con los objetivos de rentabilidad comercial y competencia de programación frente a otras cadenas de televisión, especialmente a Antena 3.

Referencias

- Atresmedia (Productor ejecutivo). (2014 – 2016). *Velvet* [Serie de Televisión]. Bambú Producciones.
- Beltrán, E. & Maquieira, V.. (2001). *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bernadeu, M. A, Sánchez, J. & Roy, M. (Productores ejecutivos). (2001 – presente). *Cuéntame Cómo Pasó* [Serie de Televisión]. RTVE; Ganga Producciones.
- Buonanno, M. (1999). *El Drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Caldevilla, D. (2010). Estereotipos femeninos en series de TV (Ensayos). *Chasqui Revista Latinoamericana de Comunicación*. 111, pp. 73-78.
- Campos, R. & Fernández-Valdés, T. (Productores ejecutivos). (2011 – 2013). *Gran Hotel* [Serie de Televisión]. Bambú Producciones.
- De Miguel, C., Ituarte, L., Olábarri, E., & Siles, B. (2004). *La identidad de género en la imagen televisiva*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Francés, M. & Llorca Abad, G. (Coords.) (2012). *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa, col. Multimedia/Comunicación.
- Friedan, B. (1963). *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton & Company, INC.
- Galán, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista ECO-Pós* 9, 1, (janeiro-julho), pp. 58 - 81.
- Galán, E. (2007). *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Instituto de la Mujer de Extremadura y Universidad de Extremadura.
- Huguet, M. (2016). Imágenes del pasado intervenido por la ficción histórica televisiva del presente. Memoria sentimental del primer Franquismo (1939-1959). *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 54, pp. 17-41.
- Gobierno de España (2010). Ley 7/2010, de 31 de marzo, *General de la Comunicación Audiovisual*. Boletín Oficial del Estado, (79), pp. 2010 – 5292. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2010/BOE-A-2010-5292-consolidado.pdf>
- Lippmann, W. (2003). *La opinión pública*. Madrid: Langre.
- Menéndez, M. (2008). *Discursos de ficción y construcción de género en televisión*. Palma de Mallorca: UIB.

- Nadal, P., Écija, D., Pascual Corujo, J. & Mendiri Villarruvia, H. (Productores ejecutivos). (2009 – 2016). *Águila Roja* [Serie de Televisión]. RTVE; Globomedia.
- Olivares, J., Yubero, A. & Roy, M. (Productores ejecutivos). (2015 – presente). *El Ministerio del Tiempo*. [Serie de Televisión]. RTVE; Onza Partners, Cliffhanger.
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa
- Pérez-Sánchez, G. (2004). El franquismo, ¿Un régimen homosexual?”. *Orientaciones*, 7, 29-48.
- Pleguezuelos, M. (2016). Adaptaciones (in)necesarias en las series históricas españolas recientes. *index. Comunicación*, 6(2), 319-336.
- Puebla, A., Carillo, E. & Iñigo, A. (2013). Las tendencias de las series de ficción españolas en los primeros años del siglo XXI. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*, 1, 576, 1-10.
- Rodríguez-Marcos, S. (2016). El foro como instrumento de análisis de la recepción de series de ficción históricas. El caso de *La Señora*. *Comunicación y Medios*, 34, 22-37.
- Scott, J. (1999). *Gender and the Politics of History*, Nueva York: Columbia University Press.

- Sobre la autora:

Sandra Lozano es Graduada en Comunicación Audiovisual (2016) y Máster en Patrimonio Audiovisual: Historia, Recuperación y Gestión (2017) por la Universidad Complutense de Madrid.

- ¿Cómo citar?

Lozano, S. (2020). Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-2018). *Comunicación y Medios*, (41), 67-79, doi: 10.5354/0719-1529.2020.54276



ECOS _____ DEL DESIERTO

LA ___ CASA

SAMANTHA _____

___ LOS ARCHIVOS _____ DEL ___ CARDENAL

SECCIÓN MONOGRÁFICOS

"NO" LA SERIE

CARMINHA

LOS '80'S



Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile¹

Repression and memory. Political violence and fiction in the context of 40 years of the coup in Chile

Lorena Antezana

Universidad de Chile, Santiago, Chile
lantezana@uchile.cl

Cristian Cabalin

Universidad de Chile / Universidad Central de Chile, Santiago, Chile
ccabalin@uchile.cl

Resumen

Este artículo se centra en las lecturas que realizan tres generaciones de telespectadores de las series televisivas ficcionales emitidas en televisión abierta en el marco de la conmemoración de los 40 años del golpe de estado en Chile. A partir del análisis de 24 entrevistas y de 6 grupos focales realizados a hombres y mujeres de tres generaciones distintas -los que vivieron el golpe de Estado; los que crecieron en dictadura y los que crecieron en democracia-, nos preguntamos: ¿Qué memorias sobre la violencia política del pasado reciente de Chile construyen los telespectadores de estas tres generaciones a partir de sus lecturas de las series ficcionales producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar? Los resultados obtenidos señalan que la experiencia vivida en relación con la dictadura impacta diferenciadamente en sus lecturas acerca de la violencia política del periodo representado en las series ficcionales.

Palabras clave: Ficción televisiva, dictadura, memoria, recepción.

Abstract

This article discusses the readings of three different audiences who watched Chilean TV fiction series produced in the context of 40 years of the coup d'état. Based upon the analysis of 24 interviews and 6 focus groups conducted on men and women from three different generations — who experienced the coup d'état; who grew up under the dictatorship; and who grew up under democracy-, we answer this research question: What memories of political violence do participants of these three generations make in their reception process of TV series about the Chilean recent past? The results indicate that the lived experience in relation to the dictatorship has a different impact on their readings about the political violence represented in each historical period of time.

Keywords: Television fiction, dictatorship, memory, reception.

1. Introducción

Los medios de comunicación, y especialmente la televisión, cumplen un papel importante no sólo como difusores de propuestas narrativas que organizan lo social, sino como insumo para la construcción de memorias sobre el pasado reciente que permiten a los telespectadores situarse en relación con su historia, asumir una posición sobre el pasado y adquirir un juicio crítico, entre otras. A pesar de la crisis –sobre todo económica– que están viviendo las empresas televisivas, la televisión sigue siendo uno de los medios que más se ve, que más conversaciones genera y que masifica con mayor rapidez la información de manera verosímil, al utilizar imágenes como soporte fundamental de sus transmisiones.

Esto ocurre tanto en programas de no ficción como en los de ficción, fundamentalmente cuando se trata de producciones audiovisuales de épocas pasadas. En éstas, la utilización de archivos audiovisuales, la ambientación de época, la recreación de espacios y la utilización de personajes parecidos a las personas de raigambre histórica que encarnan, son elementos que contribuyen a crear un efecto de realidad.

Es precisamente lo que observamos el 2013, año en que se conmemoraron los 40 años del golpe militar en Chile. En esa ocasión y como novedad en relación con lo ocurrido en la conmemoración de los 30 años, además de los programas informativos que se suelen presentar en televisión² sobre la dictadura –reportajes, programas de entrevistas, noticieros especiales– se emitieron también programas de ficción sobre la dictadura, construidos desde la perspectiva de la oposición al régimen de Pinochet. Nos referimos a las series que registraron mayores niveles de audiencia como *Los archivos del Cardenal* (TVN), *Ecos del desierto* (Chilevisión), *No, la serie*³ (TVN) y a algunas temporadas de *Los 80* (Canal 13). Estos programas entrelazaron la realidad y la ficción constantemente, proponiendo marcos sociales de interpretación de la dictadura y sus consecuencias en materia de violación a los derechos humanos.

La trama de los relatos de estas series es la que sigue: *Los 80* (dirigida por Boris Quercia y Rodrigo Bazaes) en sus siete temporadas, acompaña a los

Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante la década mencionada; *Los archivos del Cardenal* (dirigida por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) en dos temporadas, cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento y la asistente social Laura Pedregal, ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, organismo fundado por el cardenal Raúl Silva Henríquez y que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena; *Ecos del desierto* (dirigido por Andrés Wood), miniserie de cuatro capítulos, relata la búsqueda de la abogada Carmen Hertz de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano; y, por último *No, la serie* que es una miniserie de cuatro capítulos que cuenta la dinámica de producción de la reconocida Campaña del NO que terminó con el plebiscito de 1988, desde la perspectiva del publicista René Saavedra.

La representación de la violencia en estas series de televisión es abordada en este trabajo desde la recepción de éstas. Así, los acontecimientos relatados en las series son leídos desde la propia experiencia y conocimientos de los telespectadores, son confrontados con información de naturaleza diversa y alimentados por las discusiones presentes en otros medios de comunicación y plataformas mediáticas.

En este punto, es necesario señalar que el contexto es un factor que también debe ser considerado cuando de estudios de recepción se trata, puesto que contribuye a generar un clima social, o *clima de época* (Jelin, 2001), que incide en la lectura que realizan los telespectadores. El contexto de recepción de estas series estuvo marcado por el malestar y descontento manifestados por la sociedad, en general y por los estudiantes, en particular⁴; además, el gobierno conservador de Sebastián Piñera terminaba, y en las elecciones que se aproximaban se enfrentaban dos candidatas, Michelle Bachelet y Evelyn Matthei⁵, ambas hijas de generales que tuvieron posiciones encontradas —a favor y en contra del régimen militar.

Así, el conjunto de referencias –mediáticas, contextuales, de experiencia, conocimientos previos, etcétera– alimenta la memoria, que es un constructo cultural fundamentalmente social (Lands-

berg, 2004). La memoria individual se relaciona, entonces, con una o más memorias colectivas, conformando estas últimas un marco social de interpretación (Halbwachs, 2004) generacional. Es decir, en el caso de los telespectadores de estas series, se trata de personas de edades similares, que comparten el mismo conjunto de experiencias históricas (Leccardi & Feixa, 2011) y que son parte de una “comunidad imaginada” (Anderson, 1993), en un sentido amplio.

De esta forma, en esta investigación consideramos a tres grupos generacionales de adultos telespectadores de estas series, de acuerdo con su experiencia de vida en relación con la dictadura, para preguntamos: ¿Qué memorias sobre la violencia política del pasado reciente de Chile construyen estos telespectadores a partir de sus lecturas de las series ficcionales producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar?

Esta investigación se plantea como un aporte a los estudios sobre memoria que inicialmente estuvieron enfocados en la superación del trauma donde lo importante era el testimonio (Feld, 2010); en una segunda etapa se trabajó en rituales y conmemoraciones –memoriales– (Mombello, 2014) y una corriente más contemporánea estudia la irrupción de terceras generaciones de personas –nietos de quienes vivieron las dictaduras– (Fernández, 2007; Kaufman, 2007) y el protagonismo de lo visual (Sarlo, 2005) en la mediatización de estas experiencias (Landsberg, 2004; Baer, 2006; Didi-Huberman, 2004). En este último ámbito, en Chile se han desarrollado algunos estudios sobre la ficción televisiva (Bossay, 2014; Chamorro, 2014, Cárdenas, 2012; Castillo, Simelio & Ruiz, 2012), pero son muy pocos los que se han ocupado de las audiencias (Mateos-Pérez & Ochoa, 2019), objeto de estudio de esta investigación.

2. Marco teórico

La televisión, en tanto dispositivo comunicacional mediático, a partir de la organización significativa de materiales diversos (lingüísticos, sonoros, icónicos, entre otros), construye discursos sociales (programas) de “intercambio entre dos instancias, la una de enunciación y la otra de recepción don-

de el sentido depende de la relación de intencionalidad que se instaure entre éstas” (Charaudeau, 1997, p.15). Estos discursos entendidos, cualquiera sea su soporte, como configuraciones espacio-temporales de sentido (Verón, 1988), están dispuestos en un flujo programático (grilla) y tratan de relacionarse con las actividades cotidianas realizadas por su público.

La relación entre la instancia de producción y los telespectadores no es directa, por lo cual se opera sobre la base de un acuerdo tácito o “una promesa de sentido” que es construida y mantenida/modificada en el tiempo en función del uso. Este acuerdo tácito se relaciona con el género del discurso audiovisual que puede ser considerado como una herramienta para la construcción de pertinencia interpretativa de los documentos televisivos (Charaudeau, 1997). Es decir, es un marco de referencia que se ha estabilizado en el tiempo y por el uso (Soulages, 2005) y que tiene su propia gama de convenciones y prácticas que inciden en su producción, pero también en su consumo (Mittell, 2004).

La investigación acá reseñada se enmarca en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años 90 –que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica (Focás, 2014)–, por lo que entendemos que la recepción televisiva no sólo está relacionada con la clase social de los telespectadores (Grossberg, 2009), con sus recursos culturales –que en países tan desiguales como Chile están asociados también al nivel educacional (Contreras & Macías, 2002)–, o su género y necesidades específicas (Wolton, 2001), sino que también con las características contextuales y políticas en que estos procesos se insertan (Antezana & Cabalin, 2016).

La recepción será entonces un proceso efectuado por las audiencias en su interacción con la televisión que supone no sólo un registro de lo que se está presentando, sino el diálogo entre esas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores posee (Antezana, 2015) al ser parte de comunidades interpretativas, entendidas como conjuntos “de sujetos sociales unidos por un ámbito de significación común” (Focás, 2014, p. 353).

El telespectador, de acuerdo a los resultados de las encuestas sobre televisión en Chile, es un sujeto activo que busca fundamentalmente programas

que lo distraigan y entretengan (Santander, 2014) y este es efectivamente uno de los aspectos que las producciones ficcionales locales sobre el pasado reciente están proponiendo: relatos ágiles, con personajes bien trabajados, en un contexto y ambientación que recrean los espacios cotidianos en los que los telespectadores se desenvuelven.

A nivel del análisis de la audiencia, hemos optado por situarnos en una zona fronteriza donde la historia y la comunicación dialogan y se complementan, y donde la memoria ocupa un lugar central, porque la lectura de estas ficciones televisivas se cruza precisamente con los conocimientos sobre el pasado reciente que son parte del registro previo con el que cuenta cada telespectador.

La ficción audiovisual, en tanto modalidad de organización de distintas materialidades significantes, puede configurarse como fuente de la historia, aunque más que fechas, lugares y nombres concretos, se presentan otras situaciones fácilmente generalizables, lo que permite la identificación y empatía del público receptor. En el caso de las ficciones consideradas en la investigación que se presenta, podemos sostener, además, que estas producciones operan como artefactos de memoria que "sintetizan procesos históricos complejos" (Feld, 2004, p.75) y que cumplen una función mediadora, en la medida en que "estructuran, organizan y reorganizan el entendimiento de la realidad vivida por la audiencia. La mediación es la dinámica en la cual el sentido es construido en el proceso de comunicación" (Tufte, 2007, p.90).

En la ficción, se construye un relato que organiza distintos acontecimientos de acuerdo con un marco de interpretación específico, con un inicio y un desenlace que permiten hacer comprensible un determinado periodo histórico (Antezana & Mateos-Pérez, 2017), por lo que no todos los relatos ni todas las imágenes sobre un determinado acontecimiento son parte de las propuestas mediáticas presentadas. Es por esta razón que las distintas visiones acerca de la dictadura entran en conflicto y la disputa sobre esta etapa del pasado es uno de los puntos más polémicos de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado. Qué relatos se cuentan, desde qué perspectiva, qué imágenes condensan metonímicamente el significado de este periodo es parte de la disputa por la memoria de este periodo.

El problema se produce al momento de seleccionar los hechos y sus interpretaciones, y en el intento de dar una racionalidad y una justificación plausible que pudiera identificarse con el bien común, pues no hay que olvidar que "las memorias" en la sociedad no se vinculan únicamente con la "objetividad de los hechos" sino que "resuenan en las intensas emociones vividas asociadas a esos hechos... en los miedos y las angustias invasoras... en la imposibilidad de poner palabras a lo vivido, en el vacío de las pérdidas, en los duelos imposibles" (Lira, 2010, p. 13). Como se trata de versiones sobre el pasado, estas no son únicas, aunque algunas sean las que se consolidan como hegemónicas o emblemáticas (Stern, 2009) durante un tiempo determinado.

Hablamos de "memorias" en plural, pues más que a memorias individuales nos referimos a memorias sociales. De hecho, varias memorias colectivas pueden coexistir, relacionándose de diferentes formas, complementándose u oponiéndose entre sí. Así, la memoria social no es homogénea, pues existen varias interpretaciones de un acontecimiento, y son estas memorias las que entraron en pugna con la emisión de las series que se construyeron narrativamente desde la perspectiva de las víctimas y de quienes se opusieron al régimen militar.

Las memorias están construidas desde el presente, por tanto, son interpretaciones que van variando en el tiempo, de acuerdo con las nuevas experiencias, nuevos conocimientos y contextos de recepción. Hoy en día ya no se cuestiona la verdad de las violaciones a los DDHH cometidas durante la dictadura y la discusión pública se ha trasladado hacia el cuestionamiento acerca de la (i)legitimidad del golpe de Estado y la pregunta sobre qué y cuánto debe ser recordado. Y este es precisamente el cuestionamiento que hacen participantes del presente estudio de las series que muestran que la violencia ejercida "había sido tan masiva y generalizada que era claramente una política sistemática del régimen militar, no el exceso de algunos funcionarios deshonestos o de subordinados sádicos" (Stern & Winn, 2014, pp. 240-241).

En cuanto al pasado reciente presente en los relatos de las series, recordemos que a partir del golpe de Estado de 1973 se cierra abruptamente una etapa de la historia de Chile, iniciando una distinta

de la mano de la dictadura. Además del estado de sitio decretado por los golpistas y su reinstauración cada seis meses durante los años siguientes, de la intervención y en algunos casos cierre de universidades y medios de comunicación, de la prohibición de funcionamiento de partidos políticos, entre otras medidas que restringieron las libertades y derechos de los chilenos, se inició un periodo de "represión extremadamente violenta contra los sectores de la sociedad considerados como *subversivos*" (Groppo, 2016, p. 31).

Cuando hablamos de "dictadura" no nos referimos al dominio de una clase social sobre otras, sino al ejercicio del poder, a una forma de gobierno "no constitucional en dos sentidos: a) quebranta el orden constitucional en el momento en el cual toma el poder y b) el dictador ejerce un poder no disciplinado ni frenado por límites constitucionales" (Ansaldi & Giordano, 2012, p. 411). El gran logro del poder es el orden, ofrecer más bien una seguridad de orden (Lechner, 2006), que instale certezas acerca de lo que se puede y se debe hacer.

Como norma histórica, "el poder de cualquier índole siempre ha necesitado obligar, persuadir, formar determinadas creencias y estados de opinión, orientar y moldear las conductas hacia determinados fines" (Correa, 2011, p. 38). Así, el poder puede utilizar a la violencia como un medio y, a nivel político, ésta puede ejercerse de manera legítima, de acuerdo con los efectos que produzca y del marco constitucional y legal, o de manera ilegítima, desmesurada e imprevisible, su incidencia es determinante como fundamento de poder de gobierno y se usa de manera sistemática para truncar y paralizar anticipadamente toda oposición potencial.

Es este tipo de violencia el que se utilizó en dictadura: un empleo de una fuerza coercitiva y control sobre los opositores reales o potenciales para debilitar su resistencia frente a la voluntad de las autoridades y así producir un orden social, político y cultural específico. Este tipo de acción es también definida como represión, un "conjunto de mecanismos dirigidos al control y la sanción de conductas 'desviadas' en el orden ideológico, político, social y moral" (González, 2006, p. 554) y es cercano a la noción de violencia política, entendida como una forma particular de violencia que busca imponer y administrar, de manera rápida, el actuar de la sociedad con el fin de establecer, mantener o modifi-

car cierto tipo de orden social (Bonnassiolle, 2015; Jorquera-Álvarez & Piper, 2018).

Galtung distingue tres tipos de violencia: la directa (física o psicológica), la cultural (simbólica) y la estructural (referida al reparto fragmentado y desigual entre grupos de una sociedad respecto a necesidades básicas de la supervivencia, el bienestar, la representación y la libertad) (Sánchez, 2018). Entre estas últimas podemos considerar la experiencia de miedo, que no es sólo una simple amenaza externa sino también un modelamiento de actitudes para lograr la conformación social, lo mismo que la inseguridad en la que se vivía (incluso la económica), que también son reconocidas como violencia invisible (López, 2018).

3. Metodología

A nivel metodológico utilizamos una estrategia que incorporó, en distintos niveles, dos de las bases epistemológicas de la metodología cualitativa: el interpretativismo y el constructivismo social (Schwandt, 2000). El diseño de la investigación fue secuencial y de desarrollo (Greene, 2007). Esto quiere decir que las fases de la investigación se realizaron una tras otra y cada una nutrió la siguiente.

Se realizaron 24 entrevistas que permitieron el desarrollo de seis grupos focales. Ambos recursos nos parecen particularmente adecuados para investigaciones sobre recepción y memoria, puesto que, al igual que en el caso de la ficción televisiva seriada, su estructura básica es la narración, es decir, se centra en aquello que está hecho para ser contado (Martín-Barbero, 1991). En el caso de los grupos focales estos "facilitan la exploración de memorias colectivas y reservas compartidas de conocimiento que podrían parecer triviales y de poca importancia para los individuos" (Kamberelis & Dimitriadis, 2015, p. 523).

La muestra para las entrevistas fue intencionada considerando como telespectadores a todos quienes vieron una o más de las series mencionadas, además de aspectos como género, generación y situación socioeconómica⁶. Consideramos como generación a un grupo de telespectadores que

comparte un determinado rango etario y experiencia de vida y que registró un *rating*⁷ específico en el visionado de las series: (1) la generación que vivió el golpe de Estado (que para la realización del trabajo de campo en 2016 tenía entre 50 y 64 años y cuyo *rating* fue de 16,5 puntos), denominada en este trabajo como primera generación; (2) la que creció en dictadura (que el 2017 tenía entre 35 y 49 años con un *rating* de 22,6 puntos) que será la segunda generación y (3) la que creció en democracia (que el 2018 tenía entre 18 y 24 años con 12,9 puntos de *rating*), o tercera generación.

Desarrollamos una entrevista interpretativa, que consiste en la realización de una conversación semi estructurada, para indagar en las percepciones, discursos, emociones y trayectorias de los sujetos de manera dialógica (Denzin, 2001). La primera parte de la entrevista estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía el/la entrevistado/a sin apoyo o referencia visual más que la consignada en los datos del visionado (canales y fechas de emisión) que se solicitaron al iniciar la sesión, recabando información sobre: las condiciones de recepción de las series/miniserias, sus recuerdos de cada una de ellas, y sus personajes preferidos o rechazados, y las razones de ello; mientras que para la segunda, se mostraron las sinopsis de las series/ miniserias (sólo de las que vio) y se generó una conversación sobre la situación histórica/política del país reflejada en la serie/miniserie enfatizando: su situación personal/ familiar en la época y vínculo con la propuesta ficcional, los acontecimientos “salientes” de cada serie/miniserie y las emociones gatilladas por cada serie/miniserie.

Los resultados de estas entrevistas nos indican que, cuando las personas recuerdan las series, sin apoyo visual, tienden a confundirlas entre sí, a mezclarlas o a mencionarlas sin realizar mayores distinciones. Esto, a pesar que sus relatos, personajes y tramas son distintos, al hablar sobre el pasado reciente, sus narraciones componen un relato único formado por distintos materiales. Una especie de rompecabezas compuesto por piezas que provienen de distintas fuentes, donde la propia experiencia es la que predomina. Es lo mismo que ocurre cuando se conversa sobre la violencia del periodo.

En el caso de los grupos focales, se conformó una muestra heterogénea, asumiendo que el tema de la discusión provocaría controversias, posiciones

disímiles y tensiones. Se realizaron dos grupos focales por cada generación, uno con hombres y otro de mujeres. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socio-económicas. La realización de los grupos focales respondió a la necesidad de validar los resultados obtenidos en la realización de las entrevistas y la construcción de repertorios iconográficos generacionales. Los resultados obtenidos ratifican y refuerzan la información obtenida de las entrevistas.

La violencia política no fue una dimensión considerada *a priori* en el diseño de los instrumentos sino más bien fue una categoría que emergió en el análisis. Una vez realizadas las entrevistas y grupos focales, se analizó el texto transcrito utilizando como método el análisis temático, que consiste en “identificar, analizar y reportar los patrones de significado presentes en los datos” (Braun & Clarke, 2006, p. 79). No existió una teoría previa que guiara el análisis estableciendo categorías predefinidas, por el contrario, aplicamos una taxonomía inductiva, es decir, un sistema de clasificación de los datos de acuerdo con categorías emergentes (Sautu, 2004). Así se establecieron los ejes temáticos más relevantes —conceptos recurrentes o el conjunto de ideas que caracterizan la experiencia de los sujetos entrevistados (Bradley, Curry & Devers, 2007)—, organizados en seis categorías analíticas: contexto de recepción; apreciación estética; contenido referencial; cuerpo o afectos; violencia e imágenes.

En este trabajo abordaremos los resultados vinculados a la categoría de violencia a nivel general y por generaciones, que corresponden a las categorías de violencia directa y estructural o invisible. Utilizaremos de manera indistinta la información proveniente de las entrevistas y de los grupos focales pues no se registran muchas diferencias a nivel generacional entre ellos. Tampoco realizaremos distinciones entre las distintas series salvo en los pocos casos en que estas son destacadas por los sujetos muestrales.

4. Análisis

Las lecturas que cada una de las generaciones realiza de las propuestas ficcionales están, en gran

medida, vinculadas con el formato audiovisual utilizado. En este sentido, el formato no es un programa en específico, sino más bien es una idea estructurada de un proyecto que incorpora su gestión y que se adapta a la cultura en la que se emite, por tanto, es una propuesta comercial (Labrador & Rebeil, 2013). En el caso de las series de ficción, el formato determina la estructura narrativa y la forma en que la historia será contada y ésta condiciona lo que se puede mostrar respondiendo a los requerimientos de un subgénero específico que enfatiza ciertos elementos en desmedro de otros, los que serán más recordados por los telespectadores.

Así, en el caso de la representación de la violencia, dado que estas producciones están dirigidas para el gran público, las escenas no son tan crudas, es decir, la violencia y el horror de la época se mitigan y se simplifican un poco; el melodrama es parte de los *plot* narrativos por lo que el relato propuesto gira en torno a algunos nudos dramáticos que contraponen a protagonistas con antagonistas; apelan al sentimentalismo y la emoción; se simplifican las características de los personajes y puesto que todas estas series están construidas desde el punto de vista de quienes se opusieron a la dictadura, los buenos son los que se oponen a ella mientras que los malos son los que están a favor; se castiga al villano y se premia al héroe después de muchos obstáculos y, al final, se restablece el orden que se había roto inicialmente.

Este tipo de características de los relatos audiovisuales supone algunas estrategias de lectura más o menos comunes, es decir, que las distintas generaciones de telespectadores tienden a recordar las escenas más dramáticas (por contenido, pero también por efectos de montaje, escala de planos y utilización de música) muchas de ellas relacionadas con la violencia física directa. Por ejemplo, todos recuerdan escenas relacionadas con fusilamientos/ejecuciones, torturas y represión en las protestas.

También perciben en las series la violencia estructural, que es menos evidente, y que, en este caso, está relacionada con aspectos que, de alguna manera, afectan sus condiciones concretas de vida. Por ejemplo, recuerdan la crisis económica vivida en ese periodo y sus repercusiones en el ámbito cotidiano. Las dos primeras generaciones recuerdan esos periodos de escasez y privaciones, la

primera las revive con dolor, la segunda más bien la recrea como hechos anecdóticos de un período más lejano. Para la tercera generación es un dato de contexto, llamativo en la medida en que no es parte de su vida cotidiana de manera habitual.

En cuanto a la violencia indirecta o invisible, perciben el miedo como un factor que condiciona la vida cotidiana. En el caso de la primera generación el miedo es el que condiciona el tipo de información que le brindarán a sus hijos/as por la necesidad de protegerlos; en la segunda es una característica del medio en el que crecen, que se asocia con el espacio público y se direcciona hacia la política; y, para la tercera, es una sensación que no pueden reconocer en sus vivencias actuales.

Además de las diferencias que ya hemos consignado entre las percepciones de estas distintas generaciones, incluimos algunas otras características particulares de cada una en relación a la violencia y a su construcción de memorias, en los párrafos que siguen.

La primera generación, quienes vivieron el golpe de Estado y la dictadura, confronta sus propios recuerdos individuales con el relato audiovisual presente en las series. La violencia directa y la invisible ejercidas durante la dictadura por el Estado es reconocida como parte de lo que efectivamente sucedió en el país, por esto, para ellos las series visibilizan lo ocurrido y les dan legitimidad a sus propios recuerdos. En cuanto a su lectura actual de la represión de la época, ésta parecería indicar que la violencia política ejercida por el régimen significó un alto costo (en vidas y sufrimiento) y que, en relación con el resultado (una democracia que perciben como imperfecta), no valió la pena. Su construcción de memoria privilegia su propia autopercepción de la época mediada por su experiencia vivida.

La segunda generación, la de quienes crecieron en dictadura, encuentra en las series explicaciones para dar contexto a sus propias vivencias fragmentarias del periodo. Para ellos la violencia que aparece en las series es particularmente dura, porque aunque sabían lo que había ocurrido en el país, no lo habían visto y porque al presentarla en el marco de historias y personajes específicos podían empatizar más fácilmente con el dolor y sufrimiento de las víctimas. Algunos, además, podían

asociar estas vivencias a otras más cercanas. En cuanto a la represión percibida, ésta opera como una estrategia de amedrentamiento, que pone en escena situaciones dolorosas que es mejor evitar y la forma de hacerlo es muchas veces recluirse en la esfera privada. No esperar nada del Estado ni de los otros y resolver sus problemas de manera individual. Sienten que deben tomar precauciones para no revivir situaciones de violencia y el silencio y el conformismo son parte de éstas. Hoy, ya en democracia, la sensación de desprotección y de inseguridad sigue presente, aunque sean otros los “miedos” con los que viven. Su construcción de memorias está asociada a la búsqueda de respuestas que les permita situar su historia individual en un marco interpretativo mayor.

Mientras que la tercera generación, la de quienes crecieron en democracia, a partir del visionado de las series perciben algunos procesos del pasado que en la actualidad parecen replicarse. La violencia de la dictadura sirve como parámetro para establecer un límite, una medida que les permite entender los procesos que viven hoy (vinculados con las movilizaciones y nuevas demandas políticas) y los riesgos asociados, aunque entienden que no alcanzarán en su contexto actual la magnitud de las situaciones de violencia directa relatadas en las ficciones televisivas. La sobreexposición a las imágenes violentas a la que están enfrentados cotidianamente en las distintas pantallas hace que la violencia directa que muestran las series, no les llame particularmente la atención y que por tanto no tengan miedo de enfrentarla. Esto, pues se sienten más seguros en el espacio en el que viven, por su edad y porque tienen más conciencia de sus propios derechos. Sin embargo, en las series aparecen otras formas de violencia, como el exilio, que les parecen incluso más fuertes que la violencia explícita, quizás porque sus lecturas están vinculadas con su ciclo de vida y por un clima de época actual en el que se valora la libertad individual. Su construcción de memorias es realizada desde los vínculos y explicaciones que pueden establecer entre lo que viven hoy y su relación con el pasado.

Como podemos apreciar, la diferencia en las lecturas que realizan las distintas generaciones no está tanto en el tipo de violencia que perciben sino más bien en cómo la interpretan, en cómo la significan, es decir, en los marcos de referencia que utilizan para comprenderla y son éstos los que están en al-

guna medida determinados por el conjunto de experiencias (de conocimientos, de vida y mediáticas) con las que cada generación cuenta. La diferencia entre las distintas generaciones no está en lo que recuerdan, sino en la forma en que “leen” las escenas que presentan la violencia ejercida por los agentes de la dictadura, en el cómo las interpretan y las lecciones y enseñanzas que de allí extraen para su vida actual. Es decir, la violencia percibida es significada de acuerdo con marcos de interpretación y éstos son colectivos y generacionales.

Las diferencias de género se advierten sobre todo en la forma de relatar sus recuerdos más que en los temas que abordan, así, las mujeres suelen recordar muchos más detalles y recrearlos desde sus emociones, mientras que los hombres son más descriptivos y racionales. No percibimos en las lecturas realizadas una negación de la violencia ejercida por el Estado en este periodo, lo que puede estar relacionado con que en la discusión pública se ha reforzado y argumentado al respecto insistentemente durante el último periodo, siendo muy difícil encontrar ahora declaraciones que vayan en una línea distinta.

Estos resultados demuestran que las series de ficción sobre el pasado reciente operan efectivamente como artefactos de memoria en tanto son percibidos por las distintas generaciones de telespectadores como versiones verosímiles del pasado. Las ficciones televisivas analizadas operan como un estímulo para recordar (en el caso de las dos generaciones que cuentan con una experiencia vivida del periodo) y como una forma entretenida de reforzar los conocimientos sobre la dictadura obtenidos en otras instancias y generar empatía hacia los personajes y las situaciones presentadas (por parte de las generaciones que cuentan con experiencias transmitidas).

4. Conclusiones

La violencia política ejercida por el Estado durante la dictadura, y recreada de manera ficcional en las cuatro series emitidas en televisión abierta a propósito de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado, es destacada por los distintos telespectadores chilenos, fundamentalmente,

porque es utilizada en las escenas que condensan mayor tensión narrativa y afectan a los protagonistas principales o a sus cercanos. Todos los consultados para este trabajo, de las distintas generaciones, recuerdan la violencia directa mostrada en las series: asesinatos, ejecuciones, torturas, secuestro y represión en las calles, a pesar de no haberles preguntado directamente sobre ella. Esto se debe a la forma en que se construyeron las narraciones (cuyos *peaks* de interés dramático están vinculados precisamente con la violencia); por su centralidad en las tramas relatadas y por el clima de época (contexto conmemorativo) en que se presentaron las series (con la circulación de distintos relatos sobre el periodo en distintos formatos).

La primera y segunda generación recuerdan la violencia por haberla vivido (aunque en dos etapas de vida distintas: niñez y juventud) por lo cual esta los impacta de manera diferente pues los que eran más pequeños han sobre-dimensionado su impacto en la vida cotidiana, mientras que los que eran mayores, pueden procesarla y entenderla de manera más racional y consciente. Es lo mismo que ocurre en relación con el miedo, percibido como violencia indirecta o invisible, que también es enfrentado de manera distinta como ya hemos visto.

En cuanto a la violencia estructural, está vinculada a la situación socioeconómica de la época. Todas las generaciones perciben la pobreza como un factor amenazante para sus vidas, aunque la intensidad no es la misma. La primera generación la rememora con angustia; la segunda la recuerda de manera más anecdótica, mientras que para la tercera es una rareza, algo que les llama la atención, pero que no ven cercana.

Es así como las diversas reacciones de los teleespectadores frente a la violencia están condicionadas por la etapa de vida en que se encuentran y su vínculo experiencial con el golpe de Estado. La primera generación es capaz de racionalizar y analizar la violencia de la dictadura desde su propia perspectiva lo que no hace sino reforzar sus interpretaciones previas; la segunda generación amplifica la violencia y la recibe de manera altamente emocional lo que las lleva a evitar exponerse a estas escenas que aún les causan dolor, y la tercera generación, al estar más distante de los acontecimientos violentos que relatan las series, realizan una lectura que busca ser más equilibrada y

ponderada, contemplando más aristas y versiones sobre ese pasado. Seguramente las violaciones a los derechos humanos cometidas en el marco del “estallido social” del 2019 en Chile, serán un nuevo insumo que alimente y modifique estas lecturas, pero eso habrá que observarlo en futuras investigaciones.

En cuanto al formato, las propuestas de ficción aquí consideradas, efectivamente simplifican y estereotipan la representación histórica del pasado reciente. Se sacrifica “la historia” para hacerla funcional al tipo de narrativa audiovisual propuesta, por tanto las series no pueden reemplazar a la historia, pero y sobre todo pensando en generaciones que tengan un vínculo experiencial mucho más distante de los hechos representados, la ficción puede ser un vehículo que posibilita: (1) el diálogo intergeneracional (mientras existan personas que vivieron los acontecimientos); (2) la discusión pública y la actualización de los marcos de interpretación de los hechos (que se produce en el contexto de conmemoraciones); (3) la lectura afectiva que permite la empatía hacia el sufrimiento y el dolor; y, (4) la comprensión de la violencia política como una herramienta de control ejercida por la fuerza por un Estado con todo lo que esta supone.

Estos aspectos no garantizan en absoluto que la democracia sea para ellos el sistema de organización política deseado, pero permiten instalar imágenes y memorias de la represión a nivel masivo, que, al menos, son asociadas a la dictadura y leídas como “negativas” para la convivencia o para la libertad y los derechos de las personas.

Notas

1. Este artículo presenta los resultados finales de la investigación “Imágenes de la Memoria: Lecturas generacionales de series de ficción televisiva sobre el pasado reciente de Chile”, Fondecyt Regular N° 1160050 (2016-2020).
2. Se presentaron 14 programas de este tipo en televisión abierta para la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado.
3. No se estrenó inicialmente como película en el cine y luego, gracias al financiamiento del Consejo Na-

- cional de Televisión, fue convertida en miniserie y emitida en televisión abierta.
4. Desde 2006 y luego, con mayor fuerza el 2011, se manifestaron en contra del deterioro de la educación pública, producto entre otras cosas, del modelo económico instaurado durante la dictadura y perfeccionado por los gobiernos democráticos siguientes en el periodo conocido como de "transición a la democracia".
 5. 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.
 6. Consideramos cuatro categorías. ABC1 (2.500 dólares o más de ingresos por hogar al mes); C2 (ingresos mensuales del hogar entre mil y 2.000 dólares); C3 (hogares con ingresos mensuales entre 600 y 800 dólares), y DE (hogares con ingresos mensuales menores a 500 dólares).
 7. El sistema de medición de audiencia que se utiliza en Chile (*People Meter*) permite analizar la audiencia minuto a minuto, individuo a individuo (catastrado).

Referencias

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ansaldi, W. & Giordano, V. (2012). *América Latina. La construcción del orden*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Antezana, L. (2015). Televisión y memoria: a 40 años del golpe de estado en Chile. *Comhumanitas*, 6 (1), 188-204.
- Antezana, L. & Cabalin, C. (Eds.) (2016). *Audiencias volátiles. Televisión, ficción y educación*. Santiago: Universidad de Chile.
- Antezana, L. & Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica*, 66, 109-128. doi: <https://dx.doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Bonnassiolle, M. (2015). Violencia política y conflictividad social durante el gobierno de la Unidad Popular. El caso de la vanguardia organizada del pueblo (VOP), 1970-1971. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 16 (1), 125-164.
- Bossay, C. (2014). El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: Dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia. *Comunicación y Medios*, (29), 106-118. doi: 10.5354/0719-1529.2014.30176
- Bradley, E. H., Curry, L. A. & Devers, K. J. (2007). Qualitative data analysis for health services research: Developing taxonomy, themes, and theory. *Health Services Research*, 42(4), 1758-1772.

- Braun, V. & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101.
- Cárdenas, C. (2012). ¿Cómo es representar el pasado reciente chileno en dos modos semióticos? Reconstrucción de la memoria en Historia del Siglo XX chileno y Los Archivos del Cardenal. *Comunicación*, 1 (10), 653-665.
- Castillo, A.M., Simelio, N. & Ruiz, M.J. (2012). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, 1(10), 666-681.
- Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios*, (29), 143-155.
- Charaudeau, P. (1997). Les conditions d'une typologie des genres télévisuels d'information. *Rezeaux*, 81, 79-101.
- Contreras, D. & Macías, V. (2002). Desigualdad educacional en Chile: Geografía y dependencia. *Cuadernos de Economía*, 39 (118), 395-421.
- Correa, R. (2011). *Imagen y control social. Manifiesto por una mirada insurgente*. Barcelona: Icaria Editorial s.a.
- Denzin, N. K. (2001). The reflexive interview and a performative social science. *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios terrestres*, 70 – 77.
- Feld, C. (2010). Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria. *ALETHEIA*, 1, 1-16.
- Fernández, I. (2007). El surgimiento de la memoria histórica. Sentidos, malentendidos y disputas. En V. Díaz y M. Viana Tomé (coords.) *La tradición como reclamo. Antropología en Castilla y León*. Salamanca: Consejería de Cultura y Turismo.
- Focás, B. (2014). Del funcionalismo al consumo multitasking. Límites y potencialidades de los estudios de recepción. *Astrolabio*, 12, 338-364.
- González, E. (2006). Sobre el concepto de represión. *Hispania Nova revista de Historia Contemporánea*, 6, 551-579.
- Greene, J. C. (2007). *Mixed methods in social inquiry*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Groppo, B. (2016). Dictaduras militares, archivos de movimientos políticos y sociales y archivos de la represión en América Latina. En Acuña, M.G. et al. *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)*. Santiago: LOM, 31-54.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tábula Rasa*, 10, 13-48.

- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- Jorquera-Álvarez, T. & Piper, I. (2018). Revisión de estudios sobre violencias políticas realizados en la última década. *Psicoperspectivas*, 17(3), 1-13.
- Kamberelis, G. & Dimitriadis, G. (2015). Grupos focales. Articulaciones estratégicas de la pedagogía, la política y la investigación. En Denzin, N. & Lincoln, Y. (Coords.) *Métodos de recolección y análisis de datos*. Barcelona: Gedisa, 494-532.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar*, (5), 214-220.
- Labrador, M.J. & Rebeil, M.A. (2013). *La dimensión emocional en el discurso televisivo*. México: Universidad de Los Andes/Universidad Anáhuac/ Tirant Humanidades.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Leccardi, C. & Feixa, C. (2011) El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última Década*, 34, 11-32.
- Lechner, N. (2006) [1984]. *La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado. Obras escogidas 1*. Santiago: Ediciones LOM, 138-335.
- Lira, E. (2010). *Memoria y convivencia democrática: políticas de olvido y memoria*. San José: Flacso.
- López, L. (2018). *A mí no me pasó. Memorias del miedo en personas que no fueron víctimas de violaciones a los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Martín-Barbero, J. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili.
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (Eds.) (2019) *Chile en las series de televisión. Los 80, Los Archivos del Cardenal y El Reemplazante*. Santiago: RIL Editores.
- Mittell, J. (2004). *Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture*. Nueva York: Routledge.
- Mombello, L. (2014). Entrevista a Elizabeth Jelin: La memoria, una bisagra entre pasado y presente. *Clepsidra*, (2), 146-157.
- Sánchez, J. (2018) *Contexto e inmunización: La representación de la violencia estructural en la ficción televisiva Los archivos del Cardenal (2011-2014)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Comunicación Política. Universidad de Chile.
- Santander, P. (2014) ¿Nace un nuevo televidente en Chile? Encuesta Nacional de TV 2011. En Souza, M. (Ed.) *Los desafíos de la audiencia televisiva como sujeto de estudio*. Santiago: Consejo Nacional de Televisión, 30 - 37.

- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Una discusión. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sautu, R. (2004). Estilos y prácticas de la investigación biográfica. En Sautu, R.(comp.) *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Lumière, 21-61.
- Soulages, J. (2005). Formato, estilo y géneros televisivos. *deSignis*, 7-8, 67-78.
- Stern, S. (2009). *Recordando el Chile de Pinochet: en vísperas de Londres 1998*. Libro I de la trilogía *La Caja de la Memoria del Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Stern, S. & Winn, P. (2014) El tortuoso camino chileno a la memorialización. En Winn, P., Stern, S., Lorenz, F. & Marchesi, A. *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el cono sur*. Santiago: LOM, 205-326.
- Tufte, T. (2007). Soap operas y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y Sociedad*, 8, 89-112.
- Verón, E. (1988). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.
- Wolton, D. (Ed.). (2001). *A la recherche du public. Réception, télévision, médias*. Paris: CNRS Editions.

- Sobre los autores:

Lorena Antezana es Doctora en Información y Comunicación de la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica); Periodista y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesora Asociada del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Cristian Cabalin es Doctor en Estudios de Políticas Educativas de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign (EEUU); Periodista y Magíster en Antropología y Desarrollo de la Universidad de Chile. Profesor Asistente del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile e investigador de la Escuela de Gobierno y Comunicaciones de la Universidad Central de Chile.

- ¿Cómo citar?

Antezana, L & Cabalin, C. (2020). Memorias de la represión. Violencia política en la ficción televisiva a 40 años del Golpe de Estado en Chile. *Comunicación y Medios*, (41), 82-94, doi: 10.5354/0719-1529.2020.55927

Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie *Los 80*

Narrative analysis and creation of drama series: The first season of the television series Los 80

Pablo Unda

Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España
pablounda@gmail.com

Paz Crisóstomo

Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, España
paz.crisostomo@alumnos.uc3m.es

Resumen

Los 80 (2008–2014) una de las series de ficción chilenas más destacadas en términos de críticas y resultados de audiencia, motiva un análisis narrativo enfocado en el primer capítulo de esta producción, para profundizar en el estudio dramático de series televisivas que logran una fuerte identificación y anclaje entre los espectadores a lo largo de varias temporadas. Se desarrolla una Matriz de Construcción de Series, que busca contribuir al análisis y creación de ficciones seriadas que aspiran a un público amplio dispuesto a mirar, y volver a mirar, una historia compuesta por varios capítulos. Se establece finalmente que esta relación es posible a través de un capítulo piloto que contempla recursos dramáticos que posibilitan una emocionante y coherente expansión narrativa de la serie.

Palabras clave: Ficción televisiva, dictadura, memoria, recepción.

Abstract

Los 80 (2008–2014), one of the most outstanding Chilean fiction series in terms of critics and audience results, motivates a narrative analysis focused on the first chapter of this show, to deepen in the dramatic study of serials stories that achieves a strong identification and anchorage in viewers over several seasons. This allows to develop a Series Construction Matrix, which seeks to contribute to the analysis and creation of fiction series that aspire to a wide audience willing to watch (and watch over again) a story composed by many episodes. It is finally established that this relationship is possible through a pilot that includes dramatic features that make possible an exciting and coherent narrative expansion of the series.

Keywords: Television fiction, dictatorship, memory, reception.

1. Introducción

Los 80 (2008–2014), serie del género drama centrada en una familia de clase media en el contexto de la dictadura que gobernó Chile entre 1973 y 1990, se extendió por 7 temporadas y 78 capítulos con destacados resultados de audiencia (Ver Tabla 1). El fuerte vínculo de la historia de Los Herrera con los espectadores se demostró una vez más desde diciembre de 2019 con la reprogramación de la serie en Canal 13. El reestreno ha alcanzado el segundo lugar de su franja con *peaks* de 10 puntos, incrementando en 16% el *rating* de la estación en ese horario (Fotech, 2020).

No existen series dramáticas chilenas que se acerquen a los registros de longevidad y audiencia de *Los 80*. La falta de anclaje de diversas producciones locales de este género entre los espectadores nacionales es una situación sobre la que se quiere dar luces tomando como punto de arranque un análisis narrativo detallado del primer episodio de *Los 80* con el fin de, parafraseando a Ginzburg (1994), encontrar los indicios con los que esta serie marca diferencias. Siguiendo a autores como Goldberg y Rabkin (2003) y Balló y Pérez (2005), partimos de la base que la prolongación y el interés atemporal que logra una serie se fundamentan en la construcción dramática de su primer episodio. Bajo esta premisa, realizamos un estudio profundo del piloto o capítulo uno de *Los 80*, obteniendo una Matriz de Construcción de Series (Ver Tabla 2) que se espera sirva de insumo a estudiantes y profesionales del rubro audiovisual para analizar y crear ficciones seriadas considerando parámetros artísticos y comerciales de la industria.

2. Marco teórico

Existen diversas publicaciones sobre *Los 80* con objetivos distintos al nuestro en Castillo, Simelio y Ruiz (2010), Schlotterbeck (2014), Antezana (2015), Antezana y Mateos-Pérez (2017) y Mateos-Pérez y Ochoa (2018). Por un lado, comparan la serie con otras que recrean contextos dictatoriales, como la chilena *Los Archivos del Cardenal* (2011–2014) y las españolas *Cuéntame cómo pasó* (2001–) y *Amar en Tiempos Revueltos* (2005–2012). También analizan

temas propios de la época que aborda la producción, como la crisis económica y diversos hitos político-sociales. Por ejemplo, la inserción de dueñas de casa en el mercado laboral.

En otro estudio, Mateos-Pérez y Ochoa (2016) analizan *Los 80* desde la representación de género considerando otras dos producciones locales, la mencionada *Los Archivos del Cardenal* y *El Reemplazante* (2012–2014). Los autores concluyen que el espacio doméstico de los protagonistas determina relaciones de género estandarizadas que responden al modelo patriarcal y que el relato tiene un comienzo innovador que deviene en una representación simplificada. Otra conclusión de este trabajo es que, pese a que ciertos sectores cuestionan la falta de crítica política y/o el mensaje de consenso de la ficción, ésta logra la implicación del espectador en dos niveles: por la calidad de la historia y el vínculo que se produce con la memoria de la época.

Los estudios mencionados permiten “plantear otras posibilidades analíticas (...) examinando los resultados que se ha obtenido en otras aplicaciones” (Aumont & Marie, 1990, pp. 268-269). Nos interesa, en específico, profundizar en los argumentos que se han expuesto para afirmar que la narración de *Los 80* sobresale en términos cualitativos, siempre en función de nuestro fin práctico: estudiar en detalle el piloto de una serie que termina demostrando un fuerte vínculo con la audiencia tanto en su época de emisión como con posterioridad, sustentando así un modelo para analizar y crear series de ficción “atemporales”.

Respecto a la creación de una serie, la industria audiovisual denomina biblia al documento donde su autor expone una guía del proyecto o formato (Douglas, 2011) o una descripción de su contenido (Toledano & Verde, 2007). La extensión y estilo de la biblia depende de factores como el género de la serie y su receptor. Éste comprende canales de televisión, productoras audiovisuales, plataformas de distribución, entre otros. El objetivo principal de una biblia es transmitir los pilares de la serie en términos de cómo se puede narrar, producir, exhibir y comercializar. La construcción dramática de una serie, entonces, comienza a tomar forma en la biblia cuando el autor define las particularidades de su proyecto de acuerdo con conceptos como *logline*, *storyline*, género, personajes, argumento, tema(s), tono, tratamiento audiovisual, descrip-

ción de locaciones y proyecciones narrativas. Más allá de entrar en detalles o discusiones sobre los distintos elementos que componen una biblia y la manera de plantearlos, lo esencial es cómo en la práctica se traducen en términos narrativos en el guion del primer capítulo, piedra angular sobre la que se sostiene finalmente la sobrevida de un formato seriado. En la industria es común afirmar que en el capítulo uno "se juega la serie", frase que va más allá del resultado de audiencia del primer episodio. Se refiere, también, a la capacidad de la producción para demostrar desde su origen que cuenta con suficientes recursos narrativos para extenderse atractivamente hasta su posible final. Como afirman Pérez & Garín (2013):

Frente a las leyes inherentes al relato lineal, que no puede prescindir de un origen y un desenlace, los universos de ficción serial contienen la memoria de un Génesis y pueden aludir a un posible Apocalipsis, pero su interés –y la proliferación de su infinito devenir episódico– está en el durante (p.589).

Para sostener la emoción de una historia seriada desde su inicio hasta su eventual desenlace, el autor despliega en el piloto diversos recursos dramáticos a los que da nueva forma narrativa en cada capítulo siguiente. Según Goldberg y Rabkin (2003): "Cada serie tiene una contradicción central. Tiene que ser el mismo programa todas las semanas, pero al mismo tiempo, tiene que ser nuevo, fresco y diferente" (p.14). En cada nuevo capítulo el espectador establece relaciones entre lo conocido que se reconoce y lo desconocido que aporta novedad. Es decir, los conflictos, las situaciones y las dinámicas de personajes que se narran en el primer capítulo son renovados en cada nueva entrega de manera que, cual *leitmotiv*, cada capítulo relata siempre lo mismo, pero de manera diferente. De esta forma la narración seriada es deliberadamente reiterativa y novedosa a la vez, porque ese juego entre lo recursivo y lo inédito es necesario para obtener la complicidad y el compromiso emocional del espectador y, con eso, su interés a lo largo de varios capítulos.

Los conceptos de origen y desenlace, o de Génesis y Apocalipsis, nos remiten a las nociones de detonante y clímax de una historia. El detonante dramático, o incidente incitador en palabras de McKee (2002), es el suceso que desencadena el

conflicto central de la historia y, a su vez, determina el momento cúlmine del relato, previo a su cierre. Antes y después de McKee, otros teóricos del relato audiovisual como Field (2001) plantean que, para desarrollar una historia, es necesario tener claridad de su detonante y su clímax. Considerando que estos autores se refieren a largometrajes o historias unitarias: ¿esta conclusión es válida para una historia seriada que se puede extender por bastantes más horas que las contempladas por su creador? Se puede afirmar que no hay una única respuesta debido a las particularidades de la industria de series. Rodrigo Cuevas, guionista de *Los 80*, admite que con el equipo de producción trabajaron en la primera temporada pensando que sería la única (R. Cuevas, comunicación personal, octubre de 2009). Más allá de esta circunstancia, la primera temporada de *Los 80* plantea una clara relación dramática entre su detonante (capítulo 01) y clímax (capítulo 10), lo que, como se verá, es clave para generar en el espectador un alto interés en el relato de la serie y, como consecuencia, su prolongación.

El punto de partida más adecuado para analizar la longevidad de una producción como *Los 80* es estudiar en detalle el capítulo uno de acuerdo con su capacidad de serialidad, que Balló y Pérez (2005) definen como "una cadena infinita de sucesos intermedios" (p. 18). El autor de una serie busca plantear en el piloto un mundo dramático y un relato destinados a una amplia cantidad de capítulos, lo que hace necesario que el episodio permita vislumbrar varias nuevas entregas que por sí mismas y en conjunto consigan el interés del espectador.

3. Marco metodológico

Se estudia el capítulo uno de *Los 80*, "Un Penal a Colores", realizado por Wood Producciones y emitido por Canal 13 de Chile el 12 de octubre de 2008 en *prime time*, disponible en la página web de la cadena y la plataforma *YouTube*. Desde una metodología cualitativa de análisis del relato se examina cómo en este primer episodio se integran narrativamente el mundo dramático, los personajes, los conflictos y las proyecciones dramáticas de la serie. El objetivo general es ver cómo el capítulo uno determina el despliegue del relato en cada

nuevo capítulo y el interés que la serie despierta en el tiempo. En relación con esto, los objetivos específicos son dos: 1) Identificar los recursos narrativos del primer capítulo de *Los 80* y cómo se utilizan a lo largo del mismo episodio, y 2) Establecer cómo se reflejan en el capítulo uno de *Los 80* las proyecciones dramáticas de la serie.

Para este segundo objetivo nos detenemos en el capítulo 10 de la producción, último de la primera temporada, en función de verificar cómo se expresan en el relato las proyecciones dramáticas que se fundan en el piloto. Para profundizar en los ob-

jetivos generales y específicos de este trabajo en relación con las especificidades de la narración audiovisual seriada, se relacionan los conceptos expuestos hasta ahora (biblia, serialidad, continuidad novedoso, detonante y clímax), recurriendo a un corpus de autores que ha estudiado la narración audiovisual con énfasis en relato seriado (Balló & Pérez, 2005; Cascajosa, 2007; Douglas, 2011; Field, 2001; Goldberg & Rabkin, 2003; McKee, 2002; Pérez & Garín, 2013; Toledano & Verde, 2007), lo que permite el diseño de una Matriz de Construcción de Series.

Tabla 1: Promedio de audiencia por temporada *Los 80*

Temporada	Episodios	Emisión	Audiencia promedio (rating)
1	10	12 de octubre de 2008 – 21 de diciembre de 2008	20.9
2	10	18 de octubre de 2009 – 27 de diciembre de 2009	25.4
3	10	17 de octubre de 2010 – 19 de diciembre de 2010	26.7
4	11	16 de octubre de 2011 – 20 de diciembre de 2011	29.8
5	12	23 de septiembre de 2012 – 16 diciembre de 2012	25.8
6	12	13 de octubre de 2013 – 12 de enero de 2014	23.1
7	13	5 de octubre de 2014- 21 de diciembre de 2014	21,2

Fuente: Kantar Ibope Media

Tabla 2: Matriz de Construcción de Series; Capítulo Uno de *Los 80*

MUNDO NARRATIVO

Se establece en el comedor de una familia chilena de clase media, Los Herrera, que mira en un televisor blanco y negro al General Pinochet despidiendo a la Selección de Fútbol que disputará el Mundial de España 82.

PERSONAJES

Principales: La familia Herrera: Juan y Ana, y sus hijos Claudia, Martín y Félix.

Secundarios: Exequiel, Genaro, Petita y Bruno.

CONFLICTO PRIMER ACTO

Detonante trama uno (historia central): Juan, el protagonista de la serie, duda si tomar un crédito para comprar un televisor a color como regalo de aniversario para Ana.

Detonante trama dos: Claudia deja claro su desprecio por Pinochet.

Detonante trama tres: A Félix se le rompen sus zapatillas previo a la final de un campeonato de fútbol escolar.

Primer punto de giro: El inminente ascenso laboral de Juan.

CONFLICTO SEGUNDO ACTO

Desarrollo trama uno: Sin tener la certeza de si lo ascenderán en la fábrica, Juan compra un televisor a crédito y además zapatillas para Félix.

Desarrollo trama dos: Claudia enfrenta a Martín criticando a los militares chilenos, acrecentando la tensión entre ambos hermanos.

Desarrollo trama tres: Félix pierde un penal que patea con sus zapatillas nuevas y luego las rompe por accidente. Sus compañeros lo molestan y miente para no ir al colegio.

Segundo punto de giro: la dictadura devalúa el dólar y la empresa donde Juan trabaja entra en crisis económica.

[...continuación]

CONFLICTO TERCER ACTO

Clímax trama uno: Juan intenta calmar a su familia por la crisis de su empresa, pero termina alterándose y exigiendo no hablar de dinero (trama queda abierta).

Clímax trama dos: Claudia culpa a los militares de la crisis enfrentándose a Martín y a sus padres. Juan le reitera a su hija no hablar de política, pero ella persiste (trama queda abierta).

Clímax trama tres: Félix se desahoga con Juan confesándole que perdió el penal y rompió las zapatillas nuevas. Juan logra animarlo (cierre de trama).

PROYECCIONES DRAMÁTICAS FUNDADAS EN EL PILOTO

Juan: ¿Podrá sacar adelante a su familia si pierde su trabajo?

Ana: ¿Qué hará frente a la crisis laboral de Juan?

Claudia: Si insiste en meterse en política, ¿cómo afectará su relación con su familia, su pareja y sus aspiraciones de estudiar medicina?

Martín: ¿Será aceptado en la Fuerza Aérea? ¿Se distanciará aún más de Claudia?

Félix: ¿Cómo lo afectará la crisis económica? ¿Cuál será su *nueva aventura*?

Exequiel: ¿Cómo lo perjudicará el inminente cierre de la fábrica y su postura política?

Genaro-Petita: ¿Los afectará realmente la crisis económica? (Rol de alivio cómico).

Bruno: ¿Será soporte de Félix en una *nueva aventura*?

Fuente: Elaboración propia.

4. Resultados y Análisis

El capítulo uno de *Los 80* tiene 63 escenas. 19 contienen imágenes de archivo. De estas 19 escenas, 15 corresponden a imágenes que provienen de un televisor y gatillan conflictos y dinámicas entre personajes. Las cuatro restantes son en rigor secuencias o *clips* sobre el contexto histórico, funcionando como transiciones de tiempo.

El archivo audiovisual de la década es relevante desde los créditos iniciales para cimentar el mundo narrativo y el continuismo novedoso de la serie. La secuencia de apertura al ritmo de *El Tiempo en Las Bastillas* (1978) del cantautor chileno, Fernando Ubierno, contiene diversas imágenes representativas de la época. Al inicio del coro se nos muestra por primera vez a Los Herrera, la familia protagónica, en formato de video casero, recurso también usado en el *opening* de series del mismo género como *The Wonder Years* (1988–1994) y *Cuéntame cómo pasó* (2001–). El entorno material que exhibe el registro, junto con las vestimentas y los *looks* de los miembros del núcleo familiar, delatan que los protagonistas son de clase media, representación que se refuerza cuando luego la secuencia de apertura nos presenta a los amigos y vecinos de Los Herrera.

El piloto abre con un televisor blanco y negro en el living-comedor de la familia. El viejo aparato co-

mienza a emitir imágenes borrosas. Juan, el padre de familia, y su hijo mayor, Martín, interrumpen su cena para arreglarlo. Félix, el niño de la casa, advierte una noticia sobre la selección chilena de fútbol y urge a su padre para que arregle el televisor. “Puro golpe”, comenta Juan mientras intenta arreglar el aparato a golpes de puño al tiempo que se vislumbra la imagen del General Pinochet. Ana le pide a su marido que tenga cuidado y no golpee la tele. Siguiendo la idea de transtextualidad de Genette (1989) “todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10), el comentario y la acción de Juan de golpear el televisor mientras se distingue la imagen del militar que derrocó a Allende se puede tomar como una declaración de principios de la serie: en Chile hubo golpe de estado en 1973. La frase de Ana es quizá la primera antítesis de la tesis o punto de vista de la historia, encarnada en Juan, aspecto que se analiza más adelante y que puede sintetizarse en la pregunta: ¿es el televisor maltratado la metáfora de un país golpeado, con el (en el) que hay que tener cuidado?

La escena de apertura prosigue con Claudia, la hija mayor, logrando que el televisor por fin funcione. ¿Es ella, o personas como ella, los llamados a arreglar la televisión/el país? En definitiva la televisión golpeada es reflejo y metáfora de Chile, además de impulsor del relato. Tras la intervención de Claudia, la televisión ahora muestra en nítido blanco y

negro a Pinochet en el Palacio de La Moneda despidiendo a los futbolistas que disputarán el Mundial de España 1982. El desprecio de Claudia es evidente ante la imagen del dictador. Por su lado Félix, siempre ajeno a lo político, se emociona al ver al futbolista Carlos Caszely, delantero estrella del equipo y reconocido opositor al régimen, que saluda tenso al militar. De este modo, en la primera escena se logra perfilar a los distintos miembros de la familia protagonista, distinguiendo roles y caracteres. A la vez, se funda la primera trama de las tres que cruzan el capítulo: "La Rebelde", protagonizada por Claudia.

En la segunda escena, ya con el antecedente de su fanatismo por el fútbol, arranca la segunda trama, protagonizada por Félix: "El Penal". El menor de Los Herrera se luce jugando en el colegio, pese a los problemas que le dan sus viejas zapatillas. En la tercera escena arranca la tercera trama: "La Crisis". Es la trama central del capítulo, que comienza con un conflicto ajeno en apariencia: mientras trabaja en la cocina, Ana intenta averiguar con su hija si su marido le compró un regalo por sus 20 años de matrimonio. El protagonista de esta trama es Juan, que en la escena siguiente, en medio de su trabajo en una fábrica textil, se muestra reacio con su amigo y colega Exequiel a la alternativa de comprar con crédito un televisor a color como regalo de aniversario. Así concluye el planteamiento de los personajes principales y las tres historias que conforman el capítulo, que pronto comienzan a intensificarse.

A Félix se le terminan de romper sus zapatillas, lo que amenaza con impedirle jugar la final del campeonato de su colegio. Mientras su madre trata de arreglarlas, el niño fracasa en su intento para que le compren otras porque "no hay plata". Camino a su casa, Juan pasa al almacén de su barrio, atendido por Petita y don Genaro, un ferviente partidario de Pinochet que celebra el anuncio del general de que el peso no se devaluará respecto al dólar. Siguiendo la Tesis del Cuento de Piglia (2014), con este comentario se funda "la historia oculta" que contiene la trama de Juan, bien cubierta por "la historia evidente" del padre de familia admirando el nuevo televisor a color del almacenero y dándole vueltas a la idea de comprar uno para Ana.

Cae la noche y el noticiero gatilla un nuevo conflicto en la trama "La Rebelde": Imágenes de la

Guerra de Las Malvinas con la derrota consumada de los soldados argentinos, provocan un altercado entre Claudia y Martín, porque él está convencido de que los soldados chilenos habrían derrotado a los trasandinos si la guerra hubiera sido entre ambos países. Claudia cuestiona una vez más y con mayor fuerza a los militares chilenos, a diferencia de Martín, que aspira a ser piloto de la Fuerza Aérea. Los hermanos desoyen a su padre, que intenta calmarlos. Félix termina sin querer con la discusión cuando la televisión muestra una nueva nota de la selección de fútbol sobre hinchas que han ido al aeropuerto a despedir a los futbolistas. Juan reconviene al pasar a sus hijos mayores para que dejen de pelear por esos temas, lo que permite conocer más sobre la historia pasada de Los Herrera, sus respectivas creencias y las relaciones entre sus miembros. Lo anterior ocurre en función del conflicto presente, es decir, de manera activa en términos dramáticos, haciendo progresar las tramas que se relatan. Al mismo tiempo se entraman o entrecruzan dos de las tres historias que se narran, "La Rebelde" y "El Penal", transluciendo una crítica: el uso de fenómenos masivos como el fútbol como tapadera de problemas sociales.

La trama central tiene a continuación su primer punto de giro, cuando Juan asiste a la despedida de uno de sus jefes y un gerente le anuncia que él será promovido a ese cargo. Este hecho cambia el curso de la historia y hace entrar al capítulo en su segundo acto. Juan regresa a su casa algo pasado de copas y lleno de ilusiones, comparte con Ana la buena noticia. Al día siguiente está frente a la vitrina de una tienda de televisores. No termina de quedar claro si el dependiente logra convencerlo sobre las supuestas ventajas de comprar un televisor a crédito. La trama central prosigue en la escena siguiente con Ana y Claudia de nuevo en la cocina, la madre está convencida de que Juan olvidó su aniversario. Acto seguido, se despliega el plan que urde el protagonista con la complicidad de sus hijos y los almaceneros para distraer a Ana y esconder el televisor a colores en la habitación de Félix y Martín. Esa noche, Juan autoriza a sus hijos a ver la televisión y, al abrir la caja del aparato, Félix encuentra zapatillas nuevas para él. El emocionado agradecimiento del niño acrecienta la empatía que se busca construir en el espectador en relación con Juan, dejándonos en claro el objetivo dramático del protagonista: "Mi familia es lo más importante". Frente a la sorpresa de Martín por sus adquisicio-

nes, Juan le responde con orgullo a su hijo que es fruto de años de trabajo. Una vez más se entraman dos de las historias del capítulo, ahora “El Penal” con “La Crisis”, y el capítulo alcanza lo que Field (2001) denomina el punto medio de la historia: un acontecimiento en mitad del segundo acto y del relato que levanta emocionalmente el conflicto y que suele ser un falso triunfo del protagonista. En efecto, esta situación ocurre a la media hora de relato, poco después de la mitad del capítulo, que en total se extiende por 58 minutos.

En la escena siguiente, Juan entra a su habitación y apaga la luz simulando olvidar el aniversario de Ana, con el consiguiente enojo contenido de ella. Las tres tramas prosiguen al día siguiente, primero con Ana despertando de mal humor con el supuesto olvido de su marido, y luego por fin contenta cuando ve el televisor nuevo. Más tarde Félix está a instantes de disputar la final del campeonato, pero su amigo Bruno le comenta que no es recomendable jugar con zapatillas nuevas, por la falta de costumbre. En paralelo, Claudia está orgullosa de su padre por su inminente ascenso laboral. Sin embargo, pronto comienzan los reveses. Primero Félix pierde un penal y su equipo es derrotado. Al salir de clases, su frustración provoca que tire lejos sus zapatillas y un auto las rompa. Mientras le miente a sus padres, sus compañeros de colegio no dejan de molestarlo, por lo que Félix decide hacerse el enfermo para no ir a clases. Juan sabe que su hijo le está ocultando algo, pero es comprensivo con él; de nuevo se cuida la empatía del espectador hacia el protagonista. En eso se retoma la trama central, otra vez con el televisor de Los Herrera y el uso de archivo, con el anuncio oficial de que el peso chileno se devalúa. La crisis económica llega finalmente. Es el segundo quiebre o giro dramático de la historia, que conduce al tercer acto del capítulo.

Pronto Juan se ve angustiado con los rumores de que la fábrica donde trabaja no podrá pagar su crédito en dólares y deberá cerrar. Esta amenaza se entrama con el debut de Chile en el Mundial de España. Las reacciones se centran en Félix y sus compañeros, y en Juan y sus colegas. Después de un penal desperdiciado por Caszely que repercute en el conflicto que vive Félix, el eje del relato regresa a la trama central, con Exequiel comentando a Juan que les llueve sobre mojado con el casi seguro cierre de la fábrica.

La familia come y mira el televisor: Caszely se deshace en explicaciones. Martín insulta al jugador, pero Juan le exige respeto a su hijo, una vez más se cuida la empatía hacia el protagonista. A renglón seguido el noticiero informa sobre la crisis que afecta a la empresa donde trabaja el padre de familia. Una vez más se recurre al televisor, ahora para construir el clímax de las dos tramas principales del capítulo: Juan pide que apaguen el televisor. Ana lo impide, quiere saber si cerrarán la fábrica. Claudia critica a la dictadura: “Son los *milicos* (militares) mamá, tienen *la media escoba* (desastre) con la economía”. Ana replica que su hija no sabe cómo eran las cosas antes, “ahí sí que estaba *la escoba*”, sostiene aludiendo al gobierno de Allende. Juan interviene, demanda que no se hable de política. Claudia insiste afirmando que se refiere a la crisis económica y Ana, temerosa, le pide a su marido que devuelvan el televisor. Juan intenta calmar a su familia, con Martín suplicando a su padre conservar el televisor y Claudia criticando a su hermano por egoísta. La discusión entre ambos vuelve a subir de tono y Juan se ve obligado a golpear la mesa y gritarle a sus hijos que no hablen de política ni dinero. Así concluye, por este capítulo, la trama “La Rebelde”. Como consecuencia del enojo de Juan, Félix se va llorando a su habitación mientras Ana reprueba la reacción de su marido, que se levanta para consolar a su hijo. Aquí ocurre el clímax de “El Penal” y el desenlace de “La Crisis”: Félix le confiesa a su padre que su equipo perdió por su culpa y todos lo molestan. Juan ahora entiende lo que le pasaba a su hijo e intenta animarlo. Sin embargo, nota que algo más lo angustia, pero Félix tiene miedo de decírselo “ahora que no tienes plata”. El padre conserva el temple y logra que el niño le confiese que rompió sus zapatillas nuevas. Juan lo abraza comprensivo, le pide que no se preocupe. “Ése es un problema chiquitito”, afirma casi vaticinando las grandes dificultades que le esperan. La escena siguiente es la última del piloto y el desenlace de la trama de Félix, con Juan enseñándole a su hijo a patear penales y logrando recuperar la alegría del niño.

4.1. Recapitulación del piloto

El primer capítulo de *Los 80* deja abiertas dos de sus tres tramas, “La Crisis” y “La Rebelde”. Ambos relatos invitan a la audiencia a especular qué sucederá con Juan y su familia si él pierde su trabajo,

y con Claudia si se involucra más en política. Las expectativas y predicciones del espectador sobre el relato de una serie tienen directa relación con los acontecimientos dramáticos que plantea el primer capítulo. Que Juan sea el protagonista, su familia los personajes principales, y sus amigos y vecinos los personajes secundarios, son parte de esas definiciones, además posibles de suponer que se mantendrán en el transcurso de la serie. Se sientan así las bases para que el espectador reconozca los recursos narrativos esenciales del formato seriado y en función de ellos experimente el continuismo novedoso que cada episodio propone.

Profundizando en las proyecciones dramáticas que se definen en el primer capítulo de *Los 80*, también se encuentran las aspiraciones de Martín por ser piloto de la Fuerza Aérea y cómo pueden afectar la ya tensa relación que mantiene con su hermana, contraria al mundo militar. Por su lado, Claudia aspira a estudiar medicina y se advierte que no está conforme con su pareja. En cuanto a Ana, se vislumbra que el destino laboral de su marido será determinante en su respectivo desarrollo dramático. En el caso de Félix, la trama que protagoniza en el piloto tiene cierre narrativo, con lo que es posible vislumbrar que su mayor rol dentro de la serie es tener una "nueva aventura" en cada capítulo, con su amigo Bruno como consorte. En relación con los personajes secundarios, se funda que Petita y Genaro son agentes constantes de alivio cómico, contrapesando las historias de Los Herrera. Por el lado de Exequiel se advierte que tiene una postura política contraria al régimen que le puede traer dificultades y que, como Juan, depende del destino de la fábrica.

Para comprender de manera concreta cómo una serie narra las proyecciones dramáticas que establece en su primer capítulo, se analiza el clímax del capítulo 10 de *Los 80*, "Cualquier cosa, menos mentir", último episodio de la primera temporada.

Los Herrera se encuentran en el comedor, silenciosos. Claudia ha sido recién excarcelada, luego de haber sido detenida por protestar contra la dictadura. Una vez más discute con Martín, que a estas alturas es cadete de la Escuela de Aviación. Los hermanos se acusan de comunista y pinochetista, obligando a Juan a intervenir: "En esta casa hay personas". Acto seguido le revela a su hija que con Ana tuvieron que pedir un crédito para que pudiera

estudiar medicina y le exige que busque trabajo si va a la universidad a meterse en política. Claudia quiere irse a su habitación, pero su padre golpea la mesa y la obliga a que lo escuche. La discusión se intensifica, Juan termina golpeando a Martín y Ana decide llevarse a Félix, pero el niño no quiere. Juan les pide a ambos que se queden y que todos lo escuchen bien:

Cuando queda la escoba, la gente como nosotros es la que paga el pato (las consecuencias)... Los generales y los políticos nunca pierden... O se quedan con el poder o son los primeros en salir cascando (arrancando)... Y la gente como nosotros es la que se queda... La que tiene que seguir trabajando y pelando el ajo para poder seguir viviendo... Así son las cosas y siempre van a ser así.

El escenario de la acción, el comedor familiar, es el mismo del clímax del capítulo uno. Existe un juego de espejos, pues en el piloto Claudia y Martín también se pelean en ese lugar, así como Juan golpea la mesa. También en ambos momentos, la familia enfrenta posiciones sobre "la escoba" en el país. En el piloto, Juan pudo haber intervenido con la postura que expresa en el capítulo 10, sin embargo, decide que no es el momento. Se quiere decir con esto que la construcción dramática de una serie permite la posibilidad de entregar explícitamente la tesis, el punto de vista o el mensaje autoral de la historia desde el primer capítulo, si hablamos de un relato que desde su origen tiene pensado lo que quiere decir sobre el tema central que aborda. Si el primer capítulo es el momento adecuado para manifestar la tesis de la historia, es un tema discutible que depende de diversas consideraciones, por ejemplo, el género de la serie. En series dramáticas como *Los 80*, el punto de vista autoral que encierra la historia y su protagonista suele no ser explícito hasta el clímax del capítulo final. Ahora bien, los realizadores de una serie con frecuencia desconocen, como en el caso de *Los 80*, si producirán un nuevo ciclo de capítulos. Por lo mismo existe la opción de que la postura autoral se exprese en el transcurso de la primera temporada, más allá de que la tesis e interpretación última de una serie se pueda realizar luego de la emisión de su último capítulo.

En el caso particular del clímax del piloto de *Los 80*, las circunstancias dramáticas no parecen apropiadas

das para hacer patente el sentir de Juan/la tesis de la historia; recién comienza el viaje dramático del personaje principal, por lo que la identificación y empatía con el personaje están en construcción. Si Juan hubiera expresado por completo su postura en el capítulo uno, la tesis de la historia no habría alcanzado la misma potencia dramática ni persuasiva que en el clímax de la primera temporada, pues en el piloto estamos recién conociendo al protagonista y nuestro interés por él está en veremos. Se trata, finalmente, de cómo una serie es capaz de elaborar la mejor circunstancia narrativa para expresar su sentido o su postura con la mayor fuerza y efectividad.

En el primer capítulo es más relevante dejar en claro el objetivo del protagonista: Juan quiere lo mejor posible para su familia y mantenerla unida, y eso en concreto es tener un trabajo que les permita estabilidad, lo cual en el piloto queda en entredicho. En el clímax de la primera temporada es posible comprobar que el objetivo de Juan se ha mantenido inalterable, al tiempo que el personaje evoluciona a partir de todo lo que experimenta con la crisis social. El protagonista muestra un arco dramático o de transformación que se hace patente en el clímax del capítulo 10, respondiendo así a una promesa implícita del drama seriado, consistente en que el espectador pueda profundizar en una nueva dimensión o capa del personaje principal (y eventualmente de otros personajes) al término de cada temporada (Venis, 2013).

Otras situaciones espejo entre el piloto y el capítulo final de la primera temporada de *Los 80* es que Juan pide nuevamente un crédito, esta vez para la universidad de su hija. También que, a diferencia del capítulo uno, Félix ya no llora con el enojo de su padre ni quiere salir del comedor. Ana tampoco reprocha el enojo de su marido, al contrario, le sonríe emocionada, siempre de su lado. Sería interesante estudiar hasta qué punto los espectadores son conscientes de estos cruces, que integran un nivel más inadvertido y profundo de continuismo novedoso si los comparamos con aspectos más patentes dentro del relato de una serie, como dinámicas entre personajes, escenarios, música y diseño sonoro, así como analizar de qué manera influyen en el desarrollo del interés y emoción por ver una serie, junto con nuestra disposición a volver a verla en el transcurso del tiempo.

5. Conclusiones

El interés y la emoción por una serie dependen del despliegue narrativo en el primer capítulo de diversos recursos dramáticos, fundamentalmente, el mundo narrativo, los personajes, los conflictos y las proyecciones dramáticas, a los que se debe volver en cada nuevo capítulo de la serie en función de lo que Goldberg y Rabkin (2003) denominan continuismo novedoso. Esta recurrencia a lo que se funda en el piloto determina de manera relevante el goce y la fidelización de la audiencia. Los espectadores esperan reconocer lo que se narra en la serie y al mismo tiempo experimentar *algo nuevo*, una progresión en la historia y en los personajes que despierten emociones como empatía, identificación, humor, intriga o revelación de puntos de vista. Por ejemplo, la posición que Juan Herrera expresa en el clímax de la primera temporada de *Los 80*, que se demuestra integrada en nuestra cultura.

Atendiendo que el capítulo uno de una serie exhibe el detonante del relato y encierra su posible clímax, en el caso de *Los 80*, el detonante es la crisis social, el desarrollo del conflicto es cómo esta crisis amenaza el objetivo de Juan de sacar adelante a su familia y mantenerla unida, y el clímax es el resultado de esta lucha. El piloto implica entonces establecer un detonante al servicio del despliegue narrativo de todos los capítulos siguientes hasta el clímax del capítulo final, que puede ocurrir al cierre de la primera temporada o en una temporada posterior. Esto determina que el relato seriado sea abierto, o bien con clausura flexible, como el clímax de la primera temporada de *Los 80*, que dio paso a nuevos ciclos de la producción en un comienzo no contemplados.

Para extender la clausura del relato seriado, el piloto debe establecer personajes y conflictos con potencial de progresión dramática en cada nuevo capítulo, los que por sí solos y en conjunto sostengan el interés del espectador por el clímax último de la historia. Un continuismo novedoso efectivo significa lograr un equilibrio entre los recursos dramáticos clásicos y nuevos a los que el guion apela en cada capítulo, a riesgo de perder espectadores por abusar de la reiteración o extraviar la línea narrativa. Esto redundaría en que la biblia de una serie es flexible y está al servicio del guion, pues permite la inclusión de nuevos recursos narrativos

que, expresados o no en el relato, buscan mantener vivo el interés y el goce del espectador. El tema es hasta qué punto innovar. Si en nuevos capítulos el autor altera en exceso los códigos del piloto, la historia se puede volver irreconocible para la audiencia y con eso perderla. Entonces, a la hora de intervenir el relato de una serie en busca de extender su longevidad, el autor tiene presente retomar lo que la hace identificable para seguir obteniendo una historia basada en el continuismo novedoso. Es decir, intenta sorprender y emocionar siendo fiel y coherente con el origen de la serie.

En suma, un resultado satisfactorio de la relación que se establece entre el autor y el receptor de

una serie depende de diversos requisitos que se le exigen a este tipo de relato, como desarrollarse en un mundo dramático atractivo, empatizar con los personajes, conflictos que concilien emoción y coherencia, generar expectativas con la progresión de la narración en cada episodio, y exponer tesis, mensajes o puntos de vista sobre los temas que se tratan en los momentos dramáticos apropiados. Es así como desde el primer capítulo el relato seriado establece los cimientos necesarios para su expansión narrativa, determinando hasta qué punto los espectadores, de manera consciente e inconsciente, internalizan y expresan los significados de una serie en distintas circunstancias de sus vidas.

Referencias

- Aumont, J. & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Antezana, L. (2015) *Las imágenes de la discordia. La dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Buenos Aires: CLACSO.
- Antezana, L. & Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica*, 66, 109-128.
- Balló, J. & Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí: Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Cascajosa, C. (2007). *La caja lista: Televisión norteamericana de culto* (Kaplan). Barcelona: Laertes.
- Castillo, A. M., Simelio, N. & Ruiz, M. J. (2010). La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos de Chile y España. *Comunicación*, 1(10), 666-681.
- Cuevas, R. (Guionista) & Quercia, B. (Director). (2008). *Un penal a colores* [Capítulo de serie de televisión]. En Wood, A. (Productores), *Los 80*. Santiago: Canal 13.
- Cuevas, R. (Guionista) & Quercia, B. (Director). (2008). *Cualquier cosa, menos mentir* [Capítulo de serie de televisión]. En Wood, A. (Productores), *Los 80*. Santiago: Canal 13.
- Douglas, P. (2011). *Cómo escribir una serie dramática de televisión*. Barcelona: Alba.
- Field, S. (2001). *El manual del guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guion paso a paso*. Madrid: Plot.
- Fotech. (2020). *¡En alza!: Retransmisión de "Los 80" llega a la 4ª temporada con su rating más alto*. Recuperado de <https://www.fotech.cl/en-alza-retransmision-de-los-80-llega-a-la-4o-temporada-con-su-rating-mas-alto/2020/01/30/>
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Ginzburg, C. (1994). "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e Historia*. Barcelona: Gedisa, pp. 138-175.
- Goldberg, L. & Rabkin, W. (2003). *Successful Television Writing* (Wiley Books for Writers). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Kantar Ibope Media. (s/f). Ranking de programas de TV. Recuperado de: <http://www.kantari-bopemedia.cl/>
- McKee, R. (2002). *El guion: Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Alba.
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info*, (39), 55-66.
- Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2019). *Chile en las series de televisión*. Santiago: RIL Editores.
- Pérez, X. & Garin, M. (2013). La narrativa artúrica como modelo para la escritura de series televisivas: Perspectivas históricas y formales. *Historia y Comunicación Social*, 18, 587-599.
- Piglia, R. (2014). *Formas breves*, Barcelona: Anagrama.
- Schlotterbeck, M. (2014). Actos televisados: El Chile de la dictadura visto por el Chile del bicentenario. *Contracorriente: Revista de Historia Social y literatura en América Latina*, 12(1), 136-157.
- Toledano, G. & Verde, N. (2007). *Cómo crear una serie de televisión*. Madrid: T&B Editores.
- Venis, L. (Ed.) (2013). *Inside the room. Writing Television with the Pros at UCLA Extension Writers' Program*. New York: Penguin Group.

- Sobre los autores:

Pablo Unda Henríquez es Periodista, Pontificia Universidad Católica de Chile. Máster en Dirección de Empresa Audiovisual y Doctorando en Investigación en Medios de Comunicación, Universidad Carlos III de Madrid. Diplomado en Desarrollo de Cine y TV, Universidad de California UCLA. Investiga temáticas de producción, narración y memoria audiovisual.

Paz Crisóstomo Flores es Periodista, Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Comunicación Política Universidad de Chile. Doctoranda en Investigación en Medios de Comunicación Universidad Carlos III de Madrid. Investiga temáticas de narración audiovisual, calidad periodística, tratamiento informativo y televisión.

- ¿Cómo citar?

Unda, P. & Crisóstomo, P. (2020). Análisis narrativo y creación de series dramáticas: la primera temporada de la serie Los 80. *Comunicación y Medios*, (41), 95-105, doi: 10.5354/0719-1529.2020.56678

Nostalgic gestures on Brazilian television series: the case of *Samantha!*

Gestos nostálgicos en las series de televisión brasileñas: el caso de Samantha!

Marcel Silva

Federal University of Paraíba, João Pessoa, Brazil
marcelvbs@hotmail.com

Larissa Lopes

Federal University of Paraíba, João Pessoa, Brazil
larissalopes.ufpb@gmail.com

Abstract

This paper intends to discuss the instrumentalization of nostalgias in contemporary audiovisual products, with a focus on Brazilian television series. For this purpose, we propose a content analysis of the first season of *Samantha!* (Netflix, 2018-2019), with the support of television and nostalgias studies. As a result, we consider that *Samantha!* addresses two perspectives on nostalgic gestures: one romanticized and the other critical, thus demonstrating the possibilities of working with nostalgic gestures on contemporary media production.

Keywords: Nostalgias, audiovisual, brazilian television series, *Samantha!*

Resumen

El propósito de este texto es discutir la instrumentalización de las nostalgias en los productos audiovisuales contemporáneos, con un enfoque en la ficción en serie brasileña. Para esto, en términos metodológicos, proponemos un análisis de contenido de la primera temporada de la serie *¡Samantha!* (Netflix, 2018-2019), a la luz de los estudios sobre ficciones en serie y nostalgias. Como resultado, consideramos que *¡Samantha!* aborda dos perspectivas sobre los gestos nostálgicos, uno idealizado y el otro crítico, demostrando así las posibilidades de trabajar con gestos nostálgicos en la producción mediática contemporánea.

Palabras clave: Nostalgias, audiovisual, series de ficción brasileñas, *¡Samantha!*

1. Introduction

The instrumentalization of nostalgia is a common phenomenon in the cultural industry, manifested in different ways over time (Castellano & Meimarids, 2017). Nowadays, it is usually explicit in different instances of consumption: brands take ownership of past successes to launch new products, labeling them as retro, vintage, old school, etc. Products that were no longer manufactured, such as vinyls, instant cameras and chocolate brands, suddenly return to shelves. Revivals, reboots and remakes proliferate in cinema and on TV – here, we can name shows like *Gilmore Girls: A Year in the Life* (Netflix, 2016), *Dracula* (BBC One, Netflix, 2020-Present), and the four movie remakes produced by Walt Disney Pictures in 2019 – *Dumbo*, *Aladdin*, *The Lion King* and *Lady and the Tramp* (*Mulan* was scheduled for 2020, but needed to be postponed due to the COVID-19 pandemic).

The increase in the production, distribution and consumption of television series, defined by Silva (2014) as a TV Series Culture, cannot be disregarded in studies related to television, and although this culture progresses in a transnational manner, television also has a great national scope, notably forming a shared repertoire of meanings in our society, which is part of the representation of an imagined national community (Lopes, 2014). In this study, different nostalgias appear as symbolic pleasure in reference to past decades of this imagined community, such as in the Brazilian soap opera *Summer 90 (Verão 90)*, Rede Globo, 2019) or in the film *Bingo: The King of the Mornings (Bingo: O Rei das Manhãs*, Warner Bros, 2017). In this scenario, one of the international TV series that has stood out is *Stranger Things* (Netflix, 2016-Present), with allusions to films from the 1980s, bringing to the public the pleasure of unraveling references and finding recognition.

For the purposes of this paper, we use the term nostalgias with an “s” because we believe, as Santa Cruz and Ferraz (2018) point out, that it can encompass the plurality of meanings related to nostalgic experiences, for example: the narration of the past and its relations with the present; the feeling of loss and displacement; the intentional gestures of the media to attract fans, with critical or romanticized strategies. Thus, we agree with

Niemeyer (2018, p.29), who believes in different “forms, expressions and meanings” of nostalgias.

In this paper, we analyze *Samantha!* (Netflix, 2018-2019), Netflix's first Brazilian comedy series, created by Felipe Braga in partnership with the Los Bragas Production Company, directed by Luis Pinheiro, Felipe Braga and Julia Jordão and scripted by Roberto Vitorino, Patricia Corso, Rafael Lessa and Filipe Valerim. The show is relevant in this context because, in addition to being a national television production in a transnational environment, it presents two periods of Brazilian society and the intertwining of its major social and cultural issues: the story takes place in 2018 and constantly flashes back to the 1980s, thus addressing how nostalgias reverberate in contemporary times. In methodological terms, our analysis will focus on the first season, which has seven episodes of approximately 30 minutes each. The plot follows the story of Samantha (Emanuelle Araújo), a former child star who had her own television show and was the leader of a children's musical group (both called *Turminha Plimplom*). After a time out of television programming, Samantha needs to take care of her family and the issues of adult life, while she still seeks stardom back. With her career in decline and her manager now working with other artists, the protagonist has a chance to return to the news sites when her husband Dodói (Douglas Silva), a famous ex-soccer player, is released from prison and goes back to the family home. Through the adventures of Samantha to return to fame, we follow the story plot and its relations with the nostalgic experience of the characters.

In this context, it is important to point out that *Samantha!* stages nostalgic gestures that highlight not only the positive past (Machado, 2020), but ironic, critical and romanticized outlines. To analyze this phenomenon, thus, our guiding question is: how the Brazilian series *Samantha!* addresses nostalgic gestures in the development of its storyline? To do so, we start from a bibliographic review of nostalgia studies, especially those that refer to nostalgia in the field of media and communication, and after that we present a content analysis of the show's first season, articulating observation, empirical selection and finally inference, as suggested by Bardin (1988).

2. Theoretical possibilities for understanding nostalgia

The movement of constant return to other times using nostalgic appeals reveals a crisis with temporality (Niemeyer, 2014), a societal issue perceived by Huyssen (2000) as a consequence of the acceleration of the experience of time. According to Grainge (2000), this phenomenon happens with people who search for continuity in times of change and uncertainty, generating safer subjective engagements in the face of critical situations. Davis (2011), furthermore, defends that the increase in the production of nostalgic media is more common in times of discontinuities and social conflicts¹.

Etymologically, the word nostalgia can be divided into *nostos*, which means home, and *algos*, that is, pain or desire. Nostalgia, then, usually is related to melancholy and homesickness, the yearning for something or some place of the past that is now unreachable. Moreover, nostalgia used to be defined also as a disease. Until the 17th century, people who were diagnosed as nostalgic received medical reports as it threatened their work performance, especially during war times (França, 2018).

Over the ages, historical, anthropological, literary and communication studies began to approach the theme as a bittersweet emotion or a creative and curative practice (Niemeyer, 2018). For Boym (2001, p. xiii-xiv), nostalgia is “[...] a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one’s own fantasy”. According to the author, the XXth century began with futuristic utopia and ended in nostalgia, due to the communal desire to access a collective memory, to live together in a fragmented world, to protect oneself in uncertain times and to reconstruct an ideal home from the past.

In *Retrotopia*, Bauman (2017) starts from Boym’s perspective to address the idea of a double denial of Thomas More’s (1999) concept of Utopia. The author traces back from Plato’s (1943) ideal *Republic*, made up of artisans (responsible for mechanical works), warriors (responsible for protection) and philosophers (the driving force of the city’s command), and goes to More’s concept of Utopia, a city that does not exist, but is perfect in matters of social equality, and that, despite being unreal, can also be achievable. According to Bauman, this utopian

place in More, where there is a community of mutual assistance, is now replaced by a process of privatization and individualization, sold to citizens under the idea of liberation, but actually brought by the fear of control and subordination. This fear, in modernity, is replaced by the dread of inadequacy, the basis for nostalgia. Thus, Bauman (2017, p.10) believes that Retrotopies, “[...] visions installed in a lost / stolen / abandoned past, but that did not die [...]”, are emerging today, as a return to More’s idea of Utopia.

However, unlike Utopia, which looks ahead, Retrotopia seeks in the past the hope of reconciling security and freedom. Furthermore, Bauman criticizes the fact that More’s utopian place does not open space for the possibility and desire for change. Huyssen (2014) states that nostalgias are always related to memory, even if they have not been experienced “physically”, since any symbolic exchange with music, films, series, books, that exposes an un-lived period is also important for the construction of the viewer. For this reason, nostalgia today can be understood not only as a subjective experience, but above all as a mediated practice.

This corroborates the effort to understand nostalgias, in the plural, as a dialectical process between media and spectators, through the induction of various nostalgic gestures and the affective interaction of the consuming public. The argument is based on the active character of mediated nostalgia or “the explicit communication of nostalgic feeling” (Niemeyer, 2018, p.18), and requires understanding nostalgia also as a verb, an action induced by the media in order to provoke sensations and affections (Wulf, Rieger & Schmitt, 2018). As Ferraz (2016) rightly points out, nostalgia works as a profitable expression of memory that mobilizes people, being therefore activated by the media in its dialectic relations with consumers and fans, in favor of a more legitimate version of the past and its affective engagements.

Given the above, in our complex television system (Orozco-Gómez, 2014), the media presents nostalgia in order to connect people through a sense of belonging, strengthening the aggregation of community and cultural ties. According to Leal, Borges and Lage (2018, p.50), it has the “[...] possibility of circulating narratives capable of connecting people from different generations, places and social clas-

ses"², which leads us to a better understanding of what Holdsworth (2011) coined as "collective nostalgia". The author suggests that the relationship between nostalgia and television is based on a perspective of safe return, because television is itself a nostalgic medium. The very cultural matrix of television, which has repetition as the organizational principle of its logic (Calabrese, 1987), contributes to long-term engagements and programmed retrospections that trigger affection with the past.

However, it is important to highlight that nostalgia is manifested through different nostalgic gestures, capable of being identified as categories and organized as analytical operators. Leal, Borges and Lage (2018) point to the nostalgic gestures present in *Stranger Things*, *Mad Men* (AMC, 2007-2015) and *Voices of Chernobyl* (Svetlana Alexievich, 1997), so that their uses can be observed in different works, genres and times. By nostalgic gestures, then, we understand the audiovisual strategies (whether stylistic, narrative, imagistic, advertising content, etc.) used to build references of the past in media products, which can be traced by the consumers and with which they can establish nostalgic feelings. In our case, the effort is to describe these nostalgic gestures in *Samantha!* and, through an analysis of the content of its first season, to categorize their uses and their effects.

3. Methodological path and description of the object

To understand the ways in which nostalgia is operationalized in television series, we propose here a methodological path that articulates, on the one hand, a description of the central dramatic arcs of the plot, following Newman's (2006) suggestions, and on the other hand, a content analysis (Fonseca, 2006; Bardin, 1988) that points out the nostalgic gestures present in the series and their functions within the narrative. For that, we follow the path suggested by Bardin (1988) in his description of the content analysis methods, in which the author establishes five major steps in the course of the research: organization of the material, codification, categorization, inference and data treatment. For organization and codification, we start with a

synthetic description of our object, contextualizing the particularities of its production and distribution process; then, for the categorization, we begin to organize the dramatic arcs, in order to systematize the main plots and stylistic imagery in the episodes of the first season; and, finally, for inference and data treatment, we observe these arcs to identify the main nostalgic gestures and its purposes to engage the series with its audience. As Bardin explains, the very intention of the content analysis methods is "the inference of knowledge related to the conditions of production (or, eventually, of reception), which resort to different indicators (quantitative or not)" (Bardin, 1988, p. 38)³.

Samantha! premiered in July 2018 and opts for the single camera style with closed shots, that is, a narrative focused on dialogues and conflicts that revolve around the family nucleus, reminiscent of the soap opera style and the traditional multicamera sitcom. The first season takes place in 2018 and flashes back to the 1980s, when the protagonist, Samantha, starred in a famous television show. The plot unfolds the comings and goings between Samantha's professional and personal life, tensioning her traumas and anxieties in her longing for returning to fame.

The first scene of the season sets the tone for the following: 1985, a long hall with striking colors, shiny costumes and a child Samantha in the foreground with the costume designer behind her testing new tiaras, because Samantha lost her own. The protagonist is demanding, and even late for the start of the show, but she does not seem to care. After all, she is the main star. Samantha walks around the studio looking for the lost tiara and comes across adults who pester her by calling her "Samonstra" (something like "Samonster"). She retaliates; there are insults, clumsy words, people kissing in the backstage and items that remember Brazilian television in the 1980s, such as a giant paycheck and a gift-wrapped Volkswagen Beetle. Samantha finds the tiara with one of the members of the crew and she is clearly upset. The climate is hostile and her only friend in that place is Zé Cigarinho (something like Joe Cigarette), the show's mascot. He tries to calm her down by saying that she is the most loved child in Brazil. Everyone gets in position on stage, the scene director asks for a smile, and in that moment, when the lights come on and the show starts, what seemed unpleasant

is overshadowed by the shiny performance of the *Turminha Plimplom* singing a song. Suddenly, we jump to the present in 2018, when an adult Samantha sings and dances to the same song, *Abraço Infinito* (Infinite Hug), with Zé Cigarrinho by her side, but now in a decadent nightclub.

The Brazilian television during the 1980s was a place full of complex moral issues, such as: the sexualization of black and half-naked women, ideologically dubious propaganda appeals, idolatry of child stars, use of mascots with names that refer to some evil or misbehavior (Samantha's great friend in the series is Zé Cigarrinho, a reference to tobacco and smoking). Along with that, we also had famous urban legends such as music albums with "satanic messages" if heard in reverse, knives hidden inside dolls, and so on. *Samantha!* presents these elements and still makes playful and satirical mentions to famous TV stars of the 1980's, such as Xuxa, Angélica, Mara Maravilha and Simony. As if that weren't enough, it also brings the colors and sparkles of childish scenarios, in reference to four famous shows of Brazilian broadcast television: *Bozo* (TVS, TV Record, SBT, 1980-1991), *Balão Mágico* (Rede Globo, 1983-1986) and *Xou da Xuxa* (Rede Globo, 1986-1992).

For those who don't know, Bozo was a character created in the United States and had his first appearance on American television in 1949, but the show was so successful that it was produced in other countries. In Brazil, it had auditorium games, live calls, reading letters, dance and music, similar to what happens in the *Turminha Plimplom* show. One of the iconic scenes involving the Bozo clown was the *Festival 30 Years SBT*, in which Bozo called the singer Gretchen to the stage to dance in tight clothes, with camera zooms and close-ups⁴. *Balão Mágico*, similar to *Turminha Plimplom*, was a children's show presented by members of a children's musical trio, *Turma do Balão Mágico*, which had a mascot called Fofão, portrayed by the Brazilian actor and humorist Orival Pessini. Lastly, *Xou da Xuxa*, an auditorium TV show presented by Xuxa Meneghel, replaced *Balão Mágico* on Rede Globo in 1986. It had performances by singers, talent audiences with children and adults, letter readings, live calls, scavenger hunts, sexualized teenager dancers (called *Paquitas*), scenery with spaceships and sparkling smoke, as well as two mascots with names of diseases (*Peste* and *Dengue* - Plague and Dengue, in English).

Regarding the dramatic arcs, it is important to point out the eight characters that fuel the conflicts of the plot: Samantha, the protagonist (interpreted by Emanuelle Araújo and her child version by Duda Gonçalves); Dodói, Samantha's husband and famous soccer player of the 2000s (interpreted by Douglas Silva); Brandon and Cindy, son and daughter of Samantha and Dodói (interpreted by Cauã Gonçalves and Sabrina Nonato); Marcinho, Samantha's agent (interpreted by Daniel Furlan); Zé Cigarrinho, a man on his 50's, mascot of the program and Samantha's best friend (interpreted by Ary França); Alfonso (or Bolota, as Samantha called him) and Tico, members of *Turminha Plimplom* (interpreted by Maurício Xavier and Rodrigo Pandolfo; and their children versions, interpreted by Sidney Alexandre and Enzo Oviedo). In our analysis, the objective is to identify the nostalgic gestures that inhabit this fictional world, in order to understand their uses and effects on the audience.

Discussion and Conclusions

Samantha is a character in conflict with her past, who wants to be on television again. Above all, her objective is to be recognized and loved, despite all the time she has been away from the television system. At the same time, however, she has grown up, is now a mother, and sometimes needs to forget what she went through to deal with the problems of adulthood. Since she has been known all her life as the Samantha of the Plimplons, everything related to television passions her. Even the Internet is an issue for the character. In *Episode 01*, in *06'02"*, when Marcinho talks about the importance of the Internet and contemporary digital media, she says: "Look at my face, Marcinho. You will see me on television again"⁵. This implies a character's nostalgic position, which, after all, represents an ironic comment with the show's own production logic: although it builds a fictional world around broadcast television, *Samantha!* is an original Netflix production. Therefore, Samantha's speech contrary to the Internet reveals an important nostalgic gesture: the refusal of the present and the idealization of the past.

In fact, the protagonist lived her childhood and adolescence in the backstage of a broadcast television

production, with the illusion that that was the culmination of her existence. Because of it, the past seems much better than the present, when she is now distant from fame and success, and immersed in the amenities of everyday life. That is why the desire to return to television is so strong in her. Still in *Episode 01*, Zé Cigarrinho tells Samantha that she had better giving up having a television program, because broadcast television “died”, but she does not believe in it and continues with the idea of being “the most loved child in Brazil”. Even with her friend’s express warning, she repels the evidence of the changes in television and prefers existing in an inexorable engagement with the successful past.

Later in *Episode 01*, Dodói leaves jail and returns to the family home accompanied by reporters who want to cover the ex-soccer player’s release. When Samantha notices the television coverage outside her door, she goes to the bedroom, takes the accessories she used as a child and remembers the past desperately. Samantha’s dramatic arc is full of situations that make this nostalgic gesture evident: in *Episode 02*, in 01’49”, talking to Dodói, Samantha says that the advertisement they are going to do together is just a passage to the “prime time” of television. In *Episode 04*, the protagonist remembers how children flattered her when he was a star: they used to send her drawings and parts of their hair and teeth inside love letters. That is, the entire universe of television, which was the place of personal and professional fulfillment in the past, no longer belongs to Samantha, even though her subjectivity is crossed not only by the affective memory of these times, but for a desire to produce, in the present, conditions to return to it. This nostalgic desire of the protagonist is opposed to the transforming force of the present, generating the main conflict of the series’ story arc.

This... continues throughout the show. In *Episode 06*, Samantha, Alfonso and Tico need to fulfill the desire of Zé Cigarrinho, exposed in a video just before he passed away: having his ashes thrown at the Vassourão Theater. The three characters spend the episode discussing the traumas caused by the experiences of working in television as children in the 1980s, but when they realize that the place that Zé Cigarrinho asked for the ashes to be thrown is where the Plimplons made their first show, they begin to look longingly at that time, reframing the

past. Samantha says to Alfonso in 24’31”: “Don’t you miss that time, Alfonso? Bolota was loved. People wanted to catch you, smell you, hug you. It was real! Like your VCR tapes”⁶. And further on, Alfonso adds: “Nowadays, parents don’t let children come even close to me”⁷, and Tico ends: “We used to fight, fight, but it was a family, right?”⁸. In other words, all Plimplons romanticize the past, sweetening the feeling of remembrance with the disillusionment with the end of fame.

In parallel with the feeling of idealization, it is very common that the return to the past is also bitter and hurtful. In *Episode 02*, for example, Samantha remembers that on television she was called “Samonstra” and in *Episode 03* she remembers how people were thick and how they used to ask her for perfection. Alfonso, who currently owns an antique store (an irony with his attachment to the past), does not like changes and still blames Samantha for being bullied about his weight. Tico, for his part, blames Samantha for never having had a romantic relationship in his life. In other words, even though they are aware that their experiences during the television show were harmful and that it still resonates in their lives, they are unable to ignore the attachment with the past and the feeling that the 1980s was the best decade of their lives. In this sense, they perform the nostalgic gesture of romanticizing the past with a bittersweet feeling, imbued with enchantment as well as delusion.

5. Critical nostalgia in television referentiality

While idealizing childhood and the 1980s, *Samantha!* also incorporates elements of criticism and satire to represent the television of the decade and how it reverberates in contemporary life. This means a critical nostalgic gesture, which uses tragicomedy principles - imitation, parody and irony (Sousa, 2012) - to illustrate what happened - and still happens - on the backstage of a TV show.

Initially, some criticism about the cultural industry’s *modus operandi* in the 1980s is noticeable. The series uses humor to speak of famous Brazilian urban legends, such as the myth that the puppet of the character Fofão had a dagger inside⁹, or the story

that when playing an album of Xuxa Meneghel on reverse, it was possible to hear a “diabolical” or “subliminal message”¹⁰. On *Samantha!*, these stories also happens with the main character, connecting the real life myths with the protagonist’s journey.

Moreover, an important nostalgic gesture is the intertextual references to old television shows and its comparison to contemporary ones. In *Episode 02*, Samantha and Dodói are invited to advertise for a fictional beer brand (Cerveja Canoa) because, as Marcinho says in *Episode 01*, 15’48’’: “Couples sell, right, Samantha? The people want to believe in any shit”¹¹. Talking to family members, in *Episode 02*, 02’09’’, Samantha says proudly: “I practically invented the formula ‘young woman sells beer’”¹², and recalls that at nine she advertised for the same beer brand, with the following advertising text: “Every child wants happy parents. To open a smile on Daddy’s face and help Mom to sleep well: Canoa beer”¹³. Nowadays, Cindy, the couple’s daughter, says it inconceivable that this advertisement has ever been aired, but in a conversation with Marcinho and the beer sales team, we realize that the marketing logic remains the same, as Marcinho says in *Episode 01*, 20’05’’: “Advertising for beer? Of course they do. Beer, sausage, medicine, cigarettes [...] what matters is communicating with young people”¹⁴.

In the studio, Samantha and Dodói receive the script for the new advertisement: it tells the story of an unpleasant wife (called in the script “boring wife”¹⁵) who watches over her husband and does not let him stand next to an attractive woman (called in the script “hot woman”¹⁶). Cindy complains about the script, says it is outdated and misogynistic, but Samantha only worries about playing the boring wife, and then tries to get the other woman’s part. In the end, we see that Samantha took the place of the “hot woman” and now presents a new perspective for the advertising: she is an “empowered woman” that drinks beer with her husband.

Other intertextual references happen all over the series: during the years of *Turminha Plimplom*, black women used to dance wearing a swimsuit inside a cage (*Episode 01*, 03’27’’); Zé Cigarrinho appears in a photo session of Samantha with a sticker on the back saying “The Ministry of Health warns: smoking causes sexual impotence”¹⁷ [*Episode 01*,

20’46’’], when, in fact, Zé Cigarrinho wears a fantasy of a cigarette pack; later, Samantha is invited to be a judge on a talent show called *Enjaulados Kids*, in which children are treated harshly by the judges and the audience applauds – not the kids, but the judges (*Episode 03*, 01’53’’). All these examples can be traced back to Brazilian broadcast television in the 1980’s, when it was not unusual to show girls in swimsuits and merchandising in children’s programming. According to Sinval (2010), Xuxa Meneghel was one of the first TV hosts to make advertisements aimed at children, and even had one of these commercials prohibited by Conar (National Council for Advertising Self-Regulation) at the request of the parents.

In *Episode 07*, we have a special moment when the series operationalizes active nostalgia (Ferraz, 2016) and act through collective nostalgia (Holdsworth, 2011). In the plot, Samantha, Alfonso and Tico debut sort of a revival of *Turminha Plimplom*, where the three of them appear in typical 1980s shiny clothes, singing the group’s old music and receiving live calls. The characters try to sabotage each other until they receive two important calls. On the first one, a girl announces that she is on her honeymoon and Alfonso says that her husband has been cheating on her for six months. The moment is unusual and Samantha goes after Marcinho, as the dialogue follows in 04’30’’:

Samantha: You took the call hard, Marcinho. I don’t want the public to think that...

Marcinho: The public doesn’t think, Samantha. And nobody is watching this shit.

Samantha: What do you mean?

Marcinho: It is difficult to raise an audience. Fight on the gel you didn’t want to do, family fight you didn’t want to do, my idea of the corpse scene you didn’t even want to hear.

Samantha: The public wants Plimplons, Marcinho, and Plimplons are a message of love.

*Marcinho: Love my egg, Samantha. Do you know what raises the audience numbers? It’s blood.*¹⁸

Here, we perceive a critical commentary on the functioning of Brazilian broadcast television, and at the same time, the protagonist’s romanticized and idealized nostalgia remains strong in her subjective expectations.

On the second call, a viewer introduces herself as Menina Cogumelo, the 4th Plimplom, responsible for the original voice of the song, who left the group after an accident on the original show. Everyone is nervous about the call, and the commercial break is called. Samantha goes talk to Marcinho and we see the struggle of a critical nostalgic gesture versus a romanticized one. The dialogue in 06'44":

Samantha: Thank you for cutting to the commercials, that connection was a disaster.

Marcinho: Disaster? That call was the best! We are second in the audience. Second only behind that French soap opera.

Samantha: This is not the show I want, Marcinho.

Marcinho: It's much better, right? For you, the show was going to have a whipped cream pool, an old-lady makeover, desserts, and weather forecast...

Samantha: We were going to do a different show, a relevant show.

Marcinho: Relevant is sex, scandal, merchandising. In the 1980s, who do you think paid for your program? Berenice Ketchup! ¹⁹

Menina Cogumelo is invited by Marcinho to participate in the show and she blames Samantha, as well as the other Plimploms, for the bad things that happened in her life, but preserves an admiration for the protagonist. At the end, Marcinho keeps criticizing Samantha, revealing an aspect about the narrative style of the show, with its tragic and comical tones: "Samantha, nobody can live in the past. [...] My helpers and I will bring a little bit of joy to their homes, but only a little bit, because life is also made of disappointment, sadness and a scene with a corpse"²⁰ (17'27"). After that, the Plimploms start to argue and Samantha says that she is leaving: "[...] it's time to grow up"²¹ (20'53"). However, the character is unable to go further and as a hook for the next season, she thinks of seeking fame outside of television, in a political career.

6. Final thoughts

In a context where the Cultural Industry constantly evokes the past, authors such as Huyssen (2000), Grainge (2000) and Davis (2011) point out that this phenomenon occurs due to a societal is-

sue, in which people, in times of discontinuity and concerns, seek security and affection. The media then presents the past through different nostalgic gestures. Here, we understand that the nostalgias presented in television shows are built in a dialectic process between media and consumer, stimulating affective engagements.

Aiming to discuss how this has been operationalized in contemporary serial fictions, especially in the Brazilian scenario, we elected the first season of the series *Samantha!* as empirical object, and methodologically we described the main dramatic arcs and carried out a content analysis, which showed different nostalgic gestures and its functions in the narrative. The plot takes place in 2018, but by flashbacks, it brings stylistic elements, cultural products and social issues of the 1980's, especially around the Brazilian broadcast television landscape. Through ironic nuances, *Samantha!* works with different nostalgic gestures, which we call "romanticization of the past" and "critical nostalgia in television referentiality".

The first is operated mainly by Samantha and, sometimes, by Tico and Alfonso, her past fellows of the *Turminha Plimplom*. The protagonist grew up within the context of broadcast television production, so everything that refers to TV is romanticized, and even though she understands that in some aspects the experience has had a negative impact in her personal life, she idealizes that being famous will fulfill her again. The second nostalgic gesture is undertaken by the plot and uses reflexive criticism to question the functioning of television in the 1980s and its relation to contemporary times, specially in issues like race, gender and advertisement.

In this sense, the nostalgic return to Brazilian broadcast television in the 1980's function not only as a subjective yearning of the characters, but also as political criticism about the relation between media and childhood. *Samantha!* tries to articulate the unfulfilled experience of the protagonist with the changes in contemporary broadcast television, showing how, in the past, broadcast television helped build the cultural references of childhood in Brazil. Nowadays, however, these references are not on television, but on the Internet and the streaming services, such as Netflix²². The show, thus, works as a reflexive billboard of its own distribu-

tion service, stating symbolically that Netflix can satisfy our need for safety and security in the past, but presents it in a contemporary format. Nostalgia, then, is not only an evoked emotion or a com-

munal recapitulation, but also mediation between the past and the present, a rear-view mirror that shows what you left behind, but also where you are right now.

Notas

1. There is a close relationship between fictional nostalgia and dystopian works that deserves to be highlighted. For more information on the subject, see Machado (2020).
2. Original in portuguese. Our translation: “[...] possibilidade de fazer circular narrativas capazes de conectar pessoas de diferentes gerações, lugares e classes sociais”.
3. Original in portuguese. Our translation: “inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou, eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não)”.
4. Available in https://bit.ly/gretchen_bozo
5. Original in portuguese. Our translation: “Olha bem pra minha cara, Marcinho. Você ainda vai me ver na televisão”.
6. Original in portuguese. Our translation: “Você não sente saudade desse tempo não, Alfonso? O Boluta era amado. As pessoas queriam te pegar, cheirar, abraçar. Era real! Que nem suas fitas de vídeo cassete”.
7. Original in portuguese. Our translation: “Hoje em dias os pais não deixam as crianças chegarem nem perto de mim”.
8. Original in portuguese. Our translation: “A gente brigava, brigava, mas era uma família, né?”.
9. Available in <https://www.gazetaonline.com.br/noticias/brasil/2016/05/conhece-a-lenda-urbana-da-faca-do-fofao-boneco-e-relancado-no-brasil-1013941956.html>
10. Available in <https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/08/10/de-transparencia-a-ilarie-do-demonio-relembre-os-discos-da-xuxa.htm>
11. Original in portuguese. Our translation: “Casal vende, né, Samantha? O povo quer acreditar em qualquer merda”.
12. Original in portuguese. Our translation: “Eu praticamente inventei a fórmula ‘mulher jovem vende cerveja’”.
13. Original in portuguese. Our translation: “Toda criança quer os pais felizes. Para abrir um sorriso no rosto do papai e ajudar a mamãe a dormir de boa: Cervejas Canoa”.
14. Original in portuguese. Our translation: “Propaganda de cerveja? Claro que fazem. Cerveja, salsicha, remédio, cigarro... O importante é se comunicar com os jovens”.
15. Original in portuguese. Our translation: “Patroa”.
16. Original in portuguese. Our translation: “Gostosa”.
17. Original in portuguese. Our translation: “O Ministério da Saúde adverte: fumar causa impotência sexual”.
18. Original in portuguese. Our translation: Samantha: Você pegou pesado na ligação, Marcinho. Não quero que o público pense que... | Marcinho: O público não pensa, Samantha. E não tem ninguém assistindo essa merda. | Samantha: Como assim? | Marcinho: É difícil levantar audiência. Luta no gel você não quis fazer, briga de família você não quis fazer, minha ideia da cena do cadáver você não quis nem ouvir. | Samantha: O público quer os Plimplons, Marcinho, e os Plimplons são uma mensagem de amor. | Marcinho: Amor meu ovo, Samantha. Sabe o que dá audiência? É sangue.
19. Original in portuguese. Our translation: Samantha: Obrigada por ter chamado os comerciais, essa ligação foi um desastre. | Marcinho: Desastre? Essa ligação foi a melhor coisa! Estamos em segundo na audiência. Perdendo apenas para aquela novela francesa. | Samantha: Esse não é o programa que eu quero, Marcinho. | Marcinho: É muito melhor, né? Por você, o programa ia ter piscina de chantilly, makeover de uma velha, receita de pavê, previsão do tempo... | Samantha: A gente ia fazer um programa diferente, um programa relevante. | Marcinho: Relevante é sexo, escândalo, merchandising. Nos anos 80, quem você acha que pagava teu programa? O Ketchup Berenice.
20. Original in portuguese. Our translation: “Samantha, ninguém pode viver no passado. [...] Eu e os meus ajudantes vamos levar um pouquinho de alegria para sua casa, mas só um pouquinho, porque a vida também é feita de decepção, de tristezas e de cena com cadáver”.
21. Original in portuguese. Our translation: “[...] está na hora de crescer”.
22. For further information about Netflix and its commercial strategies in the licensing of produced work and the production of original series, specially those that deal with nostalgia (reboots, revivals, reruns, etc.), we recommend Bianchini (2018) and Jenner (2018)

References

- Bardin, L. (1988). *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70.
- Bauman, Z. (2017). *Retrotopia*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bianchini, M. (2018). *A Netflix no Campo de Produção de Séries Televisivas e a Construção Narrativa de Arrested Development*. Thesis [PhD in Contemporary Culture and Communications], Faculty of Social Communication of the Federal University of Bahia.
- Boym, S. (2001). *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Calabrese, O. (1987). *A idade Neobarroca*. Lisboa: Edições 70.
- Castellano, M. & Meimaridis, M. (2017). Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso Netflix. *GEMInIS*, 8(1), 60-86. Available in <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/281>
- Davis, F. (2011). "Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia". In: *The Collective Memory Reader* (pp. 446- 496). Oxford: Oxford University Press.
- Ferraz, T. (2016). Activating nostalgia: cinemagoer's performances in brazilian movie theatres reopening and protection cases. *Medien&Zeit*, 4, 72-82. Available in <http://medienundzeit.at/talitha-ferraz-activating-nostalgia/>
- Fonseca, C. F. (2006). "Análise de Conteúdo". In: *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação* (pp. 280-303). 2. ed. São Paulo: Editora Atlas.
- França, E. L. (2018). Indústria cultural e nostalgia: suposições sobre o retorno do grupo Abba como produto cultural. *Intercom-Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Juazeiro/BA*. Available in <http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2018/resumos/R62-0151-3.pdf>
- Grainge, P. (2000). Nostalgia and style in retro America: Moods, and modes, and media recycling. *The Journal of American Culture*, 23(1), 27-34. doi: https://doi.org/10.1111/j.1537-4726.2000.2301_27.x
- Hagedoorn, B. (2017). Collective Cultural Memory as a TV Guide: "Living" History and Nostalgia on the Digital Television Platform. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 14(1), 71-9. doi: <https://doi.org/10.1515/ausfm-2017-0004>
- Holdsworth, A. (2011). *Television, memory and nostalgia*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Huyssen, A. (2014). *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. New York: Palgrave Macmillan.
- Leal, B. S., Borges, F. & Lage, I. (2018). "Experiências de nostalgia: de *Stranger Things* a *Voices de Tchernóbil*, diferentes construções nostalgizantes". In: *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo* (pp. 47-65). Rio de Janeiro: E-Papers.
- Lopes, M. I. (2014). Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. *Compós - XXIII Encontro da Associação dos Programas de Pós-Graduação, Universidade Federal do Pará*. Available in http://compos.org.br/encontro2014/anais/Docs/GT12_ESTUDOS_DE_TELEVISAO/templatexiiicompos_2278-1_2246.pdf
- Machado, H. L. (2020). Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre passado e futuro no imaginário contemporâneo. *AÇÃO MIDIÁTICA*, 19, 126-144. doi: <http://dx.doi.org/10.5380/2238-0701.2019n19-07>

- More, T. (1999). *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Newman, M. Z. (2006) From Beats to Arcs: Towards a Poetics of Television Narrative. *Project MUSE: The Velvet Light Trap*, University of Texas Press, 58, 16-28. Available in <https://muse.jhu.edu/article/204770>
- Niemeyer, K. (org.) (2014). *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*. Basingstoke: Palgrave Mcmillan.
- Niemeyer, K. (2018). "The power of nostalgia: About the role and the place of media and communication (scholars) in nostalgia studies". In: *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Orozco-Gómez, G. (2014). "Televisão: causa e efeito de si mesma". In: *O fim da televisão*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento.
- Plato. (1943). *Plato's The Republic*. New York: Books, Inc.
- Santa Cruz, L. & Ferraz, T. (2018). "A propósito da nostalgia". In: *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- Silva, M. V. (2014). Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. *Galaxia (São Paulo, Online)*, 27, 241-252. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014115810>
- Sinval, M. J. (2010). O "X" da Questão: O fenômeno Xuxa e a construção das crianças com o "X". (Masters dissertation, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brazil). Available in <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/5283>
- Sousa, D. F. (2012). A cartomante: uma tragicomédia machadiana. *Machado de Assis em Linha*, 5(9), 171-185. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S1983-68212012000100010>
- Wulf, T., Rieger, D. & Schmitt, J. B. (2018). Blissed by the past: theorizing media-induced nostalgia as an audience response factor for entertainment and well-being. *Poetics*, 69, 70-80. doi: <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2018.04.001>

- Sobre los autores:

Marcel Silva is Professor at the Communication Department and the Postgraduate Program in Communication and Media Cultures at the Federal University of Paraíba (PPGC/UFPB). Master and PhD in Communication at the Fluminense Federal University.

Larissa Lopes is Master student in the Postgraduate Program in Communication and Media Cultures at the Federal University of Paraíba (PPGC/UFPB). She has experience in the area of Social Communication, acting mainly on the following topics: Fictional Series, Television Production and Nostalgias in the Audiovisual.

- ¿Cómo citar?

Silva, M & Lopes, L. (2020). Nostalgic gestures on Brazilian serial fiction: the case of Samantha!. *Comunicación y Medios*, (41), 106-116, doi: 10.5354/0719-1529.2020.56677

Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine

Argentine TV Fictions at International Film Festivals

Carolina Soria

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina
soriacarolina@gmail.com

Resumen

Este artículo examina la reciente participación de series de ficción argentinas en los festivales internacionales de cine en un contexto audiovisual dominado por cambios radicales en la producción, distribución y consumo. La propuesta de este trabajo es describir la identidad múltiple del audiovisual contemporáneo y postular que la incursión de artistas reconocidos en el formato televisivo —y su exhibición en los festivales— funciona como una doble operación legitimante, elevando a la serie como producto cultural y expresión artística. Desde esa perspectiva se analizará la construcción narrativa y estilística de dos ficciones argentinas como también los recorridos emprendidos por ellas —su emisión televisiva, en plataformas en línea y en festivales audiovisuales—. Las conclusiones del artículo apuntan a destacar el lugar central que ocupan la circulación y distribución de la ficción televisiva en la industria audiovisual y en los espacios de reconocimiento tradicionalmente asociados al cine y la televisión.

Palabras clave: series televisivas de ficción, cineastas argentinos, festivales internacionales de cine, distribución, consumo.

Abstract

This article examines the recent participation of Argentinian television series in international film festivals in an audiovisual context dominated by radical changes in production, distribution and consumption. The proposal of this work is to describe the multiple identity of contemporary audiovisual and postulate that the incursion of recognized artists in the television format —and its exhibition at film festivals— works as a legitimate double operation, elevating the series as a cultural product and artistic expression. From this perspective, the narrative and stylistic construction of two Argentine fictions will be analyzed, as well as the journeys undertaken by them —their television broadcast, online platforms and audiovisual festivals—. The conclusions of the article aim to highlight the central place occupied by the circulation and distribution of television fiction in the audiovisual industry and in the recognition spaces usually associated with film and television.

Keywords: argentine TV series fiction, filmmakers, international film festivals, distribution, consumption.

1. Introducción

Dentro de un amplio repertorio de series de ficción que comienzan a realizarse en la Argentina hacia el 2010 y en los años subsiguientes, destacan especialmente tanto las peculiaridades narrativas y estilísticas como los itinerarios emprendidos por dos de ellas: *La casa* (2015), dirigida por Diego Lerman; y *Cromo* (2015), dirigida por Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik. Ambas tienen en común ser ficciones televisivas realizadas por cineastas argentinos, haber sido ganadoras de los concursos de fomento promovidos por el Estado y —además de emitirse por la Televisión Pública— haber sido seleccionadas para participar en festivales internacionales de cine, inaugurando secciones de exhibición exclusivas dedicadas a series de televisión. Esto último constituye el eje articulador de este trabajo, el cual apunta a examinar a partir del caso argentino, la creciente participación del producto serial en espacios de exhibición tradicionales como los festivales de cine y la necesidad de reflexionar, en primer lugar, sobre las nuevas formas de producción, distribución y exhibición de la narrativa seriada; y en segundo lugar, sobre el lugar que ocupa dentro de la industria audiovisual contemporánea.

El entramado conceptual que proponemos pone el acento en el rol de los festivales de cine como espacios de negociación e instancias de legitimación de los productos culturales que en ellos se exhiben. Se trata de una fundamentación que permite adentrarnos y describir este nuevo escenario caracterizado por la multiplicidad de identidades que envuelve a cada medio, los cuales ofrecen una variedad de formas de consumo. Dentro de este marco de referencia nos centraremos en las series argentinas de Diego Lerman, los hermanos Puenzo (Lucía y Nicolás) y Pablo Fendrik para analizar, de manera conjunta, la construcción de su dimensión narrativa y las diferentes formas y espacios de exhibición.

2. Marco Teórico

La serie de ficción se ha convertido en los últimos años en una forma narrativa audiovisual contem-

poránea de gran consumo y su diseminación a escala global es innegable (Broe, 2019; Cascajosa, 2016). Se trata de un fenómeno cultural en el que las plataformas digitales ocupan un lugar central para su visualización al tiempo que se promueve la creación de nuevos espacios. Este panorama audiovisual impregnado por las narrativas seriadas ha modificado y complejizado cada una de las instancias de la producción, la exhibición y el consumo al tiempo que el formato se ha convertido en un objeto de estudio vivo capaz de generar nuevas conceptualizaciones a medida que se desarrolla (Gauthier, 2018; Pousa, 2018; Zafra, 2017; Scolari, 2013, 2008). La exhibición de estas ficciones audiovisuales ya no se limita al ámbito de la televisión sino que su visionado abarca las plataformas de internet e incluso, como veremos en este trabajo, los festivales de cine. Estas formas de circulación nos enfrentan “ante un modelo de negocio que amplía el recorrido tradicional de la emisión convirtiendo a la distribución en una pieza clave de la internacionalización del producto, que condiciona no solo las estrategias de compra, sino también las de producción” (Pousa, 2018, p.18).

En las últimas décadas los festivales se han erigido como agentes fundamentales en el fomento de la producción, distribución y exhibición del audiovisual contemporáneo, se han convertido en espacios de intercambio transnacional (Peirano, 2018) y los estudios académicos en torno a ellos crecieron exponencialmente dando lugar a nociones que permiten comprender el audiovisual, en general, en su dimensión globalizada. Los productos son concebidos para ser lanzados al mercado internacional con el objetivo de participar de concursos que premian con la financiación de instancias de producción o posproducción como también para emprender el recorrido pautado por las diferentes ventanas de exhibición posibles (mercados y festivales audiovisuales).

Un fenómeno aún más reciente y que se desarrolla en paralelo al incremento del consumo de series de ficción, es la creación de secciones especiales dentro de los festivales internacionales de cine para su exhibición exclusiva. Estos eventos se adaptan al actual mercado audiovisual y se hacen eco de las nuevas formas discursivas y de consumo, ofreciendo un espacio dentro del cual las series se enfrentan a posibilidades de producción, distribución y exhibición alternativas (a la de su transmi-

sión televisiva tradicional o a la visualización en las plataformas de internet). Por otro lado y, además de constituir un espacio de *marketing* para la promoción de películas, los festivales funcionan como agentes legitimantes de las producciones que en ellos se exhiben: los premios y elogios de la crítica que reciben los films auguran su lanzamiento al mercado internacional y prometen tanto el reconocimiento de sus directores como el afianzamiento de sus carreras (Chan, 2001). Se trata, en los términos planteados por Rodríguez Isaza (2014) de una estrategia estandarizada para elevar el estatus artístico y cultural de productos cinematográficos dirigidos al mercado internacional. La gran cantidad de este tipo de eventos permite establecer un paralelo con la noción de bienalización del arte que plantea Andrea Giunta para referirse a la multiplicación de encuentros artísticos realizados en diferentes ciudades. En este sentido, las bienales, al igual que los festivales de cine, resultan ser espacios en los cuales tienen lugar convenios, negocios e intercambios de representaciones de la producción artística internacional (2007). Como señalan Cerdán y Fernández Labayen (2017), la televisión aceleró y popularizó el proceso de transnacionalización que el cine había iniciado, especialmente en círculos exclusivos y de élite.

Si bien aún no hay estudios específicos que indaguen en profundidad sobre la circulación de las series televisivas en los festivales de cine, en los últimos años se elaboraron conceptos que arrojan luz sobre el presente contexto audiovisual de los medios digitales. Un contexto en el que domina la fragmentación de audiencias y la diversificación del consumo cultural junto a los cambios tecnológicos, sociológicos y regulatorios que transformaron el modelo tradicional de televisión. Nociones como hipertelevisión (Scolari, 2013), televisión mutante (Zafra, 2017) y ficciones convergentes (Pousa, 2018), describen este panorama y resultan imprescindibles para abordar nuestro objeto de estudio, al tiempo que apuntan a visibilizar la identidad múltiple del audiovisual contemporáneo. Sobre esta cuestión y al reflexionar sobre la televisión dentro de la historia de los medios, es productivo el modelo de crisis que propone Rick Altman (1996) al analizar el cine como una historia discontinua de fenómenos múltiples, y las tres etapas que se superponen y repiten en toda crisis: identidad múltiple (por la introducción de una nueva tecnología, una nueva práctica social o una nueva forma de

explotación); lucha jurisdiccional (campo de batalla por el control del uso y la práctica de la nueva tecnología); acuerdo negociado (nuevas alianzas entre los sistemas de representación y quienes los fabrican, distribuyen y consumen).

Esta noción de identidad múltiple resulta eficaz para describir la narrativa audiovisual televisiva y encuentra su fundamento también en algunos de los rasgos con que Scolari (2008) define a la hipertelevisión, como la confusión entre los géneros y el borramiento de sus límites, las narraciones transmediáticas (Jenkins, 2008) consistentes en la expansión de las historias a través de diferentes medios, y la participación activa y colaborativa de la audiencia. De la misma manera, la naturaleza creativa por parte del espectador también ha llevado a la creación de terminologías compuestas que dan cuenta de la complejidad y multiplicidad. Tal es el caso del término "interactor" (interacción+actor) propuesto por Gauthier (2018) que reemplaza al tradicional "espectador" o "televidente" y permite describir la experiencia estética producida por las narrativas transmedias.

Dentro de este nuevo paradigma en el que se difuminan los límites entre los medios de expresión y los modos de consumo, la convergencia mediática (Jenkins, 2008) se erige como estandarte del dinamismo que caracteriza el presente audiovisual dominado por la circulación de contenidos a través de múltiples plataformas y el consecuente desplazamiento de las audiencias. En este contexto resulta productiva la noción de "ficciones convergentes" propuesto por Pousa, una categoría que existe de una manera genérica desde el nacimiento de la propia televisión, por la vinculación de sus relatos audiovisuales de ficción con los folletines del siglo XIX mediante la serialidad, por la práctica del teatro filmado y su dramaturgia o por la tecnología, el lenguaje y el ritmo cinematográficos (Pousa, 2018, p. 25).

Se trata de un concepto que describe la intermedialidad intrínseca a la televisión, la convivencia de diferentes modos de representación que también caracterizó al cine desde sus comienzos por sus deudas con otras series culturales como el teatro, el circo, el ballet y los números de magia. La nueva forma de expresión que emergía a principios del siglo XX –al igual que en los primeros años de la historia de la televisión en la Argentina–, también

se enriqueció con el prestigio de actores, actrices y guionistas provenientes del teatro y la literatura, y pudo así incorporarse al campo cultural tradicional y conquistar a un público culto.

Por último, y previo a adentrarnos en las particularidades de la narrativa seriada argentina, resulta paradójico que la participación del medio televisivo en los festivales reivindica la experiencia colectiva cinematográfica del visionado en sala, desplazando la situación individual que caracteriza la fragmentación del consumo televisivo en general y de la narrativa seriada en particular.

3. Las series de ficción en Argentina

Inmersa dentro de un proceso histórico de transformación de las producciones de ficción en América Latina, hacia el año 2010 la Televisión Pública argentina exhibe una renovación inédita en la oferta de formatos y contenidos narrativos de su programación. En ella sobresale el desarrollo de la narrativa seriada ficcional que surgió, principalmente, como resultado de concursos de fomento estatales organizados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación, Inversión Pública y Servicios. Prácticamente en simultáneo a su estreno dentro de la grilla televisiva tradicional y su lanzamiento en plataformas de internet, estas series comenzaron a participar en las nuevas secciones de los festivales internacionales de cine como también en aquellos exclusivos para series web y televisión.

Un gran número de estas ficciones televisivas fueron realizadas por cineastas y dramaturgos en un contexto de cambios legislativos, tecnológicos e institucionales¹, y entre ellas fueron seleccionadas para formar parte de la programación de festivales: *La casa* (2015), dirigida por Diego Lerman; y *Cromo* (2015), dirigida por Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik. La ficción de Lerman, reconocido realizador cinematográfico de films como *Tan de repente* (2002), *Mientras tanto* (2006) y *La mirada invisible* (2010) (entre otros) tuvo su estreno internacional en el Festival de Cine de Rotterdam en la sección destinada a series televisivas internacionales creadas por cineastas y denominada *Episodic-Epidemic*; *Cromo* fue el único producto te-

levisivo de América Latina seleccionado para participar en la nueva sección *Primetime* del Festival Internacional de Cine de Toronto.

A continuación se indaga en estas series y sus recorridos para reflexionar sobre las nuevas formas de producción, distribución y consumo de la narrativa seriada de ficción y los criterios estéticos tenidos en consideración para la selección de los proyectos, los cuales se relacionan con la cada vez más difusa frontera entre televisión y cine que señalan directores, críticos y organizadores de festivales. Postulo que tanto la incursión de los artistas (directores, actores, actrices y guionistas) en esta forma narrativa y la exhibición de la misma en los festivales de cine funciona como una doble operación legitimante de la serie televisiva como producto cultural y expresión artística. Coincidimos con Pousa en que “el concepto autoral, unido al imperante *marketing* de las plataformas, determina la presencia de las producciones televisivas en estos festivales” (2018, p. 29), las cuales a su vez permiten que los festivales se legitimen a sí mismos incorporando en su programación a figuras de renombre.

3.1. La casa

La ficción de Diego Lerman fue producida por Campo Cine y tras su emisión en la Televisión Pública en marzo del 2015 emprendió un recorrido por diferentes festivales y mercados. Su primera participación internacional fue en el mismo año en el Festival *Series Manías* que tuvo lugar en el *Forum des Images* de París y luego en el Festival de Cannes (*Marche du Films*). En el 2016 fue la primera serie que representó a Latinoamérica en la programación del Festival de Cine de Rotterdam en su nueva sección destinada a series de ficción televisiva². Allí se exhibieron cuatro episodios (“Secuestro”, “Revolucionarios”, “Ficción” y “Virus”) y fue presentada en la página web del festival como una “rareza audaz” dentro de la televisión argentina en materia de series. Según el realizador, *La Casa* por su propuesta narrativa y su forma de producción, constituye una novedad y el espacio del Festival de Rotterdam ofrece una gran oportunidad para mostrar productos diferentes de la televisión tradicional (Van Vliet, 2016).

La ficción recorre la historia argentina a través de las décadas a lo largo de trece episodios, en los

cuales diferentes narraciones autoconclusivas tienen en común el espacio que habitan, un caserón ubicado en el Delta del Tigre. Cada historia, además de recurrir a géneros y estilos cinematográficos acorde con el periodo en el que tiene lugar, se ancla en el momento histórico y cultural del país dentro del cual se desarrolla. Según Lerman, los capítulos fueron pensados como pequeños medio-metrajés (en Gallego, 2015) y abordados desde diferentes géneros de la historia del cine, utilizando cada época como una excusa formal para abordar los diferentes lenguajes cinematográficos. Por ejemplo, el primer capítulo titulado “Criatura”, situado en 1929, se filmó en blanco y negro, el estilo del guión se asemeja a la literatura de Edgar Allan Poe y la estética tiene una impronta entre gótica y expresionista. En cambio el siguiente episodio (“Despedida”), cuyos protagonistas encarnan a Carlos Gardel y Alfredo Le Pera días antes del trágico accidente aéreo, se sitúa en 1935 y remite al cine tanguero de la Argentina de la década del treinta. Y así, la ficción televisiva revisita tanto los diferentes periodos de la historia y de la cultura argentina —la muerte de Eva Perón el 26 de julio de 1952, el mundial de fútbol de 1978 en plena dictadura militar, los levantamientos militares a los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín y Carlos Saúl Menem por parte de los denominados “carapintadas”—, como de los diferentes estilos cinematográficos, entre ellos el cine de Hollywood de los cuarenta, el *western* de los cincuenta y la *nouvelle vague* de los sesenta.

Cada capítulo de *La casa* comienza con el relato de una voz en *off* que presenta a los personajes y su pasado inmediato, explica el devenir de la vivienda y las historias que envuelven a sus habitantes. La narración oral que se adelanta al título y a los créditos iniciales, es acompañada por la yuxtaposición de imágenes de archivo de carácter tanto documental como ficcional en sus diferentes materialidades: fotografías, periódicos y videos. El último episodio, uno de los cuatro que pudo verse en el Festival de Rotterdam y que se titula “Virus”, construye su material narrativo en un futuro distópico (año 1929) en el cual un virus acecha a la población mundial. Sorprendentemente ese futuro no es tan diferente al presente de este artículo, inmerso en los avatares de la pandemia de COVID-19. La voz introductoria nos sitúa en el verano del 2021, en los días en que Sofía (Erica Rivas) organiza una fiesta en el caserón para celebrar su cumpleaños núme-

ro veintiuno. Las imágenes se suceden mediante un montaje vertiginoso, amalgamando fotografías que ilustran aquello que relata la voz en *off* o que completan su representación en la banda sonora. Por ejemplo se filtran auditivamente la música electrónica de la fiesta y la sirena de una patrulla de policía. Esta apertura narrativa finalmente nos ubica en el año 2025, cuando el padre de Sofía enferma y ella se dedica a cuidarlo durante los dos años siguientes. Como promete la voz narradora “serán años penosos que conducirán a una lenta pero segura decadencia de la casa”.

Finalizado el prólogo y tras la presentación del título que da nombre a la serie, el punto cero del relato nos introduce en el año 2029, en el exacto momento en que Sofía y su pareja llegan a la casa del Tigre cubiertos de máscaras en sus rostros. Ella está embarazada y la vivienda familiar que se encuentra desocupada y en estado de abandono representa un refugio seguro lejos de la ciudad. Las últimas noticias periodísticas que la protagonista recibe comunican cifras y datos devastadores, como la instalación de hospitales de campaña, la cuarentena obligatoria, toques de queda en varias ciudades y el cierre de los pasos fronterizos. La desolación y preocupación invaden el estado de ánimo de Sofía como también los espacios que ocupa. La iluminación tiñe las habitaciones de tonalidades neutras y frías que oscilan en la gama de los grises y los verdes, colores que contribuyen a crear el clima distópico del episodio. Una vez instalada, la pareja advierte que el caserón no fue pensado como refugio únicamente por ellos. Primero llega su hermana (María Merlino) acompañada de su pareja (Carla Crespo) y luego su madre (Cristina Banegas). Evidentemente Sofía no mantiene relación con ninguna de las dos desde hace ya varios años y la convivencia no hace más que aflorar los reproches y acentuar los conflictos entre ellas. La paleta de colores y los primeros planos y planos medios fijos que prevalecen en los espacios interiores sin duda incrementan el clima de hostilidad y subrayan la tensión y deterioro de los vínculos entre las tres mujeres.

Como resultado de su paso por los festivales y mercados, la excelente repercusión internacional que tuvo la propuesta de Lerman hizo que la compañía francesa *Loco Films* adquiriese los derechos de la serie. También cosechó premios en la tercera edición de “Nuevas Miradas en la Televisión”

(2015) otorgados por la Universidad de Quilmes en los rubros Mejor Ficción, Mejor Actriz (Erica Rivas) y Mejor Música (Gustavo Pomenarec) y fue nominada en el rubro Mejor Series y/o Telefilms de los Premios Cóndor de Plata (2016).

La incursión en la narración seriada significó para Lerman la posibilidad de experimentar con cine en la televisión (Van Vliet, 2016) y agenciar el rótulo de “*cinematic serie*” (Kesslassy, 2015). Se trata nuevamente de una etiqueta que apunta a la identidad múltiple de la televisión de la misma manera que la noción de televisión “cinemática” propuesta por Mills (2013). Con este concepto se alude a aquellos programas que priorizan el aspecto visual en mayor proporción que la televisión habitual y en los cuales el desarrollo tecnológico permite una calidad de imagen y sonido superior e incluso un grado de manipulación mayor. El director de *La casa* remarcó que la serie fue filmada con una sola cámara, la puesta en escena tuvo una dedicación mayor que la destinada usualmente en televisión y que el “abordaje cinematográfico” propuesto llamó la atención de actores y actrices provenientes del mundo del cine, el teatro y la televisión para formar parte del experimento.

Con respecto al lugar conferido dentro del Festival de Cine de Rotterdam, el director artístico Bero Beyer junto al programador Léo Soesanto crearon la sección *Episodic - Epidemic*³ para celebrar todas las modalidades en que los cineastas se expresan y encontrar así la mejor manera de presentar diferentes tipos de narración (Pritchard, 2016)⁴. En el catálogo del festival y dentro de la presentación de esta sección, Soesanto explica su nombre, el cual proviene de la idea: “La serie televisiva se ha convertido en una fuerza cultural que se ha propagado como un virus, afectando conversaciones cotidianas, adentrándose en la mente de realizadores cinematográficos que trabajan para la televisión y en las programaciones de los festivales de cine que las proyectan (Toronto, Berlín, Sundance)” (2016, p. 206)⁵. Asimismo, programadores se hacen eco de los cuestionamientos frecuentados por el creciente consumo de la serie de televisión —“Películas versus series. ¿Es el cine mejor que la televisión? ¿Es la televisión el nuevo cine?” (2016, p. 206) — y enfatiza que la sección no toma partido. El responsable de la programación señala que el nombre “*episodic*” fue elegido para identificar el núcleo de contar historias en episodios, los

cuales permiten experimentar con el tiempo y el ritmo. Justamente dentro de las modalidades de esta nueva sección (documental, formato largo, *binge-watching*) la serie de Lerman fue programada bajo el lema de experimental, enfatizando en la descripción presentada en el catálogo el abordaje de diferentes géneros y estilos a través del tiempo. Se trata de una construcción ficcional portadora de una estructura narrativa compleja, uno de los rasgos distintivos de la hipertelevisión (Scolari, 2008).

3.2. Cromo

Un recorrido inverso tuvo la serie de los hermanos Puenzo y Fendrik, dado que unos meses antes de su emisión televisiva inauguró la nueva sección de *Series Primetime* del Festival Internacional de Cine de Toronto con la proyección de tres capítulos (de un total de doce): se mostraron los dos primeros y el octavo por su importancia para el desarrollo de la trama⁶. Escrita con el asesoramiento de investigadores de CONICET, la narración se centra en el esclarecimiento del crimen de una científica que investiga la contaminación producida por los desechos tóxicos de una curtiembre y los daños ocasionados al ecosistema de los Esteros del Iberá (Provincia de Corrientes) y a sus habitantes.

Instalada en el nordeste argentino, Valentina Riera (Emilia Attias) realiza una investigación de campo en las aguas del extenso humedal para determinar los niveles de cromo. Los resultados arrojarían cifras alarmantes y comprometedoras, tanto para el Director Ejecutivo de la empresa responsable (Daniel Veronese) como para la mayoría de los habitantes que viven de ella y no tienen más opción que ser cómplices a fin de conservar sus puestos de trabajo. La amenaza que representa el conocimiento público de las irregularidades de la curtiembre en el deshecho de los tóxicos motiva el crimen de la protagonista en el primer episodio. A partir de allí, se construye una narración a través de indicios que desentrañan todo aquello que rodea y encubre el atentado, apelando a varios de los tópicos frecuentados por el género policial: el triángulo amoroso, el asesino material/intelectual, el ocultamiento del arma homicida, un testigo que se encuentra bajo amenaza, un colega/amante que asume las funciones de detective y la corrupción policial.

Un elemento invariable en las directrices del género y que forma parte del ordenamiento narrativo de la ficción es el *flashback*, procedimiento que estructura y organiza el recorrido por las diferentes pistas. Sin estar atado a una cronología de los hechos, la historia va y vuelve del pasado no solamente con el fin de esclarecer el crimen, sino también para conocer en detalle la vida profesional y personal de la protagonista. Además de constituir el punto neurálgico de los *flashbacks*, algunos indicios del pasado se materializan en el presente a través de diferentes dispositivos tecnológicos, como cámaras de seguridad, mensajes de audio y correos electrónicos. Como prueba del gran trabajo de producción, la serie no se circunscribe a los diferentes paisajes que exhiben los esteros correntinos ni a la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (Ciudad de Buenos Aires), sino que recorre también otros paisajes naturales como los de la Base Marambió (Antártida), el Parque Nacional Nahuel Huapi (Neuquén) y el Glaciar Perito Moreno (Santa Cruz). Estos lugares, a la vez que funcionan como escenarios de los diferentes nudos narrativos, ostentan su imponente en las transiciones de las diferentes secuencias.

Lucía Puenzo contrastó su experiencia televisiva con su trabajo en el cine y le reconoció, como uno de sus beneficios, contar con un mayor tiempo destinado a la realización (doce semanas). Esta ventaja posibilitó la experimentación y la creación de numerosas subtramas, siendo los cierres de cada bloque el único componente televisivo (Gallego, 2015b).

Luego de la presentación de *Cromo* en el Festival Internacional de Cine de Toronto y tras el reconocimiento que obtuvo, sus derechos fueron adquiridos por la distribuidora francesa *Pyramide International* para adaptar la serie al largometraje. Su presidente, Eric Lagesse, manifestó la creciente porosidad entre el cine y la televisión (Goodfellow, 2015) además de reconocer una “calidad cinematográfica” en la ficción argentina. Lo mismo señaló Nicolás Puenzo al comparar la serie con una producción americana desde el punto de vista de la labor técnica (Lingenti, 2015). Mientras que la realizadora expresó:

Este sistema de producción, para nosotros que somos todos gente de cine, nos permitió pensar esta miniserie como una película de 12 horas, donde lo importante (...) no es lo que se cuenta sino cómo se cuenta,

el ritmo, el tono, la música. Tuvimos toda la libertad del mundo (2015).

El periplo de la serie culmina con su adaptación al largometraje *Cromo*. La película de la serie y su estreno en la plataforma Contenidos Digitales Abiertos (CDA) el viernes 15 de enero del 2016⁷. En claro contraste con la buena recepción que rodeó a la presentación de la ficción en el festival canadiense, su lanzamiento como largometraje no contó con la misma repercusión.

A diferencia de Diego Lerman, tras su paso por *Cromo* los directores volvieron a incursionar en el formato de la serie. En el caso de Lucía Puenzo y ante la parálisis que señala respecto de la situación del cine argentino en los últimos años (Gallego, 2018), emprendió diversos proyectos fuera de Argentina (dirigió en Chile la serie *La jauría* (2019) y en una entrevista menciona estar con un proyecto de Netflix en Colombia y otro en Estados Unidos). También Pablo Fendrik continuó por este camino, dirigió *El jardín de bronce* (2017) y está próximo a rodar la adaptación a miniserie de la novela policial argentina *Entre hombres*. Ante esta situación es preciso mencionar que el formato de la narrativa seriada se ha convertido últimamente en una fuente laboral tanto para directores como para actores y escritores argentinos. Ante la crisis cultural general y de la ficción televisiva en particular en la segunda mitad de la década, por la falta de políticas de Estado que protegen al sector, la escasez de producciones locales y la consecuente falta de trabajo e importación de ficciones extranjeras; la narrativa seriada estrenada en plataformas y en formato web atrae cada vez más a los profesionales del cine y el teatro. A la vez que ven en ellas una fuente de trabajo, reconocen aprovechar su incursión en el medio para explorar un nuevo lenguaje.

La sección *Primetime* del Festival de Cine de Toronto fue creada en el 2015 y, según el director artístico del festival, Cameron Bailey, el espacio se focaliza en la nueva edad dorada de la televisión que se caracteriza por una “programación global de alta calidad, excelente escritura y dirección que rivaliza con el mejor largometraje” (Hertz, 2018)⁸. El responsable del evento expresó a su vez que:

El cine y la televisión han estado convergiendo durante años, con muchos cineastas gravitando hacia la televisión para experimentar con ese

medio. Primetime destacará estos desarrollos a nivel internacional, subrayando la creciente intersección entre estas dos culturas e industrias de la imagen en movimiento” (Powell, 2015)⁹.

Como podemos observar, los productos televisivos ingresan en estas secciones especiales –tanto del festival europeo como canadiense– de la mano de cineastas reconocidos, responsables de establecer el nexo entre los dos medios y garantes de ofrecer proyectos en los cuales pueda reconocerse esa “calidad cinematográfica” que mencionábamos recién. De esa manera, se presagia un vínculo fructífero entre los dos formatos a la vez que se asegura un caudal de público dispuesto a destinar un espacio dentro de la extensa agenda cinematográfica que caracteriza a los festivales para ver episodios de televisión. Con respecto a la audiencia de estas producciones, Bailey reconoció: “Nos dimos cuenta de que la audiencia de cine independiente es la misma que la que sigue esas series” (Hertz, 2018)¹⁰.

3.3. Unos límites cada vez más difusos

La participación creciente de la televisión, como también de productos concebidos para plataformas en línea, y las colaboraciones que en dichos espacios toman forma, concretizan el establecimiento de aquello que Yúdice denomina redes culturales. Ellas se caracterizan, dentro de esta situación en particular, por ser sistemas de cooperación que vinculan procesos nuevos con otros más tradicionales a la vez que permiten “articular creadores de sectores cultos, tradicionales y de los nuevos medios (digitales, internet, etc)” (2003, p. 12). Esta incipiente convivencia entre los diferentes formatos exige de parte de los festivales tradicionales adecuarse a los nuevos paradigmas y dinámicas de producción y consumo cultural. Es así que, además de verse interpelados con la generación de nuevos espacios de exhibición dentro de la grilla cinéfila, estos eventos propician la creación de mercados especializados, premios y foros de debate y reflexión en torno a estos nuevos modos de producción audiovisual. En este sentido, la necesidad de adaptación de estos espacios tradicionales forma parte de un entorno de transformación (tecnológico, regulatorio, cultural) en el que los acuerdos y alianzas se encuentran en plena elaboración. La televisión mutante en los términos planteados por Zafra (2017) domina esta nueva era audiovisual de transformación perma-

nente y es el resultado de este contexto de cambios. Dentro de este panorama inestable y supeditado a nuevas configuraciones resulta lógico encontrar que las formas narrativas y expresivas de los relatos seriados sean permeables a otros lenguajes artísticos, especialmente, que su territorio en constante expansión revele zonas de contacto con el cine.

Los criterios estéticos tenidos en consideración para la selección de los proyectos parecieran estar ligados al contorno cada vez más indefinido entre cine y televisión. En estudios previos se ha trabajado sobre la influencia del estilo visual cinematográfico en las series de televisión como garante de calidad (Cortés & Rodríguez, 2011), poniendo especial atención en el análisis de los relatos seriados a los elementos expresivos provenientes del cine: composición y planificación de la puesta en escena, movilidad de la cámara y formato de grabación. Sin embargo, el auge de las series comenzó a generar en el ámbito de la crítica, realizadores y organizadores de festivales reflexiones acerca de la cada vez más delgada y difusa línea que separa a la televisión y el cine. Para Michael Lerman, programador de *Primetime*:

La televisión cinematográfica ha proporcionado un nuevo carril para la experiencia del consumidor del arte cinematográfico (...) Estas series no solo superan los límites de lo que se puede presentar, sino que también demuestran cómo se puede trascender la cultura, las artes visuales y las comunicaciones (Hertz, 2018)¹¹.

Las argumentaciones que esbozan la permeabilidad entre ambos medios se centran en los desarrollos tecnológicos que ofrecen una mayor calidad de imagen y sonido priorizando el estilo visual, la presencia de directores, guionistas y técnicos prestigiosos del medio cinematográfico que se aventuran en el formato seriado, la complejidad narrativa y los altos presupuestos destinados para su producción. La convocatoria a actores y actrices consagrados en el cine como en el teatro nacional e internacional, confieren un prestigio adicional a las series generando mayores expectativas y garantizando calidad interpretativa.

Como señalamos al comienzo, la ficción televisiva serial constituye un nuevo referente cultural que emerge hacia el 2010 gracias a los avances tecno-

lógicos, “unidos al interés por sofisticar los relatos audiovisuales mediante la ambición temática y un nuevo tipo de producción que imita la cinematográfica, al que algunos autores se refieren como calidad o televisión cinematográfica” (Pousa, 2018, p.19). Existen numerosos debates en torno a la calidad televisiva que suscita la narrativa seriada (Jenner, 2018; Bourdaa, 2011; Thompson, 2003). Las ficciones abordadas en este trabajo responden a varios de los criterios de los estudios académicos que reflexionan acerca de la misma. Especialmente, y como vimos más arriba, *Cromo* y *La casa* se destacan por las innovaciones estéticas que presentan, la relevancia de las temáticas que exploran y la presencia de directores, actores y actrices reconocidos en el campo cultural nacional. Estos elementos sin duda favorecen el recorrido internacional que emprenden los proyectos audiovisuales y que aseguraron el reconocimiento que tuvo cada uno de ellos tras su paso por los festivales.

4. Conclusiones

Al estar inmersos dentro de este proceso en desarrollo, las conclusiones no pueden ser más que provisionarias y generadoras de nuevos interrogantes. A medida que se engrose el corpus de las series podremos indagar acerca de si los festivales, de la misma manera que funcionan como creadores de marcas de identidad en los films, favorecen el abordaje de determinadas temáticas y estilos narrativos. Cuestión que nos remite nuevamente a lo planteado por Giunta en relación con las bienales y la homogeneización del arte, la cual es expresada en la repetición de artistas y en una agenda de temas recurrentes. Asimismo, podremos examinar si la incursión en el formato de las series tiene una incidencia en las estéticas de producción cinematográfica de sus realizadores.

La expansión del audiovisual hacia la narrativa seriada junto a las nuevas y diversas formas de consumo, forman parte de un proceso cultural dentro del cual la circulación y la exhibición desempeñan un lugar central. Dentro del esquema de la distribución en los últimos años se multiplicaron los espacios destinados a la visualización de las series de ficción televisiva en donde producciones argentinas tuvieron la oportunidad de alcanzar nuevos merca-

dos y recibir reconocimiento internacional. Además de *Cromo* y *La casa*, otras series nacionales formaron parte de la programación de los festivales, por ejemplo *El aparecido* (2011, Mariano Rosa) participó en el Festival de Cine de Almería (Andalucía, España). También series web como *Los mentirosos* (2019, Alejandro Jovic) y *Noches de amor* (2019, Pedro Levati) formaron parte de la selección oficial del Festival Canneseries 2019; y *Gorda* (2018, Tamy Hochman, Bárbara Cerro y Sol Rietti) fue convocada para participar en el *Drama Series Days* del Berlinale Series.

Por último, esta incursión progresiva de contenidos concebidos para la televisión y plataformas web dentro de las lógicas y dinámicas del circuito de festivales de cine sin duda refuerza a la narrativa seriada como producto cultural en la industria audiovisual. Como resultado de ello, también se crearon rubros especiales para este formato en las entregas de premios tanto cinematográficos como televisivos. *La Casa* y *Cromo* fueron nominadas en el 2016 en los Premios Cóndor de Plata otorgados por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, inaugurando el nuevo rubro a Mejor Serie y/o Telefilme. De la misma manera, desde el 2018 se creó el Martín Fierro Digital dando lugar al reconocimiento de series de ficción web producidas, la mayoría de los casos, por universidades nacionales. En definitiva, podemos pensar en una dinámica doble: por un lado, la narrativa seriada explora formas de exhibición alternativas a la tradicional en la televisión; y, por otro, los festivales de cine no tardan en incorporar dicho producto cultural a su programación haciéndose eco de las nuevas formas de producción y consumo audiovisual.

Notas

1. En el plano legislativo, en el 2009 se sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26.522 (LCSA); en el plano tecnológico, hacia el 2010 se implementó la Televisión Digital Abierta (TDA) y, desde el punto de vista institucional, se crearon los concursos de fomento promovidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Ministerio de Planificación Federal, Inversión Pública y Servicios. Estas transformaciones que describen la coyuntura que posibilitó el incremento de la oferta ficcional en la Televisión Pública fueron desarrolladas en profundidad por Soria (2018).

2. Cabe mencionar que el director ya había participado en este festival con su film *Tan de repente* (2003) y el medimetraje *La guerra de los gimnasios* (2005).
3. Esta sección es una continuación del programa *Changing Channels* organizado en el 2013 por el Festival de Rotterdam. El objetivo de este espacio fue exhibir series realizadas por cineastas independientes para televisión y para la web.
4. Cita original: "Films versus series. Is the cinema better than TV? Is TV the new cinema?" (2016, p. 206).
5. Cita original: "Tv series have become such a cultural force that they spread like a virus –affecting our conversations, the mind of filmmakers working for televisión and the programmes of film festivals (Toronto, Berlin, Sundance)" (2016, p. 206).
6. *Cromo* también estuvo disponible para verse en *Netflix* y, al igual que *La casa*, en CDA (Contenidos Digitales Abiertos) y en *Cont.ar*.
7. Extraído de: <http://emiliaattias-uruguay.blogspot.com/2016/01/cromo-la-pelicula-de-la-serie.html>. Actualmente el largometraje está disponible en la plataforma *Cont.ar* y es presentado como un especial de dos horas, un resumen de la serie.
8. Cita original: "high-quality global programming, terrific writing, and direction that rivals the best feature filmmaking" (Hertz, 2018).
9. Cita original: "Film and television have been converging for years, with many filmmakers gravitating to television to experiment with that medium. Prime-time will highlight these developments internationally, spotlighting the growing intersection between these two moving-image cultures and industries" (Powell, 2015).
10. Cita original: "We realized the audience for independent film is the same as those following those serial works" (Hertz, 2018).
11. Cita original: "Cinematic television has provided a new lane for the consumer's experience of cinematic art (...) These series not only push the boundaries of what can be presented, but also demonstrate how it can transcend culture, visual arts, and communications" (Hertz, 2018).

Referencias

- Bourdaa, M. (2011). Quality Television: construction and de-construction of seriality. En: Pérez-Gómez, M.A. (Ed.) *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*, Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, 33-43.
- Broe, D. (2019). *Birth of the Binge: Serial TV and the End of Leisure*. Detroit: Wayne State University Press.
- Casajosa, C. (2016) *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Cerdán, J. & Labayen, M.F (2017). "Film and Television". En: Lugo, M., López, A.M., Podalsky, L. (Eds.) *The Routledge Companion to Latin American Cinema* (pp. 344-357). Londres: Routledge.
- Cortés, L. & Rodríguez, M. M. (2011) La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas. En: Pérez-Gómez, M. A. (Ed.) *Previously on. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: *Biblioteca de la Facultad de Comunicación de Sevilla*, 71-87.
- Chan, F. (2001). The international film festival and the making of a national cinema. *Screen*, 52 (2), 253-260.
- Gallego, R. (26 de julio, 2018). Entrevista a Lucía Puenzo: "No recuerdo otro momento del cine con tal grado de parálisis". *EscribiendoCine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0015057-lucia-puenzo-no-recuerdo-otro-momento-del-cine-con-tal-grado-de-paralisis/>

- Gallego, R. (27 de marzo, 2015). Entrevista a Diego Lerman: "Como director de cine me gustaba la posibilidad de la TV como gran laboratorio". *EscribiendoCine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0010417-diego-lerman-como-director-de-cine-me-gustaba-la-posibilidad-de-la-tv-como-gran-laboratorio/>
- Gallego, R. (16 de septiembre, 2015). Entrevista a Lucía Puenzo: "Cromo fue de mucho aprendizaje y diversión para todos". *EscribiendoCine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0011123-lucia-puenzo-cromo-fue-de-mucho-aprendizaje-y-diversion-para-todos/>
- Gauthier, P. (2018). Inmersión, redes sociales y narrativa transmedia: la modalidad de recepción inclusiva. *Comunicación y medios*, 37, 11-23. DOI: 10.5354/0719-1529.2018.46952
- Giunta, A. (2007). La era del gran escenario. *Revista Ñ*, 19.
- Goodfellow, M. (10 de septiembre, 2015). Pyramide acquires TV drama Cromo. *Screendaily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/news/pyramide-acquires-tv-drama-cromo/5092802.article>
- Hertz, B. (16 de agosto, 2018). TIFF 2018: Julia Roberts headlines festival's attempt to blur lines between film and televisión. *The Globe and Mail*. Recuperado de <https://www.theglobeandmail.com/arts/film/article-tiff-2018-julia-roberts-headlines-festivals-attempt-to-blur-lines/>
- Jauregui, M., Puenzo, L. & Puenzo, N. (Productores). (2015). *Cromo*. [Serie de televisión] Buenos Aires: Historias Cinematográficas.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Kaminker, A. (Productor ejecutivo) & Lerman, D. (Director). (2015). *La casa*. [Serie de televisión] Buenos Aires: Campo Cine.
- Keslassy, E. (14 de mayo, 2015). Paris-Based Loco Films Launched, Sets Lerman's 'La Casa'. *Variety*. Recuperado de <https://variety.com/2015/film/global/paris-based-loco-films-launched-sets-lermans-la-casa-exclusive-1201495840/>
- Larraín, P., Larraín, J.D., Poblete, A., Vesper, C. & Goldschmied, R. (Productores ejecutivos). (2019). *La jauría*. [Serie de televisión]. Chile: Fábula, TVN, Fremantle, Kapow.
- Lerman, D. (Director). (2002). *Tan de repente* [Película]. Argentina-Holanda: Lita Stantic Producciones / NYLON Cine.
- Lerman, D. (Director). (2006). *Mientras tanto* [Película]. Argentina-Francia: BD Cine, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Pyramide Productions.
- Lerman, D. (Director). (2010). *La mirada invisible*. [Película]. Argentina-Francia-España: El Campo Cine S.R.L.
- Lerman, D. (Director). (2015). *La casa* [Serie de televisión]. Buenos Aires: Campo Cine.
- Lingenti, A. (5 de octubre, 2015). *Cromo*, una serie federal. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cromo-una-serie-federal-nid1833685>
- Mills, B. (2013). "What does it mean to call television 'cinematic'?" En *Television Aesthetics and Style* (pp.57-669). New York: Bloomsbury Academic.
- Peirano, M. P. (2018). Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente. *Cuadernos.Info*, 43, 57-69. DOI: 10.7764/cdi.43.1485
- Pousa, L. (2019). Las plataformas y la creación de contenidos mainstream: una aproximación a las nuevas «ficciones convergentes». *Secuencias*, 47, 5-32.

- Powell, A. W. (15 de mayo, 2015). Toronto International Film Festival going Primetime with television programme. *The Gate. Entertainment Magazine*. Recuperado de <https://www.thegate.ca/spotlight/tiff/023195/toronto-international-film-festival-going-primetime-with-television-programme/>
- Pritchard, T. (31 de enero, 2016). Rotterdam fest tunes back into TV. *Screendaily*. Recuperado de <https://www.screendaily.com/rotterdam/rotterdam-fest-tunes-back-into-tv/5099614.article>
- Rosa, M. (Director). (2011). *El aparecido*. [Serie de televisión]. Salta: CHULO Productora Audiovisual.
- Rodríguez Isaza, L. (2014). De «gira» por los festivales: patrones migratorios del cine latinoamericano. *Secuencias*, 39, 65-82.
- Scolari, C. (15 de junio, 2013). La tv después del broadcasting: hipertelevisión, redes y nuevas audiencias. *Hipermediaciones*. Recuperado de <https://hipermediaciones.com/2013/06/15/la-tv-despues-del-broadcasting-hipertelevisión-redes-y-nuevas-audiencias/>
- Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*, 77, julio-diciembre, 1-9. Recuperado de [file:///Users/carolinasoria/Downloads/Dialnet-HaciaLaHipertelevisión-2694422%20\(4\).pdf](file:///Users/carolinasoria/Downloads/Dialnet-HaciaLaHipertelevisión-2694422%20(4).pdf)
- Soesanto, L. (2016). Catalogue International 45th Film Festival Rotterdam. Recuperado de https://issuu.com/iffr/docs/catalogue_iffr_2016_lr
- Soria, C. (2018) Dramaturgos y cineastas en la televisión: nuevas series ficcionales en la Argentina. *Revista Iberoamericana* 69 (18), septiembre-diciembre, 207-223. DOI: <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.18.2018.69>
- Suar, A. & Andrasnik, D. (Productores ejecutivos). (2017). *El jardín de bronce* [Serie de televisión]. Argentina-Estados Unidos: Pol-Ka Producciones, HBO.
- Thompson, K. (2003). *Storytelling in Film and Televisión*. Cambridge: Harvard University Press.
- Van Vliet, A. (4 de febrero, 2016). Filmmakers on television. <https://iffr.com/en/blog/filmmakers-on-television>
- Yudice, G. (mayo, 2003). Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué? Trabajo presentado en el Simposio Internacional: "Políticas culturales urbanas: Experiencias europeas y americanas", Bogotá.
- Zafra, J. M. (2017). La televisión mutante. *Evoca Comunicación e Imagen*, 5-9.

- Sobre la autora:

Carolina Soria es Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires), Investigadora Asistente de CONICET y Jefa de Trabajos Prácticos en la Cátedra "Historia del Cine Universal" (UBA).

- ¿Cómo citar?

Soria, C. (2020). Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine. *Comunicación y Medios*, (41), 117-128. doi: 10.5354/0719-1529.2020.56658

Sinceros, indelicados y venenosos: Un análisis *en fanpages* de personajes de telenovelas

Honest, impolite, and wicked: an analysis of telenovelas character fanpages

Daniel Rios

Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil
daniel_rios@id.uff.br

Dandara Magalhães

Universidad Federal Fluminense, Niterói, Brasil
magalhaesdandara@id.uff.br

Resumen

Es posible observar un aumento en el número de *fanpages* que crean personas a partir de personajes de telenovelas brasileñas. Es más, la mayoría de ellos publican *image macro*, patrón de imagen asociado al fenómeno de los memes de Internet. Este artículo argumenta que los productores de contenido operan y despliegan estratégicamente el lenguaje de los memes para movilizar el compromiso de sus seguidores. Por lo tanto, mapeamos y analizamos el contenido de las publicaciones de cinco páginas, tratamos de identificar si hay una estrategia explícita involucrada y si los contenidos están relacionados con la trama de la telenovela en los que se inspiran. El estudio constata que las páginas modifican su estructura frecuentemente y que sus contenidos usan generalmente un humor dirigido a la vida cotidiana. Esta práctica destaca las diferentes formas en que la telenovela, un producto ampliamente consumido en América Latina, es adecuada para crear contenido circulado *online*.

Palabras clave: telenovelas; páginas de personajes; humor; memes; *image macro*.

Abstract

It is noticeable an increase in the number of *fanpages* creating their own identity based upon Brazilian *telenovelas'* characters. Even more, most of them posts image macro format. Such image macro format is a pattern widely associated to the phenomenon of memes on Internet. This article argues that content producers strategically operate and display the language of memes to encourage their followers commitment. To understand such process, we map and analyze the content of the five-page publications, trying to identify whether there is a strategy explicitly involved and whether the contents are linked to the *telenovela's plot*. The study found out that pages frequently change their structure and generally deploy a type of humor targeting people's daily lives. This practice points to the different ways in which the *telenovela*, a television product widely consumed in Latin America, is appropriated and used in the making of content circulated online.

Keywords: *telenovelas*; character pages; humor; memes; image macro.

1. Introducción

En 2013, las publicaciones de *Felix Bicha Má*¹ se hicieron virales en *Facebook*. Con más de 3 millones de *likes*, la página se inspiró en Félix (Matheus Solano), villano de la telenovela *Amor à Vida* (TV Globo, 2013). Ellas se estructuraron en torno a leyendas divertidas que buscaban reproducir el tipo de humor del personaje: un hombre gay que se ganó el cariño del público al tener siempre un comentario sarcástico en la punta de la lengua. En el mismo período, la página *Carminha Perturbada*² compartía publicaciones similares con sus seguidores utilizando las características de la villana de *Avenida Brasil* (TV Globo, 2012), interpretada por Adriana Esteves.

Felix Bicha Má y *Carminha Perturbada* no están solos. De hecho, ellos forman parte de un movimiento que ha crecido en los últimos años, en que los creadores de contenido se apropian de personajes de ficción o personas reales y desarrollan sus propias versiones de estas figuras, generalmente con fines humorísticos (Chagas, 2018). Lo que llama la atención es que, al observar innumerables personajes creados a partir de telenovelas, es posible identificar que la mayoría de las imágenes publicadas siguen la misma fórmula: (1) una fotografía del actor o actriz que interpreta al personaje (2) superpuesta con líneas de texto, generalmente en blanco. Este formato, conocido como *image macro*, es un tipo de patrón estilístico que se hizo popular a mediados de la década del 2000's en las comunidades *online* subculturales (Davison, 2012) pero que, en la década siguiente, se hizo popular y también fue reconocido por el público *mainstream* (Phillips, 2015).

En este escenario, este artículo analiza cómo se estructuran las páginas de los personajes de telenovela y qué estrategias se despliegan para publicar contenido. ¿Cuáles son los personajes elegidos? ¿Cuál es la vida útil de estas páginas? ¿Y cómo los *image macros* publicados se relacionan con las telenovelas? Para eso, aplicamos una metodología de enfoque cualitativo, combinando la observación de las páginas y un análisis del contenido producido por éstas (Krippendorff, 2004; Amaral & Santos, 2012). El proceso tuvo tres etapas, desplegadas entre octubre y diciembre de 2018. Primero, realizamos un mapeo de páginas de personajes

de telenovelas creadas en *Facebook*. De este mapeo, distinguimos cinco páginas más relevantes, de acuerdo con el número de *likes* que captaron y la frecuencia de sus publicaciones. Por último, las publicaciones realizadas por estos perfiles durante la investigación fueron analizadas para identificar patrones estéticos y textuales utilizados por sus creadores.

No importa aquí discutir si las piezas publicadas son, de hecho, memes. Es difícil encontrar un consenso sobre qué parámetros deben usarse para clasificar ciertos fenómenos culturales como memes. De hecho, estudiosos de diferentes campos han intentado por años definir este concepto, muchos de ellos distinguen características que incluso son distintas entre sí (Dawkins, 1976; Shifman, 2014). Sin embargo, en general, los memes son entendidos como piezas que se propagan rápidamente a través de Internet y que casi siempre están guiadas por el humor (Shifman, 2014; Knobel & Lankshear, 2007). En las últimas dos décadas, se ha discutido cada vez más la relevancia de éstos en los espacios *mainstream* (Phillips, 2015).

El presente trabajo argumenta que las páginas de personajes centradas en telenovelas ofrecen múltiples perspectivas de análisis para el contexto mediático contemporáneo. En un escenario marcado por la fragmentación de la audiencia (Lotz, 2007), la proliferación de estos perfiles denotaría el peso que aún ejerce la televisión en Brasil, especialmente la red abierta. Producida en masa y ocupando el horario estelar en varias estaciones del país, la telenovela aún ocupa un lugar destacado en la vida cotidiana de las audiencias brasileñas.

Al mismo tiempo, estos perfiles apuntan a casos de cómo los sujetos comunes se apropian, descontextualizan y remodelan elementos de la cultura masiva para crear sus propios objetos. No obstante, sostenemos que esta remezcla no se realiza al azar. Los administradores de páginas de personajes de telenovelas estarían creando estratégicamente sus publicaciones para abordar patrones estéticos y discursivos coloquialmente conocidos como memes, especialmente *image macros*. Incluso de manera intuitiva, fabricarían sus personajes e invertirían en este tipo de lenguaje intencionadamente para aumentar la participación de sus páginas, teniendo en cuenta que una publicación de su éxito es suficiente para volverse viral.

2. Marco teórico

2.1 Recepción y consumo de las telenovelas

Sin duda, la telenovela es uno de los formatos televisivos más importantes de América Latina (Mattelart & Mattelart, 1990). En Brasil, estas producciones se han realizado y exhibido desde la década de 1950's y se desarrollaron junto con la industria televisiva del país (Mazziotti, 2006). Actualmente, estas ficciones están presentes en las principales emisoras de la red abierta brasileña. En la TV Globo, la emisora vinculada al conglomerado mediático más grande de Brasil³, las telenovelas se muestran diariamente durante el horario estelar y todavía lideran los índices de audiencia: en 2018, de los diez programas más vistos, siete fueron telenovelas y todas de TV Globo (Lopes & Lemos, 2019).

A lo largo de los años, las telenovelas brasileñas han sufrido innumerables transformaciones que han alterado sus características principales, especialmente con respecto a los temas tratados (Silva, 2012, p. 168). Según Martín-Barbero y Rey (2001), a diferencia del modelo tradicional utilizado por la industria televisiva mexicana y venezolana, marcado por la tragedia y la fuerte presencia del melodrama, la matriz brasileña adoptó el modelo moderno de finales de los 1960's. En él, las producciones están indicadas por la inserción de algunas características realistas, la presencia de elementos cotidianos en las narrativas y por su hibridación con el cine, la publicidad y el videoclip.

Estas diferencias también se pueden ver en la construcción de los personajes. En las telenovelas, se hacen a partir de arquetipos y se moldean con un signo cerrado, que se puede identificar en el binarismo de la protagonista naturalmente amable o la villana totalmente maléfica (Meirelles, 2008). Sin embargo, en el modelo moderno ellos "se liberan, en alguna medida, del peso del destino y, alejándose de los grandes símbolos, se acercan de las rutinas cotidianas y de las ambigüedades de la historia" (Martín-Barbero y Rey, 2001, p. 121). Según Meirelles (2008, p. 10), uno de los motivos de una mayor variedad de los tipos representados, principalmente femeninos, se explican porque las audiencias de mujeres jóvenes de la clase media ya no se identificaba con la protagonista retratada.

Hablar de identificación, no obstante, es complicado. Mirar televisión nunca ha sido una experiencia homogénea, mucho menos pasiva (Lopes, 2009), por lo que en todo momento el público negocia interpretaciones basadas en su subjetividad, su clase y contexto histórico-cultural (Hall, 2003). Lejos de tratar la recepción solo desde la perspectiva de la resistencia (Sandvoss, 2013), la clave para la identificación nos ayuda a observar cómo diferentes personas logran crear paralelos entre la narrativa y sus propias vidas (Ang, 1991).

Por esta razón, no es casualidad que las páginas analizadas en este trabajo utilicen personajes de este tipo de ficción como materia prima. En una entrevista con el sitio #MUSEUdeMEMES, las administradoras de la página de *Atena Irônica*⁴ dicen que hubo una doble motivación para crear el perfil. Ambas eran fans de Giovanna Antonelli, la actriz que interpretó a Atena en *A Regra do Jogo* (TV Globo, 2015 - 2016). Al mismo tiempo, sabían que la actriz estaría en una nueva telenovela y que el personaje tendría trazos cómicos. Antes, la página estaba dedicada a Delegada Helô, personaje que también fue interpretada por Giovanna en la telenovela *Salve Jorge* (TV Globo, 2012 - 2013). Con todo, a pesar del éxito considerable, el perfil tuvo una disminución en el número de *likes* después del final de la producción.

Tuvimos casi 50 mil "dislikes" después de dos años. (...) Cuando supimos sobre su personaje en la nueva telenovela, sobre su "villanía sinuosa", sabíamos que la ironía estaría involucrada, así que decidimos volver a la página, cambiando el nombre al nuevo personaje. (#MUSEUdeMEMES, 2016).

Las páginas de personajes de telenovelas como *Atena Irônica* sirven para ilustrar un tipo de producción que se encuentra entre el trabajo de fans (Fiske, 1992; Jenkins, 2006) y otro más profesional, que busca una oportunidad exitosa. Como resultado, también surgieron otros conceptos como una forma de definir contenido generado por el usuario, como prosumidor y *producer*. Según Fuchs (2017), al final, estas producciones solo sirven para que los sujetos trabajen de forma gratuita, generando contenido y datos para grandes empresas. Sin embargo, aunque no necesariamente haya un retorno financiero, estas prácticas no se abordan

desde una perspectiva ingenua de los individuos, ya que otras formas de capital se articulan en estos procesos.

2.2 El lenguaje de los memes

La [actriz] global contó (...) algunos de esos momentos divertidos por los que ya pasó. "El otro día, pasé junto a chicos que jugaban a la pelota y ellos: "Mira esa mujer de los memes". Tengo una carrera de cincuenta años, trabajé toda la vida para convertirme en "la mujer de los memes". Pero me encanta." (Almeida, 2017).

En 2016, una escena que involucra al villano de la telenovela *Senhora do Destino* (TV Globo, 2004), Nazaré Tedesco (Renata Sorrah), comenzó a circular por todo el mundo. Llamado "*Confused Math Lady*"⁵, el meme está compuesto de GIF o *frames* que presentan al personaje con una expresión de perplejidad junto con fórmulas matemáticas. En Brasil se tradujo como "*Nazaré Confusa*" y sirve precisamente para exponer reacciones hiperbólicas de confusión. Más que transformar a la actriz Renata Sorrah en un meme internacional, el hecho de que los brasileños lo reconozcan como un "meme" ya apunta a la popularidad que el concepto ha tenido en los últimos años.

No obstante, a pesar de que los memes están experimentando un momento destacado en años recientes (o, quizás, por lo mismo), la definición del concepto sigue siendo difusa. Cuando Dawkins (1976) creó el concepto, los describió como unidades de reproducción responsables de transmitir elementos culturales dentro de una sociedad. En las décadas siguientes, el concepto fue debatido por varias áreas de la academia (Knobel & Lankshear, 2007; Recuero, 2007), lo que resultó en múltiples perspectivas para definir el fenómeno.

Para Chagas (2020), la diferencia presente en el campo del estudio de los memes y de la memética es fundamental para reflexionar sobre el concepto, como este artículo pretende. La memética se define como una disciplina que estudia los memes y su conexión con los anfitriones, esto es, la replicación, difusión y evolución de los memes como un repertorio cultural. Shifman (2014) y Chagas (2016, 2018, 2020) centran sus esfuerzos de investigación

en trabajos que tratan el meme como una categoría que traduce un fenómeno de creación e intercambio de contenido en medios digitales.

Shifman (2014) afirma que es más productivo dejar de ver los memes como piezas aisladas, pero como una colección de materiales que comparten características estéticas y/o discursivas entre sí y que, gradualmente, se transforman en un "fenómeno social compartido" (p. 18). Del mismo modo, Chagas (2016) alega que cada meme es un acervo que solo se puede analizar cuando se mira el conjunto. Aislada, la escena de la famosa villana de *Senhora do Destino* es solo un archivo, pero cuando se compara esta pieza con los varios formatos de medios que circulan online, se puede definir como el meme *Confused Math Lady*.

En este contexto, el *image macro* es actualmente uno de los formatos más conocidos. En *The Language of Internet Memes* (2012), Davison describe los *image macros* como "un conjunto de reglas estilísticas para agregar texto a las imágenes" (p.127). Entre los diversos tipos, el autor presenta el *Advice Dog*, desarrollado dentro de la comunidad *4chan*. Más que un simple patrón de imágenes, se estructuraron en base a códigos compartidos por miembros de la comunidad: la imagen de un perro junto con dos líneas de texto que expresaban consejos de manera irónica, agresiva u ofensiva.

En este proceso, el desarrollo de *templates* es una herramienta central que se puede separar en contenido y estructura (Rintel, 2013, p. 256) y que cambia con el tiempo en función de la recombinación realizada por los usuarios en la etapa de creación. Por lo tanto, son parte de un doble proceso: al mismo tiempo que traen problemas personales, también retratan voces colectivas (Milner, 2016). Los *templates* son parte de un repertorio expresivo compartido por los sujetos y construido socialmente: "Crean una estructura vinculante para la expresión, mientras dirigen su gama de posibilidades" (Nissenbaum & Shifman, 2018, p. 3).

Si en la academia ya se disputaba una definición de memes, en el sentido común las discusiones eran aún más intencionadas y es notable que esta línea de investigación se vea afectada en gran medida por estas superposiciones. Visto coloquialmente como un fenómeno de Internet frívolo (Mil-

ner, 2016), el concepto empezó a popularizarse en los últimos años. Sin embargo, su definición a menudo se asocia sólo con imágenes divertidas⁶ creadas a partir de algún tipo de manipulación digital (Davison, 2012).

El punto de inflexión ocurrió a principios de la década siguiente, cuando el discurso sobre los memes abandonó las comunidades estrictas y se trasladó a las redes configuradas por la lógica dominante. Vale mencionar la contribución de los portales dedicados a catalogar los innumerables memes que surgen diariamente, como *Meme Generator*, que ayudan en la “creación” de memes de una manera práctica (Milner, 2016). No obstante, Phillips (2015, p.140) señala que una de las principales razones fue la proliferación de páginas universitarias en *Facebook* que se apropiaron de memes consolidados y los modificaron para adaptarse al contexto local de la institución, no siempre manteniendo el significado original de los elementos seleccionados.

Como resultado, lo que vemos hoy es que algunos formatos se entienden más fácilmente como memes, como los *image macros*. En Brasil, este movimiento también se alimentó de perfiles como *Chapolin Sincero*, quien alcanzó un gran número de seguidores. La página se basó en el protagonista de la comedia mexicana Chapulín (Televisa, 1973-1979), que fue transmitida en Brasil durante décadas. Al igual que las páginas de personajes de telenovelas, crean personajes con su propia personalidad y se dedican a compartir contenido, especialmente *image macros* (Davison, 2012; Chagas, 2018).

En este sentido, los memes están presentes tanto en las conversaciones cotidianas como en las interacciones mediatizadas (Martino & Grohmann, 2017, p. 96). Esto se hace evidente cuando vemos materiales fabricados por compañías de medios y que se llaman memes. Por ejemplo, el programa *Isso a Globo Não Mostra* que se muestra en el programa de entretenimiento *Fantástico* (TV Globo, 1973 - presente) tiene un uso intenso de la estética de las *image macros*. Por lo tanto, la inversión realizada por las empresas para crear contenido que se acerca al lenguaje de los memes es notable. Al mismo tiempo, también es posible observar la existencia de producciones realizadas por sujetos comunes, no profesionales de medios o comunicaciones, que también intentan poner en práctica

algunos de estos códigos, como es el caso de los administradores de páginas de personajes de telenovelas.

3. Marco metodológico

Este artículo indaga en las estrategias desarrolladas por páginas de personajes en telenovelas. Aunque existen perfiles similares en diferentes redes sociales, como *Twitter*, elegimos centrar la búsqueda y análisis en aquellos con presencia en *Facebook*. Tomando como referencia el análisis de perfiles *fakes* propuesto por Amaral y Santos (2012), este trabajo adopta un enfoque cualitativo compuesto por la observación de los perfiles y el contenido producido por él. A partir de esta decisión, la metodología de análisis se desarrolló en tres etapas distintas.

De ese modo, entre octubre y diciembre de 2018, seleccionamos, revisamos y codificamos las páginas en *Facebook*. Los criterios de selección elegidos para realizar el mapeo consideró las páginas centradas en personajes o grupos de personajes que aparecían originalmente en telenovelas. Durante esta etapa, aplicamos una estrategia de bola de nieve: Por cada nuevo objeto encontrado, identificamos y analizamos todos sus seguidores con el objetivo de encontrar páginas similares para agregarlas al mapeo. Este método se usó hasta que la muestra alcanzó su punto de saturación. Al principio, comenzamos la búsqueda en *Facebook* de los personajes centrales de cada novela, realizando una búsqueda de los nombres de personajes. En esta secuencia, ampliamos nuestro mapeo de los personajes que figuran en la investigación, recolectando la información en la opción “Páginas relacionadas”.

Como resultado, la búsqueda incluyó personajes centrales de las telenovelas exhibidas en los años 2017 y 2018 en la red abierta de televisión brasileña, pero también consideró páginas dedicadas a las telenovelas más antiguas tal como aparecieron en la búsqueda y mapeo. Finalmente, identificamos 99 páginas, correspondientes a 22 personajes diferentes.

Luego, clasificamos los perfiles según el número de seguidores y el grado de actividad de la página

durante el período de investigación. Por lo tanto, se excluyeron las páginas que no registraron actividad en los seis meses previos a la recopilación de datos. Así, se ignoraron perfiles como *Félix Bicha Má*, con un número considerable de seguidores

pero inactivo. Al final, se seleccionaron las 10 páginas de personajes de telenovelas con el mayor número de seguidores (Tabla 1), que constituyen el corpus de este trabajo.

Tabla 1: Páginas de personajes analizadas

Página	Telenovela	Likes
<i>Laureta Venenosa</i>	<i>Segundo Sol</i> (TV Globo, 2018)	1.812.525
<i>Bibi Perigosa</i>	<i>A Força do Querer</i> (TV Globo, 2017)	1.070.200
<i>Jeiza Sincera</i>	<i>A Força do Querer</i> (TV Globo, 2017)	763.058
<i>Sabiá Sincero</i>	<i>A Força do Querer</i> (TV Globo, 2017)	654.941
<i>Luz Autêntica</i>	<i>O Sétimo Guardião</i> (TV Globo, 2018)	601.861
<i>Jeiza Indelicada</i>	<i>A Força do Querer</i> (TV Globo, 2017)	524.518
<i>Laureta Perigosa</i>	<i>Segundo Sol</i> (TV Globo, 2018)	468.673
<i>Sabiá do Gueto</i>	<i>A Força do Querer</i> (TV Globo, 2017)	489.327
<i>Laureta Venenosa Oficial</i>	<i>Segundo Sol</i> (TV Globo, 2018)	168.867

Fuente: Elaboración propia

Después de definir las páginas de análisis, tabulamos todos los datos relacionados con la estructuración de los perfiles y los contenidos que se publicaron. El análisis, tal como se propone, se inserta en la perspectiva ampliamente trabajada por Krippendorff (2004) del análisis de contenido. El autor realiza una investigación en diferentes áreas e identifica que, a partir de la clasificación, tabulación y validación de claves, símbolos y temas es posible percibir el probable efecto de un tema. En la sociedad contemporánea, el análisis de contenido puede realizarse a través de textos, contextos, imágenes, interfaces e información, en base a un patrón que permite la replicabilidad de la investigación. Al mismo tiempo, también nos inspira la metodología utilizada por Chagas (2016), con la cual el autor busca categorizar los memes encontrados de acuerdo con su función.

Identificamos, de manera preliminar y cualitativa, los contenidos que más aparecen como temas de estos memes. Durante la investigación, se pueden identificar tres categorías principales de temas en los memes de las páginas analizadas. No son mu-

tuamente excluyentes, de modo que más de una imagen puede tener más de una característica:

1. Comportamiento o situación compartida: imágenes que hablan sobre comportamientos compartidos por los usuarios o sobre situaciones cotidianas;
2. Invitación al compromiso: imágenes que implican el compromiso del público, pidiéndole al usuario que comparta, marque *like* y/o comente;
3. Manual de etiqueta: imágenes que expresan cómo deben comportarse los seguidores.

Con respecto al formato de las personas/personajes, se analizó la fecha de creación de cada página, así como cuántas veces cambió su nombre y cuáles fueron los nombres elegidos. Con respecto a las publicaciones, tratamos de observar los patrones de imágenes compartidos por las páginas. Paralelamente, los datos de cada página se organizaron y compararon con la información relacionada con la telenovela en la que se basa, en vista de la narrativa, los personajes y el período de producción de la producción.

4. Resultados

Los elementos tomados de la programación televisiva se presentan como indicaciones claras para comenzar la investigación. Primero, los personajes elegidos no parecen ser eliminados al azar. De hecho, hay una preferencia por los personajes que pertenecen a las telenovelas de TV Globo. En este sentido, es notable que las diez páginas con la mayor cantidad de *likes* e interacciones de producciones transmitidas durante el horario estelar de la emisora sean: *A Força do Querer*, *Segundo Sol* y *O Sétimo Guardião*. Las dos primeras fueron las ficciones más vistas en Brasil en sus respectivos años de exhibición (Burnay *et al.*, 2018; Lopes & Lemos, 2019). *O Sétimo Guardião*, por otro lado, acababa de comenzar a ejecutarse durante la búsqueda y, por lo tanto, las páginas aún estaban en el momento de su creación. Los personajes más explorados son los protagonistas, villanos y otros personajes secundarios que ganan protagonismo durante el desarrollo de la narrativa, como el personaje Sabiá (Jonathan Azevedo), de *A Força do Querer*. Aunque no fue un protagonista, Sabiá se

destacó en la trama como el brazo derecho del jefe del narcotráfico Bibi Perigosa (Juliana Paes). Las estrategias utilizadas para estructurar estas páginas son evidentes de inmediato en su nombre. Casi todos los perfiles analizados llevan el nombre del personaje combinado con un adjetivo, como *Laureta Venenosa* y *Luz Autêntica*.

En cierto modo, estos adjetivos parecen ser elegidos de acuerdo con el papel desempeñado por los personajes: las villanas son venenosas, vengativas y peligrosas; mientras que las protagonistas son sinceras, auténticas e irónicas. Sin embargo, vale la pena mencionar que las páginas no necesariamente comparten el perfil psicológico del personaje en el que se basa. Como argumenta Chagas (2018), este tipo de producción cultural en realidad reside en una delgada línea entre un modelo de creación de contenido que es autor y uno basado en la apropiación de objetos de medios ya consolidados.

Otro aspecto que llamó la atención fue el cambio histórico de los perfiles de cada página. Entre las páginas mapeadas, sólo dos no han cambiado desde su creación, como se muestra en la **Tabla 2**. En

Tabla 2: Histórico de las páginas de personajes de telenovelas brasileñas en Facebook

Página	Data	Likes
<i>Laureta Venenosa</i>	17/05/2018	Nombre cambiado – <i>Laureta Venenosa</i>
	29/11/2017	Página creada – <i>Clara Venenosa</i>
<i>Sabiá Indelicado</i>	07/09/2017	Página creada – <i>Sabiá Indelicado</i>
<i>Bibi Perigosa</i>	25/12/2017	Nombre cambiado – <i>Bibi Perigosa</i>
	03/08/2017	Nombre cambiado – <i>Clube da Perigosa</i>
	29/03/2017	Página creada – <i>Bibi Perigosa</i>
<i>Jeiza Sincera</i>	17/07/2017	Página creada – <i>Jeiza Sincera</i>
<i>Sabiá Sincero</i>	17/11/2017	Nombre cambiado – <i>Sabiá Sincero</i>
	11/11/2017	Nombre cambiado – <i>Sabiá Vida Sincero</i>
	10/09/2017	Nombre cambiado – <i>Sabiá Vida Loka</i>
	14/03/2017	Página creada – <i>Funkeiro Vida Loka</i>
<i>Luz Autêntica</i>	12/11/2018	Nombre cambiado – <i>Luz Autêntica</i>
	24/05/2018	Nombre cambiado – <i>Luzia Autêntica</i>
	17/10/2017	Página creada – <i>Livia Autêntica</i>

[Continúa...]

[...continuación]

Página	Data	Likes
<i>Jeiza Indelicada</i>	02/01/2018	Nombre cambiado – <i>Jeiza Indelicada</i>
	25/12/2017	Nombre cambiado – <i>Jeiza Indelicada</i>
	17/12/2017	Nombre cambiado – <i>Jeiza Indelicada</i>
	21/11/2017	Nombre cambiado – <i>Jeiza Indelicada Sincera</i>
	16/06/2017	Página creada – <i>Jeiza Indelicada</i>
<i>Laureta Perigosa</i>	14/05/2018	Nombre cambiado – <i>Laureta Perigosa</i>
	15/12/2017	Nombre cambiado – <i>Clara Perigosa</i>
	20/11/2017	Nombre cambiado – <i>Amiga Perigosa</i>
	31/10/2017	Nombre cambiado – <i>Amiga olha isso</i>
	31/10/2017	Página creada – <i>Poxa, Amiga</i>
<i>Sabiá do Gueto</i>	26/09/2017	Nombre cambiado – <i>Sabiá do Gueto</i>
	18/09/2017	Nombre cambiado – <i>Sabiá da Favela</i>
	20/03/2017	Nombre cambiado – <i>Baile de Favela</i>
	04/11/2014	Página creada – <i>Baile do Final Feliz</i>
<i>Laureta Venenosa Oficial</i>	26/04/2018	Nombre cambiado – <i>Laureta Venenosa Oficial</i>
	04/01/2018	Nombre cambiado – <i>Laureta Venenosa</i>
	04/01/2018	Nombre cambiado – <i>Catarina Venenosa</i>
	09/07/2017	Página creada – <i>Mulher Maravilha Venenosa</i>

Fuente: Elaboración propia

contraste, los ocho restantes fueron modificadas de diferentes maneras. Páginas como *Bibi Perigosa* y *Jeiza Indelicada*, a pesar de cambiar su nombre, mantuvieron el mismo personaje a lo largo de los años. No obstante, se destaca el movimiento visto en páginas como *Laureta Venenosa* y *Luz Autêntica*, que cambió el nombre del perfil en el mismo período en que estaba a punto de comenzar una nueva telenovela. Este movimiento parece reforzar las declaraciones de las administradoras de *Atena Irônica*, mencionadas anteriormente, sobre que el cambio sería mantenerse en sintonía con la programación de televisión y evitar la pérdida en el número de seguidores.

En este sentido, es notoria la existencia de perfiles creados con otro enfoque y que ahora están dedicados a personajes en telenovelas. La página *Laureta Perigosa*, por ejemplo, inicialmente se llamaba *Poxa, Amiga*, pero dos meses después ya estaba estructurada para convertirse en el personaje Clara (Bianca Bin), protagonista de la telenovela *O*

Outro Lado do Paraíso (TV Globo 2017 – 2018). La página *Laureta Venenosa Oficial*, que desde enero de 2018 comenzó a convertirse en la villana interpretada por Adriana Esteves en *Segundo Sol*, se creó en julio de 2017 bajo el nombre de *Mulher Maravilha Venenosa*, centrada en la superheroína de *DC Comics*. A pesar del intenso intercambio de personajes, las personas todavía parecen estar construidas desde el mismo norte. De las diez páginas analizadas, siete han mantenido el mismo adjetivo desde su creación, lo que puede indicar una cierta identidad para estos perfiles: Clara y Laureta son "venenosas"; Livia, Luzia y Luz son "auténticas".

En cuanto al contenido, todos publican imágenes inspiradas en el formato *image macro*. Las publicaciones están hechas de fotografías de los actores que interpretan a los personajes de cada página, que se toman de escenas de la telenovela, ensayos fotográficos u otras producciones. La mayoría usan el mismo estilo textual de los *Advice Animals*: la tipografía Impact, con relleno blanco y

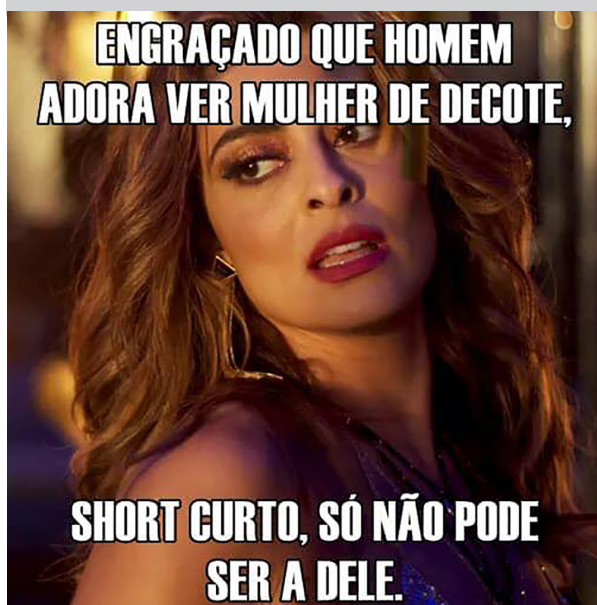
contorno negro. Sin embargo, aunque se ven estéticamente similares, las publicaciones de las páginas de personajes de telenovelas no tienen una estructura textual consolidada. Primero, las *image macros* clásicas se desarrollaron a partir de unas pocas líneas y, generalmente, conllevan un humor marcado por la incongruencia (Davison, 2012; Milner, 2016). Por lo tanto, el subtítulo superior de la imagen, generalmente, construye el contexto de la chiste, mientras que el subtítulo inferior trae el *punchline*. No obstante, en los contenidos publicados por los perfiles analizados, el tamaño de los subtítulos difiere dramáticamente entre sí y no siempre presenta esta fórmula textual, como se ve en las Figuras 1 y 2.

De hecho, esta evidencia apunta a una priorización del texto sobre la imagen. Con eso, se puede cuestionar en qué medida los contenidos analizados aquí realmente usan el lenguaje de los memes, ya que no incorporan completamente las características de las macros clásicas. Como argumenta Phillips (2015, p.140), una de las consecuencias de la popularización de los memes fue precisamente la pérdida de las reglas estilísticas compartidas por los miembros de las comunidades subcultu-

rales que desarrollaron el formato. Sin embargo, los memes son piezas sociales construidas por los sujetos a partir de procesos de imitación y también de variación (Shifman, 2014). En otras palabras, los memes son “modificables” con el tiempo y sus reglas estilísticas también están sujetas a cambios. De esta manera, lo que se puede ver en las páginas de los personajes de la telenovela es una apropiación gratuita de un formato de imagen ampliamente conocido en el entorno digital.

De todos modos, es interesante notar que las publicaciones rara vez se refieren a la narrativa de la telenovela. Los creadores de contenido usan las voces de los personajes para apropiarse de sus características principales para crear sus propios personajes. Esto no significa que las telenovelas ejerzan un papel menor en esta relación. Por parte de los gestores, el cambio de nombre del personaje está mucho más asociado con la lógica de mantener el tráfico y no perder a sus seguidores, que con la lealtad al personaje utilizado. Aunque la trama de la telenovela no es central para el proceso analizado aquí, los personajes que componen las páginas son esenciales para la creación de perfiles y, en consecuencia, de las piezas realizadas.

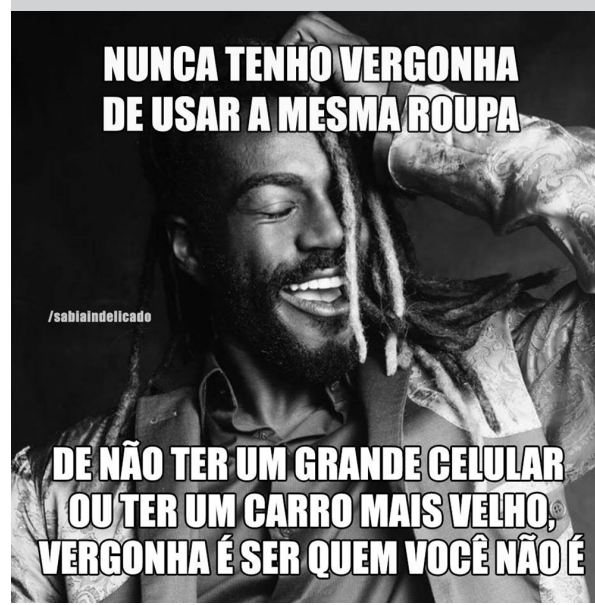
Figura 1: Image Macro de *Bibi Perigosa*



Traducción: Es curioso que a un hombre le guste ver a una mujer con un escote, pantalones cortos, simplemente no puede ser suyo.

Fuente: *Bibi Perigosa*.

Figura 2: Image Macro de *Sabiá Indelicado*



Traducción: Nunca me da vergüenza usar la misma ropa, no tener un teléfono celular grande o tener un automóvil más viejo. La vergüenza es ser quien no eres.

Fuente: *Sabiá Indelicado*

Además, Knobel y Lankshear (2007) también señalan a los memes como piezas importantes de alfabetismo mediático. Esto implica el conocimiento técnico necesario para hacer estas piezas, así como también el dominio para saber qué elementos son necesarios para construir una red de significados. Como se supone, la posición adquirida por las imágenes publicadas tiene como objetivo principal generar humor, aparentemente dirigido a un público meta femenino. Por supuesto, este estado de ánimo es subjetivo tanto para quienes producen como para quienes lo leen (Knobel & Lankshear, 2007, p. 209). No obstante, están contruidos a partir de diferentes elementos. En este sentido, a continuación discutimos tres funciones centrales utilizadas por las páginas de caracteres analizados.

4.1. Comportamientos compartidos

Muchas de las imágenes exploran elementos cotidianos. Por ejemplo, algunos exploran la relación de los sujetos con ciertos productos de medios, como se puede ver en la **Figura 3**. Otros hacen chistes con imágenes que abordan la relación entre individuos y fechas específicas, como esperar las vacaciones o el aburrimiento del fin de semana (**Figura 4**).

A través de un humor que se basa en la vida cotidiana, los administradores invierten en hacer piezas que retratan situaciones que desarrollan narrativas particulares, pero que son compartidas por varias personas. De esta manera, actúan como una especie de construcción de identidad colectiva (Milner, 2016), en la que se espera que el seguidor se identifique e interactúe con estas publicaciones (Shifman, 2014, p. 19).

4.2. Invitación a comprometerse

En otros casos, las publicaciones buscan persuadir a los sujetos para que participen en la página. Por lo tanto, es común encontrar algunas piezas que tienen subtítulos con preguntas, lo que indicaría un estímulo para la participación, o pedir directamente a los seguidores que mencionen a un amigo, para comentar lo que comparten (**Figura 5**).

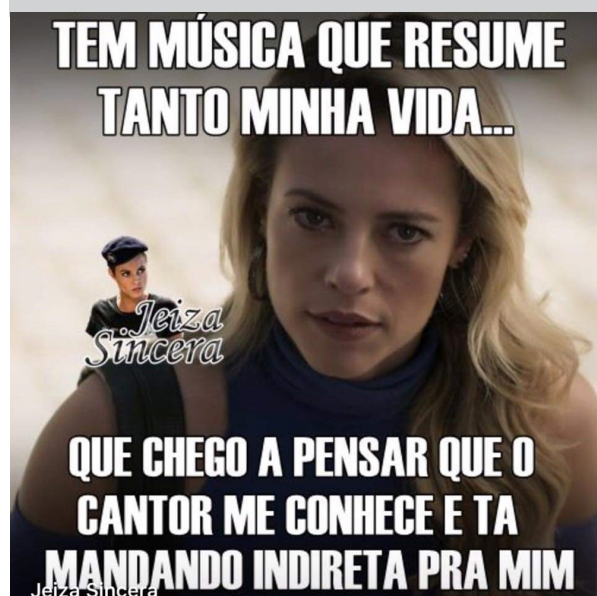
Figura 3: Image Macro de *Jeiza Sincera*



Traducción: Mi domingo está siendo genial, he estado en varios lugares: sala de estar, dormitorio, cocina y cama.

Fuente: *Jeiza Sincera*.

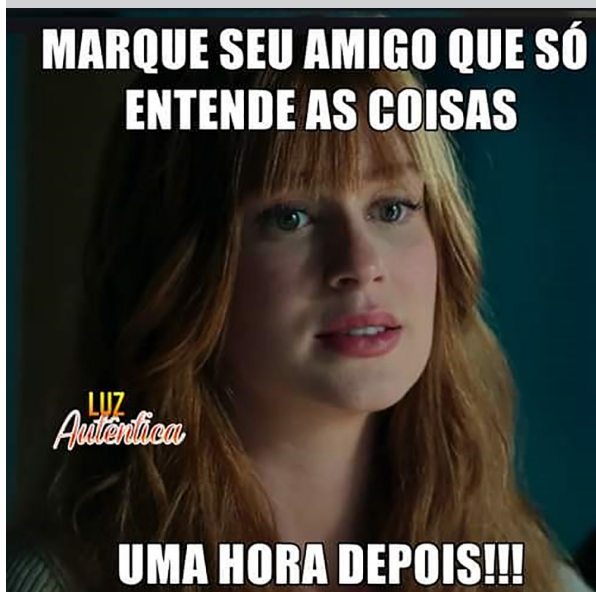
Figura 4: Image Macro de *Luz Autêntica*



Traducción: Hay música que resume mi vida tanto que creo que el cantante me conoce y me envidia indirectamente.

Fuente: *Luz Autêntica*.

Las narraciones de estos casos pueden, por lo tanto, involucrar chistes sobre la relación amorosa, los hijos y/o amigos de usuario, invitar al usuario a marcar e interactuar con la persona involucrada en

Figura 5: Image Macro de *Luz Autêntica*

Traducción: ¡Marca a tu amigo que solo entiende las cosas una hora después!

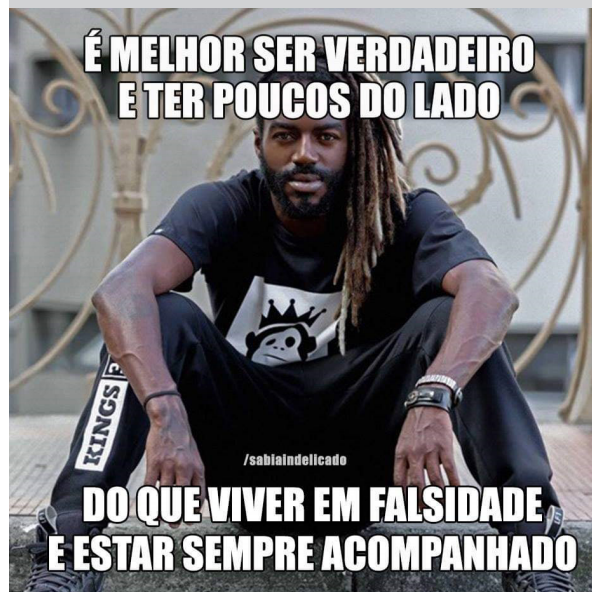
Fuente: *Luz Autêntica*.

la macro broma. Otro artificio común es la solicitud de compartir si hay una identificación por parte de quienes consumen el meme.

4.3 Manual de etiquetas

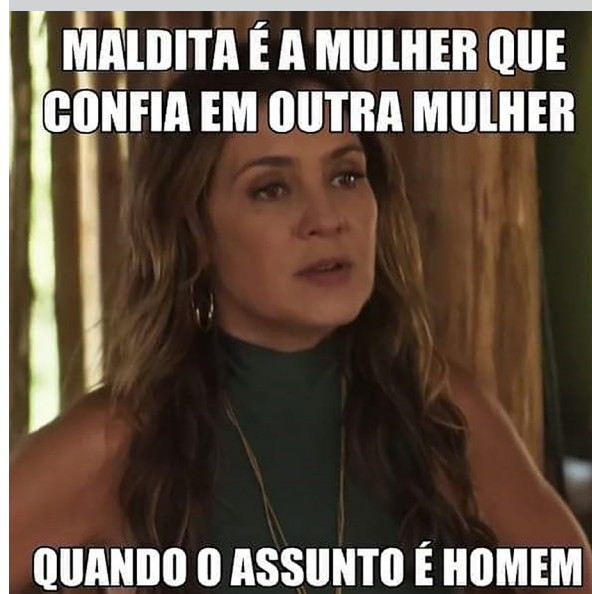
Finalmente, algunas imágenes funcionan como una especie de manual de etiquetas. *Sabiá Indelicado*, por ejemplo, presenta imágenes que dan consejos sobre “buen comportamiento” para tener una vida feliz (Figura 6). *Laureta Venenosa*, en tanto, habla mucho sobre las relaciones amorosas heterosexuales. En este sentido, además de la presencia del cónyuge, también comparten las imágenes publicadas que mencionan las figuras de la “suegra”, la “amante” o la “envidiosa”. En este contexto, es común percibir sugerencias de comportamiento relacionados, por ejemplo, con traiciones, situaciones incómodas o, incluso, estereotipos presentes en la sociedad (Figura 7).

Las tres categorías sugeridas para la clasificación de las macros de imágenes en las páginas de personajes de telenovelas en este artículo buscaron observar, de manera cualitativa, los temas y las

Figura 6: Image Macro de *Sabiá Indelicado*

Traducción: Es mejor ser sincero y tener pocos de lado que vivir en la mentira y estar siempre acompañado.

Fuente: *Sabiá Indelicado*.

Figura 7: Image Macro de *Laureta Venenosa*

Traducción: Maldita es la mujer que confía en otra mujer cuando se trata de hombres.

Fuente: *Laureta Venenosa*.

pautas más comúnmente utilizadas como artificios de compromiso dentro de este medio. Lo que está claro es que, además de distanciarse de los personajes propuestos por la telenovela original, estas

páginas usan fórmulas y chistes fácilmente replicables y que pueden usarse para diferentes fechas del año, contextos sociales y comportamientos.

5. Conclusiones

Este artículo analizó las páginas de los personajes de telenovelas brasileñas para identificar cómo están estructurados y su relación con la programación televisiva. Los memes generalmente se entienden como piezas que se han discutido cada vez más en los espacios digitales y analizados en tanto piezas que articulan narrativas diversas. Este trabajo presenta ciertas limitaciones. Aunque el análisis de la historia de las páginas y de los contenidos realizados se presenta como un síntoma de las estrategias utilizadas por los administradores, no es posible sacar ciertas conclusiones solo con estos datos. Por lo tanto, alentamos la expansión de la investigación dirigida a páginas de personajes que traen otras preguntas y proponen otras metodologías. Sin embargo, los métodos utilizados nos permiten hacer algunos avances en los temas de investigación.

Se identifica que las páginas de los personajes se centran principalmente en las telenovelas transmitidas durante el horario estelar de Rede Globo. Reciben su nombre de los personajes centrales de la trama, especialmente las protagonistas y villanas, junto con un adjetivo que denota el perfil elegido, por ejemplo, *Laureta Venenosa* y *Jeiza Sincera*. No obstante, varias páginas cambian con el tiempo, siguiendo el flujo de la programación de televisión y cambiando el personaje central a medida que se lanzan nuevas telenovelas. Por lo tanto, aunque son manejados por sujetos comunes, también existe una lógica estratégica de producción.

La presencia de *image macros* como el principal recurso de imágenes de estas páginas, asociado con el uso de chiste que no está relacionadas con la narrativa de las telenovelas, sugiere que estos productores de contenido están mucho más preocupados por la viralización de sus memes. Esta estrategia aparta, por ejemplo, la persona *Laureta Venenosa* del personaje Laureta, interpretado por Adriana Esteves, al mismo tiempo que aborda temas más amplios. Las telenovelas tiene un gran

espacio en la cultura brasileña y el hecho de que los productores de contenido usen memes con sus personajes para popularizar su contenido, es un hecho que denota la fuerza cultural de este modelo narrativo.

En cualquier caso, las *fanpages* analizadas aquí denotan intersecciones entre los programas de televisión y las diversas apropiaciones hechas por el público. Las telenovelas, como formato de televisión ampliamente utilizado en Brasil y el resto de América Latina, siguen siendo una base importante para los creadores de contenido. Al combinar los personajes de las telenovelas con la estética de los *image macros*, estos individuos se apropian del impacto cultural de la telenovela, atrayendo personas a sus *fanpages*.

Notas

1. Actualmente la página se llama *Felix*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/FelixBichaMa>. Consultado el 29 de febrero de 2020.
2. Actualmente la página se llama *Uma Perturbada*. Recuperado de: <https://www.facebook.com/UmaPerturbada>. Consultado el 29 de febrero de 2020.
3. Al igual que otros países latinoamericanos, como Argentina, Chile, Colombia y México, el contexto brasileño está dominado por un gran conglomerado que concentra diferentes sectores mediáticos, el Grupo Globo (Becerra & Mastrini 2009).
4. Actualmente, la página ya no está disponible.
5. Recuperado de: <https://knowyourmeme.com/memes/math-lady-confused-lady>. Consultado el 10 de enero de 2020.
6. Aunque no es una regla, la asociación entre memes y humor se destaca a menudo en investigaciones

- recientes sobre el fenómeno (Knobel & Lankshear, 2007; Chagas, 2016).
7. Vale la pena mencionar que no fueron los únicos formatos reconocidos por el sentido común como memes. *Rage Comics*, *exploitables* y similares son otros ejemplos de formatos que también se han vuelto populares.
 8. Recuperado de: <https://www.facebook.com/ChapolinSincero/>. Consultado el 29 de febrero de 2020.
 9. En el momento en que se realizó la encuesta, Facebook puso a disposición en cada *fanpage* el campo "Transparencia de la página", que proporcionaba información sobre el historial de cambios en el nombre de cada perfil.

Referencias

- Almeida, F. (2017, Agosto 12). Renata Sorrah declara: "Trabalhei uma vida toda pra virar a mulher dos memes". *RD1*. Recuperado de: <https://rd1.com.br/renata-sorrah-revela-ser-chamada-de-mulher-dos-memes-trabalhei-uma-vida-toda-pra- virar-isso/>.
- Amaral, A. & Santos, Dierli M. (2012). Fakes no Twitter e apropriações identitárias: contribuições metodológicas para a coleta e análise de perfis. *Contemporanea / comunicação e cultura*, 10 (3), 642-667. Doi: <http://dx.doi.org/10.9771/1809-9386contemporanea.v10i3.6802>
- Ang, I. (1991) *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. London: Methuen.
- Becerra, M., & Mastrini, G. (2009). *Los dueños de la palabra*. Buenos Aires: Prometeo.
- Burnay, C.D., Lopes, P, & Sousa, M. N. (2018) Comparative Synthesis of Obitel Countries 2017. En: Lopes, M.I.V., & Gómez, G.O. (org) *Obitel 2018: Ibero-American TV Fiction on Video on Demand Platforms*. (pp. 25-66) Porto Alegre: Sulina.
- Chagas, V. (2016). "Não tenho nada a ver com isso": cultura política, humor e intertextualidade nos memes das Eleições 2014. En: *Internet e eleições no Brasil*. (pp. 86-116). Curitiba: CPOP.
- Chagas, V. (2018). Entre criadores e criaturas: uma investigação sobre a relação dos memes de internet com o direito autoral. *Fronteiras-estudos midiáticos*, 20(3), 366-377. Doi: <http://dx.doi.org/10.4013/fem.2018.203.09>.
- Chagas, V. (2020). Da memética aos estudos sobre memes: uma revisão da literatura concernente ao campo das últimas cinco décadas (1976-2019). En: Chagas, V. (org) *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital*. (pp. 23-78). Salvador, BA: Editora da UFBA.
- Davison, P. (2012) The Language of Internet Memes. In Mandiberg, M. (Ed.), *The Social Media Reader*. New York: New York University Press, 120-134.

- Dawkins, R. (1976). *The selfish gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Entrevista: Atena Irônica. (2016, Enero 18). #MUSEUdeMEMES. Recuperado de: <http://www.museudememes.com.br/entrevista-aten-ironica/>.
- Fiske, J. (1992). The cultural economy of fandom. En: *The adoring audience: Fan culture and popular media* (pp. 30-49). London; New York: Routledge.
- Fuchs, C. (2017). *Social media: A critical introduction*. London: Sage.
- Hall, S. (2003). Codificação/decodificação. *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (pp. 387-404). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Jenkins, H. (2006) *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Knobel, M. & Lankshear, C. (2007). Online memes, affinities, and cultural production. En: Knobel, M. & Lankshear, C. *A New Literacies Sampler*. New York: Peter Lang Publishing. (pp. 199-227).
- Krippendorff, K. (2004) *Content analysis: an introduction to its methodology*. London: Sage.
- Lopes, M. I. V. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *MATRIZES*, 3(1), 21-47. Doi: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v3i1p21-47>.
- Lopes, M. I. V. & Lemos, L. P. (2019) "BRASIL: streaming, tudo junto e misturado". En: *Vassallo de Lopes, I. & Orozco, G. Modelos de distribuição da televisão por internet: atores, tecnologias, estratégias*. Porto Alegre: Sulina (pp. 73-108).
- Lotz, A. D. (2007). *The television will be revolutionized*. New York: NYU Press.
- Martín-Barbero, J. & Rey, G. (2001). *Os Exercícios do Ver: Hegemonia Audiovisual e Ficção Televisiva*. São Paulo: Editora SENAC.
- Martino, L. M. S. & Grohmann, R. (2016). A longa duração dos memes no ambiente digital: um estudo a partir de quatro geradores de imagens online. *Fronteiras-estudos midiáticos*, 19(1), 94-101. Doi: <http://doi.org/10.4013/fem.2017.191.09>.
- Mattelart, M. & Mattelart, A. (1990). *The carnival of images: Brazilian television fiction*. New York: Greenwood Publishing Group.
- Mazziotti, Nora (2006). *Telenovela: Indústria y Prácticas Sociales*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Meirelles, C. (2008) Telenovela e relações de gênero na crítica brasileira. Trabajo presentado en Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Recuperado de: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1722-1.pdf>.
- Milner, R. M. (2016). *The world made meme: Public conversations and participatory media*. MIT Press.
- Nissenbaum, A. & Shifman, L. (2018). Meme Templates as Expressive Repertoires in a Globalizing World: A Cross-Linguistic Study. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 00, 1-17. Doi: <https://doi.org/10.1093/jcmc/zmy016>.

- Phillips, W. (2015). *This is why we can't have nice things: Mapping the relationship between online trolling and mainstream culture*. Mit Press.
- Recuero, R. (2007). Memes em weblogs: proposta de uma taxonomia. Revista *FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, (32), 23-31. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4955/495550188006>.
- Rintel, S. (2013). Crisis memes: the importance of templatability to internet culture and freedom of expression. *Australasian Journal of Popular Culture*, 2 (2), 253-271. Doi: http://doi.org/10.1386/ajpc.2.2.253_1.
- Sandvoss, C. (2013). Quando estrutura e agência se encontram: os fãs e o poder. *C-Legenda-Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, (28), 08-41. Recuperado de: <http://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36927>.
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT press.
- Silva, R. M. (2012) Percursos históricos da produção do gênero telenovela no Brasil: continuidade, rupturas e inovações. *Conexão (UCS)*, 11, 151-172. Recuperado de: <http://ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/1364>.

- Sobre los autores:

Daniel Ríos es estudiante de doctorado del Programa de Postgrado en Comunicación de Universidad Federal Fluminense. Investigador de TeleVisões y de coLAB-UFF. Discute temas como *fandoms* de televisión y plataformas de *streaming*.

Dandara Magalhães es estudiante de doctorado del Programa de Postgrado en Comunicación de Universidad Federal Fluminense. Investigador de coLAB-UFF. Discute temas como la imagen pública y humor en regímenes conservadores.

- ¿Cómo citar?

Ríos, D. & Magalhães, D. (2020). Sinceros, indelicados y venenosos: Un análisis en páginas de personajes de telenovelas. *Comunicación y Medios*, (41), 129-143, doi: 10.5354/0719-1529.2020.56667

Apropiación de la producción audiovisual en la escritura creativa de universitarios chilenos y su representación de la familia

Appropriation of audiovisual production in Chilean college students' creative writing and their representation of family

Juan Carrillo

Universidad Panamericana, Ciudad de México, México

jccarrillo@up.edu.mx

Beatriz Feijoo

Universidad Internacional de La Rioja, Logroño, España

beatriz.feijoo@unir.net

Resumen

Esta investigación surge de una actividad de pregrado de Periodismo de la Universidad de los Andes en Chile (2018). Con el propósito de elaborar un relato extenso durante el semestre, los cincuenta estudiantes de la clase de Escritura Creativa desarrollaron colectivamente novelas de ficción. A pesar de no existir directivas previas sobre el contenido, todas las historias representaron a la familia como protagonista o de manera secundaria. A partir de las nueve novelas producidas, este trabajo analiza el retrato de familia en los relatos de ficción de jóvenes universitarios. Las influencias del material audiovisual de ficción aparecen como elemento central en el corpus analizado. Gracias a un análisis de contenido de las novelas digitales centrado en el tipo de familia representada, se concluye que las ficciones juveniles refuerzan el rol de la familia como entorno necesario para el bienestar del sujeto, independiente del enfoque de cada novela.

Palabras clave: representación de la familia; ficción; jóvenes; narrativa; referentes.

Abstract

This study is based upon an undergraduate course taught at the School of Journalism at the Universidad de los Andes in Chile (2018). In order to write from scratch a story over the semester, the fifty students enrolled in the Creative Writing class developed collectively fiction novels. Although there were no previous prompts regarding the content, all the stories represented the family whether in a central or a secondary role. Relying on the nine novels produced, this article analyzes the family representations in the fictional stories of college students. Fictional audiovisual material appears as very influential in the corpus analyzed. After conducting a content analysis on the stories, the results show that all writings reinforce the role of the family as a desirable environment for the individuals' well-being, regardless of the topic or frame of each novel.

Keywords: family representation; fiction; youth; narrative; referents.

1. Introducción

Este artículo de investigación reflexiona sobre cómo las ficciones audiovisuales influyen en jóvenes universitarios chilenos, mostrando cómo se apropian de esas influencias narrativas en su propia producción escritural de ficción. Concretamente, este artículo analiza la relación e importancia de la familia (por su forma, presencia, ausencia o prácticas y significaciones) en la influencia y las producciones culturales a través del retrato que los universitarios hacen de ella en sus propias creaciones de ficción.

El valor añadido de este estudio es el objeto de estudio empleado, esto es, nueve novelas que los estudiantes escribieron en equipos durante un semestre como ejercicio práctico de la materia de Escritura Creativa en la Universidad de los Andes. Que la temática fuese libre y que, igualmente, en todos los relatos aparezca reflejada de una u otra manera la figura de la familia, ilustra la importancia que adquiere esta unidad social en una generación muy expuesta a los cambios políticos y culturales que experimenta la sociedad (IX Encuesta Nacional de Juventud, 2018).

Dada la dificultad de analizar, medir y cualificar directamente los valores (Van Deth & Scarbrough, 2014), este material creado por los alumnos hace posible un estudio más certero, aunque igualmente aproximado, del posicionamiento que los jóvenes dan a la familia en sus prioridades, al concluir a partir de un análisis de contenido de las propias historias originales. En esta línea, este artículo contribuye a la discusión sobre la mutua retroalimentación entre la realidad y la ficción (Vera-Zapata, 2011; Navarro-Aval & Climent-Rodríguez, 2014; Chicharro-Merayo, 2009) al comprobar que los alumnos toman como fuente de inspiración distintas series, películas, videojuegos y novelas para construir sus propios relatos de ficción. Dichos relatos representan ciertos valores familiares que, aunque no es posible afirmar que sean aquellos con los que se identifiquen vitalmente, sí son referenciales.

Las historias de ficción analizadas demuestran que el valor de la familia está presente en estas generaciones. Varios autores sostienen que la "familia" es un contenido recurrente en las narrativas

de ficción a través de las cuales, por lo general, se construye una imagen de institución vertebradora y necesaria para el bienestar individual y social (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016; Vera-Zapata, 2011; Chicharro-Merayo, 2009; Furstenberg, 2003; Vidal, 2017). Ahora bien, los medios, especialmente la televisión, reflejan un amplio abanico de tipos de familia más allá de la nuclear. Dicha variedad también es evidente en las novelas analizadas en este estudio e, independiente de la categoría familiar representada, el sentimiento de unión y seguridad que ofrecería esta institución está presente en todas las historias (Chicharro-Merayo, 2009), ya sea con una perspectiva positiva, por su presencia, o negativa, debido a su ausencia.

2. Concepto de familia entre los jóvenes chilenos

Para analizar las influencias de la ficción audiovisual en el modo en que los jóvenes representan a la familia, resulta relevante explorar el concepto de familia de estos mismos jóvenes. Las grandes transformaciones que ha vivido la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX, fruto del desarrollo industrial, han implicado una serie de variaciones en los modelos familiares, así como en su aceptación social, reflejada en leyes y valoraciones culturales. "Los cambios son tan profundos que no sólo afectan la forma en que se piensa y se conceptualiza la familia, sino que también desafían las formas de entender el parentesco" (Vidal, 2017, p.6). Se trata de variaciones no meramente intelectuales pues, como señala Giddens (2003), los cambios más relevantes y trascendentales para el ser humano son aquellos que suceden en su vida privada.

En esta línea, la Encuesta Nacional de Juventud (2018), que consulta a jóvenes de entre 15 y 29 años en Chile, concluye que la forma de pensar de éstos, su actitud y comportamiento dependen cada vez menos de referentes tradicionales y los sustituyen por valores post-materialistas centrados en la calidad de vida y en el bienestar subjetivo (Inglehart, 1997). Sin embargo, esta población sigue considerando a la familia como unos de los elementos importantes para asegurar un buen porvenir. En este orden, desarrollo personal, trabajo

y familia son las tres condiciones que mencionan como las más importantes para ser feliz.

En cuanto al posicionamiento de los jóvenes chilenos sobre las temáticas que la Encuesta Nacional de Juventud denomina “emergentes” (legalización del aborto, del matrimonio entre parejas del mismo sexo, adopción por parte de parejas del mismo sexo, píldora del día después, entre otros), se observa una heterogeneidad en cuanto a las respuestas con un 30-40% de población que manifiesta desacuerdo con las iniciativas mencionadas. Ello denota la convivencia de valores liberales y tradicionales en relación a la figura de la familia. De hecho, un 44% dice estar de acuerdo con la afirmación “el matrimonio es una institución para toda la vida”. Estos resultados coinciden con la línea argumental de Furstenberg (2003) en la que defiende que el matrimonio sigue siendo la relación preferible, pero se posterga o se renuncia a este tipo de vínculo por temor a que no sobreviva.

Este hecho, aceptado a nivel cultural, ha sido incorporado por la ley muy a su pesar y se ha incluido hasta en los rituales de matrimonio, en los que se habla menos de lazos eternos y más sobre la importancia de la igualdad, el respeto mutuo y la intimidad, las piedras angulares de una relación contemporánea (Furstenberg, 2003, p.18).

Vidal (2017) destaca una serie de estudios realizados por la Universidad Católica (Chile) con Adimark, y de la Universidad Diego Portales (Chile), sobre la percepción de la familia por parte de los chilenos en los que se confirma que aquellas afirmaciones más conservadoras sobre la familia (“el matrimonio es un compromiso para toda la vida”; “hay que pensar en casarse cuando vienen los hijos”; “hay que seguir juntos por el bien de los hijos aunque la pareja no se lleve bien”) van en claro descenso. Se describe a una generación optimista con su futuro personal que contrasta con una visión pesimista del futuro del país y una baja confianza en las instituciones, especialmente de los referentes colectivos tradicionales, como las religiones.

Aunque muchos estudios vinculan los cambios sobre las concepciones de la familia a los desarrollos económicos, tecnológicos, políticos y culturales a partir de la segunda mitad del siglo XX, Furstenberg (2003) considera que los cambios más radi-

cales se explican por la confluencia de una serie de elementos:

Los individuos comienzan a reconsiderar sus opciones cuando las viejas soluciones se tornan inviables y la tolerancia hacia otras alternativas crece a medida que más individuos adoptan nuevos comportamientos [...] El modelo de familia nuclear se volvió cada vez más inalcanzable no tanto porque la gente creía menos en él, sino porque para una porción creciente de la población resultaba cada vez más difícil ajustarse a las formas de comportamiento esperadas (2003, p. 15).

En síntesis, la familia sigue siendo una institución valorada por los individuos. Sin embargo, el concepto de familia ha variado “desde su asociación indisoluble con el matrimonio y la reproducción a la autodefinición de la familia por parte de los individuos” (Vidal, 2017, p.7). Así, el estudio sobre los tipos de familia bajo las categorías biparental, monoparental y unipersonal resulta insuficiente metodológicamente. Dada tal complejidad, las ciencias sociales han optado por reemplazar “el concepto de familia por el de hogar” (2017, p.14). Furstenberg (2003) reflexiona sobre el concepto de “capital social” en las familias, una variable latente en las ficciones objeto de estudio, no tanto por su presencia sino por las consecuencias de su ausencia en el devenir de las historias analizadas.

3. El reflejo de la familia en ficción. La familia representada

Considerando su capacidad para formar, informar y entretener a la población y, de forma especial a niños y jóvenes (Navarro-Amal & Climent-Rodríguez, 2014), es relevante explorar las representaciones de familia que visibilizan las producciones audiovisuales, específicamente las series de ficción, producto de gran consumo por parte del público joven.

Numerosos estudios sobre recepción audiovisual han determinado de manera significativa que el espectador establece relaciones con los personajes de ficción hasta el punto de influir en la modificación de actitudes, valores,

aspiraciones o creencias, estableciéndose una identificación de las metas y la identidad de los personajes a través de comparación y evaluación de modelos de valores (Navarro-Amal & Climent-Rodríguez, 2014, p.28).

Efectivamente, la realidad y la ficción se retroalimentan, “la familia que se muestra se acerca a los dramas actuales que viven las familias reales y no puede negarse su mutua influencia” (Vera-Zapata, 2011, p.75). En este sentido, el relato de ficción “legitima y visibiliza” nuevos modelos de familia; es más, “tienden a convencionalizarse y a presentarse como emblemas propios de la modernidad” (Chicharro-Merayo, 2009, p. 154).

Una parte importante de la bibliografía sobre la proyección mediática de los modelos de familia se circunscribe a la pantalla chica (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016; Vera-Zapata, 2011; Chicharro-Merayo, 2009; Vidal & Donoso, 2015; Vidal, 2015, 2017). Los autores coinciden en que la familia siempre se perfiló como un tema de interés para la televisión en un doble sentido: como audiencia a la que atraer y como contenido. “La propia organización de la parrilla de las generalistas es un ejemplo nítido de las dependencias familiares que el medio ha establecido” (Chicharro-Merayo, 2009, p. 152) al destinar sus mejores producciones al horario considerado familiar, el *prime time*, en el que se suele programar formatos pensados para todos predominando la emisión de películas y teleseries nacionales. De ahí que la mayor parte de investigaciones en este campo se centre en producciones seriadas. En América Latina, en particular, la investigación en la producción y consumo —también familiar— de las telenovelas, por ejemplo, tiene un corpus robusto sobre representaciones y apropiaciones (Fuenzalida, 1996; Rojas, 2009; Amigo, Bravo & Osorio, 2014).

Del mismo modo, la familia ha sido el principal eje argumental de muchas ficciones desde el origen del medio (Lacalle, 2016). Independientemente del país en el que se enmarque la investigación (Estados Unidos, Colombia, Chile, España), todas concluyen en cómo las ficciones han hecho eco de las transformaciones de la institución familiar al integrar en sus guiones dramas actuales y encuentros/desencuentros familiares, todas ellas vivencias con las que el espectador se siente identificado (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016; Vidal, 2015;

Chicharro-Merayo, 2009). En general, los estudios describen una evolución en la representación de la familia en las pantallas, pasando de un modelo nuclear característico de la sociedad industrial a uno más democrático y participativo (Vidal, 2017).

La búsqueda de realismo de finales del siglo XX generó una ruptura con la tendencia tradicional en la representación de las familias, introduciendo en la pequeña pantalla un sinfín de nuevos modelos alejados de los patrones costumbristas y moralmente correctos que definían a la familia de la ficción televisiva (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016, p.472).

Estas investigaciones que hicieron un recorrido por las representaciones de las familias en ficción concuerdan en que en la actualidad no existe un único modelo mediático predominante de la familia tipo (Furstenberg, 2003, p.19) como era característico en las producciones de los años cincuenta, sesenta y setenta (Vera-Zapata, 2011). Dada la función socializadora de la televisión, visualiza nuevas formas familiares pero que conviven con la concepción tradicional de familia nuclear.

En las creaciones de los alumnos objeto de esta investigación confluyen influencias audiovisuales y literarias que sirvieron de inspiración para expandir, de forma indirecta, el universo narrativo del contenido oficial tomado como referente. Efectivamente, si se explora el concepto de narrativa transmedia (Scolari, 2013), uno de los factores clave es la participación de la audiencia, tanto en forma de interacción social como creando contenido propio para enriquecer el universo transmedia, en este caso a través de historias escritas subidas y compartidas *online* en la plataforma Wattpad.

De esta manera, en el contexto transmedia, un usuario puede “sumergirse” en una historia bien a través del canon, bien a través de contenidos elaborados principalmente por fans de una franquicia, remezclando o creando a partir de cero. Es lo que se denomina Contenido Generado por los Usuarios (CGU), que puede resultar inabarcable e incuantificable dada la creatividad de los fans y las posibilidades infinitas que ofrece la tecnología para generar contenido. Sin embargo, autores como Guerrero-Pico y Scolari (2016) destacan cuatro modalidades de CGU: *fan fiction* (texto), *fan*

vid (video), *fan art* (dibujo, pintura o arte gráfico) y *machinima* (videos realizados a partir de un videojuego). Siguiendo esta lógica transmedia, las novelas objeto de estudio podrían clasificarse como *fan fiction* de los contenidos oficiales tomados como fuente de inspiración.

4. Objetivos y método

El objetivo de este análisis es señalar y reflexionar en torno a las representaciones de familia que jóvenes chilenos de un contexto específico produjeron indirectamente en creaciones de ficción colectivas que no tenían como finalidad hablar de la familia. Se trata, por tanto, de conocer cómo retratan la familia estos autores dentro de un universo narrativo y vincular esas representaciones a las influencias de ficción audiovisual que los mismos alumnos declararon tener. Se propone, así, un análisis de contenido de las nueve historias escritas colectivamente por los alumnos de Escritura Creativa de la carrera de Periodismo de la Universidad de los Andes (Uandes).

En su ideario, la Uandes, nacida en 1989, señala que “cuenta con la garantía moral de la Prelatura del Opus Dei en lo que se refiere al espíritu cristiano que impregna sus actividades”. Su matrícula está abierta a alumnos de cualquier creencia y “acoge el debate de las ideas. La búsqueda de la verdad se realiza a través del diálogo interdisciplinar, que presupone el respeto a la dignidad de las personas por encima de las ideas que ellas sustenten, y la noble aceptación de la crítica intelectual” (Ideario Uandes, 2019).

Es una universidad de carácter privado, las cuales representan sobre el 70% de las matrículas universitarias en Chile (Consejo Nacional de Educación, 2019). Según fuentes de la propia institución, en 2019 contaba con casi 11.000 alumnos en sus aulas, 8.182 de pregrado, lo que la sitúa como una universidad de tamaño reducido en comparación con las cifras de matrícula de las universidades tradicionales, aquellas fundadas antes de 1981, como la Universidad de Chile (32.417) o la Pontificia Universidad Católica de Chile (26.557) (Laval, 2019).

Para la carrera de Periodismo, la Uandes oferta anualmente una media de 75 plazas de nuevo ingreso que, en general, tienen alta demanda (González & Herrera, 2020) y que es cursada por un perfil heterogéneo de estudiantes, con mayor presencia de mujeres que de hombres. En este sentido, existen estudios que muestran variaciones significativas en la forma en que se han ido produciendo cambios en términos valóricos en los jóvenes dependiendo de su estrato socioeconómico. A diferencia de los alumnos adscritos a centros subvencionados, los asistentes a centros privados no tienen como meta prioritaria formar una familia, aunque sus redes están estructuradas muy nítidamente en torno a la familia extendida, al colegio y al barrio. En cambio, para los jóvenes de colegios subvencionados y municipales, sus fuentes de creación de redes son bien precisas: el colegio y el barrio (Thezá, Castillo, Candia & Carrier, 2013).

El desarrollo de las novelas objeto de análisis se concibió en el contexto de la asignatura Escritura Creativa, curso de segundo año y de carácter obligatorio, cuyo objetivo es que el estudiante tome conciencia de sus propias aptitudes como escritor y en la que se busca potenciar la redacción de otros formatos no periodísticos. Los autores escribieron las novelas en varias entregas, publicándolas en la plataforma digital WattPad, donde pueden consultarse (ver **Tabla 1**).

Para realizar este estudio, se solicitó consentimiento expreso a cada uno de los representantes de cada equipo de trabajo que estaba detrás de cada novela desarrollada, quienes trasladaron al resto de la clase la esencia y finalidad de la presente investigación, con la que se mostraron conformes. Cuando originalmente se planteó a los alumnos el ejercicio, las instrucciones no contemplaron la representación de ningún modelo de familia. Se invitó a los autores a escribir sin restricciones de temática ni de contenido. La presente investigación surgió a partir del análisis de las novelas *a posteriori*, al encontrar el hecho de que en todas las novelas figura la familia como un factor de seguridad y apoyo cuando está presente, o de falta de ese soporte en su ausencia.

Es por eso que en este estudio se presta especial atención a la manera en cómo representan los estudiantes los distintos modelos de familia. En este caso se prioriza el modo en el que el alumnado de

Escritura Creativa refleja la familia en sus creaciones de ficción, lo que lleva a reflexionar sobre el valor de la familia en las nuevas generaciones, que podría abordarse en futuras investigaciones: "es bien cierto que una cosa es qué pensamos y otra cómo lo hacemos, pero, en verdad las dos son una misma cosa indisociable, pues se apoyan una en la otra y no existen una sin la otra" (Cabezuelo, 2010, p.100).

El diseño metodológico es el cualitativo, puesto que entrega herramientas para analizar fenómenos contexto-específicos, con foco en el "cómo" y permitiendo una interpretación contextualizada de los datos recolectados (Berger, 1998; Esterberg, 2002; Denzin & Lincoln, 2005). A su vez, es un estudio exploratorio y descriptivo porque se hace una caracterización de los componentes presentes en cada novela, que permiten el análisis global de los elementos (Hernández, Fernández & Baptista, 2010). En ese sentido, el análisis es interpretativo. No se debe olvidar la naturaleza semiótica de esta investigación dado que se trabajó a partir de lo que en los textos es representado o evocado, lo que significan y transmiten (Vidales-González, 2009).

Con el material recolectado se procedió a realizar un análisis de contenido con enfoque cualitativo dando paso a la interpretación por sobre la cuantificación (Andreu, 2002). Partiendo de este enfoque, diseñamos una ficha original de análisis para aplicar a cada novela, con el fin de obtener datos homogéneos para ser comparados y tratados y extraer conclusiones. Las variables de estudio que se tuvieron en cuenta para analizar cada contenido fueron:

1. Presencia de las relaciones familiares en el relato diferenciando entre:

- a. presencia principal (explícita ya en la sinopsis);
- b. presencia secundaria;
- c. presencia puntual;
- d. sin referencias en la historia.

2. Capítulo en el que se introduce la familia en la historia.

3. Relevancia de las relaciones familiares para el desenlace del conflicto principal:

- a. determinante;

- b. solo influyente;
- c. irrelevante.

4. Tipos de familia representadas (Román-Sánchez, Martín-Antón & Carbonero-Martín, 2009, p.551) que diferencian entre:

- a. nuclear, convencional, tradicional o conyugal (dos generaciones: padres e hijos);
- b. extensa o compleja (tres o más generaciones: padres, hijos, abuelos y bisabuelos);
- c. monoparental-Madre (madre e hijo/s);
- d. monoparental-Padre (padre e hijo/s);
- e. reconstituida, reorganizada o binuclear;
- f. homoparental-gays (gays e hijos);
- g. homoparental-lesbianas (lesbianas e hijos).

5. Descripción de la relación del/ de la protagonista con la familia.

6. Necesidades de los hijos reflejadas en las historias (Román-Sánchez, Martín-Antón & Carbonero-Martín, 2009, p.551):

- a. Biológicas: alimentación, temperatura, higiene, sueño, ejercicio físico, protección de riesgos;
- b. Cognitivas: estimulación sensorial, exploración del medio físico y social, comprensión de la realidad física y social, adquisición de un sistema de valores y normas;
- c. Afectivas: seguridad emocional, identidad personal, autoestima, contacto con los del otro sexo, protección de riesgos imaginarios;
- d. Sociales: red de relaciones sociales, participación y autonomía progresiva, interacción lúdica;
- e. Educativas: ayudar a convertirse en miembro activo del grupo.

7. Identificación de patrones, escenas, símbolos familiares recurrentes: padre ausente, madre sobreprotectora, celos fraternales, patriarcado, matriarcado, horarios de comidas, planes familiares, etc.

Tabla 1. Información de las novelas colectivas online escritas por los estudiantes universitarios

Título	Sinopsis	Extensión	Influencias (declaradas por los propios alumnos)
<i>Punto 0</i>	Tras el sospechoso suicidio de su mejor amigo, un joven decide investigar los hechos y descubre la relación de la muerte de su amigo con un videojuego, su relación secreta con una joven y la culpabilidad de otro de sus amigos, enamorado de la misma joven.	15 capítulos 13.618 palabras	<i>Riverdale</i> <i>13 Reasons Why</i> <i>Batman</i> <i>Shadow of the Colossus</i>
<i>Entre Máscaras</i>	El aparente suicidio de una joven lleva a un detective a investigar el caso. Con la ayuda de los amigos de la fallecida, descubre la relación secreta entre esta chica y su padrastro y la culpabilidad de su madre.	10 Capítulos 7.592 palabras	—
<i>Espejismos</i>	Cuando la Tierra se vuelve inhabitable, un grupo de seis jóvenes de distintos países es enviado a un nuevo planeta con la intención de explorarlo para trasladar ahí a los habitantes de la tierra. Ahí encuentran que los habitantes son humanos con costumbres violentas que intentan deshacerse de ellos, por lo que solo sobrevive la protagonista.	10 Capítulos + prólogo e introducción 9.703 palabras	<i>The Hunger Games</i> <i>Maze Runner</i> <i>The 100</i>
<i>Small Town, Big Hell</i>	Ronnie y Connor se enamoran, pero luego él muere misteriosamente. Tras mudarse a otra ciudad para estudiar en la universidad, Ronnie decide regresar para esclarecer la muerte de Connor, y descubre su conflictiva vida familiar y la responsabilidad de su padre en su asesinato.	12 Capítulos 12.260 palabras	<i>Riverdale</i> <i>Luis Miguel (Serie)</i>
<i>Los X</i>	Los X son una familia (padre, madre y tres hijos) de drones con superpoderes. El hijo menor es secuestrado, por lo que emprenden una misión de rescate donde descubren que el secuestrador fue su propio abuelo, quien buscó tenderles una trampa.	11 Capítulos 14.472 palabras	<i>Los Increíbles</i> <i>La Casa de Papel</i> <i>Contratiempo</i> <i>X-Men</i> <i>El Padrino</i>
<i>El Legado de la Isla</i>	Tras un robo en el Banco Central en la Isla de Pascua, la detective de origen sirio Amira Riscalla emprende una investigación junto con Kupe, el hijo del jefe de la isla, que la llevará a descubrir el pasado de su familia y al verdadero responsable: el propio Kupe, que con un atentado terrorista pretendía alterar el orden ritual de la isla.	11 Capítulos + Epílogo 21.841 palabras	<i>Sherlock Holmes</i> <i>Moana</i> <i>La Casa de Papel</i>
<i>Cowntdown</i>	Un adolescente violentado por su padre e ignorado por su madre, a pesar de los esfuerzos de su maestra por ayudarlo, lleva a cabo un atentado en su escuela en el que mata a la profesora y a varios compañeros para después suicidarse ahí mismo.	12 Capítulos 9.439 palabras	<i>Pulp Fiction</i>
<i>Maniqués Modernos</i>	Un detective privado es llamado para investigar el suicidio de un famoso diseñador de modas. Descubre que la asesina fue la propia hijastra del diseñador, de doce años y principal modelo de su siguiente proyecto.	10 Capítulos 6.125 palabras	<i>Detective Conan</i> <i>Persona 5</i>
<i>Aquel que da, recibe</i>	Al encontrar un muerto en el baño de una oficina, la policía interroga a los cinco empleados que se encontraban presentes al momento de ocurrir el asesinato en la oficina. Uno a uno se librarán de las acusaciones, hasta que dan con el culpable, quien guardaba un antiguo y oculto rencor hacia la víctima.	11 Capítulos ("Partes") 6.656 palabras	<i>Criminal Minds</i> <i>El Secreto de Sus Ojos</i>

5. Resultados

En seis de las historias, la presencia de la familia es principal, puesto que el conflicto gira en torno a relaciones familiares o involucra a personajes que están emparentados de algún modo. En una de las novelas (*Punto 0*) está en un segundo plano, pues la trama principal se desarrolla entre amigos, aunque sus familias igualmente intervienen. En las otras dos novelas (*Espejismos*; *Aquel que da, recibe*) la presencia es puntual: en la primera, el padre de la protagonista se aparece en un sueño; en la segunda, la trama gira en torno a cinco empleados arrestados como sospechosos de un asesinato y al descubrir al asesino se sabe que su móvil fue vengar a su difunta esposa. En síntesis, todas las propuestas contemplan el elemento familiar.

En la mayoría de las novelas la familia aparece en el planteamiento: en cuatro de ellas desde el primer capítulo y en otras dos en el segundo capítulo. En otra novela, se menciona ya desarrollada la trama y en los dos restantes —precisamente en las que la presencia y relevancia de las relaciones familiares es únicamente puntual— en el capítulo siete y en el nueve, respectivamente (ver cuadro resumen en la **Tabla 2**).

Sobre la importancia de la familia en el desenlace del conflicto, en siete de las historias resulta determinante, mientras que en las demás es solamente influyente (*Aquel que da, recibe*) y/o irrelevante: en *Punto 0* son los amigos quienes resuelven el caso, sin intervención de la familia. Siguiendo la categorización de Román Sánchez, Martín Antón y Carbonero Martín (2009), las historias representan distintos tipos de familia: en la mayoría (en *Punto 0*; *Small Town, Big Hell*; *Los X* y *Cowntown*) se dibuja la familia extensa —por la presencia de los abuelos— solo en una de ellas se alude a la familia nuclear, convencional; en otras dos (*Espejismos* y *El legado de la isla*) el modelo representado es el monoparental-P, es decir, un padre varón y el/la hijo/a; y, en las restantes, figura la familia reconstituida, con un papel determinante del padrastro.

A excepción de una de las novelas analizadas (*Punto 0*), la relación del protagonista con su familia es relevante para el devenir de los aconte-

cimientos narrados. En este caso, existe una variedad de planteamientos, pero siempre con un enfoque un tanto extraño, oscuro en momentos. Así en cuatro creaciones (*Small Town, Big Hell*; *Cowntown*; *Maniqués Modernos*; *Aquel que da recibe*), los personajes principales mantienen una mala relación con sus progenitores, con episodios de violencia, abusos, maltratos e, incluso, parricidios. En otra de las propuestas el conflicto gira en torno a la relación amorosa de una hija con su padrastro, cuya madre la asesina por celos. Los tres relatos restantes (*Espejismos*; *El Legado de la Isla*; *Los X*) sirven de contraparte a las anteriores al mostrar una visión más optimista con protagonistas con fuertes lazos familiares, especialmente con los progenitores.

Sobre la representación de las necesidades de los hijos en las historias, nuevamente siguiendo a Román Sánchez, Martín Antón y Carbonero Martín (2009), las que más se repiten son las afectivas, presentes en seis de las nueve historias. No figuran en dos (*Los X* ni en *El legado de la isla*), donde más bien están resueltas o atendidas, ni en una tercera (*Aquel que da recibe*) en la que no se incluyeron necesidades en primer plano. Las que más se repiten en segundo lugar son necesidades sociales, presentes en cinco de las nueve historias. Las necesidades educativas sólo están presentes en tres (*Small Town, Big Hell*; *Los X* y *Cowntown*). Las necesidades biológicas están presentes en *Espejismos*, donde la supervivencia de la protagonista en una situación límite es impulsada por la aparición de su padre en sueños, y en *Cowntown*, que es la única en la que están presentes todas las necesidades del hijo protagonista: biológicas, cognitivas, afectivas, sociales y educativas.

También se analizó la presencia de patrones familiares recurrentes en el imaginario por haber sido habituales durante mucho tiempo, como la figura del padre autoritario y la madre sumisa (presente en *Small Town, Big Hell*; *Cowntown* y parcialmente en *Maniqués modernos*), así como otros aún presentes en la sociedad actual: el rol paternal de los abuelos (relevante en *Punto 0*; *Small Town, Big Hell*; *El legado de la isla* y *Cowntown*) y la figura del padre/madre ausente (por abandono en *Punto 0*; *El legado de la isla*; *Aquel que da, recibe*; y por fallecimiento en *Espejismos*).

Tabla 2. Resumen del análisis de contenido de las novelas objeto de estudio

Título de la novela	Presencia de las relaciones familiares en la historia				Cap. En el que aparece la familia	Importancia de la familia en el desenlace del conflicto			Tipo de familia						Relación del protagonista con la familia	
	P R I N C I P A L	S E C U N D A R I A	P U N T U A L	N U L A		D e t e r m i n a n t e	I n f l u y e n t e	I r r e l e v a n t e	C o n v e n c i o n a l	E x t e n s a	M o n o p a r e n t a l - M	M o n o p a r e n t a l - P	B i n u c l e a r / R e c o n s t i t u i d a	H o m o - G		H o m o - L
<i>PUNTO 0</i>		X			1			X	X							Irrelevante
<i>ENTRE MÁSCARAS</i>	X				1	X						X				Romance de la hija con el padrastro y la madre = asesina.
<i>ESPEJISMOS</i>			X		7	X					X					Conexión especial de la hija con el padre fallecido
<i>SMALL TOWN BIG HELL</i>	X				2	X			X							Mala relación de uno de los protagonistas con sus padres (se van de casa y viven con abuelos).
<i>LOS X</i>	X				1	X			X							Protagonista múltiple: los miembros de la familia
<i>EL LEGADO DE LA ISLA</i>	X				2	X					X					Relación fuerte padre-hija (padre asesinado al final)
<i>COWNTOWN</i>	X				1	X			X							Pésima: abusos (padre) e indiferencia (madre).
<i>MANIQUÉS MODERNOS</i>	X				4	X						X				Padrastro, madre e hija. La hija mata al padrastro.
<i>AQUEL QUE DA, RECIBE</i>			X		9		X		X							Mala con sus padres (solo se menciona). Buena con su esposa (sin hijos).

Necesidades de los hijos en las historias					Principales patrones familiares representados
B i o l ó g i c a s	C o g n i t i v a s	A f e c t i v a s	S o c i a l e s	E d u c a t i v a s	
		X	X		Rol paternal de los abuelos (abuelas-confidentes fallecidas). Abandono del padre.
		X	X		Relaciones incestuosas: romance padrastro-hijastra.
X		X			Figura y permanencia del recuerdo del padre fallecido.
		X	X	X	Rol paternal de los abuelos. Padre maltratador. Madre indiferente/sumisa.
			X	X	Familia unida y democrática El abuelo representado como villano.
					Familia separada por inmigración. Rol paternal de los abuelos. Abandono de la madre. Padre sobreprotector.
X	X	X	X	X	Padre maltratador. Madre indiferente y sumisa. Rol paternal de los abuelos. Profesora: madre sustituta.
		X			Padrastro trabajólico Mala relación con la hijastra. Madre inmadura/indiferente.
					Padres maltratadores. Celos/envidias entre hermanos.

6. Discusión

Para la creación de las historias los alumnos no tuvieron ningún tipo de directriz temática o de contenido. Sin embargo, independiente de la naturaleza de las historias, en todas juega un papel importante la relación del protagonista con su familia, que en algunos casos está en primer plano, ya sea de modo positivo (*Los X*) o negativo (*Cowntown*), y en otros tiene una mención más puntual pero decisiva ya sea para el desarrollo de la historia (*Espejismos; Small Town, Big Hell; El legado de la isla*) o para explicar el pasado de los protagonistas, muchas veces traumático (*Aquel que da, recibe*).

En primer lugar, resulta llamativa la representación de escenas violentas en las nueve historias, incluyendo asesinatos en siete de ellas y suicidios en dos. Solamente una de las novelas escritas no incluye muertes (*Los X*, cuyo tono es menos oscuro y más familiar, dentro de la temática de superhéroes), aunque sí crímenes y un secuestro. Destaca, en esta misma línea, la abundancia de tramas policiales (en seis de nueve historias). Siendo más específicos, cinco de las creaciones sitúan la violencia en el contexto intrafamiliar, con escenas de maltrato tanto físico como psicológico y siempre de padre a hijos; en dos casos la trama desencadena en parricidio. En las creaciones de los estudiantes reina un oscurantismo y un tono narrativo pesimista y amargo con el que representan una figura polarizada de los roles masculinos y femeninos en el hogar: destaca el padre autoritario (hasta el extremo de ser violento) y sobreprotector y la madre sumisa e indiferente ante las decisiones de su cónyuge, sobre todo en lo concerniente a los hijos.

En esta línea, también es destacable el rol paternal dada a la figura del abuelo (presente en cuatro de las nueve historias) que aparece como sustituto a padres y/o madres ausentes. En ocasiones ya se presentan a los abuelos en la historia como fallecidos, pero igualmente con influencia emocional e inspiracional en los personajes.

Otra cuestión importante de este análisis es el modelo de familia representado por los jóvenes universitarios. Efectivamente, en coincidencia con otros autores (Lacalle & Hidalgo-Marí, 2016; Vera-Zapata, 2011; Chicharro-Merayo, 2009; Vidal & Donoso,

2015; Vidal, 2015, 2017), en las historias analizadas no predomina un tipo de familia en concreto, es más, la propuesta más tradicional, la de la familia nuclear, sólo se plasma en una de las novelas. La familia extensa con la figura del abuelo es la más representada, junto con la reconstituida. Resulta curioso que en los dos casos en los que se dibuja la unión binuclear tienen un desenlace fatal (las dos contemplan el parricidio). Asimismo, el agente que se incorpora a la familia es varón, esto es, involucran en la trama a padrastros (no madrastras) y siempre desde un enfoque reprochable socialmente, en un caso con una relación incestuosa con su hijastra, y en otro, mediante una relación de indiferencia y rencor que hacer que termine asesinado por la hijastra. Por otro lado, las relaciones entre hermanos, presentes solo en dos de las historias (*Small Town*, *Big Hell* y *Cowtown*) son positivas.

Interesa subrayar que estas representaciones de la familia pueden responder, también, a la influencia que en los estudiantes ejerce el consumo de productos audiovisuales y que tomaron como inspiración para sus creaciones personales. Se trata de influencias que los propios estudiantes reconocieron una vez concluidas las novelas colectivas, por lo que no fueron puestas como referentes, sino más bien identificadas por los propios autores a partir del resultado de sus obras de ficción.

Así, en las referencias indicadas por ellos mismos, figuran series que tratan temas familiares y conflictos (también violentos) en torno a la juventud, como *Riverdale* (Aguirre-Sacasa, The CW, 2017-), *13 Reasons Why* (Yorkey, Netflix, 2017-) o *Luis Miguel: La serie* (Netflix, 2018). También reportaron otras series que influyen más en los aspectos policiales de las tramas, como *La Casa de Papel* (Pina, Netflix, 2017-), *Criminal Minds* (Davis, CBS, 2005-) o *Detective Conan* (Aoyama, TMS, 1996-); las tramas de aventuras se inspiran en películas como *The Hunger Games* (Kilik & Jacobson, Lionsgate, 2012), *Maze Runner* (Goldsmith-Vein, Gotham Group, 2014), *Los Increíbles* (Bird, Disney-Pixar, 2004), *Moana* (Lasseter, Disney, 2016) o *X-Men* (Winter, Sony, 2000), y las de crimen y violencia en *El Padrino* (Ford Coppola, Paramount, 1972), *Pulp Fiction* (Tarantino, A Band Apart, 1994), *El secreto de sus ojos* (Campanella, Tornasol Films, 2009) o *Contra tiempo* (Paulo, A3 Films, 2017); también señalan videojuegos como *Shadow of the Colossus* (Kaido, Team ICO, 2005) o *Persona 5* (Hashino, Atlus, 2016).

Como se puede observar, hay referencias tanto de productos seriados como de largometrajes; en su mayoría son obras de los últimos años, con la excepción de algunos considerados clásicos (*El Padrino*, *Pulp Fiction*). Se trata, sobre todo, de obras anglosajonas, aunque con algunas excepciones de producción española (*La Casa de Papel*, *Contra tiempo*) o latinoamericana (*Luis Miguel: La serie*, *El secreto de sus ojos*), que, sin embargo, han tenido una popularidad global. En este sentido no tienen reparo en reconocer referencias de sobra populares. Lo mismo sucede con contenido de producción asiática, como la serie animada *Detective Conan* o los videojuegos mencionados, también populares en Occidente.

En todo caso, de este análisis concreto de la representación de la familia se extrae un dibujo poco optimista de la unión en el hogar con escenas, situaciones y diálogos de “lo que no debe ser una familia”. No se descarta que la abundancia de elementos negativos en torno a la familia responda a una necesidad de incrementar el conflicto al crear una historia de ficción. No obstante, a pesar de este tono poco triunfalista y utópico, parece que subyace, a través de los relatos, una necesidad natural de disponer de una estabilidad y seguridad familiar para evitar el conflicto.

Las historias, en concordancia con las influencias audiovisuales que reportan, tienen desenlaces trágicos, a excepción de una (*Los X*, muy ligada a la película familiar *Los Increíbles*, que señalan como influencia) con final feliz y que retrata a una familia que permanece y lucha unida ante la adversidad. El conflicto y los finales trágicos suceden a raíz de los problemas familiares (*Entre Máscaras*; *Small Town*, *Big Hell*; *Cowtown*; *Maniqués modernos*; *Aquel que da recibe*) o a pesar del apoyo de un referente familiar (*Espejismos*, *Punto 0*, *El legado de la Isla*). Esta línea de trabajo coincide con la propuesta por Chicharro-Merayo (2009) que defiende que, independientemente de la lectura que en ficción se haga de la familia, su imagen tiende a salir reforzada, especialmente “en su función manifiesta más significativa: la de entorno de seguridad para el sujeto” (2009, p.160). Si bien está presente una transformación de los modelos familiares, se deja ver en las historias que la familia como concepto no pierde relevancia, ya que es el lugar donde el sujeto se cría y aprende.

7. Conclusiones

Este artículo se centra en analizar la representación indirecta que hacen de la familia jóvenes universitarios chilenos en sus propias creaciones de ficción, lo cual reconocen como influenciado por diversas narraciones audiovisuales, a modo de *fan fictions* no deliberadas. El principal hallazgo es la importancia que todas las narraciones otorgan al elemento familiar, sin que esto haya sido parte de su objetivo al momento de escribir estas novelas colectivas en línea. Como bien manifiesta la IX Encuesta Nacional de Juventud (2018), la familia sigue siendo un referente para los jóvenes y por ello, efectivamente, no resulta extraño que los estudiantes que formaron parte de esta actividad integraran libremente referentes familiares en sus textos.

En cuanto a los alcances y limitaciones de esta investigación, hay que subrayar que el presente trabajo centra su atención de forma exclusiva en unas novelas de ficción creadas y desarrolladas por un grupo concreto de estudiantes universitarios en un ejercicio que, si bien fue libre, formaba parte de una asignatura académica. Por ello, a pesar de que

se respondieron algunos interrogantes sobre cómo es el imaginario de familia entre los universitarios, se considera sólo un punto de partida para futuras investigaciones en las que cabría preguntarse, por ejemplo, si la representación de familia que trasladan a sus ficciones coincide con sus percepciones personales y con el ideario de una generación.

Este estudio, al reportar las influencias de ficción audiovisual que los autores de las novelas reconocieron posteriormente al ejercicio creativo, contribuye a ilustrar la influencia de la ficción audiovisual en jóvenes universitarios, concretamente en su propia dimensión creativa. En este sentido, se aproxima tangencialmente a las investigaciones en torno a los contenidos creados por los fans (*fandom*) a partir de obras populares y la consiguiente ampliación de esos universos narrativos. Si bien aquí resalta el hecho de que la emulación del contenido original no haya sido el objetivo de la escritura, como sí es en ese tipo de contenidos de ficción. Aquí simplemente consta la influencia de las ficciones audiovisuales en la creación de contenidos de ficción en los que un grupo de universitarios colectivamente mostró la relevancia, también narrativa, de la familia.

Referencias

- Amigo, B., Bravo, M. C., & Osorio, F. (2014). Telenovela, recepción y debate social. *Cuadernos.info*, (35), 135-145.
- Berger, A. (1998). *Media research techniques* (2nd ed.). Thousand Oaks, London: SAGE.
- Chicharro Merayo, M. (2009): Familia y televisión: algunas representaciones de la familia española en la pequeña pantalla. *Doxa Comunicación*, 8 (1), 145-162.
- Consejo Nacional de Educación. (2019). *Tendencias de matrícula de pregrado Educación Superior. Matrícula 2019*. Disponible en: https://www.cned.cl/sites/default/files/ppt_tendenciasindices2019.pdf
- Denzin, N. & Lincoln, Y. (2005). *The SAGE handbook of qualitative research* (3rd ed). Thousand Oaks, London: SAGE.
- Esterberg, K. (2002). *Qualitative methods in social research*. Boston: McGraw-Hill.
- Fuenzalida, V. (1996). La apropiación educativa de la telenovela. *Diálogos de la Comunicación*, 44, 91-104.

- Furstenberg, F. (2003): El cambio familiar estadounidense en el último tercio del Siglo XX. En: VVAA: *Nuevas formas de familia. Perspectivas nacionales e internacionales*. Montevideo: Unicef-Udelar.
- Giddens, A. (2003). *Un mundo desbocado. Los efectos de la globalización en nuestras vidas*. Madrid: Taurus.
- González V. & Herrera J. (10 marzo 2020). Admisión 2020: Aumentan los jóvenes que disputan cupos en las universidades privadas. *El Mercurio*. Recuperado de <https://www.uandes.cl/wp-content/uploads/2020/03/Admision-El-Mercurio-scaled.jpg>
- Guerrero-Pico, M., & Scolari, C. (2016). Narrativas transmedia y contenidos generados por los usuarios: el caso de los crossovers. *Cuadernos.info*, (38), 183-200. <https://doi.org/10.7764/cdi.38.760>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill/Interamericana Editores.
- Herrera, F. & Teitelboim, B. (2010). La mirada de los chilenos a la familia. En: *Universidad Diego Portales. Encuesta Nacional UDP*. Santiago, pp. 121-135.
- Inglehart, R. (1997). *Modernization and postmodernization: Cultural, economic, and political change in 43 societies*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- INJUV (2018). *IX Encuesta Nacional de Juventud*. Santiago, Chile: Instituto Nacional de la Juventud.
- Lacalle Ch. & Hidalgo-Marí T. (2016). La evolución de la familia en la ficción televisiva española. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 470 - 483 <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1105/25es.html>. DOI: 10.4185/RLCS-2016-1105.
- Laval, E. (27 junio 2019). Educación Superior en Chile según el perfil de sus estudiantes. Recuperado de <https://observablehq.com/@elaval/universidades-chilenas-segun-perfil-de-estudiantes>
- Lorenzo, F. C. (2010). La imagen del "sueño americano": estética y modelos de belleza de la sociedad americana a través de 'Mad Men'. *Revista ICONO14 Revista científica de Comunicación y Tecnologías emergentes*, 8(3), 97-117.
- Navarro-Aval, Y. & Climent-Rodríguez J.A. (2014). El efecto socializador del medio televisivo en jóvenes. Influencia de las conductas de gestión del conflicto mostradas por personajes de series de ficción. *Área Abierta*, vol 14(1), 25-42. Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v35.n1.44684
- Román-Sánchez, J. M., Martín-Antón L. J. & Carbonero-Martín M. A. (2009). Tipos de familia y satisfacción de necesidades de los hijos. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, 2(1), 549-558.
- Rojas, M. G. (2009). La educación en un contexto mediático: la apropiación educativa de las telenovelas juveniles/Education in the context of the media: the educational appropriation of youth-oriented soap operas. *Actualidades Investigativas en Educación*, 9(1).
- Scolari, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. Bilboa: Ediciones Deusto.

- Thezá, M., Castillo, J., Candia, E. & Carrier, Alain. (2013). Notas de investigación sobre Juventud, cultura y educación: el relato de los actores. *Ultima década*, 21(38), 111-140. Doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362013000100006>
- Universidad Católica, ADIMARK (2016). *Encuesta Nacional Bicentenario. Centro de Políticas Públicas, Santiago*. Disponible en: <http://encuestabicentenario.uc.cl/wp-content/uploads/2016/11/Encuestabicentenario-2016-Familia.pdf>
- Van Deth, J. & Scarbrough, E. (eds.) (2004). *The Impact of Values*. Oxford: Oxford University Press.
- Vera Zapata, W. (2011): La TV no es mejor que la vida. Alegrías y tristezas de la familia en la pantalla chica. En: VAA: *Familia y subjetividad: perspectivas y abordajes*. Caldas: Corporación Universitaria Lasallista.
- Vidal, F. (2015). *La familia representada en las teleseries chilenas. Un análisis comparativo de programas de los años 80 y post 2000*. Tesis doctoral, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Vidal, F. (2017). Transformaciones familiares en Chile: Modelos Familiares Emergentes. *Argumentos, documentos para el debate*. N°1, agosto 2017. Corporación Miles, por los derechos sexuales y reproductivos. Disponible en: <http://mileschile.cl/wp-content/uploads/2017/08/Argumentos-N1-1.pdf>
- Vidal, F. & Donoso, C. (2015). *Los nuevos modelos de género y sexualidad presentes en las teleseries chilenas*. Ponencia presentada en el V Coloquio Internacional de estudios sobre varones y masculinidades, Santiago.
- Vidales-González, C. E. (2009). La relación entre la semiótica y los estudios de la comunicación: un diálogo por construir. *Comunicación y sociedad*, (11), 37-71.

- Sobre los autores:

Juan Carlos Carrillo es Magíster académico en Comunicación por la Universidad de los Andes (Chile) donde actualmente cursa el doctorado en Comunicación con una tesis sobre el cine de Alejandro G. Iñárritu. Director de la Licenciatura en Comunicación en la Universidad Panamericana (Ciudad de México).

Beatriz Feijoo es Doctora en Comunicación por la Universidade de Vigo (España) y actualmente profesora acreditada como Titular en la Facultad de Empresa y Comunicación de la UNIR (España). Autora de diversas publicaciones y artículos científicos sobre comunicación y niños e IP de proyecto de investigación financiado con fondos concursables (Fondecyt N°11170336) sobre esta misma temática.

- ¿Cómo citar?

Carrillo, J. & Feijoo, B. (2020). Apropiación de la producción audiovisual en la escritura creativa de universitarios chilenos y su representación de la familia. *Comunicación y Medios*, (41), 144-157, doi: 10.5354/0719-1529.2020.56480

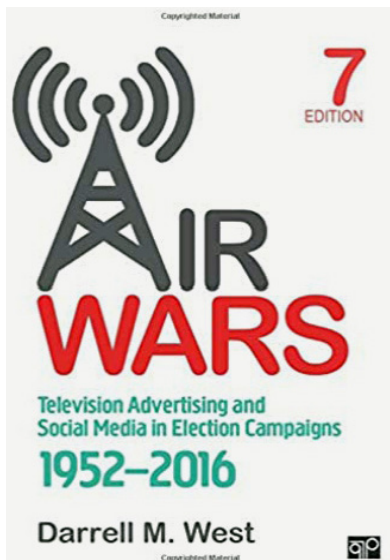


RESEÑAS



Air Wars: Television Advertising and Social Media in Election Campaigns, 1952-2016

Darrell M. West (2018). *Air Wars: Television Advertising and Social Media in Election Campaigns, 1952-2016*. Thousand Oaks: SAGE & CP Press. 169 páginas, ISBN 978-1-5063-2983-3



El Centro para la Innovación Tecnológica del Brookings Institution está detrás de este interesante trabajo de ejemplificación casuística y síntesis teórica. El libro del profesor Darrell M. West refleja el gran esfuerzo de investigación planteado sobre una línea temática definida (medios de comunicación, agendas políticas y opinión pública), para tratar de arrojar luz sobre las tramas y las interacciones surgidas en el contexto de las campañas electorales, como culminación de ciclos políticos.

La primera edición del libro (1993, Washington DC: Congressional Quarterly) es el resultado del planteamiento de una investigación general sobre el impacto de los medios audiovisuales en los procesos electorales estadounidenses, en un periodo de transformación en el panorama comunicativo y en el plano de las estrategias políticas. La primera secuencia temporal analizada transcurre desde 1952 a 1992. Durante aquellos años previos, la emisión por cable desencadenó grandes cambios estructurales en las formas de producir contenidos relacionados con los partidos y los líderes políticos. Del mismo modo, las elecciones presidenciales de 1992 fueron bastante anómalas y rompieron muchos marcos teóricos de investigación. Aquella primera edición tuvo muy presente las constantes y las variables acontecidas a lo largo del tiempo, prestando una especial atención a las metodologías del tratamiento informativo en los ciclos de repunte de las temáticas electorales.

La publicación se compone de nueve capítulos, un apéndice final y un prefacio inicial. Se ha venido reeditando desde la década de 1990 y no solo a medida que se agotaban los ejemplares, sino también cuando han sucedido nuevas citas electorales en los Estados Unidos. La actual edición, la séptima, no es una más entre tantas; es una revisión que incorpora la campaña electoral que llevaría a Trump a la Casa Blanca y que analiza las nuevas tendencias en redes sociales, publicidad y teoría política. La incorporación de tablas, imágenes y elementos infográficos enriquecen en conjunto a la publicación.

El apéndice compila una nutrida selección de anuncios publicitarios y mensajes de candidatos presiden-

ciales, desde 1984 hasta 2016, que el autor considera clave para comprender la evolución histórica de la comunicación política y las campañas electorales desde las décadas centrales del siglo pasado.

El primer capítulo se dedica a hacer una clasificación de conceptos sobre estrategias de comunicación y fenómenos mediáticos. También se aboca a sintetizar, de manera esquemática y valiente, la evolución histórica de la comunicación en los Estados Unidos, desde la prensa escrita y la televisión analógica hasta las emisiones digitales y las plataformas de internet.

El segundo capítulo, "Anuncios publicitarios efectivos y promoción de medios de comunicación social", trata cuestiones como los principios generales que rigen la publicidad y la técnicas de producción de mensajes políticos y de estudios de recepción social. Al hacerlo, incorpora una serie de casos de estudio bastante concretos y específicos. El autor concluye que muchos factores de interpretación condicionan la lectura política del impacto mediático sobre las campañas presidenciales.

Las explicaciones y las argumentaciones relacionadas con la multicausalidad también están presente en el tercer capítulo: "Compra de tiempo de emisión y uso de los medios de comunicación social". Los temas tocados en este capítulo están vinculados a la estrategia económica desplegada para tener más tiempo de emisión. El autor se refiere a estudios de rentabilidad y difusión y, de manera especial, a la diversificación y al proceso de selección de objetivos en el acceso a corporaciones.

"Mensajes" y "Cobertura de medios" son los títulos de los capítulos cuar-

to y quinto, respectivamente. En el primer caso se abordan cuestiones como las campañas publicitarias más destacadas, efectivas y recordadas. En el segundo supuesto se habla de los diferentes enfoques sobre el seguimiento de los contenidos mediáticos. En ambos casos se reitera el aumento sustancial de la publicidad digital y del incremento de la atención y los recursos sobre los anuncios publicitarios, estableciendo, para ello, una secuencia comparativa de la publicidad durante las campañas presidenciales de 2008, 2012 y 2016.

El sexto capítulo, "Aprendiendo sobre los candidatos", habla de cuestiones relacionadas con el conocimiento de la ciudadanía sobre los programas, los apoyos de la candidatura y los propios candidatos. En estas páginas, el autor plantea una reflexión deontológica sobre la fuerza de las corporaciones y los nuevos fenómenos de la comunicación sobre los procesos electorales, ya que este tipo de mensajes construidos en los contextos de campaña no operan de forma autónoma e independiente. Las complejas cuestiones derivadas de la conformación de la agenda son las que ocupan el séptimo capítulo, con un especial énfasis sobre la influencia de la publicidad especializada y el caos "programado" que suele acontecer en las campañas de publicidad.

El octavo capítulo se centra en la tendencia generalizada, durante las últimas décadas, de construir las retóricas de los debates sobre unas bases de negatividad. El autor considera que los argumentos a favor de la propia candidatura han retrocedido, a favor de poner el foco dialéctico sobre los fallos programáticos y los antecedentes de gestión del rival po-

lítico. Para ello, se presentan casos concretos y ejemplificaciones muy diversas, desde finales de la década de 1980 hasta la rupturista campaña de Donald Trump en 2016.

En los dos últimos capítulos, se establece un estudio de los vínculos entre la publicidad, el discurso mediático y la comunicación política (partidos y candidatos). Los procesos electorales son planteados por el autor bajo el prisma de la comunicación y la publicidad, como una suerte de actuaciones programadas e improvisadas, como la necesidad estratégica de desplegar elementos dialécticos estudiados y de reaccionar ante acontecimientos de la campaña inesperados. A través de varios casos de estudio, el profesor West habla de condicionantes empíricos e intangibles, y de adhesiones ideológicas e inefables. Todos estos supuestos son asumidos desde el liderazgo carismático de los candidatos, el riesgo de manipulación de los medios, la necesidad de establecer prioridades, la asimilación de los precedentes históricos, el establecimiento de cuestiones prioritarias, la lectura del estado de ánimo de la opinión pública y la falta de alcance de las expectativas electorales.

En definitiva, los diferentes apartados del libro van ensamblando una estructura (descriptiva e interpretativa) de casos de estudio que, con el paso del tiempo, se ha convertido en una herramienta básica para rastrear las diferentes evoluciones de la teoría de la comunicación política en los Estados Unidos. La obra del profesor West, a través de todas sus ediciones revisadas y ampliadas, se constituye como un referente para los investigadores de la comunicación política estadounidense. Desde hace más de un siglo, la región

norteamericana se ha convertido en uno de los principales veneros teóricos en este sentido y, en consecuencia, dichas tendencias teórico-metodológicas condicionan a investigadores del resto del mundo. La estructura de propiedad de medios en todo el continente americano y la globalización de los procesos de experimentación de formatos, convierten a esta investigación en un punto de partida inevitable para cualquier joven investigador de la región latinoamericana.

Las estrategias de producción, edición y difusión (implementadas desde la década de 1950) son plasmadas en estas páginas de manera original. Teniendo en cuenta todos los problemas de investigación que suelen surgir en una investigación de esta naturaleza, es posible afirmar, con amplias garantías, que el estudio del proceso de cobertura informativa es uno de los aspectos más destacables del libro, junto a la fluidez narrativa de todos los epígrafes, ya que el autor evita caer en todo momento en una espiral de argumentación teórica, algo muy frecuente en las investigaciones del campo de la comunicación especializada en temáticas político-electorales.

José Abreu

Universidad de Alcalá, España
abreucolombri@gmail.com

How green is your smartphone?

Toby Miller & Richard Maxwell (2020). *How Green is Your Smartphone?* Cambridge: Polity



Los teléfonos inteligentes o *smartphones* son parte del día a día de gran cantidad de la población mundial, alcanzando cifras de penetración de más del 95 por ciento de usuarios en países como Estados Unidos. La industria digital presenta esta tecnología como garante del desarrollo social y la plenitud, mientras que las consecuencias medioambientales y sociales de su arrollador éxito quedan fuera del debate público y académico. Richard Maxwell y Toby Miller reflexionan, desde el marco de las Ciencias de la Comunicación, sobre el impacto material y social de esta tecnología con la convicción de que pequeños cambios en nuestra vida digital pueden contribuir a la construcción de un marco de comunicación sostenible.

Los teléfonos inteligentes se han convertido en parte indiscutible de nuestro día a día, con efectos beneficiosos y otros no tanto. Los sociólogos tienen sentimientos encontrados cuando se trata de analizar este dispositivo: por un lado, algunos consideran que amplía los canales de comunicación, mejora la seguridad personal, facilita el intercambio cultural o fortalece las relaciones personales; por otro lado, sería culpable de aumentar la fractura social o generar formas de desigualdad – si no tienes uno en tus manos el acceso a los nuevos modos de sociabilidad del siglo XXI se puede ver más que comprometido– por no mencionar la presión psicológica generada por la necesidad de estar constantemente conectado.

En España, su cuota de mercado es del 92 por ciento, superando a la media europea, aunque Alemania, Italia, Francia y Reino Unido no están tampoco lejos de la cifra ganadora del 95 por ciento de norteamericanos que tiene un celular. Asimismo, la International Communication Union (ITU) subraya la importancia de este dispositivo para el desarrollo económico de Asia, los Estados Árabes, África y Latinoamérica.

El teléfono inteligente ha sido encumbrado como emblema del progreso tecnológico y la abundancia durante más de una década gracias a una promoción incesante orquestada por las grandes empresas manufactureras. En este sentido la nueva obra de Richard Maxwell y Toby Miller, *How Green is Your Smartphone?*, analiza críticamente las consecuencias medioambientales y laborales que el éxito arrollador de este dispositivo ha traído consigo, exhortando a los lectores y lectoras *a ser más inteligentes que sus teléfonos inteligentes*.

Maxwell y Miller subrayan que el objetivo de este volumen no es avergonzar a los usuarios o promover la desaparición del smartphone, sino explicar los riesgos ecológicos y sociales asociados a estos dispositivos y discernir vías para aminorarlos. En síntesis, definir un nuevo papel para el smartphone dentro de un marco de comunicación sostenible. El libro ha sido escrito desde la convicción de que la forma en la que se reflexiona sobre el mundo digital puede contribuir a una nueva comprensión de lo que, de acuerdo con los autores, constituye una vida plena: aquella que prioriza la biosfera, la ecología y, en definitiva, el equilibrio entre los seres humanos y los sistemas naturales.

How Green is Your Smartphone? está dividido en tres capítulos y un epílogo a modo de conclusión, en los cuales se discuten en profundidad las siguientes temáticas: el capítulo primero, *Outsmart your smartphone*, alude a la radiación por radiofrecuencia generada por los teléfonos inteligentes la cual, según diversos estudios, causaría graves riesgos para la salud. Los teléfonos móviles no deben superar niveles de radiación de 1.6 vatios por kilogramo, límite que puede verse traspasado cuando el dispositivo está en contacto con nuestro cuerpo. Los autores discuten las razones por las que el usuario promedio desconoce esta información y las dificultades existentes para acceder a ella. En segundo lugar, se realiza una panorámica sobre las adicciones vinculadas a estas tecnologías y sus efectos, entre ellos el creciente número de accidentes de tráfico en los que ha intervenido el uso del celular.

El título de la segunda sección de la obra es a la vez uno de los pilares básicos para fomentar un consumo

sostenible de teléfonos inteligentes: *The greenest smartphone is the one you already own*. Este capítulo se centra en el impacto material de las TIC. Un apartado que explora los peligros inherentes a la extracción de materias primas necesarias para la fabricación de los dispositivos, así como las misérrimas condiciones laborales a las que están expuestos los trabajadores y trabajadoras de esta industria. Posteriormente, se examina la gran demanda de energía y recursos naturales necesarios para la manufacturación de los móviles y el funcionamiento de sus aplicaciones. Efectivamente, si se combinan las emisiones procedentes de la fabricación y la producción de la electricidad necesaria para alimentar las redes de conexión y centros de datos, los smartphones y plataformas similares serían responsables del 1.4 por ciento de las emisiones globales de gases de efecto invernadero.

Mientras que el impacto medioambiental de la elaboración de estos dispositivos es muy alto, el consumo de su batería lo contrarresta parcialmente, pues el perfeccionamiento tecnológico ha traído al mercado smartphones cuyo gasto energético es cada vez menor. Por ello, los autores nos invitan a mantener nuestro teléfono móvil el máximo de tiempo posible y cambiarlo sólo en el caso de que sea irreparable.

En promedio, se renueva este dispositivo cada 2 años, lo que supone que 2800 millones de personas cambian de teléfono a escala global en ese reducido período de tiempo. Esta alta tasa de sustitución de los terminales tiene efectos perniciosos para el medioambiente y los seres humanos no sólo con su manufacturación, sino también al final de su vida útil: los

smartphones ocupan progresivamente un papel más destacado en los crecientes flujos de basura electrónica, estimándose su presencia en un 10 por ciento del total de este tipo de residuos. Una cuestión importante si se tiene en cuenta que mucha de la basura electrónica es trasladada a países empobrecidos de forma ilegal oculta como bienes de segunda mano, para acabar en vertederos incontrolados cuyo daño a la población y sistemas naturales aledaños es casi irreparable.

Por último, el capítulo titulado *Calling bullshit on anti-science* propaganda discurre sobre las políticas de relaciones públicas orientadas a generar confusión sobre los problemas ecológicos y de salud que estas tecnologías acarrearán. Métodos que son equiparados a las estrategias de comunicación seguidas previamente por la industria tabacalera, las cuales se centraron en minimizar, y en muchos casos ocultar, los riesgos derivados del consumo de tabaco. En este sentido, los autores nos recomiendan poner en práctica el principio de precaución en nuestra relación con los smartphones, es decir, si no sabemos si una tecnología nos puede dañar, es mejor no usarla.

El epílogo es una revisión general de las ideas expuestas a lo largo del libro y un punto de partida para dibujar una relación más sostenible con los smartphones. Con este fin, se hace referencia al *Fairphone*, un producto de telefonía para consumidores que buscan tecnología respetuosa con los derechos de los trabajadores y el medioambiente y, en definitiva, un ejemplo a seguir por las grandes manufactureras. Maxwell y Miller invitan a apoyar a organizaciones que luchan por una industria electrónica

justa, tales como el Centro de Reflexión y Acción Laboral en México o Good Electronics en Ámsterdam, entre otras muchas. Finalmente, los autores animan a observar el teléfono móvil desde una nueva perspectiva, aquella que conecta este dispositivo con sistemas naturales y los trabajadores involucrados en su fabricación. En síntesis, promover un consumo más sostenible de los smartphones es contribuir tanto al desarrollo de una sociedad igualitaria, como al imprescindible cuidado de nuestro planeta.

How Green is Your Smartphone? es la última contribución de dos destacados académicos que, desde el terreno de las Ciencias de la Comunicación, han sido pioneros en el estudio del impacto material de las TIC. Juntos han publicado numerosos artículos y trabajos dedicados a esta temática entre los que destaca *Greening the Media* (2012), una obra que muestra el impacto material de la industria mediática aportando datos históricos, económicos y medioambientales. Mientras *Greening the Media* es quizá un texto menos accesible por la prodigalidad de datos y diversidad temática, *How Green is Your Smartphone?* logra, sin perder un ápice de rigurosidad, motivar una lectura dinámica, abierta a todos aquellos ciudadanos y ciudadanas interesados en un consumo mediático sostenible.

Referencias

Maxwell, R. & Miller, T. (2012). *Greening the media*. New York: Oxford University Press.

Javier González de Eusebio

Universidad Rey Juan Carlos, España
j.gonzalezde.2017@alumnos.urjc.es

Textos periodísticos españoles para la historia (1661-2016)

Virginia Martín Jiménez, María Verónica de Haro de San Mateo & Dunia Etura Hernández (2019). *Textos periodísticos españoles para la historia (1661-2016)*. Madrid: Editorial Cátedra. 352 pp. ISBN: 9788437640167

Desde el siglo XVII, con las primeras formas de periodismo escrito, pasando por la Guerra de la Independencia y el papel crucial de la prensa como formadora de opinión pública, hasta la llegada del diario *Sol* o *El País* como representantes del cuarto poder, la historia del periodismo español no puede entenderse sin regresar a los textos de estos y otros diarios que actuaron como testigos del acontecer y como actores implicados en el curso de los acontecimientos.

Casi a modo de una tarea arqueológica, como quien se dispone a desempolvar las huellas y vestigios del pasado, *Textos periodísticos españoles para la historia* (2019), realizado de



manera conjunta por las profesoras de universidad, Virginia Martín Jiménez, M^a Verónica de Haro de San Mateo y Dunia Etura Hernández, es resultado de la difícil tarea de revisar ese pasado periodístico, que, aunque fascinante, no deja de albergar ciertos huecos como los que viene a llenar su propuesta.

Si bien algunos manuales de referencia ponen sobre la pista artículos esenciales que marcaron un antes y un después en el periodismo, bien por la persona que los firmaba o por el momento de su publicación, las páginas de este trabajo ofrecen un aporte extraordinario que ordena y referencia ese sin fin de piezas dentro de un

mar de artículos complejo y confuso y, además, añade una perspectiva absolutamente necesaria: la que reivindica las aportaciones femeninas. Ciertamente, la cuidada labor retrospectiva que realizan las autoras, comprobable en el índice de las páginas finales y la presentación de los 75 textos periodísticos incluidos en el libro, quedaría empobrecida si no pusiese el foco sobre las firmas femeninas, muchas veces silenciadas, otras tantas reprimidas, y que requerían de una revisión crítica como la que se presenta para recibir con justeza el papel que se merecen las mujeres en el periodismo.

Esta doble ambición, la de señalar los aportes más relevantes del perio-

dismo español y la de recuperar las figuras femeninas frecuentemente orilladas por la historiografía, conforman una brillante antología, que, más allá de la mera actualización de títulos, nombres y periódicos, adopta la forma de un auténtico manual nutrido de la experiencia docente de las autoras para ofrecer una utilísima herramienta didáctica. De acuerdo a su estructura, el libro presenta un carácter cronológico. Tras unas primeras páginas de introducción, el primer capítulo corresponde al siglo XVII. Los seis siguientes se zambullen en el periodismo del siglo XVIII y los quince que le suceden pertenecen al siglo XIX. La centuria del XX es la que más capítulos abarca, desde el número 23, dedicado a Emilia Pardo Bazán y su artículo *Los pazos de Ulloa* (1886), hasta el 69, que cierra con Joaquín Vidal y su crónica taurina. El broche lo ponen seis capítulos finales que se refieren a la revolución tecnológica del siglo presente, con la digitalización y las nuevas formas narrativas.

Sumando aportaciones inéditas, este libro responde a su vocación formativa e introduce las publicaciones con unas líneas en las que se explica su relevancia histórica, así como la importancia del hombre o mujer detrás de su creación o el medio que las difundía. Además, para facilitar la lectura, la grafía de las piezas más antiguas ha sido actualizada al estilo de la redacción actual, lo que permite su total comprensión y sortear los obstá-

culos propios de acceder a hemerotecas tan vetustas.

Pese a que, como reza su prólogo, “no son todos los que están”, el cometido bajo el que nace este trabajo se ve cumplido con creces y hace honor a su título, pues sus párrafos desgranar de manera inteligente esos “textos periodísticos para la historia” que, al mismo tiempo, son los textos de la historia nacional. Gracias a esta selección amplísima, que comienza con una *Gazeta* impresa en Sevilla en 1661 y acaba asomándose al siglo XXI, el lector puede echar la vista atrás y adentrarse en las múltiples noticias, opiniones o editoriales a los que acompañaron nombres tan significativos como los de Mariano Nipho, un adelantado a su tiempo y que fue consciente del papel clave de la prensa en la sociedad; Concepción Arenal, en la línea de las sufragistas femeninas decimonónicas; o Manuel Chaves Nogales, periodista de dimensión internacional que llegó a colaborar con la BBC inglesa.

Las aportaciones de estos últimos, junto a otras procedentes de figuras pertenecientes al ámbito de la filosofía, como José Ortega y Gasset, o al de la literatura, como Leopoldo Alas, Clarín, permiten ya no solo la recopilación de materiales imprescindibles, desde el punto de vista patrimonial, sino que también hacen posible la revisión de muchos pensadores, políticos e intelectuales, influenciados por las corrientes y tendencias de cada

época (de ahí que la obra no se reduzca exclusivamente al ámbito español). Grandes periodistas a lo largo de la historia de España han hecho de la prensa una forma de explicación imprescindible para conocer y comprender con claridad lo que sucedía, como así lo demuestra esta obra, inteligente y de notoria profundidad. Reivindicado sus nombres, también los de las periodistas —que fueron muchas—, *Textos periodísticos españoles para la historia*, en definitiva, constituye un recopilatorio de enorme valor que es tanto lectura para el disfrute personal, como manual para profesores e investigadores.

Jacobo Herrero Izquierdo

Universidad de Valladolid, España
jacob.herrero@alumnos.uva.es



UNIVERSIDAD DE CHILE
Instituto de la
Comunicación e Imagen
ICEI

www.comunicacionymedios.uchile.cl

