

Melodrama y pedagogía pública: La construcción de memoria desde la ficción televisiva

Melodrama and public pedagogy:

*The construction of memory from
television fiction*

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7362>

CRISTIAN CABALIN¹

<https://orcid.org/0000-0003-1327-1478>

LORENA ANTEZANA²

<https://orcid.org/0000-0003-3195-3325>

Este artículo presenta los principales resultados de una investigación que se propuso analizar la construcción de memoria cultural a través de series ficcionales que representaron los tiempos de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile. A partir de entrevistas y *focus groups* con jóvenes de entre 18 y 24 años que no vivieron ese periodo histórico, se discute la importancia de las estructuras melodramáticas de las series para promover los aprendizajes sobre el pasado reciente, enfatizando así el rol de pedagogía pública que cumple la televisión.

PALABRAS CLAVE: Melodrama, televisión, memoria, recepción, pedagogía pública.

This article presents the main results of a research project that aims to analyze the construction of cultural memory through fictional series that represented the dictatorship of Augusto Pinochet in Chile. Based on interviews and focus groups with young people between 18 and 24 years old who did not live this historical period, the importance of the melodramatic structures of the series is discussed to promote learning about the recent past, thus emphasizing the public pedagogical role that television fills.

KEYWORDS: Melodrama, television, memory, reception, public pedagogy.

Cómo citar este artículo:

Cabalin, C. & Antezana, L. (2020). Melodrama y pedagogía pública: La construcción de memoria desde la ficción televisiva. *Comunicación y Sociedad*, e7362. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7362>
Proyecto FONDECYT N° 1160050.

¹ Universidad de Chile y Universidad Central de Chile, Chile.
ccabalin@uchile.cl

² Universidad de Chile, Chile.
lorena.antezana@gmail.com

Fecha de recepción: 15/01/19. Aceptación: 15/01/20. Publicado: 01/04/20.

INTRODUCCIÓN

Durante la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile (2013) se presentaron, por primera vez en televisión abierta, series ficcionales centradas en la dictadura de Augusto Pinochet y sus consecuencias, construidas desde el punto de vista de quienes se opusieron a ella. Este contexto de emisión fue fundamental, pues permitió que estos temas pasados volvieran a activarse en los medios de comunicación, generando un clima social que posibilitó su visionado.

Así, la generación de telespectadores que no vivió el golpe de Estado de 1973 ni los 17 años de dictadura tuvo a su disposición un conjunto de imágenes, historias, anécdotas y personajes para poner en tensión sus conocimientos históricos, aprendidos principalmente en escuelas y colegios, y participar del proceso de construcción de memoria colectiva sobre ese pasado reciente.

Las series³ —como género televisivo de ficción cercano al docudrama— permitieron ilustrar los acontecimientos del periodo dictatorial de manera dinámica, cautivante y acorde a las características de estas nuevas audiencias, activando además procesos de recordación gracias a la utilización principalmente de matrices melodramáticas. Es decir, las series cumplieron una función pedagógica sobre el pasado a través de los recursos del melodrama.

Es aquí donde la noción de pedagogía pública adquiere sentido y puede ayudar a comprender el rol de las imágenes en la construcción de la memoria colectiva, ya que la pedagogía pública apunta a un cruce entre educación, cultura y política en los procesos de aprendizaje que se dan en la cultura popular.

Considerando lo anterior, en la investigación aquí reseñada nos interesó comprender cómo la ficción televisiva contribuye a la formación de memoria colectiva en una generación de telespectadores que no experimentó los hechos narrados en las series exhibidas para la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile. Estas producciones recrearon el inicio de la dictadura Pinochet, las violaciones a

³ Nos referimos a las series: *Los 80* (Canal 13), *Los archivos del cardenal* (TVN), *No* (TVN) y *Ecos del desierto* (Chilevisión).

los derechos humanos y la vida cotidiana de los años ochenta. Es decir, una época que los jóvenes han conocido principalmente a través de los libros de historia.

Para conocer este proceso, realizamos un estudio cualitativo (entrevistas y *focus groups*) con jóvenes de 18 a 24 años. A través de la recepción de las series mencionadas nos interesaba entender la manera en que estos registros audiovisuales, en formato melodramático, permiten la construcción de memorias sobre el pasado reciente, considerando como concepto analítico la noción de pedagogía pública.

A continuación presentamos las referencias teóricas y metodológicas de nuestro estudio y luego damos cuenta de los principales hallazgos y su discusión.

MARCO TEÓRICO

Los medios de comunicación son uno de los tres componentes principales de la memoria en la sociedad (Hoskins, 2015). De hecho, el concepto mismo de memoria cultural se basa en la idea de que la memoria solo puede volverse colectiva como parte de un proceso continuo en el que los recuerdos son compartidos con la ayuda de artefactos simbólicos que median entre individuos y, en este proceso, crean comunidad a través del espacio y el tiempo (ErlI & Rigney, 2009).

Las series televisivas consideradas en este trabajo son precisamente un tipo de artefacto simbólico que permite la difusión de propuestas audiovisuales que, en el caso de las generaciones que no cuentan con la experiencia directa de los acontecimientos que se relatan, son el principal –si no el único– relato desde el cual se significan esos acontecimientos históricos.

Sin embargo, historia y memoria no son sinónimos en el proceso de aprendizaje sobre el pasado. Cuando hablamos de memoria colectiva no nos referimos a la suma de memorias individuales, sino de un fenómeno complejo y dinámico por medio del cual los grupos sociales construyen sentidos sobre el pasado, el presente y el futuro que comparten. La premisa de Halbwachs (2004), a quien se atribuye la inauguración de este campo de estudio, es que los grupos sociales son capaces de construir imágenes sobre el mundo gracias a que definen y redefinen cons-

tantemente sus versiones del pasado, lo que les permite diferenciarse de otros grupos. Este autor definió a la historia como “abstracta, totalizante y muerta, en contraposición a la memoria como particular, significativa y viva” (Erl1, 2008, p. 6). La memoria necesita ser articulada públicamente y, por ello, se trata de un fenómeno inherentemente mediado (Neiger et al., 2011).

Según plantea Assmann (citada en Baer, 2010), es posible distinguir tres niveles en los procesos de construcción de memoria social. El primero, al que llama “memoria comunicativa”, tiene lugar a partir de las experiencias de la vida cotidiana. Está basado en la interacción discursiva entre los individuos y, por ende, es el que está dotado de una mayor carga emocional. Un segundo nivel es el de la “memoria colectiva”, más estable, delimitado y duradero, donde las narraciones son convertidas en mitos y los acontecimientos en arquetipos. Y el tercero es el de la “memoria cultural”, en donde se produce la institucionalización de esos relatos, transmitidos ahora a través soportes de conocimiento sobre el pasado, y relevados por tanto de la sobrevivencia de portadores vivos de los discursos. Es en este tercer nivel que los telespectadores jóvenes de nuestra investigación se relacionan con las series televisivas, asociadas al docudrama que tiene como base al melodrama.

Definir el género de un producto televisivo no es un aspecto menor, puesto que cada uno tiene su propia gama de convenciones y prácticas que inciden en su producción, pero también en su consumo. Un género puede ser entendido como “una mediación, una estrategia de comunicabilidad que opera entre la lógica del sistema productivo y la lógica de los usos” (Rocha, 2016, p. 156), lo que supone una relación entre un texto —en este caso audiovisual— y un sujeto.

Hemos adelantado que estas series son cercanas al docudrama que es un género híbrido que combina el documental con el melodrama, es decir, combina ficción y realidad. Se basan o se inspiran en la realidad, en las vidas de personas reales o en eventos que ocurrieron en un pasado reciente (Tadeu dos Santos, 2013). Del melodrama rescatan el deseo de enseñar algo o dejar una lección y la apelación al sentimentalismo. Así, en estos relatos se castiga al villano y se premia al héroe después de muchos obstáculos y, al final, restableciéndose de esta manera el orden que se había roto inicialmente.

En cuanto a la lectura que realizan los telespectadores de las series, se vincula con los procesos de constitución de memorias, las que se hacen siempre desde el presente y son las que permiten construir relatos que otorguen continuidad “al propio discurrir en el tiempo” (Feierstein, 2012, p. 121). En este sentido, la experiencia de vida de cada persona, sus conocimientos previos, así como el contexto de recepción de las series serán importantes a la hora de interpretarlas.

La noción de pedagogía pública como concepto analítico permite entender la contribución de la ficción televisiva en los procesos de aprendizaje sobre el pasado reciente y la construcción de memoria colectiva. El concepto de pedagogía pública apareció en la literatura educacional en 1894 y recientemente ha sido utilizado para estudiar “sitios de educación más allá de la escuela” (Sandlin, O’Malley & Burdick, 2011, p. 338). Dentro de estos espacios se ubica a los medios de comunicación y en especial a la televisión por su impacto en la construcción de discursos y marcos sociales.

Las series televisivas ficcionales proporcionan a los telespectadores no solo una presentación actual de acontecimientos pasados, sino también argumentos que, a través de la recreación de la historia, se convierten en accesibles no a partir de un hecho estático, sino en el marco de un proceso de rememoración (Lipking, 2011), como el vivido durante la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile.

METODOLOGÍA

Al asumir que la recepción televisiva es una acción de “producción de sentido” (Orozco Gómez, 2006, p. 22), en nuestro estudio optamos por una estrategia de investigación cualitativa que incluyó la realización de entrevistas y focus groups. En el diseño de ambos instrumentos consideramos las siguientes dimensiones del proceso de recepción televisiva: individuales (esquemas mentales), institucionales (interacciones), tecnológicas (formatos), situacionales (contextos) y referenciales (edad, clase social) (Mazziotti, 2006).

Las dimensiones mencionadas fueron abordadas situando a los participantes del estudio en las condiciones de “ver y leer” la televisión. Es decir, indagamos el tipo de visionado, su contexto personal y

familiar, sus gustos, emociones e interpretaciones, las conversaciones con la familia y grupos de referencias, su valoración estética y su proceso de recordación, entre otros aspectos. Las entrevistas y focus groups tuvieron dos momentos: en el primero, la conversación fue sin el estímulo visual de las series; en el segundo, esta estuvo gatillada por el visionado de pequeños fragmentos de las mismas para observar si existen cambios en la construcción de la memoria de los participantes.

La muestra de las entrevistas estuvo constituida de la siguiente manera: cuatro hombres y cuatro mujeres de entre 18 y 24 años, pertenecientes a los distintos segmentos socioeconómicos en Chile (ABC1, los más ricos; C2 y C3, clase media; y DE, las personas más pobres). Este segmento etario de la población marcó un rating promedio de 12.9 puntos. En el caso de los focus groups, se realizaron dos: uno de hombres y otro de mujeres. La estructura de los grupos fue idéntica a la utilizada en las entrevistas, buscando más bien validar los resultados obtenidos en ellas y discutir el repertorio iconográfico elaborado con base en las entrevistas.

Como la investigación cualitativa no pretende generalizar sus resultados a toda la población, definimos el tamaño de la muestra en función de nuestra pregunta de investigación y las características del estudio. Aunque no existen directrices claras al respecto, las investigaciones que pretenden heterogeneidad en la muestra y recabar información acabada sobre la experiencia de los sujetos sitúan la composición de la muestra entre 10 y 30 participantes (Onwuegbuzie & Leech, 2007). Con esta consideración y los criterios ya señalados, nuestra muestra total fue de 24 jóvenes de cualidades heterogéneas para tener diversidad discursiva en un tema altamente controversial como la memoria colectiva sobre el pasado reciente de Chile.

Una vez realizadas las entrevistas, analizamos el texto transcrito de manera temática, intentando indagar en los patrones discursivos que los participantes construyeron sobre su proceso de recepción, que es multifacético, ya que supone no solo un registro de lo que se está presentando en televisión, sino también el diálogo entre esas propuestas y los conocimientos, huellas emocionales y experiencias que cada uno de los telespectadores posee.

Por esto, a nivel del análisis optamos por situarnos en una zona fronteriza donde la historia y la comunicación dialogan y se complementan, y ahí la memoria ocupa un lugar central porque la lectura de las series ficcionales se cruza con los conocimientos que son parte del registro previo con el que cuenta cada telespectador. En ese proceso operan los recuerdos individuales que, al decir de Feierstein (2012), son reconstrucciones creadas a partir de la repetición y de la afección emocional, elementos con los que trabajan precisamente las series y que se entrelazan también con las estructuras melodramáticas que despliegan.

En el caso de la producción de memoria colectiva asociada a la lectura de las series, esta construcción de sentido es una especie de reelaboración del pasado que contribuye a la formación de la memoria cultural del país. Aquí la memoria cultural no se refiere al acervo de archivos de “artefactos culturales”, sino que tiene un cariz más bien antropológico asociado a los símbolos, maneras de vida y significados que permiten construir la vida en común, donde los bienes culturales, como las series ficcionales de televisión y su recepción, juegan un papel fundamental.

Las ficciones forman parte de los procesos de socialización primarios y secundarios de los públicos, influyendo en la construcción de identidades (Chicharro, 2011), al proporcionar relatos en los que el espectador puede reconocer sus propias experiencias y las de otros, organizadas de modo coherente y dotadas de sentido.

Asimismo, la representación de elementos culturales comunes puede favorecer la adhesión de los sujetos a comunidades más amplias, lo que “puede servir para transferir valores, imágenes, rituales, símbolos y modelos” (Chicharro, 2011, p. 182). Lo anterior es lo que también observamos en los resultados que presentamos a continuación.

RESULTADOS

Las series pueden ser consideradas un mecanismo de cohesión social y un contribuyente a la memoria pública, pues no argumentan cómo “fue” el pasado, sino que realizan propuestas acerca de cómo las personas y los acontecimientos deben ser recordados, es decir, presentan marcos de interpretación (Lipking, 2011). Estos marcos están presentes

en las lecturas de los participantes del estudio, que pese a que presentan variaciones conceptuales en su proceso de recepción, no dan cuenta de grandes diferencias asociadas a su género o a su nivel socioeconómico.

APRENDIENDO DE LA FICCIÓN MELODRAMÁTICA

Sin pretensiones de extender a toda la generación las valoraciones realizadas por los individuos de la muestra ni las conclusiones de este estudio, es significativo constatar que todos los participantes, independientemente de su género y de sus características socioeconómicas, consideraron que el visionado de este tipo de series les permitió aprender acerca del pasado reciente del país.

Los participantes consideraron que su aprendizaje se vio favorecido por el hecho de que las series presentaran contenidos históricos en un formato audiovisual, poniendo en imágenes *vivas*, en movimiento, información a la que habitualmente se accede por la vía de discursos escritos u orales. Así, la capacidad de las imágenes de emular la percepción visual directa de manera realista se ofreció como un aporte sustantivo a la construcción de recuerdos y memorias intergeneracionales, en la medida en que estas brindan “una visión de la época” y suplen, como prótesis (Landsberg, 2004), la inexistencia de recuerdos obtenidos a partir de experiencias directas. Así lo destaca una de las entrevistadas:

Creo que me sirvió mucho la serie, porque es distinto a que te lo cuenten (Mujer, C3, 23 años).

El formato, en este caso audiovisual, pero además ficcional, adquiere especial relevancia por los temas que abordan las series y por los hábitos de consumo cultural de los participantes, cuya generación es una de las primeras que creció rodeada de plataformas audiovisuales y parece marcada por las vicisitudes de un mundo “postliterario” en donde, pese a que cada vez más gente puede leer, ya casi nadie lo hace (Rosenstone, 2013). En efecto, el que este tipo de contenidos sea considerado como “histórico” y, por ende, como materia de estudio y lectura asociada a obligaciones escolares, parece generar cierta resistencia que

estas ficciones logran romper toda vez que se presentan como productos asociados al entretenimiento. Un participante afirma al respecto:

Yo encontré que la mejor manera de enterarme era ver la serie porque uno no tiene muchas ganas de ponerse a estudiar, o leer un libro sobre dictadura (Hombre, C2, 18 años).

No obstante, es significativo que el aprendizaje declarado por los participantes casi no aparece relacionado con la obtención de datos o explicaciones concretas sobre el periodo histórico, más allá de la mención a algunos hitos puntuales. Los aportes de las series aparecen más bien vinculados a la escenificación de experiencias vividas por “ciudadanos de a pie”, entre las que sin duda destacan las experiencias de represión política sufridas por quienes se opusieron a la dictadura, representadas como vivencias comunes, habituales y a la vez compartidas.

El énfasis puesto en el dolor de quienes se vieron enfrentados o relacionados con estas vivencias resultó particularmente impactante para los participantes del estudio. Pues todos ellos, sin excepción, independientemente de sus características socioeconómicas y de género, pero también de las inclinaciones políticas que manifestaron como propias o de sus familias, señalaron haber sentido especial afición frente a las escenas asociadas con la represión política. Así lo afirma una participante:

Para mí es una bandera de lucha, que no vuelva a pasar, porque siento empatía con esa situación y con todas las escenas de pena, yo sentía pena, sentía dolor, y con la alegría me alegraba con ellos... Porque los sentía tan míos y tan como que yo pude ser, yo pude estar ahí, pude haberlo vivido. Yo creo que me dan garras para seguir luchando (Mujer, C2, 20 años).

Esto, además, suscitó valoraciones positivas entre los participantes a partir de la distancia que apreciaron entre el periodo histórico representado y el periodo en el que ellos se desenvuelven y que valoraron como mucho menos violento y amenazante. Tal como dice una participante:

Vivieron situaciones muy distintas y es lo que a mi generación le tocó vivir, algo distinto, desligado a esa opresión, porque nosotros no tenemos problemas en decir nuestra opinión, no tenemos miedo (Mujer, C2, 20 años).

En este sentido, la ficción y el melodrama parecen singularmente adecuados para la construcción de memoria colectiva, en tanto, según la distinción realizada por Halbwachs (2004), estos relatos no se centran en los grandes acontecimientos que transformaron la vida de la nación ni en las grandes abstracciones sobre el periodo que caracterizan la construcción de un discurso histórico, sino en la socialización de las experiencias compartidas de represión, habituales y cotidianas. De este modo, esas experiencias locales, que durante años perfilaron la construcción de las memorias subterráneas (Ohanian, 2012) de la resistencia a la dictadura, aparecen tomadas por las series y adaptadas para ser incorporadas a estos relatos masivos en el marco de la industria televisiva, convirtiéndose así en elementos del régimen de memoria más amplio e institucionalizado del relato nacional.

LA IMPORTANCIA DEL VISIONADO INTERGENERACIONAL

Los participantes realizaron parte importante del visionado de las series junto a familiares u otros adultos cercanos, que por su experiencia de vida o por contar con más recursos de información secundarios sobre el periodo, pudieron complementar, matizar o contradecir lo visto en pantalla por los jóvenes que participaron del estudio.

Es precisamente este visionado conjunto el que permitió complejizar el proceso de construcción de memoria social, en la medida en que el relato televisivo presentado como memoria cultural se convierte en un catalizador de la construcción de memorias comunicativas. La gran mayoría de los participantes indicó que el visionado de las series facilitó que sus padres y madres se dispusieran a conversar sobre el periodo y sobre sus propias experiencias, relacionadas con la vida cotidiana en la época, pero también con la situación política. Estas conversaciones permitieron a los participantes no solo comprender mejor el periodo histórico recreado por las series, sino además comprender cómo se inscribe la historia familiar en la historia nacional compartida, y cómo ellos mismos como sujetos fueron perfilados por dinámicas familiares y sociales atravesadas por esos procesos y experiencias que ellos desconocían. Una participante dice:

Sí, en ese tiempo no sabía estas cosas, pero tener el relato de mi mamá a la par de la imagen, yo creo que me sirvió no solamente para empatizar sino que también para atraer la narrativa de la serie a mi familia, porque si bien no se hablaba de dictadura en mi casa, fue de una manera que mi mamá se abriera a mí y me contara esas cosas y es que mi mamá tenía bloqueado estas cosas... Yo creo que todas las personas que vieron *Los 80* lo vieron con algún familiar más grande o eran ese familiar más grande. Entonces eso ayuda a que la historia que se está mostrando se pueda ligar con tu propia historia y aprender sobre ti mismo y el otro sobre ti (Mujer, DE, 22 años).

La conversación además se revela como un indicador importante para los participantes a la hora de considerar y ponderar las propuestas discursivas de las series. Aunque todos los participantes atribuyeron a las ficciones sentidos informativos, considerándolos de manera realista y verosímil, las lecturas negociadas que realizaron de algunos de sus aspectos resultaron propiciadas precisamente por esas conversaciones intergeneracionales, justamente en la medida en que, además, los participantes carecían de otras referencias sobre el periodo con las cuales confrontar los relatos de las series, independientemente de sus características de género o del estrato socioeconómico. Al respecto, una participante opina:

Por ejemplo, en la historia una persona de la CNI se muestra con corazón... De verdad había gente mala, pero este individuo interactuó con la familia, se encariñó... eso me hizo mucho ruido. Que alguien malo de la CNI, un monstruo, una bestia en realidad sí tenía corazón y probablemente no era él el único caso sino que debió de haber existido más de uno. Mi abuela me cuenta que a ella se la llevaron detenida y los carabineros fueron amables con ella y eso me hace sentir rara (Mujer, C2, 20 años).

Una de las demandas de los participantes en su lectura negociada con las series fue la coherencia entre los relatos recibidos del entorno cercano y las ficciones, “un efecto de resonancia” (Chicharro, 2011, p. 185). El reconocimiento, por parte de los telespectadores, de elementos en las ficciones que pudieron identificar como comunes a su propia historia favoreció sus procesos de evocación. Así, el rigor de

los relatos ficcionales de las series pasó por su evaluación en relación con ese correlato familiar, permitiendo en las coincidencias validar los discursos orales de familiares y cercanos, certificándolos. Una participante afirma:

Ver estos hechos, donde te van contando una historia, lo hace mucho más importante... que tus mismos padres y abuelos te digan que así fueron las cosas, te da confianza, uno le cree (Mujer, C2, 20 años).

Por otra parte, la mayoría de los participantes también percibió que las series muestran solo una perspectiva más entre otras que abordan el tema. No obstante, algunos participantes de distintos estratos socioeconómicos percibieron estas propuestas ficcionales como si se tratara de ventanas hacia el pasado.

En general yo siento que la serie está súper bien hecha, pero me faltó ver el lado más de la derecha, la parte histórica que está como tabú... que visibilizaran más a Pinochet, porque era un personaje omnisciente... ni siquiera se mostraba, no estaba caracterizado por un actor, me hubiera gustado (Hombre, C2, 18 años).

En general existe una percepción entre los participantes de no saber qué es lo que realmente pasó por no haber vivido el periodo. La mayoría percibe que muchos de los relatos a los que se encuentran expuestos son subjetivos y que algunos de ellos están abiertamente distorsionados, por lo que existe una demanda por objetividad en el abordaje del tema.

MELODRAMA Y MEMORIA

Desde el punto de vista de los contenidos, estas series narran en general casos dramáticos de origen real, a través de la representación ficcional hecha por actores. La excepción es *Los 80* cuyo contexto –no así los personajes– es real. En este aspecto, las propuestas son cercanas a la definición de un docudrama, que como dijimos combina elementos del documental con el melodrama.

Uno de los aspectos más destacados por nuestros participantes es la elección de los actores/actrices. Muchas veces los recuerdan más a ellos interpretando al personaje que a la persona interpretada. Reconocen su trayectoria y consistencia además de su calidad actoral. El prestigio de los actores les da garantías de la calidad de la serie. Y el que algunos puedan formar parte del circuito internacional (ellos, sus directores y su exhibición) también constituye un punto de atracción. Una participante indica:

Sí, lo que más recuerdo son las escenas donde salía la protagonista, que claro estaba era de la Vicaría (de la Solidaridad) y me acuerdo de Pancho Melo [nombre del actor Francisco Melo], que lo vi con sotana. Esos son los actores que uno recuerda tan bien, uno se acuerda más del actor que del personaje (Mujer, ABC1, 23 años).

Otro aspecto destacado —y que ya ha sido mencionado previamente— es el efecto de verdad que generan las series, el que es reforzado a través de la utilización de materiales de archivo como fotografías y filmaciones antiguas. El más común de estos recursos es la presentación de programas televisivos, sobre todo informativos, de la época; o la incorporación de registros fílmicos de espacios urbanos en ese periodo, mostrando el sistema de transporte que se usaban; las filmaciones de manifestaciones en las calles y de la represión ejercida por las fuerzas del orden. Esta referencia les es familiar, ya que esta generación en Chile se ha caracterizado por volver a ocupar en los últimos años el espacio público en manifestaciones multitudinarias y su enfrentamiento (querido o no), a las fuerzas especiales de la policía. Así lo afirma una participante:

Y lo destaco con el movimiento feminista, es que si ahora hay gente que lo critica, en ese entonces iba a ser horrible, tachado y ahora es un orgullo, porque están sacando la voz por la gente que no se atreve (Mujer, C2, 20 años).

Relacionado con el anterior, la ambientación de época es otro de los aspectos destacados. El cuidado de los detalles, de los peinados, vestimenta, decoración y espacios le da credibilidad al relato. “... la locación ayuda a sentir la autenticidad de la puesta en escena, se está

más cercano cuando se ve lo que pasó en los docudrama que a menudo recrean eventos que ocurrieron en los lugares en que ocurrieron” (Lip-king, 2011, p. 4). Para esta generación de telespectadores, este aspecto adquiere el valor de un testimonio, es una prueba de fe y la puerta de entrada hacia un relato de época. Un participante ilustra lo anterior:

... estaba bastante bien hecha la serie y tomaba puros detalles de la época: la televisión a color, el almacén, los teléfonos, la realidad de quedar cesante, cómo cerraban las empresas, todos los problemas que hubo en la economía por los bloqueos, todos los problemas que pudieron existir (Hombre, ABC1, 20 años).

El mismo tipo de registro visual (filmación y montaje) no les permite ver la diferencia entre imágenes de archivo y nuevos registros, lo que contribuye a reforzar su lectura realista de la serie. En estas producciones reconocen también una fuerte apelación melodramática y emocional. Esta se logra, además de las historias relatadas, por la utilización de la música, la fotografía y el uso de la luz.

Entre los sentimientos que estas series generan, encontramos la tristeza (dolor), la frustración y la rabia. Las series despiertan en ellos el deseo de luchar, de rebelarse contra las injusticias, de salir nuevamente a la calle y reclamar por los derechos. Este sentimiento es coherente con el ciclo de vida en que se encuentran. Una participante así lo ejemplifica:

Me daba pena, porque no le encuentro sentido a lo que pasó. En general, me producía pena porque había gente que sufría, gente que perdió a sus seres queridos, gente que hasta el día de hoy no saben qué pasó realmente, que a lo mejor murió tiempo después, esa es mi sensación. Pena, rabia, porque era gente adulta, que más que por un color, por un partido, uno tiene que saber entender... (Mujer, C3, 23 años).

El melodrama es parte de los *plot* narrativos en ambas series. En la serie *Ecos del Desierto*, se rompen las proyecciones y futuro de una pareja de jóvenes enamorados con la ejecución de uno de ellos –Carlos Berger–; en *No*, el hijo de un exiliado que vuelve a Chile y trabaja en la

campaña intenta sin éxito volver con su expareja, mientras que en *Los Archivos del Cardenal*, además de un triángulo amoroso en el que están envueltos los protagonistas, la ejecución del padre y el deseo de venganza son acciones que movilizan la trama; y en *Los 80*, una familia de clase media lucha por hacer frente a los problemas de la vida cotidiana.

Es relevante la centralidad que los participantes de nuestro estudio le otorgan a los personajes femeninos y al empoderamiento de las mujeres. Un participante dice:

Si, Ana (personaje protagónico de *Los 80*). Me gustaba su empoderamiento y yo quería saber cómo era eso del empoderamiento y les preguntaba a mis papás y me contaban del feminismo y me preguntaba ¿Qué era el feminismo?... (Hombre, C2, 18 años).

En todas las series, los oponentes –antagonistas– están vinculados a la dictadura, con funcionarios del régimen militar y otros agentes de la dictadura, aunque los aspectos que más destacan en relación a la violación de derechos humanos son el toque de queda, la represión en las calles y el exilio. Así lo afirma un participante:

Yo he podido estudiar, he podido vivir mi adolescencia completamente normal y me pongo en el lugar de ese niño (Félix, personaje de *Los 80*) que no podía salir a la calle, es un cambio de vida vivir en dictadura (Hombre, C3, 19 años).

En los cierres o episodios finales de las series encontramos efectos ético-moralizantes, también característicos del docudrama, vinculados con las bases de la reconciliación nacional instaurada por los gobiernos de la transición en Chile y reconocidos por Araujo y Martuccelli (2012) como fundantes de la sociedad chilena actual. El trabajo sería:

el ámbito en el cual se obtiene, y se afirma, una autopercepción positiva particular de sí mismo: la de ser un buen profesional o un buen trabajador [y que se constituye en un factor] importante de intensidad vital e incluso de excitación existencial (pp. 47-51)

y la vida cotidiana y la importancia de la familia (cuyo centro de preocupación serán los hijos).

Por cierto, el contenido transmitido y el guion que enfatiza aspectos “salientes” a aquellos vinculados con la violación a los derechos humanos son parte de los hechos recordados por los participantes de nuestro estudio. Lo mismo que el ubicar la trama específica desarrollada por las series entre medio de hitos históricos (espacios temporales) reconocibles por el grueso de los telespectadores, les permitió entender las acciones de los personajes en un marco de interpretación mayor que contribuye a fortalecer la construcción de memorias culturales.

Serían estos los aspectos del formato melodramático que resultan interesantes de potenciar para la construcción de memorias colectivas, fundamentalmente para las generaciones que ya no tienen un vínculo directo con los acontecimientos históricos que se relatan.

CONCLUSIÓN

Considerando la noción de pedagogía pública, es preciso destacar que el supuesto teórico de que las series ficcionales permitirían desafiar el conocimiento sobre el pasado reciente de Chile adquirido en los libros de historia no se cumple. No debido a que las series no permitan aprehender ese periodo histórico, sino a que los participantes tenían muy poca información sobre el golpe de Estado de 1973, la dictadura de Pinochet y las violaciones a los derechos humanos. Es decir, en sus escuelas y colegios este tema no es analizado en detalle y prácticamente se omite del currículo oficial. Antes del visionado de estas series, sus principales referencias provenían de relatos intergeneracionales y familiares.

Así, al igual que Chicharro (2011), podemos afirmar que el melodrama se ha convertido en un espacio de aprendizaje para distintas generaciones de telespectadores. Es más, Chicharro (2011) sostiene que la producción española *Amar en Tiempos Revueltos* puede ser considerada una “telenovela educativa” (p. 184), ya que en su investigación concluyó que el melodrama cumple funciones identitarias, informativas y socializadoras en las audiencias juveniles.

Justamente en referencia a la utilización de recursos melodramáticos en las series, nuestro supuesto preliminar fue que las características estéticas y narrativas de este tipo de subgénero facilitan el proceso de recordación y de aprendizaje, contribuyendo así a la construcción de memorias colectivas, fundamentalmente para las generaciones que ya no tienen un vínculo directo con los acontecimientos históricos que se relatan. Los resultados de la investigación confirman este supuesto.

La estructura melodramática de las series además facilita la recordación de los personajes, las tramas y los nudos dramáticos de las series. Los participantes, al situar su lectura en un registro televisivo mayor –recuerdan a los actores y actrices también por otras producciones–, logran complejizar lo visto en las series y adoptar una posición o actitud sobre los hechos narrados.

De ahí que uno de los principales hallazgos de este estudio, pero también una de sus principales fronteras, se encuentre relacionada con las posibilidades que ofreció el visionado intergeneracional de las ficciones a la hora de construir memorias culturales más complejas. Los discursos sociales que se desprenden del melodrama permiten la construcción de marcos de interpretación para entender los fenómenos sociales dolorosos, como las violaciones a los derechos humanos y la persecución política.

La ficción televisiva se hace cargo de acontecimientos históricos del pasado en clave melodramática a manera de relacionarlos con la subjetividad cotidiana que paradójicamente es más distante de la reflexión sociohistórica de carácter conceptual y abstracta (Fuenzalida, 2011). Así, esta generación de telespectadores puede leer la propuesta narrativa de las series como un “caso”, una historia particular en el marco de una mayor, y esto les permite vincularse emocionalmente con ella pero también realizar un balance crítico de los acontecimientos históricos y políticos.

De este modo, la cultura popular, la televisión y, en especial, el docudrama –emparentado con el melodrama (Fuenzalida, 2008)– tienen una “potente fuerza pedagógica” (Giroux, 2004, p. 62). Esta fuerza pedagógica se expresa en la producción de narrativas, imágenes y marcos de interpretación que permiten a las personas observarse a sí mismas y también en relación con otras personas en un contexto situado.

Por ello, los participantes de nuestro estudio desafían la didáctica de esquematización que es aprendida a través de los libros de historia en su construcción colectiva de la memoria, que se nutre de múltiples relatos, pequeñas historias e imágenes de distintos ámbitos. Uno de ellos es la cultura popular, que incluye obviamente a la televisión y, sobre todo, al melodrama.

Referencias bibliográficas

- Araujo, K., Martuccelli, D. (2012). *Desafíos comunes II. Retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Lom Ediciones.
- Baer, A. (2010). La memoria social. Breve guía para perplejos. En J. Zamora & A. Sucasas (Eds.), *Memoria, política, justicia. En diálogo con Reyes Mate* (pp. 131-148). Trotta.
- Chicharro, M. (2011). Aprendiendo de la ficción televisiva: La recepción y los efectos socializadores de “Amar en tiempos revueltos”. *Comunicar*, 18(36), 181-198. <https://doi.org/10.3916/C36-2011-03-10>
- Erl, A. (2008). Cultural memory studies: Una introducción. En A. Erl & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies. An international and interdisciplinary handbook* (pp. 1-15). Walter de Gruyter.
- Erl, A., Rigney, A. (2009). Introducción: memoria cultural y sus dinámicas. En A. Erl & A. Rigney (Eds.), *Mediation, remediation, and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-11). Walter de Gruyter.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de Cultura Económica.
- Fuenzalida, V. (2008). El docudrama televisivo. *MATRIZES*, 1, 159-171. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i1p159-172>
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*, 1, 22-45. https://ucu.edu.uy/sites/default/files/publicaciones/2018/medialogos_1.pdf
- Giroux, H. (2004). Cultural studies, public pedagogy, and the responsibility of intellectuals. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 1(1), 59-79. <https://doi.org/10.1080/1479142042000180926>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hoskins, A. (2015). The mediatization of memory. En K. Lundby (Ed.), *Mediatization of Communication* [Series Handbooks of Communication Science] (21) (pp. 661-680). De Gruyter Mouton.

- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia University Press.
- Lipkin, S. (2011). *Docudrama performs the past: Arenas of argument in Films based on True Stories*. Cambridge Scholars Publishing.
- Mazziotti, N. (2006). Estudios sobre recepción. Una exploración constante. En F. Saintout & N. Ferrante (Eds.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (pp. 57-72). La Crujía.
- Neiger, M., Mayers, O., Zandberg, E., Hoskins, A. & Sutton, J. (2011). *On media memory. Collective memory in a new media age*. Palgrave Macmillan.
- Ohanian, B. (2012). Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad. Un abordaje posible. *Aletheia*, 2(4). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60779>
- Onwuegbuzie, A. J. & Leech, N. (2007). Sampling designs in qualitative research: Making the sampling process more public. *The Qualitative Report*, 12(2), 238-254. <https://nsuworks.nova.edu/tqr/vol12/iss2/7/>
- Orozco Gómez, G. (2006). Los estudios de recepción: De un modo de investigar a una moda, y de ahí a muchos modos. En F. Saintout & N. Ferrante (Eds.), *¿Y la recepción? Balance crítico de los estudios sobre el público* (pp. 15-30). La Crujía.
- Rocha, S. (Coord.). (2016). *Estilo televisivo. E sua pertinencia para a TV como prática cultural*. Insular.
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Universidad Finis Terrae.
- Sandlin, J. A., O'Malley, M. P. & Burdick, J. (2011). Mapping the complexity of public pedagogy scholarship: 1894-2010. *Review of Educational Research*, 81(3), 338-375. <https://doi.org/10.3102%2F0034654311413395>
- Tadeu dos Santos, A. (2013). *A final, O que é docudrama? Um estudo do genero a partir da telenovela brasileira*. ANNABLUME Editores.