

# Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014)<sup>1</sup>

## Chilean televisions series. Themes, content and gender representation (2008-2014)

### Conteúdo e representação de gênero em três séries de televisão chilenas de ficção (2008-2014)

JAVIER MATEOS-PÉREZ, Universidad de Chile, Santiago, Chile ([javiermateos@u.uchile.cl](mailto:javiermateos@u.uchile.cl))

GLORIA OCHOA, Germina: conocimiento para la acción, Santiago, Chile ([gochoa@germina.cl](mailto:gochoa@germina.cl))

---

#### RESUMEN

La televisión chilena ha enfrentado un nuevo fenómeno: la emisión de series de ficción nacionales que alcanzaron un lugar prioritario en la programación y en el seguimiento del público. *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante* son producciones representativas, tanto por su audiencia como por el debate social que provocaron. En esta investigación se examinan estas series a partir del análisis tanto del relato como de la representación de género. Los resultados permiten relacionar el contexto sociopolítico del país con la elección de contenidos de ficción. Las series comienzan con intenciones innovadoras, pero devienen en propuestas más simplificadas.

**Palabras clave:** televisión, series de televisión, relato, género, Chile.

---

#### ABSTRACT

*Chilean television is facing a new phenomenon: the production and broadcast of national fiction series that have reached an important place in television programming and in the loyalty of the audience. Los 80, Los archivos del Cardenal and El reemplazante are representative productions, both by the audience reached and the social debate they provoked. In this research, we examine these series analyzing the narrative and the gender representation. The results allow us to relate the socio-political context of the country to the choice of fictional contents. These series begin with innovative and original intentions, but as they develop they become more simplify and stereotyped proposals.*

**Keywords:** television, television series, story, gender, Chile.

---

#### RESUMO

A televisão chilena enfrenta um novo fenômeno: a emissão das séries de ficção nacionais que alcançaram um lugar prioritário na programação e na audiência. *Los 80*, *Los Archivos del Cardenal* e *El Reemplazante* são produções representativas, tanto graças à audiência como a partir do debate social que provocaram. Nesta pesquisa são examinadas estas séries a partir da análise tanto do relato como da representação de gênero. Os resultados permitem relacionar o contexto sociopolítico do país com a seleção dos conteúdos de ficção. As séries começam com intenções inovadoras mas convertem-se finalmente em propostas mais simplificadas.

**Palavras-chave:** televisão, séries de televisão, relato, gênero, Chile.

---

Forma de citar:

Mateos-Pérez, J. y Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014) *Cuadernos.info*, (39), 55-66. doi: 10.7764/cdi.39.832

## EL AUGE DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN CHILENAS

Desde inicios del siglo XXI, la ficción en la televisión chilena se ha revalorizado, llegando a ser el contenido de mayor consumo (Fuenzalida, Julio, Aguirre, Mujica & Silva, 2009). Tras el éxito de *Los 80* (C13, 2008-15), se produjeron narraciones audiovisuales que incorporaron mecanismos de representación del pasado ambientadas en la dictadura iniciada en 1973, pero sin la intervención de personajes históricos reales. Son series de ficción cuyas tramas se acercan a la realidad y cuyos personajes deambulan por un contexto que da cuenta de la historia reciente del país. Entre ellas se encuentran *Amar y morir en Chile* (CHV, 2012); *Ecós del desierto* (CHV, 2013); *El reemplazante* (TVN, 2012) y *No* (TVN, 2013)<sup>2</sup>. Podemos señalar que la televisión chilena se ha enfrentado a un nuevo fenómeno: la producción y emisión de series de ficción nacionales que han alcanzado un lugar prioritario en la programación televisiva y de seguimiento por parte del público.

En esta reflexión abordaremos tres producciones que se encuentran en la línea señalada: *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*. Estas series conforman un corpus en el que se representa, desde la ficción y de manera cronológica, un periodo histórico definitorio para la conformación de la actual sociedad chilena, que abarca los cambios sociales acontecidos y la evolución de la sociedad en los últimos cuarenta años, desde la dictadura iniciada en 1973 hasta la actualidad. Estas series han alcanzado los primeros lugares en las listas de los programas más vistos en las respectivas franjas horarias, han sido bien valoradas por la audiencia, han recibido distintos reconocimientos por su calidad, y han alimentado y motivado el debate social.

Por lo anterior, y considerando que el consumo televisivo es la actividad a la que más tiempo dedican los chilenos y las chilenas en sus momentos de ocio<sup>3</sup>, se propone un análisis del relato y otro de género, indagando si las mencionadas series presentan nuevas formas de representación o mantienen expresiones tradicionales de género.

## APROXIMACIÓN CONCEPTUAL Y METODOLOGÍA

### TEMAS Y CONTENIDOS EN LAS SERIES DE TELEVISIÓN

El enfoque temático goza de una sólida existencia institucional. La noción de tema (sujeto, idea o proposición desarrollada en una obra) es la responsable de la abundancia de investigaciones en ficción. Al respecto, un principio largamente sustentado es que no existe contenido que sea independiente de la forma a través de la cual se expresa. La idea de una interacción entre la forma y el

contenido aparece también en teóricos del cine (Bazin, 2008; Metz, 1970), que afirman que el verdadero estudio de un texto audiovisual debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido (Metz, 2002).

Richard Monod (1977), a propósito de los textos teatrales, propuso una clasificación que distingue, en una obra determinada, tres tipos de cuestiones: (i) de qué se habla (temas principales que se presentan); (ii) qué se cuenta (mito de dónde proviene el texto); y (iii) qué se dice (discurso o tesis). El objetivo es entender que el contenido del texto audiovisual no constituye un resultado inmediato, sino que debe construirse (Aumont & Marie, 2009, pp.131-134).

### SERIES DE FICCIÓN Y REPRESENTACIÓN DE GÉNERO

En el último tiempo, los estudios relativos a la industria cultural no han estado ajenos a la reflexión en torno a la representación de la mujer y de lo femenino en la televisión (Ayuso et al., 2015; Coronado & Galán, 2015; Sangro & Plaza, 2010). Las investigaciones respecto a las representaciones de género han analizado la invisibilización y/o caracterización estereotípica de las mujeres (Menéndez, 2014), los estereotipos de representación masculina (Menéndez & Zurián, 2014) y femenina (Guarinos, 2011), incluso la representación de nuevas identidades en las series de ficción (Cobo, 2011).

En general, los estudios apuntan a que la ficción televisiva se ha desarrollado según los cánones establecidos por la representación del orden patriarcal (Ortega & Simelio, 2010), aunque no ha sido ajena a los cambios sociales ocurridos en la sociedad contemporánea (García, Fedele & Gómez, 2012). Para los estudios y enfoques planteados, la ficción televisiva es vehiculadora de formas de representación de mujeres y hombres (a través de estereotipos de género) y también de nuevas identidades de género (a través de diversas expresiones de lo masculino y femenino distintas al imperativo patriarcal). Es decir, en ningún caso ha sido ajena, indiferente o neutral a estas consideraciones (Belmonte & Guillamón, 2008).

La televisión crea modelos, y uno de sus recursos es ofrecer situaciones y comportamientos mediante los cuales sugiere escenarios o protagonistas con el fin de que sean interiorizados por la audiencia a través del proceso de inmersión. La ficción es siempre una modelización del universo real, incluso en el caso de los productos más fantásticos. De ahí que la ficción televisiva ofrezca modelos del mundo que luego pueden ser reinterpretados y significados por la audiencia. (Schaeffer, 1999, p. 218, en Menéndez & Zurián, 2014)

Aunque los contenidos de algunas de las series abordadas han sido analizados en trabajos de otros autores (Castillo, Simelio & Ruiz, 2010), el género apenas ha sido estudiado. Desde esta perspectiva, nos interesa conocer la representación de género que contienen series nacionales de ficción inspiradas en la historia reciente del país.

Las preguntas que nos guían son:

- ¿Cuáles son los temas que se tratan en las series y cómo se cuentan?
- ¿Cuál es la tesis que sostienen estos relatos?
- ¿Qué representaciones de género podemos encontrar en estas series y cómo se articulan?

#### METODOLOGÍA

La investigación responde a un enfoque interpretativo y una metodología cualitativa (Valles, 1999). Dicha opción se asume por su pertinencia para conocer en profundidad y de manera integral fenómenos sociales complejos, como los significados y representación de género contenidos en los relatos televisivos estudiados (Casetti & Di Chio, 1999).

El objeto de investigación fueron las series de televisión, de producción nacional, de alta audiencia en la última década<sup>4</sup>. Se procedió al visionado completo de ellas: siete temporadas (76 capítulos) de *Los 80* (2008-2014); dos temporadas (24 capítulos) de *Los archivos del Cardenal* (2011-2014); y dos temporadas (24 capítulos) de *El reemplazante* (2012-2014).

Se realizó un análisis del relato (Aumont & Marie, 2009, p. 130) de cada serie. Este análisis consistió en reconocer los principales temas que se suscitan en el argumento y en la selección tanto del personaje que sustenta el eje dramático, como de la trama fundamental. Posteriormente, se rastreó la relación de estos motivos argumentales con los relatos clásicos y, finalmente, se procedió a establecer la tesis que cada una de las series plantea y en la que basa su trama principal.

La representación de género es una construcción social que se configura como un sistema no exento de reglas y normas, en el cual participan los siguientes componentes: los roles y la división sexual del trabajo, la identidad sexuada, las normas y sanciones de género, los estereotipos y los discursos de legitimación de género (Puleo, 2007, pp. 17-26), así como las valoraciones y expectativas sociales relacionadas con cada género en un grupo social determinado.

Por todo ello, se optó por una estrategia de análisis comprensiva, relacional y dinámica de la representación de género, más que una identificación de estereotipos de personajes femeninos y masculinos, con el objetivo de profundizar en las dinámicas que producen en el relato estas representaciones. Se realizó un estudio de contenido cualitativo, creándose una ficha para cada uno de los personajes principales, donde se registró sexo, clase social, personalidad, relación entre los personajes (parentesco, romántica, laboral u otra) y situación de alianza y conflicto entre ellos.

Por último, se identificaron los arquetipos con los que se construyeron los personajes articuladores del relato y se realizó un análisis de la representación de género en cada una de las series.

Al combinar ambos análisis —contenido y género—, se observa que los arquetipos contienen determinadas representaciones de género que funcionan en el entramado narrativo de cada serie. Esto abre el espacio para un estudio comparativo de las representaciones de género en series que recurren a arquetipos similares, lo que excede el alcance del presente trabajo. Sin embargo, nos permite plantear la interrogante respecto a una posible neutralidad o no intencionalidad de las narraciones de ficción respecto a las representaciones de género.

#### LAS SERIES: CONTENIDO Y REPRESENTACIÓN DE GÉNERO

##### LA FAMILIA COMO REFUGIO DE ESTABILIDAD EN *LOS 80*

La familia, principalmente la familia patriarcal, es un referente básico y ubicuo para la televisión generalista, y cuenta con una notable presencia tanto en la programación como en las narrativas televisivas. La familia es significativa para la televisión porque aglutina todo tipo de audiencias (Buonanno, 2009, p. 96).

Desde el siglo XIX, la familia ha actuado como núcleo central de cohesión y es uno de los temas clave de la narrativa de aspiración realista (Balló & Pérez, 2005, pp. 24-25). La construcción de este personaje colectivo y su adaptación a la ficción televisiva es relevante, porque posee una fuerte resonancia e incidencia en el imaginario social. Más aún en el caso de *Los 80*, puesto que nace —inspirada en la serie española *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001-actualidad)— en el marco de la celebración del Bicentenario del país, con lo que su construcción narrativa trasciende la ficción para erigirse en una suerte de prototipo de la clase media chilena en una época concreta.

Los Herrera López, el protagonista colectivo de *Los 80*, es una familia clásica (patriarcal), compuesta por un padre, una madre y sus cuatro hijos (dos mujeres y dos varones). El planteamiento de la serie se diseña bajo el constructo de una familia unida frente a las adversidades relacionadas con el contexto social, económico y político que acontece en un segmento representativo de la historia reciente chilena: la década de los ochenta, vivida bajo la dictadura militar.

El formato que emplea *Los 80* es el de la *dramedia*<sup>5</sup> (García de Castro, 2002, p.123), puesto que conjuga abundantes tramas dramáticas que tiñen el relato de constantes referencias de tipo social y político, características de la época que trata de representar, con toques cómicos propios de la comedia familiar. La voluntad de inscribir la serie en la corriente realista lleva a intercalar el drama y la comedia, utilizando historias cercanas sin final aparente, sabidas de antemano y tomadas de la vida cotidiana.

A pesar de que la serie propone un protagonista colectivo, la familia, el peso narrativo lo sostiene el patriarca, Juan Herrera, un buen padre y marido aceptable, chapado a la antigua, que debe enfrentar un cambio de vida motivado por las transformaciones que se viven en el país. El patriarca tiene que superponerse al desempleo, a las exigencias de un nuevo trabajo, y a un hogar complejo que amenaza cada día con ser más disperso, en el que convive con su esposa, con sus hijos, y al que se aproximan su mejor amigo, la vecina, el hijo de esta y sus suegros.

La familia Herrera López es una familia promedio de la clase media chilena, susceptible de padecer todo tipo de conflictos humanos y sociales. Cuenta con hijos de distintas edades, con adultos y con ancianos, de manera que todos los sectores de la sociedad se vean representados. Estos ingredientes se condimentan en las tramas episódicas, pero supeditados a una trama principal que se desarrollará en buena parte de las temporadas: la relación, en continua tensión, de la pareja conformada por Juan Herrera y su esposa, Ana López.

#### UNA FAMILIA PROTOTÍPICA Y PATRIARCAL

Como hemos señalado, *Los 80* es el relato de una familia bajo la dictadura. Pero no es cualquier familia. Se trata de un prototipo familiar chileno estándar, es decir, una familia patriarcal formada por padre, madre e hijos, que vive de los ingresos que recibe el patriarca como obrero de una fábrica textil. Los padres de esta familia son de origen rural y migraron a Santiago para establecerse y, a partir del esfuerzo mutuo,

*sacar adelante a la familia*. Esto se traduce en alcanzar un buen estatus económico, asegurar educación para los hijos (concebida como el mayor legado que pueden dejarles, dado su origen humilde), ser un ejemplo de comportamiento y ascender de acuerdo con los propios méritos, sin sobrepasar las normas establecidas. En definitiva, *ser buenas personas*.

En esta familia, padre y madre tienen roles y ámbitos de desempeño específicos: el padre es quien asegura el bienestar económico a través del trabajo y se encarga de los asuntos fuera del ámbito doméstico. Es decir, el ámbito productivo queda en manos del varón y el reproductivo, a cargo de la mujer. El patriarca se postula para sus hijos varones como un ejemplo que deben seguir, según una definición de masculinidad específica: ser un buen padre, un esposo fiel, un trabajador honrado y un amigo dedicado. La madre es la encargada de la casa, en términos de orden y limpieza, de comida disponible, de atender las necesidades de hijas e hijos, de asegurar que estos vayan por el camino correcto y de acoger al esposo cuando este tiene dificultades, sin interferir directamente en la esfera de decisión que le corresponde al hombre de la familia. También alienta a la hija en su desarrollo profesional, sin que ello impida que sea, en el futuro, una esposa modélica (respetuosa de su sexualidad) y una madre excelente.

Estas premisas familiares, que a la vez establecen definiciones de género, empiezan a ser remecidas por el contexto social y político que viven los personajes. Un primer golpe es la quiebra de la fábrica donde trabaja Juan, debido a las decisiones tomadas por la dictadura militar y que conllevan una profunda crisis económica. El patriarca pierde el trabajo y esto lo afecta en el cumplimiento de su responsabilidad como sostenedor económico de la familia. Desde aquí, aunque la situación económica familiar se afianza, el padre deja de ser la única fuente de ingresos del hogar, lo que tensiona su masculinidad patriarcal.

Frente a la dificultad señalada, Ana se incorpora al mercado laboral y a la generación de ingresos, inicialmente a través de la venta de productos desde el hogar, y luego como ejecutiva del negocio de las ventas a crédito nacido en dictadura. Esta nueva actividad hace que replantee su rol y posición dentro de la familia y genera tensión con los distintos miembros de ella: con el marido, por la competencia en la generación de ingresos; con los hijos, por la ausencia en el hogar; y con la familia, por la necesidad de conciliar su trabajo fuera y dentro de la casa. Esta madre comienza a vivir lo que muchas mujeres que participan en el mercado

laboral deben enfrentar: una doble jornada, la culpa por no cumplir su rol de madre y esposa, y la falta de apoyo y comprensión de parte de los familiares. Esta situación alcanzará tal nivel de tensión, que desembocará en la separación del matrimonio y la búsqueda de parejas alternativas, aunque al final de la última temporada se reencuentran, y este reencuentro permite que la familia siga unida.

Por otro lado, el contexto político en el que se sitúa la serie, caracterizado por la represión de cualquier manifestación de disidencia, también desafía a la familia Herrera López. Esta tensión se focaliza en la hija mayor, Claudia, quien al inicio de la serie es un ejemplo de hija: estudiosa, dedicada, respetuosa y con una clara motivación de progreso personal (quiere estudiar medicina y de esta forma convertirse en el primer miembro de la familia en cursar una carrera universitaria). Claudia es opositora al régimen de Pinochet y, de manera distinta a lo que ocurre con el resto de su familia, manifiesta reiteradamente su crítica al mismo, lo que la lleva a involucrarse en la vida política del país, llegando incluso a ser pareja de un miembro de la resistencia. Esta posición, que cuestiona los valores que sus padres le han inculcado, también afecta al patriarca, que pierde la capacidad de protegerla o ve que sus esfuerzos en este sentido son inútiles. Claudia presenta una femineidad alternativa a la de su madre, teóricamente más autónoma, aunque en la práctica es dependiente de las relaciones de pareja que, paradójicamente, son las que marcan las distintas etapas de su vida.

La representación de género en *Los 80* es interesante, porque desde la experiencia de una familia chilena estándar, amparada por valores tradicionales y liderada por una figura arquetípica patriarcal, se puede apreciar la tensión que genera en esa estructura social y de género el contexto social y político dictatorial en el que se encuentran. La familia y sus miembros deben adaptarse, y lo hacen. Sin embargo, la narrativa es consecuente con el relato patriarcal porque, después de cada momento crítico, la familia se mantiene unida y firme, custodiada externamente por el padre y protegida internamente por la madre.

Esta familia representa un espacio de estabilidad, en el que no se asumen cambios verdaderamente significativos. Atraviesa por un sinnúmero de episodios diferentes que, por muy graves que resulten, no erosionan la identidad familiar estable; al contrario, proponen un paradigma feliz e inmutable del mundo doméstico. Cada episodio que altera la rutina de alguno de los miembros de la familia afecta, directa o tangencialmente, a

los demás, provocando un mecanismo endogámico que funciona como antídoto contra la disolución y que tiende a llevar de vuelta al orden. El tiempo se sucede, las desgracias aparecen, los cambios se proponen, pero todo esto contribuye a fortalecer el entramado familiar. Quedan entonces el patriarca y su familia como solución, como refugio de estabilidad en los tiempos difíciles. Por ello, este modelo narrativo parece bastante coherente con una serie pensada para el Bicentenario de la nación. Es decir, configura un sentido de identidad nacional a partir de un espacio doméstico familiar con relaciones de género estandarizadas, que trasciende el difícil contexto histórico en que la serie se enmarca.

#### ANTÍGONA Y LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

El argumento mitológico de Antígona enfrenta a una mártir inocente, Antígona, que desafía a un tirano, Creonte, al desobedecer una ley que le prohibía dar sepultura a su hermano. Su gesto piadoso de enterrarlo provoca la irritación de Creonte, quien la condena por su desobediencia y por inmiscuirse como mujer en los asuntos de los hombres. La mártir femenina ha sido un arquetipo al que, tanto el cine como la televisión, han prestado atención en un buen contingente de obras (Balló & Pérez, 1997, pp. 104-114) y su proyección alcanza a la actualidad, convirtiéndose en el eje vertebrador de *Los archivos del Cardenal*.

*Los archivos del Cardenal* es una serie asociada a la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado de 1973. La idea original es de Josefina Fernández, hija de un abogado que trabajó en la Vicaría de la Solidaridad. La autora, influenciada por uno de los primeros documentos que daban cuenta de las violaciones a los derechos humanos acontecidos durante la dictadura, se percató de que las declaraciones de las víctimas y los casos podían convertirse en los capítulos de una serie de ficción<sup>6</sup>. Basándose en hechos reales, decidió articular el relato bajo el género policíaco y de suspense, inspirándose en la serie *La ley y el orden* (NBC, 1990-2010).

La Antígona de *Los Archivos del Cardenal* es Laura Pedregal, una activista que se opone al Estado implacable. Se trata de una joven, hija de familia de clase media, independiente, asistente social en la Vicaría y comprometida con la causa: apoya a las personas afectadas por la represión del régimen dictatorial. Los héroes de este tipo de relatos se construyen desde un pasado que los inspira a elegir una profesión orientada a un objetivo trascendente y vocacional, y eso fortalece su compromiso. Esa experiencia, para

Laura, emana de su familia. Su padre es un abogado que busca esclarecer la verdad, su madre una periodista que denuncia las injusticias en los medios, su tío es un detenido desaparecido. Además, en la Vicaría, Laura asiste a un goteo incesante de casos sin resolver. Su búsqueda, por tanto, es la búsqueda de la Verdad tergiversada por sus oponentes. Laura es una Antígona que se opone a la tiranía y, como le sucede a esta, termina pagando su osadía con sufrimiento.

Su calvario viene determinado por el asesinato de su padre, impunemente degollado por los órganos represivos de Pinochet. A partir de aquí, nuestra Antígona se enfrenta al sistema de Creonte, encarnando a una revolucionaria antidictatorial del grupo armado Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR).

Así, el esquema varía. La búsqueda de Laura ya no pretende esclarecer la Verdad, busca hacer Justicia, o lo que cree que es la Justicia. Esta Antígona pone su vida al arbitrio del destino, integrándose en el bando que opta por la vía de las armas como solución para derrocar a la dictadura, un giro argumental que distancia a la protagonista de sus creencias. Una pérdida radical, como la del padre, permite que Laura se sume a la resistencia armada, lo que también la aleja de Ramón, su pareja, y de la vida que han iniciado juntos. A su vez, presenta un relato más intimista de la resistencia y de quienes la componen.

#### Protagonismo femenino en dictadura

En *Los Archivos del Cardenal*, la representación de los personajes se manifiesta en el desempeño profesional o en la posición ideológica que sostienen frente a la dictadura. La acción de los personajes permite identificarlos con una determinada tendencia política: adhesión al régimen, ignorancia respecto a las acciones represivas y criminales de este, oposición al mismo, lucha por la verdad y justicia a través de la vía pacífica, resistencia armada.

En la lucha por la verdad y la justicia se ubican Laura y sus padres. Son activos opositores al régimen. Tanto desde su desempeño laboral como desde su compromiso personal, asumen esta lucha incluso arriesgando sus vidas. Alicia, joven resistente militante del MIR, quien en la primera temporada se encuentra embarazada y debe salir del país para proteger su vida y la de su hijo, junto a Manuel Gallardo, novio de Laura, representan la resistencia armada al régimen. En el lado opuesto están los miembros de la familia de Ramón. Su hermano y su padre se declaran en un primer momento adherentes al régimen militar y la madre muestra una

posición de ignorancia respecto a los crímenes cometidos por el mismo. Resulta interesante observar cómo las mujeres opositoras al régimen se presentan críticas y activas, mientras que las mujeres afines a él son representadas como conservadoras y orientadas a la vida doméstica.

La serie también va entregando pistas sobre la dimensión privada de los personajes. En ese marco, observamos cómo las configuraciones de género se articulan en torno a la vida sentimental y familiar, principalmente en relación con el triángulo amoroso conformado por Laura, Ramón y Manuel inicialmente, y los devenires de la pareja ya constituida por los dos primeros, después.

Si bien Laura se muestra como independiente, activa y motivada, su acción se encuentra influenciada por las emociones, puesto que Ramón y Manuel representan alternativas vitales distintas y posiciones políticas encontradas. La disyuntiva es elegir entre Ramón, un hombre más conservador, formal en su manera de vestir y actuar y —hasta ese momento— sin una posición clara respecto a la dictadura; y Manuel, abiertamente opositor al régimen, de aspecto más sencillo<sup>7</sup>. que ha optado por la resistencia. A pesar de sus diferencias, ambos coinciden en mantener una actitud protectora hacia Laura, cuya iniciativa y compromiso en la Vicaría la ponen en peligro. Ella debe explicarse y defenderse frente a ellos sobre las decisiones que toma y la manera en que procede cuando se involucra en los casos, de la misma manera en que debe hacerlo frente a su padre, también protector. En resumen, su quehacer profesional se ve constantemente analizado y juzgado por los personajes masculinos que la rodean.

Por el contrario, Laura y su madre presentan mayor complicidad. Mónica alienta el trabajo de su hija por coherencia interna: ella está comprometida y se enfrenta a la represión, incluso es prisionera en un centro de detención clandestino. Esta afinidad conlleva una relación más íntima entre madre e hija, alimenta la confianza entre ellas y les permite compartir confidencias, sentimientos, pensamientos y cuidado mutuo.

Laura, así como Antígona, representa y asume una función que el patriarcado ha otorgado a las mujeres: la protección de otros, el sentido de la propia vida en razón de otros, aunque hayan fallecido. Tal función se manifiesta en la labor que han ejercido las mujeres en los contextos de represión dictatorial. Es decir, en dictadura, en momentos de aniquilamiento o atomización de la acción política y social, son las mujeres —frente a otros colectivos, como los de la militancia política— las que adquieren preponderancia en la lucha por la

defensa de los derechos humanos. Esta lucha ha sido una cruzada protagonizada por mujeres, cuando no han sido directamente sujetos de la represión. Son ellas quienes se constituyen en buscadoras de los suyos y en garantes del bienestar de sus detenidos, siendo también sostenedoras materiales y afectivas de sus familias (Maillard & Ochoa, 2014; Peñaloza, 2003). Así lo muestran las Agrupaciones de Familiares de Detenidos Desaparecidos en Chile, o las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina.

Por último, la maternidad de Laura —al igual que la maternidad de Alicia en su momento— surge como un obstáculo para su continuidad en el enfrentamiento al régimen dictatorial por el que ha optado. Nuevamente el embarazo determina un hito: el cierre de la serie muestra a Laura como madre primeriza, ya distanciada de lo que fue su trabajo en la Vicaría y de su aproximación a la resistencia, asumiendo su nuevo rol materno.

A través de esta experiencia, la serie marca una línea entre el presente dictatorial y la posibilidad de un futuro democrático. El primogénito (varón) de Laura y Ramón es contemplado por su abuelo paterno —ahora miembro de una agrupación política que busca el término de la dictadura por vía pacífica— como el augurio del cambio político que se cierne. Como resultado, la serie plantea el traspaso de un protagonismo femenino, defensor de la vida (Laura), a un protagonismo masculino, constructor de futuro (hijo de Laura).

#### EL REEMPLAZANTE O EL INTRUSO BENEFACTOR

La narrativa del relato mesiánico explica el advenimiento de un líder que socorre a una comunidad en crisis amenazada por el orden establecido. La intervención del líder se centra en combatir el actual y corrompido *statu quo* y, en el caso más extremo de mesianismo, el éxito conlleva un autosacrificio. La acción del héroe no solo se limita a resolver problemas proponiendo una rebelión igualitaria, también apunta como colofón a un nuevo código de valores. Esta labor suele ir acompañada de la demostración de una fuerza (milagros o prodigios) que protege al héroe y le permite captar nuevos adeptos. Entre esos dos polos de subjetividad, héroe y comunidad, oscila la complejidad del relato mesiánico (Balló & Pérez, 1997, p. 63).

El argumento de *El reemplazante* parece provenir de este relato. El héroe, el profesor Carlos Valdivia, es un ingeniero que trabaja como ejecutivo en una empresa de inversiones bursátiles. Su ambición desmedida le procura una ilegal operación financiera cuyas consecuencias son el despido y su ingreso en prisión. Tras

salir de la cárcel, arruinado, regresa con su familia a una comuna popular de Santiago. Allí lo acogen su padre viudo y su hermano, ambos profesores del colegio Príncipe Carlos. Serán ellos quienes lo impulsen a rehacer su vida proponiéndole ser el profesor reemplazante de la asignatura de Matemáticas. El héroe arriba como una suerte de intruso benefactor a una comunidad escolar en plena crisis, donde el ejercicio despótico del dueño y los males endémicos del sistema educativo se hacen cada vez más insostenibles para el grupo que los padece.

Carlos es un mesías imperfecto pero íntegro que, sin saberlo, ha sido llamado para una misión: formar a un grupo de estudiantes con escasos recursos de un liceo popular. Demuestra su fuerza mesiánica con sus propios milagros y prodigios transmutados en iniciativas (cooperativa para la compra del colegio, clases para adultos, docencia de refuerzo para alumnos); compromiso con los estudiantes (ayuda en sus problemas personales poniendo en riesgo su vida) y éxitos puntuales (uno de los jóvenes consigue el mayor puntaje nacional de Matemáticas), que le confieren victorias parciales con las que gana prosélitos. Además, el profesor reemplazante deberá enfrentarse a una doble amenaza. De un lado, la que supone el orden establecido, personificado en el propietario de la institución educativa que, lejos de buscar una educación de calidad, ansía un lucro personal. Y de otro, su antagonista, el traficante de la población, un joven procedente del submundo del lumpen, que buscará influir en los estudiantes con el fin de que participen en su negocio.

*El reemplazante* es una serie dramática de actualidad. A pesar de contar con un reparto mayoritariamente compuesto por actores adolescentes, no es una serie de *teenagers*. Está planteada desde un punto de vista realista, donde destacan los temas sociales que aluden al racismo, la droga, la violencia juvenil, el aborto, la violencia de género, la pederastia, la homosexualidad; y en lo educacional aborda temas como los escenarios profesionales, la calidad de la educación del país, desigualdad social, reivindicación de una educación pública y de calidad.

#### Un despliegue de masculinidades

En *El reemplazante* asistimos a la expresión de distintas masculinidades encarnadas en personajes clave de la serie. Por ello, centramos nuestra atención en la representación de estas masculinidades.

Una propuesta de masculinidad es la que encarna Carlos, el protagonista, quien representa en una primera

instancia a un competitivo, agresivo y conquistador ejecutivo del mundo de la especulación financiera, al que ha llegado desde abajo gracias a su inteligencia, capacidad y empuje. Es un triunfador, preocupado de sí mismo y de mostrar sus cualidades visionarias y de liderazgo en el mundo de los negocios: busca hacer fortuna. A partir del traspié laboral que lo envía a la cárcel, el personaje evoluciona. A este hombre seguro de sí mismo y de sus capacidades, el error cometido no lo lleva a reflexionar significativamente sobre su modo de actuar, sino que lo desafía a llevar a cabo reiterados intentos para regresar a *Sanhattan*, mundo al que siente que pertenece.

El primer capítulo de la serie nos enseña que es Dionisio, su padre, quien lo acompaña en el infortunio. El padre configura otra forma de masculinidad, una más emocional, más empática, centrada en el bienestar de otros y en la búsqueda del bien común. Dionisio es un padre protector y preocupado por sus hijos, pero también por los estudiantes del establecimiento educacional donde trabaja. Este sentido de paternidad permite que le ofrezca a su hijo una opción para que se reencontre con lo que él siente que es el verdadero sentido de la vida: hacer el bien, preocuparse por los demás, desdeñar el éxito material. Dionisio es un remanso, una persona acogedora, pero también es mirado por algunos de los restantes personajes con distancia y cierto escepticismo, porque en el marco de los valores imperantes —donde la valía de una persona se mide en función del poder, de sus posesiones, de sus conquistas— representa una posición débil, una masculinidad carente de firmeza y posibilidades de triunfo.

Otra representación masculina se construye desde el hermano de Carlos, Francisco, profesor de historia en la misma institución en que trabaja su padre y a la que llega como profesor reemplazante su hermano. En él encontramos un carácter intermedio, a medio camino entre el deseo de demostrar ser como su padre —un comprometido padre de familia, un abnegado profesional, un hombre honesto— y la pulsión interna de ser como su hermano: un triunfador, un conquistador sin compromisos. Entre estos dos contrapuntos, observamos que este personaje carece de una definición clara de su propia identidad, y al intentar buscarla, fracasa perdiéndolo todo: esposa, amante, familia, reputación, trabajo.

El narcotraficante Claudio es el antagonista de Carlos. Con las mismas habilidades, pero situado en el lado opuesto, ronda a los estudiantes del colegio, ya sea para venderles droga o para implicarlos en su negocio.

Claudio también ha logrado éxito en el mundo del hampa a través de su inteligencia, de su liderazgo y de su empuje. Por ello, identifica en uno de los estudiantes de Carlos, Micol, estas características y se propone reclutarlo, lo que lo situará en el centro de un conflicto, por la influencia que poco a poco comienza a ejercer el profesor reemplazante en sus estudiantes. Por otro lado, cuando Claudio descubre el pasado de Carlos — el delito que cometió—, siente que no son seres ajenos y buscará, bajo distintas estrategias, que el profesor ponga sus habilidades financieras y su conocimiento del mundo empresarial al servicio de su actividad. Así, una de las principales tramas de la serie enfrenta estas dos masculinidades dominantes que persiguen influenciar a los estudiantes.

Merece la pena destacar en este abanico de expresiones masculinas —más por su particularidad que por su incidencia en la trama— la de Ariel, uno de los estudiantes del curso protagonista. Se trata de un joven homosexual, lo que es conocido por sus compañeros, sus profesores y su familia. De esta forma, la serie plantea en el mundo juvenil una expresión de masculinidad fuera del canon heteronormativo, que sirve para poner en liza el tema de la aceptación de la diversidad sexual dentro de la sociedad.

Uno de los puntos de atención de la serie tiene que ver con la interacción de los estudiantes con la modalidad de la masculinidad representada en cada uno de los personajes señalados. Es interesante este punto porque la serie tiene como eje pivotal la experiencia de un curso de nivel secundario, es decir, un grupo de adolescentes en pleno crecimiento y definición de su identidad. De manera implícita, los jóvenes observan estas expresiones de masculinidad, las interiorizan y las relacionan con su personalidad, con el objeto de proyectar su vida en la sociedad. Aquí es donde se muestra el nuevo código de valores, la enseñanza que el profesor reemplazante transmite a sus alumnos una vez que asume, definitivamente, su rol de profesor. La doctrina consiste en que pueden salir de la situación de desventaja en la que se encuentran, y hacerlo a través de sus propios medios, si se aplican en el esfuerzo, trabajo y dedicación.

La expresión de estas masculinidades parece relacionarse con las opciones que tienen los jóvenes para desenvolverse en la etapa adulta. Esto se evidencia en la tensión consecuencia de la relación entre el profesor reemplazante y el narcotraficante. Estas opciones polarizadas comparten una aproximación individualista y triunfalista para desarrollarse en el mundo. Aunque a

veces las intenciones del profesor se vean orientadas a lo colectivo —salvar el colegio, ayudar al curso—, finalmente sus respuestas son coherentes con el modelo neoliberal vigente.

### PLANTEAMIENTOS INNOVADORES Y DESARROLLOS TRADICIONALES

De acuerdo con lo expuesto, concluimos que las tres series analizadas ven condicionado su contenido al contexto sociopolítico en el que se inscriben al momento de su producción. Por ejemplo, *Los 80* nace de la conmemoración del Bicentenario de Chile. En este sentido, la serie apunta al gran público por su protagonista central: la familia patriarcal como elemento identitario. Se muestra una familia chilena estándar en la que aparecen personajes de distintas edades que facilitan una mayor identificación por parte de la audiencia. La familia neutraliza las diferencias sociales, al inscribirse en el modelo patriarcal (padre-madre-hijos), modelo cultural que trasciende a todas las clases sociales y que se encuentra en el imaginario de todo chileno y chilena. Por su parte *Los archivos del Cardenal* es una serie pensada para la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado de 1973. En este contexto, presentar un protagonismo femenino como eje del relato es coherente, debido a que en ese momento las mujeres ejercieron un rol protagónico: cumpliendo su mandato de género, fueron quienes salieron en la búsqueda de los detenidos y dieron sostén material y afectivo a sus familias. Por último, *El reemplazante* se produce en el marco del movimiento estudiantil, cuya demanda principal alude a una educación pública y de calidad. La serie responde a este interés social mostrando la situación de un establecimiento particular subvencionado de una comuna periférica de la capital, lo que permite reflexionar críticamente sobre la situación del sistema educacional y, por extensión, la desigualdad sobre la que se ha construido la sociedad chilena.

Respecto a la representación de género que se construye en las series, apreciamos en un primer momento cierta actualización de representaciones convencionales y estereotipadas. Esto permite pergeñar una apuesta innovadora del relato: los roles de género de la familia patriarcal en *Los 80* se ven tensionados por el contexto social y político que enfrenta, incluso llegando a la ruptura de la pareja; la protagonista de *Los Archivos del Cardenal* es una joven profesional, independiente, con ideas políticas claras y dispuesta a luchar, y morir, por ellas; *El reemplazante* presenta la transformación del protagonista

desde el canon masculino triunfador e individualista, propio de la sociedad neoliberal, a un modelo masculino protector y preocupado por el bien común.

Posteriormente, con el desarrollo de las narraciones, se advierte cómo estas propuestas iniciales devienen en una representación de género más estereotipada, tradicional, inscrita en el melodrama de carácter comercial. Así, a pesar de los avatares a los que se ve expuesta la familia de *Los 80* y de las tensiones que en ella ocurren, al final de la serie el grupo vuelve a estar unido, con el patriarca acompañando al hijo en la solución de problemas y la madre esperándolos en el hogar. Además, el contexto sociopolítico que enfrenta la familia va perdiendo fuerza a lo largo del relato, hasta desaparecer en pos de dramas que se pueden hallar en cualquier época. Asimismo, el protagonismo de Claudia, una joven independiente y con un proyecto de vida claro, se diluye en la trama a medida que se suceden las temporadas, en detrimento de una historia que se centra más en sus relaciones afectivas y que conecta más con la forma habitual de representar a las mujeres. Una situación similar observamos en *Los Archivos del Cardenal*, donde su protagonista, Laura, a pesar de la complejidad y profundidad que pudiese dar al personaje su trabajo y su opción política, mantiene características relativas al estereotipo femenino, como la alta emocionalidad que la guía, enfrentarse a un triángulo amoroso y la maternidad como hito determinante en su vida, situación que finalmente la aleja tanto de su trabajo en la Vicaría como de la resistencia contra la dictadura. Por último, lo que llama la atención en el caso de *El reemplazante* es el marcado protagonismo masculino dispuesto desde el nutrido abanico de masculinidades que sirven para realzar las características propias del personaje central. En este arco, en el centro del relato se sitúa la individualidad como posibilidad de promoción social: se suele asociar individualidad y triunfo personal a masculinidad y preocupación por el otro, y cuidado doméstico a feminidad (Menéndez & Zurián, 2014). Así, podemos ver que los arquetipos son herramientas que economizan la narración y que, por sí mismos, funcionan como contenedores específicos de determinadas representaciones de género, las que se dinamizan y actualizan según las características propias de cada serie y el contexto en el cual estas se generan.

Desde una perspectiva del relato en general, y desde una mirada de género en particular, las series analizadas fueron, en su inicio, una apuesta original, novedosa, innovadora en la televisión chilena. Se jugaron por nuevos planteamientos en los que los personajes femeninos

eran diversos, adquirirían un mayor protagonismo al margen de los varones y parecían superar la asignación clásica de roles. Es decir, poseían perspectivas dramáticas más interesantes y transgresoras. Contaron con elevados índices de audiencia, fueron bien valoradas por el público y se convirtieron en actualidad, provocando debate social en torno a ellas. Sin embargo, basándonos en los análisis realizados, las series devinieron en producciones menos arriesgadas en sus planteamientos, con tramas narrativas más convencionales, más simplificadas, tomadas del melodrama y del telefilm, jugando con construcciones de género estereotipadas. Incluso la audiencia disminuyó<sup>8</sup> en la parte final de sus emisiones.

Esta situación abre paso a otra reflexión: la posibilidad de responder a la disyuntiva entre innovación en la audiovisual de estas características.

producción audiovisual (proponiendo nuevos temas de interés social, con representaciones de género modernas y menos estereotipadas) y la dimensión comercial del producto televisivo. El devenir de estas series (el éxito de las primeras cuatro temporadas de *Los 80* y la caída de las siguientes, así como el cese de la producción de *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*), nos permite preguntarnos por la dificultad de mantener en la televisión chilena la emisión de una serie de producción nacional con contenido profundo, crítico y reflexivo. Desde esta perspectiva, ampliar el campo de estudio de las series de ficción televisivas también nos permitiría ahondar en estas posibilidades, vinculándolas con otros elementos, como la recepción de las audiencias y su percepción respecto a un producto

#### NOTAS AL PIE

1. Este artículo presenta parte de los resultados de la investigación en curso de Javier Mateos-Pérez IP del proyecto: "La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil", Fondecyt Regular N° 1150562 (2015-2018).
2. C13: Canal 13 UC; CHV: Chilevisión; TVN: Televisión Nacional de Chile.
3. La televisión es el medio de comunicación con mayor audiencia, principal forma de ocio de los chilenos, promedio 150 minutos/día/persona. En <http://bit.ly/Uf6A7J>
4. Según datos de Tíme Ibope, *Los 80* en su segunda temporada (2009) tuvo en todas sus emisiones sobre 22 puntos de rating; *Los archivos del Cardenal* en su primera temporada (2011) obtuvo un peak de audiencia de 17,5; y el peak de *El reemplazante* en su primera temporada (2012) fue de 16,8.
5. Este formato se denomina con el término traducido del inglés *dramedie*, que sintetiza los de drama y comedia.
6. Eugenio Ahumada, Augusto Góngora y Rodrigo Atria, *El libro de Chile. La memoria prohibida* (Santiago, Chile: Pehuén 1989).
7. Respecto a la apariencia y la masculinidad, es interesante el diálogo que sostienen, en el episodio final de la serie, el agente que ejecuta a Manuel, y este. Dicho agente, que representa a un conocido personaje de la dictadura que se caracterizaba por su preocupación en el vestir, contrapone la masculinidad militar y la de la resistencia en relación con la hombría y valentía propias del ejército de Chile y la debilidad de los revolucionarios, y también en relación con la apariencia y vestimenta de los últimos.
8. Según Tíme Ibope, *Los 80* obtuvo en su última emisión siete puntos menos de promedio que en sus anteriores temporadas; la segunda entrega de *El reemplazante* perdió cinco puntos en relación con la primera; y, según publicó el diario *La Nación* (26 de mayo de 2014), *Los archivos del Cardenal* descendió en algo más de cinco puntos su segunda temporada en comparación con la primera.

#### REFERENCIAS

- Aumont, J. & Marie, M. (2009). *Análisis del film* [Film analysis]. Barcelona: Paidós.
- Ayuso, B., G. Rubio, I., Elorduy, P., Mateo, C., Castejón, M., Platero Méndez, R. (Lucas) ... Moreno, I. (2015). *Sexo, mujeres y series de televisión* [Sex, women and TV series]. Madrid: Continta me tienes.

- Balló, J. & Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal* [The immortal seed]. Barcelona: Anagrama.
- Balló, J. & Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición* [I have already been here. Fictions of the repetition]. Barcelona: Anagrama.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* [What is cinema?]. Madrid: Rialp.
- Belmonte, J. & Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV [Co-educating the gaze against gender stereotypes in TV]. *Comunicar*, 16 (31), 115-120. <http://dx.doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>
- Buonanno, M. (2009). *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales* [The TV drama: Identity and social contents]. Barcelona: Gedisa.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación* [Television analysis. Instruments, methods and research practices]. Barcelona: Paidós.
- 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 [The reconstruction of the recent past through the television narrative. Comparative study of the cases of Chile and Spain]. *Comunicación*, 1(10), 666-681. Retrieved from <http://bit.ly/2ecEZCG>
- Cobo, S. (2011). Uso de roles en la construcción de personajes: desde la Nueva Masculinidad a los estereotipos de género en Misfits [Rol use in the creation of characters: from the new masculinity to the gender stereotypes in Misfits]. In M. Pérez (Coord.), *Previously on: interdisciplinary studies on television fiction in the golden age of television* (pp. 585-597). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3800806>
- Consejo Nacional de Televisión (CNTV). (2011). *Informe sobre programación cultural en televisión abierta*. CNTV, julio a octubre de 2011 [Report on cultural programming on free TV. CNTV, from July to October, 2011]. Online. Santiago, Chile: CNTV. Retrieved from <http://bit.ly/2dZ7xLA>
- Consejo Nacional de Televisión (CNTV). (2013). *Anuario estadístico. Oferta y consumo de programación en TV abierta* [Statistical yearbook. Supply and consumption of programming on free TV]. Online. Santiago, Chile: CNTV. Retrieved from <http://bit.ly/2daq9qq>
- Coronado, C. & Galán, E. (2015). ¿Tontas y locas? Género y movimientos sociales en la ficción televisiva sobre la transición española [Dumb and crazy?: Gender and social movements in TV fiction regarding Spanish transition to democracy]. *Historia y Comunicación Social*, 20(2), 327-343. Retrieved from <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/51387/47667>
- Fuenzalida, V., Julio, P., Aguirre, C., Mujica, C. & Silva, V. (2009). Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena [The evolution of fiction in Chilean television]. *Cuadernos de Información*, (24), 87-101. Retrieved from <http://cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/37>
- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de la televisión en España* [The popular television fiction. An evolution of the Spanish TV series]. Barcelona: Gedisa.
- García, N., Fedele, M. & Gómez, X. (2012). La representación laboral de las mujeres en las series de prime-time [The female labour representation in the prime-time series]. In *Comunicació i Risc: III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació*, Tarragona, Spain, p. 123. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5250989>
- Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel [Woman teenage years. Audiovisual female stereotypes and prototypes in Disney Channel]. *Comunicación y Medios n. 23* (2011), 37 - 46. doi:10.5354/0719-1529.2011.26339
- Maillard, C. & Ochoa, G. (2014). *Yo soy... Mujeres familiares de detenidos desaparecidos y ejecutados de Paine* [I am... Relatives of the disappeared detainees executed in Paine]. Santiago, Chile: Germina, conocimiento para la acción.

- Menéndez, M. (2014). Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE "Mujeres" y "Con dos tacones" (2005-2006) [Put a woman in your life: An analysis of the TVE series "Mujeres" and "Con dos tacones" (2005-2006) from a gender perspective]. *Área Abierta*, 14(3), 61-80. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2014.v14.n3.45722](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2014.v14.n3.45722)
- Menéndez, M. & Zurian, F. (2014). Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy [Women and men in the American television fiction today]. *Anagramas*, 13(25), 55-72. Retrieved from <http://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/974/976>
- Metz, C. (1970). El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil? [To say and what it is said in the cinema: Towards the fall of a kind of a credible way?]. Introduction to R. Barthes, M-C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, C. Metz... T. Todorov, *Lo verosímil* [The plausible] (pp.17-30) Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)* [Essays on the significance in the cinema (1964-1968)]. 2 vols., Barcelona: Paidós.
- Monod, R. (1977). *Les textes de théâtre* [The theatre texts]. Paris: Cedic-Nathan.
- Ortega, M. & Simelio N. (2010). La representación de mujeres trabajadoras en series de máxima audiencia [The representation of women workers in prime time series]. *Comunicación*, 10(1), 1006-1016. Retrieved from [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/079.La\\_representacion\\_de\\_las\\_mujeres\\_trabajadoras\\_en\\_las\\_series\\_de\\_maxima\\_audiencia\\_emitidas%20en\\_Espana\(2010\).pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/079.La_representacion_de_las_mujeres_trabajadoras_en_las_series_de_maxima_audiencia_emitidas%20en_Espana(2010).pdf)
- Peñaloza C. (2003). *En memoria de los ausentes. El rol de las mujeres en la transmisión de la memoria de los detenidos desaparecidos, Chile 1978-1998* [In memory of the missing. The rol of women in the transmission of the memory of the disappeared detainees, Chile 1978-1998]. Thesis to qualify for the Master's degree in History, mention History of Chile. Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Puleo A. (2007). Introducción al concepto de género [Introduction to the genre concept]. In J. F. Plaza & C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación* [Gender and Communication] (pp.13-32). Madrid: Fundamentos.
- Sangro, P. & Plaza, J. F. (Eds.). (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* [The representation of women in the modern cinema and television]. Barcelona: Laertes.
- Traverso Bernaschina, A. (1986). *Elaboración del duelo en mujeres de detenidos desaparecidos* [Grieving and bereavement of disappeared detainees' wives]. Thesis to qualify for the grade of Social Worker, Pontificia Universidad Católica de Chile, School of Social Work, Santiago de Chile.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional* [Qualitative techniques of social research: methodological reflection and professional practice]. Madrid: Síntesis.

## **SOBRE LOS AUTORES**

**Javier Mateos-Pérez**, académico del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Doctor en periodismo por la Universidad Complutense de Madrid. Investigador responsable del proyecto FONDECYT Regular *La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil* 2015-2018. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de la televisión y el cine.

**Gloria Ochoa Sotomayor**, Directora de Germina: Conocimiento para la acción y Magíster en Gestión y Políticas Públicas por la Universidad de Chile. Coinvestigadora del proyecto FONDECYT Regular *La representación de la historia reciente de Chile en las series de ficción nacionales de máxima audiencia y su recepción en el público juvenil* 2015-2018.