

AFECTOS Y EFECTOS DEL ARCHIVO — *LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL*
Y LA (MASS)MEDIACIÓN DE LA MEMORIA

Karen Genschow
Goethe Universität Frankfurt

1. Introducción — Un aporte massmediático a la memoria

Entre julio y octubre de 2011, el canal de televisión chileno TVN emitió la primera temporada de *Los archivos del cardenal*, una serie en 12 capítulos basada en el trabajo de la Vicaría de la solidaridad, una organización fundada por la Iglesia Católica, durante la dictadura militar en Chile, para asistir legal y moralmente a las víctimas de violaciones de los derechos humanos. La trama se centra en una familia ficticia vinculada a esta institución: Carlos Pedregal, abogado y director secular de la Vicaría, de izquierda y desde luego opositor a la dictadura; Laura, su hija, que trabaja como asistente social en la misma institución; y Mónica Spencer, la madre, de profesión periodista, quien descubre e investiga diferentes casos, tanto de violaciones de los derechos humanos como de corrupción e irregularidades financieras, los cuales dan cuenta de la conjunción de poder, violencia y dinero dentro del régimen. A esta configuración familiar se integran, desde el primer capítulo, el novio de Laura, Manuel, militante del MIR¹ (y luego del Frente Patriótico Manuel Rodríguez)², y el abogado Ramón Sarmiento, proveniente de una familia de clase alta y —casi por obligación— de derecha, quien al inicio de la narración no sabe “lo que está pasando ahí afuera”, pero que paulatinamente se ve involucrado cada vez más en el trabajo de la Vicaría. El antagonismo y las diferencias ideológicas entre ambos hombres (el compromiso revolucionario y militante vs. el compromiso pacífico y legalista) están significados en su competencia por el amor de Laura. Este triángulo amoroso así como los contextos familiares aportan no sólo coherencia narrativa, sino también una cierta dosis de melodrama al relato global y son de suma importancia en la construcción emocional y afectiva de la serie.

En cada capítulo, se relatan uno o varios casos de violaciones de derechos humanos que, a grandes rasgos y con algunas diferencias, suelen coincidir con las coordenadas de un caso real. La estructura narrativa de cada capítulo está determinada esencialmente por el género policial o *thriller*, ya que se trata siempre de descubrir a los culpables del crimen (comprometiendo muchas veces la propia integridad física), de dejar en evidencia la crueldad de los aparatos represivos (sobre todo la “Central Nacional de Inteligencia”, CNI), y de procurar en lo posible, dentro de un sistema judicial corrupto, una solución legal para los casos de secuestro, tortura y asesinato. El amalgamamiento de elementos melodramáticos y policiales produce a su vez reacciones afectivo-emocionales específicas en los espectadores y apuesta por un involucramiento mayor tanto en el afecto (es decir, en la reacción física más inmediata a la puesta en escena), como a nivel de las emociones, de las reacciones más mediadas y culturalmente codificadas.

Entre marzo y mayo de 2014, se emitió la segunda temporada, la cual, respecto a la primera, aplicó algunos cambios visibles en lo estético y a nivel de la narración, al proponer un relato notoriamente más *noir* que la primera temporada, al presentar a Laura como parte de la resistencia

armada del Frente Patriótico Manuel Rodríguez y a la CNI como una organización mafiosa, cuyo centro de operaciones funciona en un club nocturno. Conforme con estas innovaciones narrativas y estéticas, también el efecto emocional de la segunda temporada es más fuerte y, a la vez, más contradictorio.

Desde la perspectiva de los estudios de la memoria colectiva, la serie resulta de gran interés por varios motivos: por un lado, porque, en términos de su construcción narrativa y su carácter docuficcional, opera entre los límites de realidad y ficción, ya que desarrolla una trama con personajes ficticios y una acción, basada principalmente en ellos, que otorga coherencia narrativa al relato de casos criminales con un referente real. Por otro lado, por lo que significa en términos de políticas de memoria en el Chile actual, y por la posición que adopta al interior de este campo todavía marcado por disputas y conflictos, dentro del cual la serie misma ha suscitado, a su vez, sus propias polémicas y discusiones.

Según Castillo *et al.*, la serie tiene el mérito de sacar a la luz aquello que se había silenciado durante la dictadura, haciéndolo visible para un público caracterizado por una amplia estrategia de despolitización, desplegada por el régimen dictatorial, cuyos efectos están todavía presentes en la sociedad chilena actual: “*Los archivos del cardenal* se presenta en el panorama audiovisual chileno como una producción necesaria y polémica, pues a simple vista tiende a la división y a la promoción de un punto de vista sesgado y fragmentado” (Castillo *et al.* 673). Si bien es acertada esta perspectiva, como indican las discusiones en torno a la emisión de la serie, merece un análisis más profundo y más preciso, que tome en cuenta su oscilación, altamente calculada y consciente, entre diferentes registros narrativos y emocionales (ficcional/factual, policial y melodrama), para desentrañar su funcionamiento en tanto narración y para determinar su aporte a la memoria colectiva, concebida como una especie de “educación sentimental” del público.

En este sentido, es relevante la cuestión de la representación y la mediación (según lo explica Jesús Martín-Barbero) que suscita el formato de docuficción, así como la lógica espectacular inherente a la televisión como medio masivo; es decir, las posibilidades (*mas*)mediáticas para adaptar a este formato la historia chilena reciente. El concepto de mediación de Martín-Barbero procura “entender lo que el negocio de la cultura tiene de negociación, esto es, de mediación específica entre las lógicas del sistema productivo —estandarización y rentabilidad— y las dinámicas de la heterogeneidad cultural” (12). Al constituir una propuesta nueva no sólo en términos narrativos, sino también representativos, ya que lleva a la televisión imágenes explícitas de torturas y asesinatos³ —lo que, hasta hace unos años, era impensable—, la serie implica y suscita también una afectividad y emocionalidad diferentes.

Desde la perspectiva global de cómo se inserta el aporte de esta serie en el discurso de la memoria en Chile, se indagará específicamente sobre el vínculo que se establece entre memoria y medios/mediación, en diferentes facetas, y sobre las consecuencias para la configuración afectivo-emocional de la serie. Luego de discutir la relación entre televisión/medios audiovisuales y memoria a nivel teórico-metodológico, pretendo responder a la pregunta por las políticas de la memoria que se representan en y a través de esta producción —tomando en cuenta la recepción— y revelar cuáles son las consecuencias para la formación o (re)construcción de la memoria colectiva de la dictadura y

de las violaciones de los derechos humanos, que, a mi modo de ver, se vinculan con tres aspectos esenciales en la propuesta de la serie: la relación ficcionalidad-factualidad, su política de representación y las emociones.

2. Medios audiovisuales, memoria y afectividad

En los últimos años ha surgido, en el contexto de diferentes disciplinas, una vasta cantidad de estudios sobre la relación de los medios audiovisuales con la historia y la memoria. Estos enfatizan el poder formativo de las imágenes cinematográficas y televisivas para la modelación memorística de ciertos acontecimientos históricos⁴, como lo resumen Erll/Wodianka: “Los medios masivos, como las películas, pueden activar y determinar, a nivel colectivo, discusiones sobre la memoria, la historia y la conmemoración; a nivel individual, pueden servir como recursos para la imaginación del pasado”⁵ (5; mi traducción).

En el contexto de la serie televisiva, resulta útil un concepto más concreto, propuesto por Erll, que se refiere al potencial de los medios audiovisuales para la construcción de la memoria colectiva: “memory film”. Este se podría traducir como *película memorialística*, un término que —atendiendo a las diferencias entre cine y televisión, tanto en sus condiciones técnicas como en sus modos de recepción específicos— parece adaptable al medio en cuestión. Así, Erll diferencia entre una dimensión inherente y otra externa, que transforman una película en un “memory film”. Respecto de la dimensión inherente, las preguntas pertinentes a formular serían (entre otras): ¿Cuáles son las estrategias cinematográficas/mediáticas para poner en escena la memoria cultural y colectiva? ¿Cómo se tematiza la memoria? La dimensión externa, social, abarca sobre todo las “constelaciones plurimediales”; es decir, la recepción crítica de parte del público, los dispositivos institucionales, de marketing, etc., dentro de los cuales se inserta una determinada producción. Las preguntas correspondientes a este nivel serían: ¿Cómo se da la recepción de una determinada producción? ¿Cómo se inserta en el discurso de la memoria social? ¿Qué relaciones mantiene con la memoria colectiva institucionalizada?

Sobre esta base, Erll diferencia entre películas *reflexivas* de la memoria, las cuales “problematizan y ponen en escena actos de recordación individuales o colectivos”, y otras “que internamente no revelan nada sobre el funcionamiento ni sobre los problemas de la memoria, pero que han difundido y marcado a nivel global versiones del pasado e imágenes de la historia. Estas son películas *productivas* de memoria” (2011, 161; mi traducción⁶). Respecto a estas categorías, hay que considerar, de todas formas, que una película o producción audiovisual difícilmente es en sí misma una *película o serie memorialística*; en primera instancia, sólo está provista de un potencial para devenir como tal, dentro de un determinado contexto social y de recepción (Erll 2011, 162). Otra diferenciación referente a la función memorialística de un medio audiovisual, se produce entre difusión/circulación y almacenamiento, es decir, en tanto archivo. Los medios de difusión y circulación, a los cuales también pertenecen, en términos generales, las producciones cinematográficas y televisivas (según Erll 2011, 152), se caracterizan generalmente por ser menos reflexivos.

Otra diferencia importante, aparte de las mencionadas entre cine y televisión, es la del alcance, la cual es de suma importancia para la construcción de la memoria colectiva, ya que como afirma Erll, “la televisión es hoy tal vez *el* medio conductor de la mediación histórica. En el sofá, frente al televisor, la gente es confrontada primero y más continuamente con imágenes de la historia”⁷ (2011, 163; mi traducción). En efecto, en Chile, el tema del golpe de estado y la dictadura se ha tocado en la televisión, a través de documentales, reportajes, entrevistas, etc., sobre todo en el contexto de los diferentes aniversarios, pero el formato de serie televisiva es relativamente nuevo para abordar este capítulo de su historia, como también lo ha destacado el director de *Los archivos del cardenal*, Nicolás Acuña.⁸ Del antecedente de la exitosa serie *Los 80*, que transcurre durante esa década y reelabora los distintos acontecimientos, incluyendo los políticos y económicos del momento, la separa una diferencia notoria, ya que *Los archivos del cardenal* se centra exclusivamente en la dictadura y en las violaciones de los derechos humanos. En definitiva, esta nueva producción emprende la representación del terror (y a la vez su serialización), al mostrar, de manera explícita y a la vez “espectacular”, asesinatos y torturas, basados, además, de manera reconocible, en el referente histórico de los casos que se relatan.

Sobre este último criterio, se puede clasificar la serie como perteneciente a la “docuficción”, una “forma híbrida que reúne las cualidades de la entretención ficcional dramática y la documentación con intenciones pedagógicas” (Kramp 459; mi traducción).⁹ Como descripción más precisa de lo híbrido de la docuficción, resulta útil la clasificación propuesta por von Tschilschke/Schmelzer (2010), quienes diferencian entre dos modalidades en las que se pueden relacionar documento y ficción, dentro de un texto: el acercamiento de un documento a una ficción y el acercamiento de una ficción a un documento, a través de diferentes estrategias narrativas y mediáticas. La docuficción, que a nivel mediático significa la integración de un medio dentro de otro, remite al concepto de remediación propuesto por Bolter/Grusin. Este se refiere a los procesos de doble mediación como movimiento fundamental en la reelaboración de representaciones mediáticas previas: “Any act of mediation is dependent on another, indeed many other, acts of mediation and is therefore remediation” (Bolter/Grusin 56). Según ellos, esta remediación tendría dos articulaciones básicas que serían la “hipermediación” y la “inmediatez”; es decir, por un lado la insistencia en la mediatización y, por otro, la tendencia a hacerla desaparecer, a volverla transparente, aunque ambas tendencias aspiran a lo mismo: “Hypermedia and transparent media are opposite manifestations of the same desire: the desire to get past the limits of representation and to achieve the real” (Bolter/Grusin 53). La oscilación entre hipermediación e inmediatez, entre la producción de experiencias de realidad y la producción de experiencias de mediación, es lo que conforma la doble lógica de la remediación, característica sobre todo de los nuevos medios. Erll aplica este concepto de remediación a los estudios de la memoria y lo relaciona con una “memoria de los medios” (2011, 165), a la que le atribuye la función de formación diacrónica de la memoria en y a través de los diferentes medios: “Como concepto específico de los estudios culturales de la memoria, la ‘remediación’ ha contribuido también a la descripción de la dinámica diacrónica e intermedial, que subyace a la producción de la memoria cultural” (166; mi traducción). El efecto de esta reelaboración, tanto de la hipermediación como de la inmediatez, en términos de la memoria, consiste, según ella,

en que “la remediación tiende a la solidificación de la memoria, creando y estabilizando tópicos, narraciones e íconos del pasado” (166; mi traducción).¹⁰

Alison Landsberg reflexiona sobre la memoria de (y en) los medios masivos e introduce un aspecto ético y a la vez político —atravesado también por las emociones, como veremos— con el concepto de “prosthetic memory” (memoria protética), una memoria que se situaría en un nivel similar que la experiencia vivida:

Prosthetic memory emerges at the interface of a person and a historical narrative of the past, at an experiential site, such as a movie theatre or a museum. In this moment of contact, an experience occurs through which the person sutures himself or herself into a larger history [...] In the process the person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape the person’s subjectivity and politics. (Landsberg 2)

Esta memoria protética permitiría la transmisión de una experiencia a través de un medio y la conexión con una parte de la historia no vivida en carne propia; estaría vinculada, por un lado, a la dimensión educativa de la docuficción a la que hace referencia Kramp y, por otro, a la función de difusión mencionada por Erll: “Mass culture has had the unexpected effect of making group-specific cultural memories available to a diverse and varied populace” (Landsberg 11). La dimensión ética que le atribuye Landsberg —y que reside en la visión (optimista) de la transmisión y experimentación, a través de los medios masivos, de las experiencias traumáticas de otros— se ve restringida, no obstante, por otra dimensión comercial, que —como acota Erll— trae consigo la “intercambiabilidad de la memoria mediática mercantilizada en tiempos de la cultura de masas” (2011, 158; mi traducción¹¹). Hay que tener en cuenta, por lo tanto, el dispositivo comercial en el cual se desarrollan las producciones audiovisuales relacionadas con la memoria. Por medio de este concepto entra en juego también el complejo “afecto y emoción”, como un modo específico para acceder a esta memoria ajena, ya que, en tanto producción cultural que adopta claramente la perspectiva de las víctimas, la serie nos interpela como espectadores, en términos de lo que Labanyi ha descrito como “things that do things: that is, things that have the capacity to affect us” (232).

Aparte de los aspectos genuinamente mediáticos, hay que considerar, por último, la relación que estos establecen con la memoria a nivel social y el tipo de memoria que construyen en los procesos de remediación. Para ello, hace falta precisar el término difuso de “memoria colectiva”, dentro del cual se pueden distinguir a su vez diferentes niveles, como los marcados por las nociones de memoria cultural y memoria comunicativa. Estos niveles ofrecen una aproximación adecuada para retomar la pregunta sobre lo que revela esta serie en relación con el trabajo de la memoria en el Chile actual. La diferencia entre ambas consistiría, según Erll (quien se basa en la propuesta de Jan Assmann), en que la memoria cultural “crea un sentido que posee, en primera instancia, un grado más alto de compromiso que el que posee la memoria comunicativa” (Erll 2012, 160). Este compromiso también involucra, en general, una mayor cantidad de personas, una sociedad, y tiene un valor fundacional para el grupo. En cambio, “[p]ara la memoria comunicativa, los recuerdos pertenecen al *horizonte cercano y propio del mundo de la cotidianidad* de un tiempo percibido como *presente*”

(159). La diferencia reside, entonces, por un lado, en el alcance temporal de ambos (mucho más largo en el caso de la memoria cultural), y, por otro, en su dimensión normativa, que, en el caso de la memoria cultural, contiene siempre implicaciones vinculantes y formativas para una determinada sociedad; mientras que la memoria comunicativa pertenece a grupos más pequeños, es más participativa y puede estar en disputa con la cultural.

3. *Los archivos del cardenal: los medios y la recepción*

Para analizar la serie en términos de su contribución a la memoria cultural y comunicativa, hay que tomar en cuenta la recepción y las “constelaciones plurimediales”, que en su conjunto son capaces de transformar una producción audiovisual en una “película memorialística” o, en este caso, en una serie memorialística. Hay varios aspectos a considerar en este sentido; en primer lugar, como sucede a menudo en las docuficciones, también en el caso de *Los archivos del cardenal*, uno de los temas principales de la recepción que se ha articulado en diferentes medios es la relación que establece con la historia y su particular representación (como adecuada o no y, también, como necesaria o no) de “la realidad”. Éste es aparentemente el centro de interés de la clase política en Chile, preocupada por los efectos que pueda tener este nuevo aporte para la memoria colectiva y la imagen de la historia chilena reciente, como constata Palacios: “las cúpulas políticas se manifiestan, claman por objetividad, y expresan su temor a la representación, temor fundado en el desconocimiento, o en la presunción que el público, esa masa ignorante para la élite, desconoce la diferencia entre ficción y realidad” (“Archivos sin archivo”). Estos reparos, formulados por políticos (de derecha), plantean nuevamente el tema de la relación entre ficcionalidad y factualidad en la misma serie y, por lo tanto, ponen en duda su valor informativo y sugieren que la capacidad de discernimiento entre ambos registros es esencial para una recepción adecuada por parte del público. La objeción resulta un tanto extraña ante la estética de la serie, que oscila consciente e intencionalmente entre ambos registros, subvierte precisamente el discernimiento e incluso lo disuelve. Resulta revelador en este contexto tanto la continua insistencia por parte del director de la serie, Nicolás Acuña, en el carácter ficcional de la serie como también el énfasis en la base factual de esta producción y el trabajo de investigación que se realizó previamente.¹² Esto da, a mi modo de ver, una clave en relación con la dimensión memorialística de la serie y su posible posicionamiento dentro del discurso actual de la memoria.

Esta cuestión se retoma en la recepción por parte del otro lado del espectro político, elemento que en la argumentación de Camila Cárdenas juega un rol importante para afirmar el carácter histórico y factual de la serie:

Asimismo, hubo abogados, académicos, funcionarios públicos y directores de organizaciones sociales —varios de ellos integrantes de la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura— quienes utilizaron diversos medios de opinión para dar fe de la veracidad de las historias televisadas, al tiempo que apoyaron “moralmente” su transmisión como un aporte a la reconstrucción de la memoria colectiva. (662)

La afirmación de la veracidad de la serie, que indudablemente es un factor importante en términos de su aporte a la memoria cultural y a la vez a la memoria comunicativa, es avalada así desde la

recepción por las víctimas y familiares, con lo cual se asume simultáneamente que hay una esencia que refleja o al menos se aproxima a la experiencia vivida por ellos.

Por otro lado, Cárdenas comenta también la recepción de parte de “políticos de la derecha chilena, quienes expresaron en distintos medios de comunicación su malestar por la difusión de escenas de detenciones, torturas y asesinatos emitidas desde los primeros capítulos de la serie” (661). Un caso concreto es la declaración del senador de derecha, Carlos Larraín, quien afirmó: “La serie toma hechos que ocurrieron exactamente hace 40 años, pero que tiene connotación política evidente [sic]; la izquierda como víctima, y eso es lo que le da pábulo para actuar en política con cierto sentido de superioridad” (<https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/13/larrain-rn-critica-en-la-moneda-serie-de-tvn-los-archivos-del-cardenal/>). Los argumentos aducidos por Larraín se refieren menos a la *factualidad*, que a la *legitimidad* y a la *necesidad* de esta representación. Lo que parece estar en disputa, entonces, no es ya el hecho de si hubo o no violaciones de los derechos humanos, sino la legitimidad y la necesidad de difundir estas imágenes y, por lo tanto, el valor fundacional de estos eventos; es decir, si a estos hechos les corresponde o no un lugar dentro de la memoria cultural chilena y, con ello, si la emisión de la serie (en un canal de televisión público) se justifica o no.¹³ Curiosamente, el académico Carlos Peña, en respuesta a Larraín, destaca sobre todo el carácter ficcional de la serie y ve precisamente allí su valor memorialístico: “Pero justo por eso —porque no aspira a ser historia, sino que inventa una— es probable que la serie sea más apelativa y más terrible que el más fidedigno de los documentales” (2011).

La periodista Andrea Insunza, en cambio, argumenta a favor de la serie, basándose precisamente en su valor informativo y en su esencia verídica: “Porque hay pasajes de la historia reciente de Chile que aún requieren ser iluminados, rescatados, y puestos sobre la mesa del presente. Hay chilenos, sobre todo los más jóvenes, que no conocen los reales alcances y cuán sistemáticos fueron los abusos cometidos” (2011).¹⁴ En un sentido similar, Cárdenas compara la serie con un libro de historia “tradicional”, *Historia chilena del siglo XX*, y toma a ambos como discursos historiográficos. La argumentación se despliega aquí desde una aproximación semiótica que entiende *Los archivos del cardenal* como una narración histórica más democrática que la ofrecida por la historiografía tradicional: “No sólo porque tiene la virtud de subvertir una vía dominante de acceso al conocimiento histórico —los libros y manuales escolares—, sino además porque ejecuta un ejercicio de rememoración que convoca una práctica colectiva abierta a la ciudadanía” (661-662). De esta manera, Cárdenas adopta una posición clara dentro del campo controversial entre historiografía tradicional y las puestas en escena historiográficas en televisión, que han ganado terreno frente a aquélla, basándose en una explicación que implícitamente evoca el concepto de “memoria protética”, propuesto por Landsberg. En este contexto, Cárdenas afirma: “La experiencia en torno a detenciones, torturas, asesinatos y desapariciones cobra en la modalidad audiovisual una profundidad enunciativa que no resulta equiparable a aquella proporcionada por la linealidad de la escritura” (658). Cárdenas se refiere aquí, mediante la noción de “profundidad enunciativa”, al involucramiento afectivo y emocional, que es mayor en el caso de la serie, porque ésta otorga, además (o en vez) del conocimiento cognitivo, una experiencia de espectador que permite una vinculación precisamente en términos emocionales.

En cuanto a la relación entre realidad y ficción, Insunza y Ortega llegan a la conclusión de que la serie “rescata detalles de uno o más casos verídicos de violaciones a los derechos humanos” (12). Para Cárdenas, lo verídico de la serie está en que “son los grupos históricamente específicos quienes deciden si una narrativa particular pertenece a la historia (history) o a la ficción (story)” (663), es decir, no habría una diferencia esencial entre (una) historia y (la) Historia. En este sentido, en la valoración de la serie como discurso histórico es posible leer la voluntad de convertir en memoria cultural el período de la dictadura militar, marcado por la violencia y la injusticia.

Insunza, además, valora el aporte de la serie por su carácter mediomasivo, y se refiere a la actuación de los medios de comunicación durante la dictadura, cuando no cumplieron con su tarea genuina: investigar e informar. *Los archivos del cardenal* se presenta, entonces, desde esta perspectiva, como una suerte de compensación, de resarcimiento, por parte de los medios masivos —la televisión—, por sus faltas durante la dictadura, al no informar y contribuir con ello, como cita Insunza del informe Rettig, “a la prolongación de las violaciones de los derechos humanos” (2011).¹⁵ La periodista rescata la serie como una práctica narrativa con fines informativos y de alcance masivo —a diferencia de los pocos medios que sí cumplieron con su deber de informar durante la dictadura, pero que no tuvieron alcance masivo—, ya que ofrece la oportunidad para que los jóvenes se informen y para que los mayores reconozcan su ceguera voluntaria.

En cuanto a las “constelaciones plurimediales”, hay que considerar la recepción institucional de la serie: el último capítulo de la primera temporada se transmitió en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, al cual acudieron, según las cifras del Museo, 2000 personas, entre ellas familiares de detenidos-desaparecidos. Esta proyección pública, como forma de la cultura de consumo audiovisual contemporánea, tiene una alta función simbólica, ya que instala una serie, producida para un medio de recepción privado (televisión), en el espacio público y a la vez institucional, afirmando implícitamente la relevancia de un tema de interés ciudadano. Este evento se convirtió, además, en un acto de homenaje, con actuaciones de música y la lectura de una carta de Estela Ortiz, viuda de José Manuel Parada, uno de los tres asesinados en el “caso degollados”, con el que concluye la primera temporada. Esta recepción es reveladora, ya que conecta la producción audiovisual con la memoria institucionalizada, lo cual indica el afán de integrar en la memoria cultural este capítulo de la historia chilena reciente; es decir, de otorgar un valor fundamental y fundacional, para la sociedad democrática presente, a una época y unos acontecimientos que, hasta hace poco, formaban parte, si bien no exclusivamente, sí principalmente, de la memoria comunicativa de los afectados.

En último lugar hay que considerar la recepción del público, medible a través del *rating*. En este sentido, las discusiones y críticas anteriores al estreno prepararon también el éxito de la primera temporada, como explica el director de la serie, Nicolás Acuña: “Era lógico que una serie que habla sobre las violaciones a los derechos humanos generara polémica, y eso para nosotros fue bueno. La competencia es tan dura que uno espera, por lo menos, que la serie haga ruido para que la gente la vea” (2012). Pero, frente al éxito relativo (11.6 puntos en promedio) de la primera temporada, la audiencia bajó considerablemente en la segunda (6.2 puntos en promedio). Con Erll, es posible afirmar que “los espectadores televisivos no son consumidores pasivos de una agenda

predeterminada de historia televisada”; es decir, ellos poseen una agencia que se articula sobre todo en términos de un “poder de veto” (2011: 163)¹⁶, por ello, esta caída de audiencia no deja de ser significativa. En diferentes medios virtuales se puede reconstruir toda una polémica en torno a este hecho, con acusaciones de Acuña y de algunos actores dirigidas contra TVN, ya que relegó la transmisión de la segunda temporada a un horario poco favorable (domingos a las 23 horas), lo cual explicaría, según ellos, la disminución del *rating*. Parece legítimo, no obstante, preguntar si puede estar relacionada con los cambios que se dieron en su contenido y en la puesta en escena de la segunda temporada. En tanto producto comercial —como formula también el director—, la serie está sometida a la competencia con otros productos, ya sea a nivel intraserial (entre sus diferentes temporadas), ya al interserial (entre diferentes series), un problema que las producciones seriales procuran solucionar mediante la misma fórmula: “la superación es una de las estrategias más exitosas de traducir la estandarización en innovación competitiva” (Jahn-Sudmann/Kelleter 2007).¹⁷ Desde esta perspectiva, un análisis comparativo exhaustivo entre ambas temporadas, en términos de la superación —no realizable en este marco—, arrojaría sin duda resultados interesantes. Parece plausible postular, de todas formas, que la audiencia disminuida se relaciona con un problema fundamental que reside en la serialización de un tema político y ético, mediado por una narración policial con sus códigos afectivo-emocionales específicos, porque su valor de “nuevo” o “polémico” se ha agotado en la primera temporada. Como la segunda temporada no logró mantener el interés del público, por la limitada “espectacularidad” del tema y de la historia, la innovación competitiva se presenta aquí como un desafío que no se pudo solucionar de forma adecuada.

En resumen, en cuanto a las “constelaciones plurimediales”, parece acertado considerar *Los archivos del cardenal*, en el marco propuesto por Erll, como una “serie memorialística”, ciertamente controvertida, ya que no hay un consenso social acerca de si los hechos mismos (y su representación particular dentro de la serie) tienen un lugar en la memoria cultural. Las críticas favorables le atribuyen una clara función para la memoria cultural en Chile —aduciendo tanto su ficcionalidad como su factualidad— y destacan su relevancia en términos de memoria protética, a través de un medio de comunicación masiva. En este sentido, la recepción de la serie revela una disputa entre memoria cultural y comunicativa a nivel social, en cuanto al carácter fundacional de los sucesos mostrados desde un punto de vista crítico. Esta disputa se refleja, a su vez, como ambivalencia, en la oscilación entre factualidad y ficcionalidad, al interior de la serie.

4. Entre factualidad y ficcionalidad — *Los archivos del cardenal* como “docu-thriller”

En lo sucesivo, revisaré la manera en que se posiciona la serie misma en relación con su objeto (el pasado dictatorial y las violaciones de los derechos humanos —torturas, asesinatos, secuestros—) y el vínculo que establece entre ficcionalidad y factualidad, entre ficción y documento; es decir, de qué modo y a través de qué estrategias representa esta “realidad”, cómo, en definitiva, se realiza su construcción como docuficción. Esto, a su vez, incidirá en la serie como narrativa de la memoria y en la forma en que se construye la memoria en y a través de la serie, lo cual repercute no sólo en la cuestión de la factualidad y su confirmación mediante diferentes estrategias de autenticación, sino también en lo que Jaimie Baron ha llamado “archive effect”, para referirse al recurso del archivo

como *experiencia de recepción*, más que como categoría descriptiva de un modo de guardar ciertos documentos: “In this repositioning of the archival from the authority of place to the authority of experience [...] archival documents exist as ‘archival’ only insofar as the viewer of a given film perceives certain documents within that film as coming from another, previous—and primary—context of use or intended use” (7).

En primer lugar, se puede constatar que la oscilación entre factualidad y ficcionalidad aparece como estrategia fundamental de la serie misma. En la apertura de cada capítulo, el espectador se encuentra con el siguiente intertítulo para ubicarse en el contexto histórico de la serie: “Chile 1976: el cardenal Raúl Silva Henríquez crea la Vicaría de la Solidaridad, una organización de la iglesia católica que defendió los derechos humanos durante la dictadura militar.” El intertítulo se inscribe en la pantalla sobre el fondo de una foto de Raúl Silva Henríquez real (y no del actor que lo representa), acompañado por el sonido de una máquina de escribir, introduciendo así al contexto mediático de la época y aludiendo al mismo título de la serie, los “archivos” (escritos a máquina en esa época). Se indica, por lo tanto, a través de tres registros semióticos, imagen fotográfica, sonido y texto, que lo que viene a continuación debe leerse y verse como relato histórico-factual. Al final de cada capítulo, se restringe esta lectura factual con otro trazo que aparece sobre fondo negro: “Los archivos del cardenal’ está basada en hechos reales, sin embargo, es una serie de ficción por lo que los nombres y fechas citados pueden no necesariamente corresponder a la realidad.” Los créditos finalmente aparecen sobre el fondo de varias fotos de actos políticos y protestas delante de la Vicaría de la Solidaridad, que sin duda tienen carácter documental y remiten así al referente histórico, dando lugar a la vez al “efecto de archivo” (en los términos de Baron), así como al “afecto de archivo”. La oscilación entre ficcionalidad y factualidad que implica este marco, dado por los créditos iniciales y finales, va a ser el movimiento representacional básico de la serie, y va a determinar también el relato global que se desarrolla dentro de él.

El relato se basa, como ya se mencionó, en crímenes políticos reales, en los casos más emblemáticos, ocurridos durante la dictadura de Pinochet. Se suman y restan personajes y, sobre todo, se enmarcan en un relato global que contiene y otorga coherencia a las historias sueltas de crímenes que, en la realidad, están ligados por el solo hecho de haber sido perpetrados por el mismo régimen y la misma lógica terrorífica. La inclusión dentro de un relato mayor corresponde a uno de los modos dentro del “acercamiento de un documento a una ficción”, en la taxonomía proporcionada por von Tschilschke/Schmelzer: “la creación o construcción de sentido que resulta de la elaboración de una trama que relaciona los elementos documentales” (16). También se encuentran los otros dos modos que son “el uso de elementos ficticios” (principalmente los personajes protagónicos y sus relaciones personales) y “la adopción de códigos y estrategias representativas connotadas con la ficción (estructuras narrativas, dramático-teatrales o poéticas)” (16). Las estructuras narrativas corresponden, en este caso, a las del género policial o *thriller*, con elementos melodramáticos provenientes de la trama amorosa, la cual es una de las partes enteramente ficcionalizadas.

La serie opera en estos tres modos docuficcionales, tomando en principio el documento o los documentos, como sugiere el título —*los archivos*—, como base para construir a partir de allí un

relato coherente, ficcionalizado con relativa libertad. Esto se aprecia, por ejemplo, en el desfase entre el tiempo “real” y el ficcional. El primer capítulo comienza en el año 1978, con el caso de “Los hornos de Lonquén”,¹⁸ pero la narración se extiende hasta el año 1985, con el “caso degollados”,¹⁹ con el cual concluye la primera temporada. La historia abarca aproximadamente siete años. Este período aparentemente no coincide con el tiempo narrado (aunque no esté claramente definido), pero, si se consideran las historias personales y la trama global, parece cubrir un periodo mucho más corto.

El otro lado del espectro en la docuficción se caracteriza, a su vez, por tres modos que conforman el movimiento opuesto: el acercamiento de la ficción a un documento que

resulta de la referencia a documentos (por ejemplo fuentes históricas [...]), el empleo de documentos (o sea la integración/montaje de materiales documentales en forma de texto o imágenes [...]), y el recurso a formas y estrategias representativas convencionalmente interpretadas como documentales (como la carta, el diario, el protocolo, la entrevista, etc. [...]). (Von Tschilschke/Schmelzer 16)

Llama la atención que este movimiento inverso, el de acercar, de diferentes modos, una ficción a un documento, es a primera vista y en términos generales excluido de la serie, ya que, como observa también Palacios, la serie se caracteriza precisamente por no recurrir a los archivos, es decir, a las imágenes documentales. La propuesta de la serie rechaza, entonces, de manera significativa uno de los efectos más potentes de la remediación, según Erll: “se recurre a la remediación para proveer al medio de la memoria de un *aura de autenticidad*” (166; mi traducción).²⁰ Este rechazo resulta un tanto paradójico si se considera el nombre de la serie, que hace referencia precisamente a un medio previo: los archivos.

Frente a esta exclusión general del documento de la serie, parecen tanto más significativos los pocos documentos a los que sí recurre de manera explícita. A nivel icónico, se puede constatar, por ejemplo, el uso de fotos reales de víctimas relacionadas con el primer caso, el de los hornos de Lonquén. Estas imágenes están indudablemente grabadas en la memoria de quienes vivieron en esa época (1978). Sólo en este punto, así como en el último capítulo de esta primera temporada, la serie recurre al archivo fotográfico.²¹ La fotografía, como signo, ha sido estudiada exhaustivamente; entre otros, por Roland Barthes, para quien “[l]a Photographie ne dit pas (forcément) ce qui n’est plus, mais seulement et à coup sûr, ce qui a été” (133). La función y el significado de la foto en el contexto de los detenidos-desaparecidos consiste en decir ambas cosas a la vez: esta persona estuvo, existió, pero ya no está o no se sabe dónde está. Afirmar la ausencia y la posible no-existencia de la persona, reproducidas en el medio de la fotografía, es justamente su valor como signo dentro del contexto político en cuestión, con una connotación afectiva específica, como afirma Ana Longoni:

Gracias a la profusa circulación pública que adquieren estas fotos, miles de retratos de hombres y mujeres en blanco y negro, por lo general muy jóvenes, a veces con algún rasgo de la época reconocible (en el atuendo o el peinado, el estilo de maquillaje, el corte de pelo o el bigote), se han vuelto una representación inequívoca. Quizás no recordemos la mayoría de los nombres o desconozcamos su biografía puntual, pero —en ciertos contextos— esos rostros nos remiten inexorablemente a un tiempo histórico, a una gesta y una tragedia. (50)

Dentro de los estudios de la memoria, Erll define la función de la fotografía basándose en la definición del signo planteada por Charles Sanders Peirce:

De hecho, las tres dimensiones del signo [...] son relevantes, cuando se mira la fotografía desde la perspectiva de los estudios de la memoria [...]. Como “índice”, la fotografía está ligada material y causalmente con el pasado, con una función de “huella”, “documento” o “testigo” de la historia. Como ícono, re-presenta la forma visual de eventos, objetos o personas del pasado. Y como “símbolo”, figura el significado que le atribuye el espectador. (2011, 159; mi traducción)

En este sentido, es un detalle significativo que el capítulo inaugural se sirva precisamente de fotografías reales como base de su trama. Esto afecta la dimensión indexical del signo “foto”, y establece una relación con el referente histórico. Podría parecer un gesto arbitrario, casi gratuito, dentro de la propuesta ficcionalizada de la serie, ya que en otros momentos no se duda en recurrir a fotos ficticias para representar a un detenido-desaparecido (lo cual, en cuanto a la dimensión icónica, viene a significar lo mismo). Además, hay que considerar que, si bien se usan las fotos originales, se cambia el nombre de la persona. Tomando en cuenta su valor de signo, la foto deviene, en este contexto memorístico, un documento remediado con un “efecto de realidad” que es esencialmente político (y no estético): al menos para los que saben diferenciar entre el documento real y el ficticio, la foto recupera su carácter indexical y remite al referente real. Esta aparición de la “realidad” como *interferencia* (perceptible sólo para el espectador que tiene la edad, la disposición emocional y el conocimiento de que la persona *realmente* existió) tal vez resume la ambivalencia de la serie respecto a su objeto. Podría preguntarse si estos momentos de interferencia de lo real (que, como veremos, se dan también en el registro sonoro) corresponden con lo que Žižek analiza como momentos de ruptura de la ficción y que él interpreta —de manera crítica— como huida: “the exact opposite of what they claim to be—*escapes from the Real*, desperate attempts to avoid the real of the illusion itself, the Real that emerges in the guise of an illusory spectacle” (59). El caso de la serie es, no obstante, más complejo, porque, dentro de este entramado, la posible escapatoria que ofrece esta interferencia (entre ficcionalidad y factualidad) lleva a otra realidad más terrible aún, aunque sea perceptible sólo para el espectador iniciado: la realidad histórica que la serie no es capaz de aliviar. Además, para el espectador no informado, esta inferencia no es perceptible, sino que se integra en la ficción de manera homogénea. Es tal vez este uso ambiguo el que mejor resume la opacidad de la estrategia representacional de la serie.

En el último capítulo de la primera temporada, se recurre una vez más al documento fotográfico, cuando se integra una foto de José Manuel Parada²² (en vez de la del actor Alejandro Trejo, quien lo representa), lo que merece un comentario crítico de Palacios: “En esos breves segundos, y mediante un procedimiento simple, la serie sintetiza la dialéctica de la representación, al mismo tiempo que cede ante la fuerza retórica, el pathos del documento” (“Archivos sin archivo”). La carga afectiva de la palabra “pathos” —relacionada, sin duda, con el “aura de autenticidad” al que hace referencia Erll y con el “efecto de archivo” de Baron— parece constituir simultáneamente la ficcionalización como un “progreso” dentro del trabajo de la memoria (así lo pone también Peña en su apología de la serie, como se mostró en el apartado previo) y el recurso al documento como una

(re)caída en el pathos, cargándolo con una emocionalidad mayor (o diferente) que la que ofrece la “mera” ficción. Cabe constatar que, por la manera en que se integra el documento al final del último capítulo, su función (tal como propone Palacios con el concepto retórico de “pathos”) consiste en rendir homenaje a José Manuel Parada a través de la foto real —legible para todo espectador—, otorgándole claramente una plusvalía emocional.

En el registro del lenguaje, se presenta una oscilación similar entre ficcionalidad y factualidad: en general, se puede constatar que, en contraste con la afirmación, en los créditos, de que los nombres *pueden* no coincidir, estos *generalmente* no coinciden (aparte de los nombres más prominentes, como el de Pinochet y el de Silva Henríquez). Pero también aquí hay un caso de interferencia, sobre el que llama la atención Palacios (“Archivos sin archivo”). En el capítulo ocho de la primera temporada, se relata el caso de Tucapel Jiménez²³, un personaje que, dentro de la ficcionalización de la serie, lleva el nombre Lautaro Marín. Sin embargo, en un momento, el abogado Carlos Pedregal pronuncia a su nombre “real”, Jiménez. Esto, más que una intención, como en el caso de las fotos, se podría considerar como un desliz, un efecto memorístico (debido, sin duda, a que el actor que representa a Carlos Pedregal, Alejandro Trejo, conoce la historia) que, independientemente de si es intencional o no, establece una conexión con la realidad extraficcional a través de un nombre importante para la historia chilena reciente.

En la segunda temporada, el relato ficcionalizado tiene, en general, un anclaje documental más fuerte y tal vez más sistemático que en la primera —podría preguntarse si esto se debe a la mencionada lógica de la superación. Los nombres “reales” parecen estar más presentes, como en el primer capítulo, donde se relata el asalto a la panadería Lautaro²⁴, aunque el cartel de la panadería lleva otro nombre. Pese a las diferencias entre fotos y nombres (que dentro del contexto político particular tienen la misma función: la autenticación), se puede afirmar que el efecto consiste, en ambos casos, en el establecimiento de un vínculo con la realidad extraficcional y, con ello, con la memoria comunicativa como memoria vivida y experiencial.

Un juego interesante, tanto a nivel discursivo como visual, se presenta en la segunda temporada, cuyo quinto capítulo trata lateralmente sobre el asesinato del cantante Víctor Jara, quien aparece mencionado con su nombre real. En este capítulo, un ex-conscripto, que había cumplido el servicio militar en el Estadio Nacional, llega a la Vicaría a testimoniar sobre su involucramiento en las muertes de Víctor Jara y del padre de Javier, un empleado de la Vicaría y personaje secundario importante. Luego del testimonio, se le confronta con una filmación del interior del estadio que se repite varias veces para que el conscripto identifique al responsable de los asesinatos. Aquí se nos presenta, por tanto, lo que podría ser la cara de un culpable real, pero ante el reiterado uso de documentos no auténticos, esto queda incierto, ya que, en el plano visual, el relato no da ninguna pista de si el fragmento es un documento real o ficticio. El ex-conscripto varias veces está a punto de decir el nombre, pero finalmente se lo lleva, tras su asesinato, a la tumba. Se menciona, en cambio, el apodo de este asesino, “El Príncipe”, que corresponde al apodo de uno de los militares condenados en 2018 por la justicia chilena en relación con el asesinato de Víctor Jara. Aquí se pone en escena un caso sin resolver, que dialoga con las incertidumbres en el caso real de Víctor Jara, el cual, al momento de la producción, aún no estaba resuelto jurídicamente, por lo que se mantenían las dudas

acerca de la identidad del “Príncipe”. En este contexto, la oscilación entre el (supuesto) documento y la puesta en escena se revela como una forma de traducir en relato ficcional las incertidumbres que aún persisten en el relato histórico.

Aparte de este caso concreto, hay una cantidad considerable de medios que aparecen en el relato: diarios, noticieros televisivos y radiofónicos, fotos. Para un espectador que no vivió esa época, sólo es posible hacer suposiciones acerca de la autenticidad de tal o cual “documento”. Los noticieros televisivos suelen ser documentos ficticios (tal vez recreados con base en los documentos originales o directamente inventados, siguiendo la estética televisiva de los años 80). En algunos casos es reconocible la ficcionalidad, porque aparecen los mismos actores dentro de un “documento”, lo que parece ser lo más común; sin embargo, no se puede estar nunca del todo seguro si se trata de un original, de una recreación o directamente de una invención. Es por este uso particular del documento que se ve afectado el pacto autor-espectador mencionado por von Tschilschke/Schmelzer (basándose en Searle). El espectador no sabe si lo que ve es documento real o ficticio, por lo cual la propuesta entera se vuelve incapaz de mentir, pero también de decir “la” verdad: “Las señales de ficcionalidad son facultativas. Por eso, la diferenciación de textos documentales y ficcionales no es siempre posible si se toman en cuenta sólo las características constitutivas del texto en sí” (von Tschilschke/Schmelzer 17).

De esta manera, el documento integrado en la serie pierde su calidad como tal, porque, si bien cumple su rol de documento *dentro* de la ficción, no establece ningún vínculo con la realidad extraficcional. A partir de ahí se crea una especie de juego detectivesco en el que puede entrar el espectador y que desplaza las marcas propias del género ficcional en el que se inserta la serie, el policial o *thriller* (donde los protagonistas intentan descubrir a los culpables, reproduciendo la misma incertidumbre y falta de información), al poner en el centro la cuestión de factualidad-ficcionalidad, que sólo para algunos espectadores es posible de resolver.

Cabría preguntar, finalmente, cuál es el efecto para la memoria colectiva que produce esta hibridez y esta oscilación entre lo ficcional y lo factual, desplegada en la serie. Al prescindir de manera general de imágenes de archivo, la “autenticidad” no parece ser el objetivo primordial de la puesta en escena; ésta apuesta, al contrario, por la variante del “acercamiento de un documento a una ficción”. Los escasos documentos aparecen de diversas formas: a la manera de interferencia, pero también como homenaje. Entonces, el recurso del documento como interferencia en la ficción es el que posibilita una doble lectura de la serie en términos de la memoria: la ficcionalización la instala, por un lado, como memoria cultural, mientras que estos momentos de interferencia la vuelven a vincular a la experiencia vivida por los mayores y, por lo tanto, a la memoria comunicativa y al diálogo. En este gesto se traduce, de cierta manera, la disputa por la memoria cultural que se da también al interior de esta producción audiovisual. La interferencia de lo “real” del documento pone a disposición de los “iniciados” no sólo un modo específico de lectura, sino también una especie de resarcimiento por la brecha que abre el relato entre memoria cultural (la ficción) y la memoria comunicativa (de las víctimas), y se constituye en uno de los recursos importantes de la serie a nivel afectivo-emocional, al dirigirse a una parte de los espectadores en reconocimiento de su experiencia.

5. Remediación: entre inmediatez e hipermediación

Como hemos visto, la serie prescinde ampliamente de la remediación como *estrategia de autenticación*; por otro lado, se encuentran con frecuencia diferentes remediaciones (tanto la hipermediación como la inmediatez) como estrategias autorreflexivas de los medios y específicamente del medio televisión. Esto concuerda con una tendencia actual generalizada dentro de los medios audiovisuales, lo cual revela otro aspecto significativo dentro de la serie y responde a su vez al hecho de que “la conciencia de la ficcionalidad y la construcción mediática se han convertido, desde hace mucho, en un patrón teórico-interpretativo conocido y en un punto de referencia estable en la experiencia cotidiana” (von Tschilschke/Schmelzer 19). La autorreflexión, mediante la hipermediación, adopta varias formas dentro de la serie, como la puesta en escena de la memoria a través del medio cinematográfico del *flashback*. En algunas escenas de la segunda temporada, en las que Laura recuerda a su padre asesinado, la imagen vuelve sobre secuencias anteriores, en blanco y negro, para indicar el pasado. No sólo las imágenes documentales analizadas antes, sino también la gran cantidad de imágenes documentales ficcionalizadas, los “documentos” fílmicos, pero también las transmisiones de radio, los diarios, etc., llaman la atención sobre la medialidad del relato. Este recurso, que inserta medios dentro del medio, indica una hipermediación. Y, pese a que se trata a menudo de documentos ficcionalizados, se crea mediante ellos un efecto de inmediatez basada en la hipermediación. Pero, a pesar de que los documentos ficcionalizados apuntan a la medialidad del relato, a ellos les corresponde, en principio, el mismo lugar que a los demás atrezos (productos, ropa, etc.), recreados y al servicio de una puesta en escena transparente.

Desde esta perspectiva, resulta interesante el tráiler que recurre a una estética “retro” para ambientar la narración en el pasado y marcar simultáneamente la medialidad: imágenes ligeramente borrosas, sucias en los bordes, como filmadas en formato superocho. A través de la secuencia inaugural de cada capítulo, se da una primera pista de la dimensión histórica y del tiempo pasado. Por otro lado, al recurrir aparentemente a una tecnología obsoleta, se llama la atención sobre la medialidad de las imágenes proyectadas. Al mismo tiempo, con los cortes rápidos en el tráiler, se incluye ya la perspectiva y los hábitos de los telespectadores contemporáneos, como consumidores competentes de imágenes a esta velocidad (a diferencia de la cultura visual más lenta y pausada de los años setenta y ochenta, período en el que transcurre la acción). El tráiler de la segunda temporada es, incluso para el espectador actual, casi ilegible, a causa de los cortes aún más rápidos que indican a la vez un ritmo acelerado de la narración, lo cual se integra también en la lógica de la superación del relato serializado.

La hipermediación es contrastada constantemente con la tendencia a la inmediatez de la representación, la cual, como estrategia de autenticación, opera en diferentes niveles semióticos y resulta reveladora para la propuesta de la serie y para su ambivalencia en la relación con la factualidad-ficcionalidad. En primer lugar, la puesta en escena se esmera en reproducir los escenarios originales; es decir, asegura la *autenticidad* a través de las imágenes “transparentes”: la ropa, los interiores, los autos, los peinados, la música (que a menudo es de la época) o el hábito de fumar constantemente, en cualquier lugar y situación, lo cual le otorga un aire casi costumbrista a la serie y crea un efecto de inmediatez. En una entrevista en la página web del Consejo Nacional de Televisión

(el organismo que financió la serie), Nicolás Acuña, director de *Los archivos del cardenal*, relata cómo y a través de qué objetos y medios se recreó el ambiente de la época²⁵.

Esta (re)creación del pasado, como transparente y “auténtico”, produce una mirada nostálgica sobre la época tratada, como sucede en la serie *Los 80*, y permite una inmersión más profunda del espectador dentro del relato. También contribuye que la narración del horror, la tortura, los asesinatos, se vea constantemente interrumpida por las relaciones personales y sentimentales: por un lado, con la historia de amor entre Laura Pedregal y Ramón Sarmiento, y, por el otro, con el ambiente, el cual, si bien es tenso a causa de la situación política, siempre es abierto y amistoso en la casa de la familia Pedregal, un espacio que se muestra como un contrapeso democrático al ambiente represivo en el país. Según Bolter/Grusin, en el caso de series televisivas dramáticas “[t]he claim to the real here is not based on events that ‘really happened’, but, as with film, on the authenticity of the emotion that the images provide the viewer and on the transparency of the mediation” (188). Esta es una descripción muy precisa de la función que ejerce este relato ficcionalizado y la lógica de la inmediatez que lo domina. En relación con el relato más factual (y crudo) de la represión y la tortura, éste tiene un efecto de distensión emocional para el espectador y, también, una implicación a nivel ideológico: la serie instala la cultura democrática como más atractiva y acogedora, contrastada con el ambiente en la casa del torturador Mauro Pastene, un espacio que está marcado por la tensión, el silencio y las relaciones humanas frías e impersonales.

La oscilación entre hipermediación e inmediatez que plantea la serie apunta a dos aspectos relevantes para la memoria colectiva: a través de la hipermediación, presente en la multiplicidad de medios, aunque sean ficticios, se indica la construcción mediática de “la” realidad, y, por otro lado, a través de la inmediatez, se permite una inmersión más completa, que contribuye y posibilita la memoria protética. Esta oscilación entre ambos polos se hace explícita también dentro de la serie como modo de conocimiento por parte de los personajes, como veremos a continuación.

6. Experiencia y memoria protética en *Los archivos del cardenal*

En cuanto al uso del documento y la (auto)reflexión mediática, hay que considerar otro punto fundamental en la propuesta de la serie: la tematización de la memoria *dentro* de la misma producción. Esta incide y dialoga con la función reflexiva de memoria de producciones audiovisuales propuesta por Erll. Aquí se pueden diferenciar al menos dos aspectos: por un lado, la tematización explícita de la memoria y, por otro, la relación entre experiencia/información (también en su dimensión emocional) y medialidad/mediación. En resumen, es necesario preguntarse cuál *es* la realidad y qué es lo que se puede y debe recordar. El primer aspecto está presente, por ejemplo, a través de los mencionados recursos audiovisuales (como *flashbacks*) y también se encuentra a nivel de contenido, en las confesiones de los victimarios (Mauro Pastene, en la primera temporada, o el Rucio, en la segunda) y en sus respectivos deseos de no recordar y no decir nombres.

El segundo aspecto concierne la memoria como una versión/recreación del pasado; desde este punto de vista, si se toma la trama de la serie como narración del pasado, se vuelve a plantear la cuestión de su base factual desde una perspectiva diacrónica, es decir, de una serie producida en los años 2011 y 2014 que vuelve y recrea los años '70 y '80. Como formulan Bolter/Grusin, “just as

there is nothing prior to the act of mediation, there is also a sense in which all mediation remediates the real. Mediation is the remediation of reality because media themselves are real and because the experience of media is the subject of remediation” (59). Es decir, un aspecto importante en relación con la serie, desde esta perspectiva, es la representación de la trama —sobre todo en lo que concierne las violaciones de los derechos humanos— *como* realidad, en su apariencia de “inmediatez”, y, al mismo tiempo, la reflexión de su construcción mediática. La serie contrapone aquí esencialmente dos modos de percibir y leer esa realidad, mediados a su vez por la posición ideológica, emocional y social de los lectores.

Así, los personajes protagónicos de la familia Pedregal-Spencer aparecen como lectores capacitados para “entender” los medios dentro de la ficción, saben leer lo que hay detrás de las notas escuetas en los diarios y saben interpretar lo que significa tal o cual información en términos políticos, por trunca que sea. En cambio, los personajes secundarios (específicamente la familia de Ramón Sarmiento, que carece de información sobre los crímenes, que tiene una mirada con un fuerte sesgo ideológico y que es emocionalmente “cerrada” hacia las víctimas) creen en el discurso oficial de la lucha antsubversiva y se caracterizan por no saber “lo que pasa ahí afuera” —una fórmula que se repite varias veces en boca de Ramón. En relación con ellos encontramos a la vez una especie de idealización, porque esta familia de derecha (que representa hasta cierto punto *la* derecha) despierta finalmente a la realidad y abandona su lugar ideológico “natural”, a favor de un proyecto humanitario en el seno de la Iglesia. Al menos este es el caso del padre de Ramón, quien en la primera temporada trabaja para el Ministerio de Hacienda de Pinochet, orgulloso de contribuir al crecimiento económico de su patria. En la segunda temporada, representa el futuro político de la transición y del gobierno de la Concertación, al estar involucrado en el trabajo de una asamblea que negocia el retorno a la democracia.²⁶ El cambio está motivado, en un primer momento, por el secuestro de su hijo Ramón, quien es detenido y torturado en el sexto capítulo de la primera temporada, y liberado sólo gracias a los contactos de su padre. La “ceguera” de éste, si bien continúa por un tiempo más, finalmente es superada mediante un aprendizaje emocional y a la vez ético. En cambio, las otras posiciones dentro de la composición sociopolítica de la serie, tanto las de los perpetradores del lado del régimen represivo, como las de los miembros de la resistencia armada, aparecen como cegadas por el odio, erráticas en sus ideologías extremistas y, por tanto, incapaces de una comprensión de la realidad desde la empatía.

Así, tanto Ramón como su padre son presentados como ejemplos para la memoria futura. El padre accede a la cultura democrática y a la lucha por los derechos humanos a través de su propia experiencia, no a través de los medios. Esto entraña una perspectiva optimista: si se supera la falta de información y de experiencia (si bien otorgada mediáticamente a través de la misma serie) y, sobre todo, la falta de vinculación emocional con las víctimas, es posible reunir a los chilenos en torno a una memoria colectiva que se debe entender como cultural, es decir, como fundacional y normativa a la vez. Hay dos momentos clave en este sentido: primero, cuando Ramón se hace partícipe de la cultura democrática y de oposición, a través de la vivencia directa, inmediata. Por ejemplo, en el segundo capítulo de la primera temporada, él se involucra en el trabajo de la Vicaría y, tras presenciar el secuestro de Rafael Ríos, insiste en que se trata una persona “inocente”. Luego, cuando entra a

trabajar como abogado a esa institución y empieza a leer los archivos sobre los casos de los pasados cinco años (que llenan varios estantes), el actor se esmera en mostrar el sufrimiento y el agobio del personaje Ramón por las atrocidades que allí encuentra. La experiencia, en este caso, no es propia, sino sólo mediada, pero tiene el mismo efecto: el de agitarlo y el de despertar su sentido de justicia. Aquí la serie plantea en sí, desde una perspectiva diacrónica, la cuestión de la memoria protética. Es esto lo que sugiere también el comentario de Insunza cuando alude a la función protética de la serie:

Las historias de violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura aún no terminan de ser contadas. Merecen ser rescatadas desde el pasado, porque fueron ocultadas y muy pocas de ellas llegaron en detalle al gran público. Hay generaciones nuevas que tendrán, entonces, la oportunidad de conocer parte de esa historia. Y hay generaciones mayores que tendrán una segunda oportunidad para ver eso que no quisieron ver. (Insunza 2011)

La propuesta de la serie es, en este punto, nuevamente ambivalente, porque, dentro de la ficción, porque propone sobre todo la experiencia propia como medio adecuado para acceder a “la” realidad (política) del país, pero también admite, al menos en el caso de Ramón, que como abogado ya tiene un sentido de la justicia, tiene la posibilidad de acceder a la experiencia protética. Como producción audiovisual, la serie no puede ofrecer más que experiencias (re)mediadas y protéticas para transmitir a los espectadores lo que ocurrió en Chile en tiempos de la dictadura. Al poner en escena dos modos de acceder a esa realidad, la serie plantea de manera autorreflexiva la pregunta por la posibilidad, el alcance y la funcionalidad de la memoria protética. Sugiere que sólo a través de la experiencia propia (o del hijo, o de alguien del propio grupo) es posible adoptar la perspectiva del otro —y, por lo tanto, también la experiencia y la memoria del otro. Al mismo tiempo, contiene una propuesta ética y pedagógica: supliendo la falta de experiencia propia y de información, es posible conciliar a los chilenos en una memoria cultural de la dictadura —de la cual, de todas formas, los extremos de ambos lados son excluidos.

7. Conclusiones: Ambivalencias de una serie memorística

Como se ha podido ver, *Los archivos del cardenal* está marcada por varias ambivalencias que se evidencian en diferentes aspectos y conceptos de memoria y medialidad. Con el análisis de las “constelaciones plurimediales” y con el estudio de la recepción, parece evidente, en primer lugar, que se puede leer la serie como una producción memorialística, que no sólo es productiva de memoria, sino que, también, es reflexiva. Esto se muestra, sobre todo, en su característica oscilación entre inmediatez e hipermediación. Mediante la puesta en escena y la oscilación entre documento y ficción, se abre un espacio de diálogo intergeneracional (como también se deduce de la composición generacional dentro de la serie), porque se dirige tanto a los que vivieron esa época (y saben reconocer los documentos “reales”), como a los que no la vivieron. La hipermediación se puede entender a la vez como un aporte crítico a la construcción mediática de la realidad, mientras que la inmediatez se plantea como una posibilidad para construir la memoria protética.

La inmediatez, como desencadenante de memoria protética (ya que permite la inmersión en la narración), implica un distanciamiento de la realidad y de sus connotaciones políticas y sociales reales. La hipermediación, por su parte, conlleva una reflexión sobre la posibilidad de representar y

mediar la(s) memoria(s). La memoria protética aparece como base de esta producción, en tanto es un aporte a la memoria cultural —como también lo revela la recepción—, aunque, al mismo tiempo, la serie reflexiona sobre la posibilidad de generar una memoria protética, la cual se presenta, dentro de la narración, más en términos de experiencia directa. Pero, mediante la aproximación emocional de la empatía, aparentemente es posible hacerse lector capacitado de la realidad mediada y, por este camino, adquirir la memoria protética, como parte de una cultura democrática y reconciliada, futura/presente.

De esta manera, la serie se inscribe y a la vez contribuye con la memoria cultural de la sociedad chilena postdictatorial. Esta memoria cultural implica la construcción de un relato hegemónico, transgeneracional y, exclusiones mediante, trans-ideológico, que construye, desde el presente y desde una concepción de “lo chileno”, la manera como se deben recordar estos hechos que tienen todo que ver “con la conformación actual del ‘ser chileno’”, como formulan Castillo *et al.* (673) Esta versión hegemónica conlleva necesariamente la exclusión de los relatos marginales, que abarcan tanto los de la derecha extrema como los de la izquierda militante. Los relatos marginales de la izquierda, que aparentemente no definen de la misma manera lo que es ‘ser chileno’, tienen su representación en el Chile actual (por ejemplo, en el Museo “Londres 38” o en los documentales de Patricio Guzmán), pero no tienen la misma difusión que los relatos establecidos en el Museo de la Memoria y en *Los archivos del cardenal*, formando parte “sólo” de la memoria comunicativa, con poca probabilidad de entrar en el relato normativo y fundacional de la memoria cultural.

En este sentido, por ser un medio masivo, la serie es esencialmente un medio de difusión de memoria, y así ha sido recibida. A futuro puede llegar a tener también, parcialmente, funciones de un medio de almacenamiento, porque da cuenta de una forma de recordar estos sucesos, en un determinado momento histórico. En cuanto a los efectos de la serie a largo plazo, por ejemplo, en términos de memoria protética, está por verse si realmente contribuye a mantener viva la memoria y a replantear la relación de la sociedad chilena con su propio pasado dictatorial. Ante la producción de nuevas series sobre la dictadura (*Mary and Mike*, en 2018), con sus propios mecanismos de “innovación competitiva”, se vuelve al menos dudoso el efecto duradero de *Los archivos del cardenal*.²⁷

Obras citadas

- Acuña, Nicolás. 2012. En: <http://www.paniko.cl/2012/09/segunda-temporada-los-archivos-del-cardenal-tvn/>. Acceso 2 de febrero 2019.
- Baron, Jaimie. *The Archive Effect. Found Footage and the Audiovisual Experience of History*. London, Routledge, 2014.
- Barthes, Roland. *Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil. 1980.
- Bolter, Jay David/Grusin, Richard. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Cárdenas, Camila. “Cómo es representado el pasado reciente chileno en dos modos semióticos”. *Revista Comunicación* 10 (2012): 653-665.

- Castillo Hinojosa, Ana María *et al.* “La reconstrucción del pasado reciente a través de la narrativa televisiva. Estudio comparativo de los casos Chile y España”. *Revista Comunicación* 10 (2012): 666-681.
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, Bogotá: Universidad de los Andes, 2012.
- Erll, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler, 2011.
- Erll, Astrid and Stephanie Wodjanka. Eds. *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*. Berlin: De Gruyter, 2008.
- Genschow, Karen. “Fascinación del mal e ‘incorrección política’ de los afectos en la serie *Mary and Mike* (Chile, 2018)”. Calderón Puerta, Aranzazu, Katarzyna Moszczynska-Dürst, Ronald Spiller. Eds. *Extremas. Figuras de la furia y la felicidad en la producción cultural ibérica y latinoamericana del siglo XXI*. Eds: Berlin: Editorial Erich Schmidt, 2019: 195-210.
- Genschow, Karen. “La memoria de los cuerpos. La representación de la tortura en *Los archivos del cardenal*”. En: *Sociocriticism*, XXXII, 1, 2017. 81-116.
- <http://entretenimiento.terra.cl/television/benjamin-vicuna-critica-horario-de-los-archivos-del-cardenal,32c5179353cd4410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html> Acceso 4 de diciembre 2018.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Los_archivos_del_cardenal Acceso 12 de octubre 2018.
- <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/13/larrain-rn-critica-en-la-moneda-serie-de-tvn-los-archivos-del-cardenal/> Acceso 2 de julio 2020
- <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/television-nacional/fin-de-los-archivos-del-cardenal-congrego-a-una-multitud-en-el-museo-de-la-memoria/2011-10-14/013432.html> Acceso 14 de octubre 2018
- <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2014/05/661-579708-9-entre-aplausos-y-bajo-rating-los-archivos-del-cardenal-llega-a-su-final.shtml> Acceso 6 de septiembre 2018.
- <http://www.theclinic.cl/2014/03/09/los-casos-de-la-vicaria-los-hechos-reales-que-inspiran-los-archivos-del-cardenal/> Acceso 6 de septiembre 2018.
- Insunza, Andrea. “La prensa y Los archivos del cardenal”. 2011.
- <https://www.ciperchile.cl/2011/08/03/la-prensa-y-%E2%80%99Clos-archivos-del-cardenal%E2%80%99D-historias-que-nunca-terminan/> Acceso 9 de octubre 2018.
- Insunza, Andrea/Ortega, Javier. Eds. *Los archivos del cardenal. Casos reales*, Santiago: Catalonia, 2011.
- Jahn-Sudmann, Andreas/Kelleter, Frank. “Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV”. En: *Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuerer Fernsehserien*. Ed. Susanne Eichner et al. Wiesbaden: Springer, 2013.
- Kramp, Leif. *Gedächtnismaschine Fernsehen, Tomo 1: Das Fernsehen als Faktor der gesellschaftlichen Erinnerung*. Berlin: Akademie, 2011.
- Labanyi, Jo. “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 3-4 (2010): 223-233.

- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York: Columbia University Press, 2004.
- Longoni, Ana. "Fotos y siluetas. Dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos". Crenzel, Emilio. Ed. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 2010. 24-63.
- Los archivos del cardenal*. DVD. Director: Nicolás Acuña. 2011.
- Los archivos del cardenal. Segunda Temporada*. DVD. Director: Nicolás Acuña/Juan Ignacio Sabatini. 2014.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. México: Gili, 1992.
- Palacios, José Miguel. "Archivos sin archivo". www.lafuga.cl/archivos-sin-archivo/574 Acceso 5 de noviembre 2017.
- Peña, Carlos. 2011. [www.elmercurio.com/blogs/2011/07/17/962/ los_archivos_ del_cardenal.apx](http://www.elmercurio.com/blogs/2011/07/17/962/los_archivos_del_cardenal.apx) Acceso 17 de febrero 2018.
- Von Tschilschke, Christian/Schmelzer, Dagmar (eds.). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2010.
- Zizek, Slavoj. *How to Read Lacan*. London: Granta, 2006.

Notas

¹ "Movimiento de Izquierda Revolucionaria", fundado en los años 60 y liderado por Miguel Enríquez hasta su asesinato en 1974; fue la única resistencia organizada y armada contra la dictadura hasta los años 80.

² El Frente Patriótico Manuel Rodríguez fue originalmente el brazo armado del Partido Comunista, organizado en el exilio que inició sus acciones de resistencia armada en Chile en 1983 (cortes de luz, secuestros, asesinatos, así como el atentado fracasado contra Pinochet), articuladas como resistencia contra la dictadura con el fin de debilitarla y finalmente derrocarla.

³ Para la representación específicamente de la tortura en la serie, véase Genschow 2017.

⁴ Leif Kramp titula su extenso libro sobre la relación entre televisión y memoria "Gedächtnismaschine Fernsehen" [máquina de la memoria televisión].

⁵ "Auf kollektiver Ebene können Massenmedien wie populäre Spielfilme die Diskussionen über Erinnerung, Geschichte und Gedenken anregen und prägen; auf individueller Ebene beispielsweise als Ressource für die Imagination von Vergangenheiten dienen".

⁶ "[...] sie inszenieren und problematisieren Akte des individuellen und kollektiven Erinnerns im Medium der Fiktion [...]. [...] geben hingegen auf filminterner Ebene keinen besonderen Aufschluss über die Funktionsweisen und Probleme des Gedächtnisses. Allerdings haben sie weltweit eindrucksvolle Versionen von der Vergangenheit verbreitet und Geschichtsbilder nachhaltig mitgeprägt. Es handelt sich daher um gedächtnisbildende oder gedächtnisproduktive Filme".

⁷ "Fernsehen ist heute vielleicht das Leitmedium der Geschichtsvermittlung. Auf dem Sofa, vor dem Fernseher, werden die meisten Menschen zuerst und am kontinuierlichsten mit Geschichtsbildern konfrontiert".

⁸ Por ejemplo en esta entrevista: “Creo que generamos un producto que no había con esta temática: hacer un policial sobre las violaciones a los derechos humanos era jugado”. (<http://www.revistanos.cl/2012/11/nicolas-acuna-auguro-un-buen-momento-para-la-television-y-el-cine-chileno/>).

⁹ “Als Hybridform verband es Qualitäten der fiktionalen Drama-Unterhaltung und pädagogisch-intendierter Dokumentation”.

¹⁰ “Remediation hat die Tendenz, Erinnerung zu verfestigen, indem sie bestimmte Topoi, Narrative und Ikonen der Vergangenheit erzeugt und stabilisiert”.

¹¹ “[...] Austauschbarkeit kommodifizierter Medienerinnerung im Zeitalter der Massenkultur”.

¹² Por ejemplo en el sitio web del Consejo Nacional de Televisión expresa: “El tema de las violaciones a los derechos humanos durante la dictadura sale de vez en cuando en las noticias, pero nunca ha sido tratado en TV como ficción”. (www.cntv.cl/lanzamiento-adios-al-septimo-de-linea-de-mega-con-financiamiento-del-cntv-1/prontus_cntv/2010-11-25/195003.html)

¹³ Este tipo de discusiones se dio también en torno al Museo de la Memoria (inaugurado en 2010); sobre el tema de las disputas en torno al Museo de la Memoria los sociólogos chilenos Mauro Basaure y Aldo Mascareño han realizado un exhaustivo trabajo de investigación titulado “Las formas y las disputas de la memoria. Un análisis sociológico sobre la controversia en torno al Museo de la Memoria y los derechos humanos” (Proyecto Fondecyt 1140344, 2014-2016).

¹⁴ Como dato de curiosa coincidencia se podría mencionar que lo que hace la serie se podría leer como respuesta a la operación “retiro de televisores” que fue ordenada por Augusto Pinochet en 1978 tras el descubrimiento de los cadáveres en los hornos de Lonquén y que consistió en desenterrar a cientos de cadáveres de detenidos-desaparecidos y lanzarlos al mar para no dejar huella.

¹⁵ “Informe Rettig” es la denominación coloquial del informe de la Comisión de Verdad y Reconciliación, instaurada en 1990, por el entonces presidente Patricio Aylwin, que investigó la desaparición y el asesinato de personas. Se refiere como tal al informe por su director, Raúl Rettig. Posteriormente se investigaron también los casos de tortura y prisión política en el llamado “Informe Valech”.

¹⁶ “Allerdings sind Zuschauer nicht als passive Konsumenten einer vorgefassten Agenda des Geschichtsfernsehens zu begreifen. [...]”.

¹⁷ “In beiden Fällen ist *Überbietung* eine der erfolgreichsten Strategien, Standardisierung in kompetitive Erneuerung zu überführen”.

¹⁸ Éste es el caso de un hallazgo de cuerpos en unos hornos de cal. Posteriormente, los restos humanos se pudieron identificar con los cuerpos de 15 detenidos-desaparecidos. Se trató del primer asesinato por razones políticas que se pudo atribuir claramente al régimen militar, el cual hasta ese momento había negado la existencia de detenidos-desaparecidos.

¹⁹ Uno de los casos más horrores perpetrados por la dictadura: el secuestro y asesinato de Manuel Guerrero, Santiago Nattino y José Manuel Parada, cuyos cuerpos fueron encontrados a los pocos días de su desaparición, degollados, en las afueras de Santiago.

²⁰ “Remediation wird genutzt, um das Gedächtnismedium mit der *Aura der Authentizität* auszustatten [...]”.

²¹ El archivo fotográfico es el tema central del documental *La ciudad de los fotógrafos* de Sebastián Moreno (2005), donde aparecen también las mismas fotos.

²² Uno de los asesinados del “caso degollados” que trabajó en la Vicaría de la solidaridad —en él se inspira parcialmente el personaje Carlos Pedregal.

²³ Un líder sindical asesinado por la CNI, un crimen que se trató de encubrir mediante un montaje siniestro con un chivo expiatorio completamente inocente.

²⁴ Una de las acciones armadas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, en la cual murió un carabinero.

²⁵ La entrevista se realizó antes del estreno de la serie (http://www.cntv.cl/lanzamiento-adios-al-septimo-de-linea-de-mega-con-financiamiento-del-cntv-1/prontus_cntv/2010-11-25/195003.html), con lo cual ésta se puede considerar dentro de las “constelaciones plurimediales” como una estrategia de marketing.

²⁶ Gobierno de Concertación se le ha llamado a una alianza de partidos políticos (Democracia Cristiana, Partido Socialista y otros) que negoció la transición a la democracia y gobernó el país de 1990 a 2013.

²⁷ Véase, al respecto, Genschow 2018.