



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Miguel Alejandro Chamorro Maldonado

Dirigida por

Doctor Lorenzo Vilches

Estudios de Doctorado en Comunicación y Periodismo Departamento de Periodismo y Ciencias de la Comunicación Facultad de Ciencias de la Comunicación

Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), septiembre de 2016

A mis padres, hermano y todos los seres queridos que me acompañaron en este largo proceso de estudios en Barcelona, España.

En recuerdo a mi amiga Pili.

INDICE

Pág.

Introducción	8
--------------	---

PRIMERA PARTE: Marco Teórico

Capítulo I

La Metodología

1.1 Estado de la Cuestión	15
1.2 Planteamiento del Problema	18
1.3 Hipótesis de Trabajo	20
1.4 Objetivos	21
1.4.1 Objetivos Generales	21
1.4.2 Objetivos Específicos	21
1.5 Metodología de la Investigación	22
1.6 Justificación del estudio	27

Capítulo II

El marco político: la transición en España y Chile

2.1 Resumen Capítulo	32
2.2 Retrato de la transición política en España	34
2.3 ¿Cómo se gesta la transición en Chile?	42
2.4 Corpus: Referencias temáticas de la transición tratadas en las series	56
a) Amar es para siempre	57
b) Cuéntame cómo pasó	58
c) Los 80	62
d) Los Archivos del Cardenal	64

Capítulo III

Memoria, medios y comunicación: mediación de la memoria histórica en la articulación del recuerdo

3.1 Resumen Capítulo	68
3.2 Introducción a la Memoria Histórica: Memoria Social y Colectiva	70
3.3 Memoria histórica en el tiempo	79

3.4 Memoria en los medios de comunicación	94
a) Testimonio de un director	100
b) La mirada de la memoria según el cine	102
c) Medios, comunicación y memoria	104
3.5 Perspectiva transversal de la memoria	
Histórica representada en los medios	113
3.6 El tratamiento del pasado en las series de ficción televisiva	117
3.7 Redes de la memoria:	
La transformación del recuerdo en la sociedad digital	125
3.8 Memorias multimodales visibles en la Red	137
3.9 Procedimientos en la reconstrucción de memoria	140

Capítulo IV:

La Emoción y construcción de memoria narrativa

4.1 Resumen Capítulo	144
4.2 Circuito de la emoción comunicativa	145
4.3 Representación y manifestación de la emoción como objeto social de las series de televisión en el entorno digital de las redes	151
4.4 Memoria y recuerdo narrado	164

Capítulo V

Redes Sociales y Comunicación: sentido social de las *acciones operativas* en la recepción y distribución de información en el escenario mediático de la comunicación digital

5.1 Resumen Capítulo	172
5.2 Capital social de las redes	173
5.3 Antecedentes históricos de la red en Internet	179
5.4 El objetivo de las redes sociales de Internet en el siglo XXI: comunicar de acuerdo al nuevo paradigma	183
5.5 Las Redes Sociales Directas e Indirectas	198
5.6 Todo está en la mente	204
5.7 El usuario de las redes sociales de Internet: comunicador, narrador y actor del espectáculo digital	212
5.8 Recepción televisiva en el nuevo escenario mediático: convergencia de la entretención y participación en la cultura popular de la televisión social conectada a la red	228
5.9 Cambio cultural en el consumo televisivo <i>online</i>	253
5.10 Antecedentes de la Televisión Social en Chile y España en la conectividad digital	258

Capítulo VI

La narración audiovisual en la ficción y su convergencia en las multipantallas: cambios y prácticas digitales en el nuevo escenario de la sociedad red

6.1 Resumen Capítulo	268
6.2 Narración y trama de la historia	269
6.3 Importancia de la estructura narrativa en la ficción audiovisual	289
6.4 Las experiencias narrativas de las series de ficción: traspasar el relato de la televisión a las redes como servicio de conexión y culto de participación	306

SEGUNDA PARTE: La Investigación Empírica. Análisis de contenido y análisis cualitativo

Capítulo VII

Contexto sobre las producciones de ficción en España y Chile

7.1 Resumen Capítulo	321
7.2 Breve reseña de la ficción televisiva española	322
7.3 Situación y auge de la ficción televisiva en Chile	343
7.4 Cuéntame Cómo Pasó: el retrato de una familia española testigo de los acontecimientos de la transición en España	351
7.5 Amar es Para Siempre: la serie derivada de Amar en Tiempos Revueltos	361
7.6 Los 80: la esencia de la familia de clase media en un Chile convulsionado	366
7.7 Los Archivos del Cardenal: recuento de hechos reales en medio de agitaciones sociales	370

Capítulo VIII

Análisis de Contenido: diferencias en la correlación *visionado-mensajes* en las plataformas digitales de España y Chile

8.1 Resumen Capítulo	375
8.2 Breves consideraciones metodológicas	377
8.3 Metodología de Selección de la muestra	380
8.3.1 Universo	380
8.3.2 Selección Muestra	381
8.4 Desarrollo del estudio	388

8.4.1 Categoría principal y tipologías	388
8.5. Plataformas Digitales Analizadas	393
8.5.1 Redes Sociales vinculadas a series de ficción de España	393
8.5.2 Redes Sociales vinculadas a series de ficción de Chile	394
8.6 Resultados Selección Mensajes	395
8.7 Análisis Resultados	420
8.8 Niveles temáticos de recuerdo	424
8.9 Observaciones a otras tipologías	433
8.10 Reflexión tratamiento Memoria Temática Histórica en las redes sociales asociadas a las series de ficción de España y Chile	440
8.11 Anexo: Informe seguimiento Brandmetric y Kantar Media	449
8.12 Conclusiones Análisis Empírico en Plataformas Digitales	487

9. Análisis Cualitativo

Resultados perceptivos de los actores sociales. Previsión de la representación, educación y miedos al recordar el pasado.

9.1 Decisiones Metodológicas	489
9.2 Ficha Técnica Grupo de Discusión Chile	491
9.2.1 Diseño	491
9.2.2 Tipo de Estudio	491
9.2.3 Universo de Estudio Chile	491
9.2.4 Condiciones de Reclutamiento	491
9.2.5 Muestra	491
9.2.6 Realización	495
9.2.7 Duración	495
9.3 Recolección de información	495
9.4 Análisis del Discurso	496
9.4.1 Resultados Grupo Discusión Valparaíso	497
9.4.2 Resultados Grupo Discusión Valdivia	500
9.5 Ficha Técnica Grupo Discusión España	506
9.5.1 Universo de Estudio España	506
9.5.2 Condiciones de Reclutamiento	506
9.5.3 Muestra	506
9.5.4 Realización y Duración	508
9.6 Recolección de información	509
9.7 Análisis del Discurso	510
9.7.1 Resultados Grupo Discusión Madrid	512
10. Resultados cualitativos	515

11. Conclusiones Generales	519
12. Bibliografía	545
13. Anexos	
Anexo 1: Fichas Inscripción Grupo Discusión Chile: Valparaíso y Valdivia	576
Anexo 2: Fichas Inscripción Grupo Discusión España: Madrid	591
Anexo 3: Constancia Realización Grupo Discusión en Universidad Austral Chile	604
Anexo 4: Constancia Realización Grupo Discusión en Universidad de Valparaíso	605
Anexo 5: Constancia Realización Grupo Discusión en Ayuntamiento Madrid	606

INTRODUCCIÓN

La presente investigación es el resultado de un proceso iniciado el año 2012, financiado por la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica de Chile con su programa Capital Humano Avanzado, Becas Chile. Una vez obtenida la subvención estatal, el investigador se desplaza a la Universidad Autónoma de Barcelona, con el propósito de comenzar su formación de Doctorado. Es así, como realiza una investigación científica vinculada a contextos socioculturales de España y Chile asociados a la comunicación y la memoria.

Ambos países han tenido procesos sociopolíticos comunes que los unen, como fueron las dictaduras militares que significaron entre otras cosas experiencias traumáticas para la sociedad civil producto de la implementación de regímenes de censura, represión, inseguridad y episodios que implicaron períodos difíciles para muchas familias, los cuales les dejaron una acumulación de recuerdos dolorosos.

De esta forma, la investigación surge precisamente por un interés de investigar la memoria y otras coyunturas vinculadas a ésta, llevando a cabo una especial observación a la Memoria Histórica, a las Redes Sociales y a las Series de Ficción que se unen en un campo común para analizar cómo se perciben los recuerdos históricos de los respectivos países en las plataformas digitales de Internet y que son fruto del visionado de series televisivas que abordan la temática mencionada y que convergen en el nuevo escenario mediático social.

Lo que interesa y motiva el presente estudio, fue la observación de cuatro series de ficción televisivas ligadas directamente con el discurso reconocible sobre la España en el periodo de Franco y en Chile durante el régimen de Pinochet, como eje integral de las narraciones de ficción, a través de la TV, así como también mirar los mensajes que representan los usuarios en las redes sociales seleccionadas. Las series televisivas que fueron elegidas para esta investigación son: *“Cuéntame cómo pasó”* y *“Amar es para siempre”* de España, y *“Los 80”* y *“Los Archivos del Cardenal”* de Chile, las cuales presentan una narración que abarca el contexto político, social y cultural de la historia de ambos países ligados a dictaduras como fueron la de Franco en España y de Pinochet en Chile.

Para conocer las respectivas representaciones sobre la memoria, se propone como método empírico dos técnicas en el campo de la indagación: una *online* y otra *offline*. Por una parte, se realiza un *análisis del contenido del mensaje*, para estudiar el área de las representaciones y de los significados inherentes al texto de la serie de televisión que se proyecta en la opinión de los usuarios, y por otra, *grupos de discusión*, que permiten observar dicha coyuntura cognitiva de los espectadores en ambos países,¹ para posteriormente realizar un estudio comparativo sobre la reconstrucción de la memoria a raíz de los mensajes de los usuarios y participantes, respectivamente.

Es así, como en esta búsqueda, hay una visión analítica y descriptiva de conceptos y planteamientos que convergen con el objeto de estudio, la cual se desarrolla paso a paso con observaciones desde la perspectiva de la psicología social, las comunicaciones y las ciencias sociales.

La estructura de la tesis se organiza en tres partes sucesivas. En la primera, se presenta el capítulo titulado *La metodología* con una descripción sobre el estado de la cuestión, el planteamiento del problema, las hipótesis formuladas, los respectivos objetivos trazados y la justificación e interés por el tema de estudio.

En la segunda, se desarrolla el marco teórico, dividido en capítulos y puntos en los que se discuten las bases del conocimiento con las posturas epistemológicas que razonan la función de las transiciones vividas en España y Chile; la memoria histórica con los correspondientes ítems competentes; la memoria narrada; la comunicación en conjunto con las redes sociales y la narración audiovisual con las experiencias de extensión en las plataformas digitales.

Para sustentar el análisis teórico del uso de las tecnologías en el marco de una memoria referencial que concita periodos de la historia de España y Chile, y que permita ubicarnos en el tiempo que están ambientadas las cuatro series de ficción estudiadas, a partir del segundo capítulo denominado *El marco político: la transición en España y Chile*, se presenta la perspectiva de los procesos vividos en ambos países de acuerdo a sus propias coyunturas

¹ Páginas 491 y 506 de la investigación

sociales y políticas. Para ello, se toman como referencia, reflexiones de la historia, de las ciencias políticas y de la sociología de importantes investigadores de ambos países (Juliá, 2014; Padrera, 2014; Rovira, 2014; Tusell, 1999; Godoy, 1999; Fonataine, 1993; Moulian, 1994, entre otros), considerando además las críticas a los métodos utilizados en los periodos acaecidos. Se incluyen en este apartado los contenidos de la transición visionados en la estructura narrativa de las cuatro series de ficción analizadas.

El tercer capítulo, *Memoria, medios y comunicación: mediación de la memoria histórica en la articulación del recuerdo*, se desarrolla la noción de memoria, describiendo sus respectivas definiciones a partir de una perspectiva individual, colectiva y social, para llegar a la configuración de un mapa conceptual que permite comprender la memoria histórica, producto de su propia epistemología vinculada a la actuación de los actores sociales estudiados, la cual es abordada desde distintas disciplinas del conocimiento como son las ciencias sociales y la comunicación.

Dicho esto, se hace una revisión de la memoria tratada en los medios de comunicación, puntualmente desde la mirada audiovisual en sus facetas de interpretación como metodología en el marco del visionado de filmes, documentales y series de ficción televisivas. Se considera además, la evolución de la memoria captada en los sistemas digitales con los respectivos enunciados, como proyección integral en el conocimiento de la comunicación y su manejo en las conversaciones en entornos digitales, como así también, su recuperación.

Al tratarse de una investigación que aborda la memoria visionada en sistemas digitales, el cuarto capítulo *La Emoción y construcción de memoria narrativa*, centra su contenido sobre las emociones reproducidas en el mundo interior de los sujetos en función de lo que ven y sienten como efectos de las narraciones que asimilan, de acuerdo a propuestas teóricas sobre las gratificaciones que entregan los medios de comunicación. En este sentido, se explica cómo un sentimiento del pasado almacenado en la memoria, es narrado.

En el capítulo quinto, *Redes Sociales y Comunicación: sentido social de las acciones operativas en la recepción y distribución de información en el escenario mediático de la comunicación digital*, se plantea una descripción de lo que es una red social en el marco de las ciencias sociales, hasta la eclosión digital y la apertura de las redes sociales de Internet.

Para ello, se desarrolla una breve historia con el fin de comprender la estructura de lo que conocemos como las nuevas formas de comunicación en las redes sociales de Internet. En esta forma de saber y conocer, tocaremos puntos relacionados con la conexión, la representación, la narración, y el protagonismo en un sistema de convergencia cultural en el que se participa cada día más junto a la televisión. Esto, para llegar a entender el cambio ilustrativo en su forma de visionar algunos programas -más específicamente, las series de ficción-, hasta desarrollar una explicación sobre los avances de la televisión social en Chile y España a través de la red.

A continuación, se expone el capítulo seis, *La narración de ficción y su convergencia en las multipantallas: cambios y prácticas digitales en el nuevo mundo de la sociedad red*, espacio donde se delibera la concepción de la narración y la trama, especialmente en el campo audiovisual. Aquí, encontramos un punto de partida para intentar explicar la secuencia de la narración en las estructuras de la ficción audiovisual en su modelo de producción y visionado en la pantalla.

Además, se describe la dimensión comunicativa que genera la narración de ficción en la conducción de textos que implican el establecimiento de acciones efecto-causa que se conectan con las plataformas de Internet, en forma secuencial y significativa, en los relatos que se expanden a otras pantallas fuera de la televisión.

En la tercera parte, se desarrolla el trabajo de campo, con la aplicación del análisis de contenido y cualitativo de los mensajes en las plataformas de Internet, y en los discursos de los seguidores de las respectivas series de ficción estudiadas en la investigación.

En el marco de un estudio que incorpora como material cuatro producciones audiovisuales, dos de cada país, en el capítulo siete, denominado, *Contexto sobre las producciones de ficción en España y Chile*, se hace una revisión a la evolución histórica de la ficción televisiva de ambos países, presentando sus hitos de desarrollo y maduración hasta llegar a una descripción de las series observadas: “*Amar es para Siempre*” y “*Cuéntame Cómo Pasó*”, de España; “*Los 80*” y “*Los Archivos del Cardenal*”, de Chile.

Posteriormente, se da paso al desarrollo metodológico del trabajo de campo, para cumplir con lo propuesto a través de dos vías: la investigación aplicada a las observaciones de los episodios de las series de ficción con sus respectivas temporadas en el capítulo ocho denominado, *Análisis de Contenido: diferencias en la correlación visionado-mensajes en las plataformas digitales de España y Chile*, para continuar con el análisis de lo que se dice de ellas en las redes digitales seleccionadas. La atención se centra en la recogida, recopilación de los mensajes y diseño de la herramienta que permitió elaborar un razonamiento de la información de los enunciados.

La segunda vía que continúa en el trabajo de campo es la técnica del *Grupo de Discusión* con las observaciones cualitativas en el apartado, *Resultados perceptivos de los actores sociales. Previsión de la representación, educación y miedos al recordar el pasado*. En el mencionado punto se explican las prácticas realizadas en Chile y España, respectivamente, para continuar con el desarrollo del análisis del discurso de los participantes y, por consiguiente, la recolección de datos como consecuencia de los discursos cognitivos y de conocimiento obtenidos en el trabajo de campo.

Dado el presente escenario, para esta investigación que relaciona a España y Chile en procesos históricos similares (como fueron los regímenes dictatoriales), teniendo claro que recogen elementos diferenciadores acordes a la temporalidad de ocurrido los hechos, resulta fundamental comprender las distintas visiones que entregan sus usuarios y espectadores inmersos en culturas opuestas, pero con sensibilidades comparables sobre la historia del país, de acuerdo al tratamiento de las temáticas y narrativas ofrecidas por las ficciones televisivas.

El análisis de los mensajes, en el mundo de las series de ficción junto a las plataformas *online*, es parte del espacio que habitan los espectadores y usuarios de la sociedad contemporánea, en relación a la interacción con los sistemas de representación que desarrollan los medios sociales y la televisión.

Lo relevante de esta investigación es que permite observar sus encuentros con la imagen de la memoria por medio de las redes sociales para pesquisar los datos de los mensajes que permiten precisar cómo son las percepciones en ambos países, buscando describir en detalle las diferencias y similitudes encontradas en estas plataformas *online*, como así también, prestar atención a los discursos del habla sobre el contexto existencial de la memoria en los grupos de discusión tratados en España y Chile, de acuerdo a la experiencia situacional de los individuos.

En la actualidad la sociedad está inmersa en una cantidad de historias que observan por distintos medios de información. La memoria de un país, como resultado de una producción y consumo que implica factores emocionales y cognitivos, como consecuencia del relato audiovisual, es un elemento más del ecosistema de la comunicación relacional que empodera a los usuarios por medio de las redes sociales.

Además, la inmediatez de los comentarios en las plataformas de Internet, sobre todo aquellas vinculadas a la memoria histórica, resulta necesario integrar en un estudio que pueda enriquecer el conocimiento que arrojan los ciudadanos en la red como eco de expresión de sentimientos, valores y representación.

En esta investigación se propone analizar los mensajes relativos a la recuperación de la memoria histórica de dos países como España y Chile. A modo *online* utilizando el análisis de discurso para observar los entornos digitales, desarrollado principalmente por Jakobson (1975), Lozano, Peña-Marín, & Abril (1982), Bardin (1986), Oliverio (2000), Schneider & Foot (2005) y Yus (2010), adaptando dicha realidad a las redes sociales de Internet.

Para el caso *offline*, se emplea un razonamiento del mensaje cognitivo en los discursos proporcionado por los espectadores de acuerdo al contexto situacional de la realidad vivida, aplicado en los grupos de discusión de acuerdo a los aportes de Ibáñez (1992), Callejo (2001) y González-Teruel & Barrios (2012).

De esta forma, se pretende comprender la valoración que representa la memoria histórica de dos países que vivieron procesos de dictaduras, caracterizadas por importantes series de ficción televisivas.

PRIMERA PARTE: Marco Teórico

Capítulo I

La Metodología

1.1 Estado de la Cuestión

Hablar de series de ficción de carácter histórico no es una novedad, debido a los diversos títulos emitidos por canales públicos y privados en el marco de sus parrillas programáticas. Sin embargo, reflexionar sobre ellas y relacionarlas con el recuerdo y la memoria vinculada a la vida real, acción realizada a través de las redes sociales, *sí* resulta ser novedoso, pues no hay trabajos de investigación suficientes que permitan explicar el ejercicio de trasladar al presente la memoria histórica en las plataformas digitales de Internet, como efecto de la convergencia mediática de las series, teniendo en cuenta que la realidad televisiva se ha modificado en forma vertiginosa en los últimos años.

A pesar de lo anterior, no se desconoce la importancia de algunas publicaciones que analizan las series de ficción de corte histórico y la relevancia del relato que intenta, de algún modo, acercarse a interpretaciones de una realidad pasada (Meyers, 2007; Chicharro y Rueda, 2008; Pacheco, 2010; Miranda, 2010; Bourdieu, 2012; Garrido, 2012; Peris, 2015) pero se desconoce el real efecto que sienten los espectadores y, más aún, los usuarios que participan con *mensajes* en el seguimiento de estos programas en las redes sociales.

En este sentido, la importancia de la presente investigación radica en que tiene la intención de observar en un espacio virtual, sean estas redes sociales o plataformas digitales de Internet, los mensajes que se depositan en ellas en relación a las series de ficción visionadas, cuyos relatos tratan la historia reciente de España y Chile. Para ello, y como consecuencia de dichos procesos, se han considerado las producciones audiovisuales de España, *Amar es Para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*; y de Chile *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*, series de ficción televisivas enmarcadas en los periodos de Franco, post franquismo y Pinochet.

El relato de las series de ficción en el ámbito de la historia tratada por la televisión, mediante determinadas estrategias del discurso, han tomado importancia desde el punto de vista del producto, como consumo público. En dichas producciones que narran las respectivas tramas, los contextos memorísticos son una fuente social de conocimiento y referencia entre los diversos formatos narrativos populares que adquieren significancia en la representación de una identidad social y nacional.

Por tal razón, las tácticas aplicadas por los canales de televisión en las diversas redes sociales y plataformas digitales independientes que se dedican a colectivizar el tema, son piezas trascendentales en las estrategias de comunicación en el nuevo escenario integrado por procesos que genera la proliferación de diversos mensajes virtuales de distinto nivel y tipo, a pesar del volumen de discursos incoherentes en algunos casos.

No obstante, al seleccionar aquellos que se vinculan a una exposición histórica de valor, emoción u opinión, éstos permiten acreditar una búsqueda de interpretación caracterizada por una referencia histórica, donde el pasado actúa como un trasfondo o compendio de elementos de ambientación (Rueda y Coronado, 2009), producto de una socialización que despliega no sólo la televisión, sino que además, involucra a las redes sociales para acercar al espectador con la historia y categorizar los enunciados.

Desde el punto de vista de la metodología de investigación de la memoria en los medios, específicamente en la televisión, Anania (2010) explica que en este panorama las fuentes de estudio pueden ser programas o películas cuyo valor de identidad nacional reflejan su transmisión.

Teniendo en cuenta lo que sostiene la autora, este proyecto involucra las series de ficción televisivas mencionadas, cuyo potencial, es la cohesión social expresada a través de modelos explícitos o implícitos de representación, y en la entrega de símbolos que se conectan con una realidad como factor importante de una integración social y cultural.

Como resultado de lo anteriormente expuesto, las secuencias del relato que combinan acontecimientos familiares, en el marco de realidades cotidianas que se entremezclan con cuestiones políticas y sociales, pasan a ser un referente de la historia.

En este contexto, tanto España como Chile, son escenarios de producciones audiovisuales de contextos históricos que tienen un valor de identidad e imagen con buenos resultados de rating. Ahora bien, más allá de llegar a determinados segmentos de audiencia, el hecho de colectivizar las series televisivas en las redes sociales de Internet, es un valor agregado interesante de analizar e interpretar.

En los siguientes apartados se procede a investigar la recuperación de la memoria y su tratamiento, a través de los mensajes arrojados en las plataformas digitales de interacción de los usuarios con el programa de emisión, donde se observa a dos países que tuvieron procesos similares de violencia y persecución social, pero con marcadas diferencias en términos de temporalidad, y espacio de sucesión de los hechos.

No obstante, la línea de producción audiovisual de las series televisivas observadas, representa el testimonio de épocas que se articulan como fuentes para la reconstrucción de historias personales, pasajes de la vida cotidiana y, aspectos sociales y culturales vividos tanto en España como en Chile.

Para responder a las interrogantes de la presente investigación, se esboza un trabajo metodológico-teórico que busca responder a las siguientes preguntas, ¿Cómo se recupera la memoria histórica en las redes sociales? ¿Cuál es el contenido del mensaje? ¿En qué medida los mensajes reflejan la realidad? y ¿Qué elementos del relato influyen en los usuarios para la articulación de mensajes que aborden un recuerdo asociado a las temáticas tratadas en las series observadas?

Se propone, por ende, indagar sobre la cuestión de la memoria en las redes sociales de Internet, no dejando de lado el sentimiento y valor que asignan los espectadores a estas interrogantes. Para ello, se diseña un plan teórico metodológico puntual que permita dar respuestas al estudio de campo observado en los espacios *online* y *offline*.

1.2 Planteamiento del Problema

En la actualidad, existe un predominio en las series de ficción televisivas por tratar temáticas históricas y relatos dramáticos que engloban la narración total de lo que se cuenta a través de las tramas que enfrentan los personajes.

Tanto los usuarios que transitan en las plataformas digitales de Internet, como los espectadores que sienten afición por este tipo de productos, deben ser conscientes que el relato que siguen resulta comprensible gracias a la incorporación de conocimientos almacenados en la memoria personal, lo que es necesario tener presente en los enfoques que crean los usuarios y espectadores sobre los juicios valóricos que hacen a la historia reciente.

No podemos negar la fuerte influencia que genera un relato audiovisual, cuyas tramas inciden en diversos estados de ánimo sobre el público televidente y los usuarios. Asimismo, la atracción provocada por las redes sociales que están ligadas al modernismo de la sociedad actual, y como tal, reconstruyen una realidad que no está ajena a situaciones psicológicas, políticas, sociales y culturales que favorecen la participación variada de los mensajes en espacios virtuales.

Frente a lo anterior, los enunciados que transitan en las redes sociales y plataformas digitales de Internet, asociados a las series de temáticas históricas, deben ser interpretados como consecuencia de la labor discursiva que desarrollan los actores sociales, apoyados en una fundamentación científica del proceso comunicativo que dispone el usuario y los espectadores, a través del lenguaje.

De esta forma, los mensajes en las redes sociales que aluden a temáticas históricas, conllevan a reflexionar acerca de la importancia e incidencia que pueden provocar los contenidos de la ficción televisiva. Se trata de un elemento sustantivo no sólo por la acción que ejecuta el usuario con la transmisión de un mensaje, sino también, de cómo captan las imágenes, cuyo relato deriva en un proceso de opinión interactivo y social.

La imagen narrada de la ficción televisiva, en este sentido, es de suma importancia para activar la participación de los usuarios en las redes sociales, que, al ser narrador de los relatos que se expanden en la red, representa a un *yo* adherido a los acontecimientos visualizados, pero además, a un cúmulo de emociones que convergen en la realidad referencial.

Esta dimensión a la que se enfrenta el contenido del relato y la participación en las plataformas digitales, llevan a que el usuario, en la actualidad, aplica una estrategia de sentido a lo que dice, esto debido al momento en que inscribe el mensaje y al valor que le asigna a su opinión (Llorente, 2010).

En el nivel discursivo podemos apreciar que las series de ficción deben ser conscientes del relato dramático que reconstruyen y la credibilidad que generan con historias verosímiles a la realidad. Lo importante de dicho proceso comunicativo, que fluye entre la imagen de la serie en la televisión y el comentario del usuario en la red, es que los discursos sobre el pasado implican un discernimiento de una interpretación que requiere, necesariamente, conocimientos de los actores sociales para realizar un determinado razonamiento, ya sea a modo *online* u *offline*.

De esta forma, resulta interesante realizar una descripción y explicación del estado de la cuestión, a través del presente estudio, fijando la comparación en los mensajes proporcionados por los usuarios de España y de Chile que siguen las mencionadas ficciones televisivas, en el marco de una realidad referencial tratada en las narraciones de las producciones audiovisuales que forman parte del presente estudio.

1.3 Hipótesis de Trabajo

La propuesta de esta investigación se relaciona con lo que es y puede llegar a ser una recuperación de la memoria histórica, a través de las redes sociales de Internet, como efecto del visionado que hacen los usuarios y espectadores a las series de ficción en el presente estudio, convirtiéndose en instrumentos para la comunicación interpersonal, considerándose como hipótesis lo siguiente:

Hipótesis Nº 1

Los mensajes de los usuarios en las redes sociales, centran sus impresiones en aspectos propios de los personajes de la ficción, en contraste a temáticas sociales u otras basados en la memoria.

Hipótesis Nº 2

El tema político y social en las redes sociales de Chile genera mayor participación de comentarios, en comparación con los realizados en las redes sociales de España.

Hipótesis Nº 3

Las series de contenido histórico, más las redes sociales, refuerzan la experiencia de memoria histórica en los espectadores y usuarios.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivos Generales

- Obtener una comprensión del sentido de la memoria reciente desde la perspectiva del mensaje emitido por los usuarios en las redes sociales analizadas, teniendo presente aspectos afectivos y expresivos hacia las series de ficción televisivas estudiadas.
- Evaluar qué enfoques de las respectivas series de ficción son importantes para los usuarios, en relación a las temáticas discursivas expresadas.

1.4.2 Objetivos Específicos

- Realizar un estudio comparativo entre Chile y España sobre las series de ficción que abordan temáticas históricas.
- Diseñar un modelo de análisis de contenido del mensaje de los usuarios que entregan opinión, comentarios e impresiones en las respectivas plataformas digitales en relación a la memoria y el recuerdo, como efecto del visionado de las series de ficción analizadas.
- Verificar qué contenidos temáticos son determinantes en la generación de discursos de representación de memoria histórica en las redes sociales, y qué elementos de la memoria evidencian un perfil social y cultural en relación a las series de ficción estudiadas.

1.5 Metodología de la Investigación

A través de esta investigación se busca visibilizar la percepción de la memoria histórica en mensajes de usuarios en redes sociales y espectadores, como efecto del visionado de las series de ficción, *Amar es para Siempre*; *Cuéntame Cómo Pasó*; *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*, cuatro producciones audiovisuales cuyas temáticas abordan acontecimientos del pasado, en el marco de la acción del relato de sus personajes y la trama que se conecta con la historia reciente de España y de Chile.

Es pertinente mencionar que el desarrollo del presente estudio, se estructuró en una primera parte con la confección de un marco teórico asociado al conocimiento de la memoria histórica en la comunicación, las series de ficción televisivas y el modelo comunicativo que presentan en la actualidad las redes sociales de Internet.

Concretamente se realiza un recorrido para organizar el marco teórico sobre cuestiones relevantes que implican la columna vertebral del estudio basado en memoria histórica, series de ficción y redes sociales. La primera parte de la investigación se basa en fuentes documentales que recoge propuestas que permitieron elaborar un marco teórico conceptual para orientar el objeto de estudio.

A partir del inicio de la indagación se entra en materia para exponer las transiciones vividas en España y Chile, consecuencia del periodo histórico en que están ambientadas las series de ficción en estudio. Para el caso de ambos países, con el objeto de comprender los procesos de transición respectivos, la indagación fue complementada con el visionado de obras documentales² extraídas de la red YouTube.

² Documental “Génesis de la Transición Española”, Góndola Films y “Desembarco de armas en carrizal bajo 1986”, Reportaje canal TVN.

En congruencia con el tema, se realizó una lectura sobre todos aquellos fundamentos que explican la definición de la memoria histórica, desde una mirada sociológica, psicológica e histórica, lo que permitió conectar con las acciones de la comunicación y la historia cultural que identifica a una comunidad.

Asimismo, se trabaja con bibliografía centrada en cuestiones sociales y culturales a partir de un ecosistema que confluye en la explicación y experiencia de la memoria histórica; la emoción en la construcción narrativa; la aparición de una nueva forma de comunicación en las redes sociales de Internet y la narración de las series de ficción que se distribuye en el nuevo modelo multipantallas, a través de la indagación bibliográfica y la aplicación de dicha representación en el escenario convergente entre Internet y la televisión.

De esta manera, en la base teórica se consideró como fundamental, utilizar fuentes bibliográficas relacionadas en las áreas de la comunicación, la tecnología, la sociología, la psicología social, la antropología, la televisión y la historia, las cuales permitieran mediar la comprensión de una memoria histórica con el objeto de proponer un mapa conceptual sobre memoria histórica comunicacional, entendiendo así el contexto social y cultural, de acuerdo a la convergencia de las series de ficción televisas y las redes sociales de Internet.

Por lo anteriormente dicho, en este estudio se prioriza una bibliografía que explique cuestiones epistemológicas de la memoria histórica, no limitando la diversidad de definiciones o apreciaciones, para así calibrar su comprensión de acuerdo a la conexión entre los mensajes en las redes sociales y las opiniones de espectadores que formaron parte del segundo trabajo de campo, los Grupos de Discusión.

Para la organización de los diversos capítulos y subcapítulos, se utilizaron en su mayoría fuentes primarias, como libros especializados, ensayos, artículos de comunicación, notas de prensa o asistencia a congresos, lo que permitió localizar el tema a tratar en la investigación, así como también, discriminar y seleccionar entre las diversas fuentes de información a aquellas que contribuyeran en los alcances teóricos del conocimiento vinculado al estudio.

Además de las fuentes primarias que permitieron diseñar el marco teórico en materia de la memoria de una historia, de las emociones, de las narraciones de ficción y su convergencia con las múltiples pantallas, se incorporó una entrevista al cineasta Costa Gavras,³ experto en cine político basado en hechos del pasado. Asimismo, se realizaron cuatro entrevistas con el fin de complementar este estudio en el área de la comunicación en tecnología.

Tres de estas entrevistas, fueron elaboradas a profesionales de cadenas televisivas de España⁴ y a una *presumer*⁵ de la red social de fans en Facebook de la serie, *Amar es para Siempre*. Dicho material, se incorporó en el capítulo que se explican aspectos relevantes de las redes sociales y la comunicación, con las respectivas acciones de recepción y distribución de información.

Cabe señalar, en este punto, que las entrevistas fueron un aporte para esta investigación. Dos de ellas se realizaron en el Congreso ConvergTVD⁶ en marzo de 2013 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona, mientras que las otras dos fueron desarrolladas vía *online*. Este formato periodístico, permitió conseguir información de forma directa en materia del rol de la televisión social con las redes sociales y la importancia de la colaboración de los usuarios en la producción de contenidos en el marco de los relatos de ficción.

La revisión de la literatura permitió entender y comparar las respectivas posturas de los autores en relación al tema de estudio, como así también, evaluar la información respecto a la coherencia y búsqueda de resultados en la investigación, a fin de desarrollar las respuestas que se pretenden resolver.

³ Entrevista realizada por el investigador en su rol profesional de periodista el año 2002.

⁴ Directivos ejecutivos de las cadenas televisivas TVE y Antena3.

⁵ Generador de contenidos, opiniones y comentarios sobre los contenidos de la serie, compartidos en la comunidad *online*.

⁶ Primera Jornada Transvergenia. Conferencia de Televisión y Transmedia realizado el martes 19 marzo de 2013.

Para demostrar las hipótesis planteadas, se recurre a la consulta de fuentes bibliográficas especializadas en el conocimiento de la acción de la memoria recuperada, como así también en la observación del lenguaje aplicado en las redes sociales y grupos de discusión para identificar y explicar las representaciones que otorgan los usuarios y espectadores en las respectivas acciones de comunicación. En este caso se insiste en la función expresiva o representativa de la comunicación.

En esta lógica, en la segunda fase, se trabajó en el campo empírico *online* y *offline*, considerando los contextos de participación en la red, tanto en España como en Chile. Esto conllevó al visionado de las temporadas de estudio de las series de ficción; el seguimiento de los mensajes en las redes sociales escogidos al momento de la transmisión de los respectivos capítulos, incluyendo un espacio de tiempo, no más de tres días, una vez emitido el programa; y proceder a la selección de los enunciados en línea para el análisis interpretativo.

Específicamente en el visionado de las series de ficción y observación de las plataformas digitales, se determinó trabajar con ocho redes sociales de España y siete de Chile, que fuesen interactivas y que además, tuviesen espacios de participación virtual. Dicho trabajo se llevó a cabo en el año 2013 y primer semestre del año 2014.

El material de estudio lo constituyen aquellos mensajes coherentes que expresan opinión respecto a la memoria histórica, como así también, a contenidos propios del relato de las series de ficción. Obteniendo una muestra suficiente y significativa, se procedió a transcribir todos los mensajes, analizar sus intenciones e interpretar el sentido asignado por los usuarios.

Además, se establecieron categorías que permitieron dilucidar, a través de los mensajes, las opiniones de los usuarios en materia de contenidos y acción, para así proyectar los gustos de los actores sociales de las redes, como datos, en materia de obtención de resultados y posterior discusión para elaborar las respectivas conclusiones.

Para profundizar las temáticas de la memoria histórica de forma específica en la valoración de codificación de los mensajes, la información fue el resultado del software Atlas Ti, instrumento que permitió realizar un análisis cualitativo sobre aquellos temas relacionados con la memoria histórica. Esto permitió observar la orientación de la memoria aplicada en los mensajes para comprender cuál de las temáticas, a nivel social, cultural, político y económico, era más recordado.

De forma complementaria, las empresas especializadas en comunicación de *social media*, Brandmetric de Chile y Kantar Media de España, proporcionaron datos fundamentales sobre la participación social de los usuarios mientras se emitían los capítulos de las respectivas temporadas analizadas.

La información resultó ser relevante en términos cuantitativos, tanto para comprender los intereses en materia de contenidos del relato audiovisual, como así verificar la mayor participación en tiempo real de los usuarios mientras se transmitían los capítulos de las series televisivas. Esta información, es un anexo al trabajo de campo realizado con la observación de los mensajes y análisis del discurso.

Siguiendo esta fase, pero en el trabajo de campo *offline*, se tuvo en cuenta la percepción de aquellos seguidores de las mencionadas series de ficción de manera presencial, para lo cual, se les sometió a la técnica de Grupo de Discusión realizada en Chile y en España, donde se observaron las respectivas posturas de los espectadores en materia de memoria histórica. Dicho procedimiento, permitió observar las diferencias y semejanzas entre ambos países, así como también, analizar los contenidos de las narraciones de las series televisivas, valorada por los voluntarios del grupo de discusión.

La técnica fue sometida en las ciudades de Valparaíso y Valdivia, en Chile durante el año 2014 y posteriormente, en Madrid, España el año 2015. Participaron en esta muestra 15 personas de Chile y 13 de España, lo que permitió conocer también, de modo *offline*, las opiniones y conjeturas respecto al sentir de la memoria histórica, en su contexto social y experiencia situacional, tras visualizar extractos del relato narrativo de las series de ficción estudiadas.

Tanto el análisis del discurso en las redes sociales, como la técnica del grupo de discusión, han sido procedimientos fundamentales para lograr respuestas frente a las hipótesis planteadas, siendo una estrategia válida desde el punto de vista cuantitativo y cualitativo para describir el fenómeno del recuerdo histórico como efecto del visionado de las series de ficción.

Finalmente, podemos señalar que los datos obtenidos permitieron hacer una observación transversal con los antecedentes teóricos sobre la memoria junto a las formas de recuperación como acción de la participación social en línea, la teoría de la convergencia mediática y el poder de las acciones de los usuarios en los espacios digitales que ofrece la comunicación por Internet.

1.6 Justificación del estudio

Las series de ficción con temática histórica se han aproximado a la televisión en forma progresiva con diversos enfoques y modos de representación, lo cual ha servido a los espectadores, fuera de entretener, como fuente informativa para conocer episodios de su historia reciente.

La producción audiovisual que desarrolla un trabajo asociado entre productoras y medios televisivos, sabe cómo sacar ventaja a este tipo de material de entretenimiento de masas proveniente de la industria cultural, generadora de valores y sentido de representación vinculada a las audiencias que siguen este tipo de género.

En la pantalla chica este fenómeno es cada vez más evidente. Desde hace unos años las ficciones históricas se han popularizado en canales de televisión público y privado al transmitir, a través de la narración, hechos de la historia reciente, logrando una positiva recepción entre la audiencia por su cercanía costumbrista, familiar y cultural ante el reconocimiento del tiempo basado en un relato ficcional y entorno histórico.

Lo que está pasando en la actualidad con este tipo de formatos televisivos podría describirse como el cambio de visualización que radica en un modelo sustentado por el compromiso, cuyo contenido se crea y distribuye para atraer la atención de un momento concreto.

Se suma además, que la emisión televisiva de la ficción se prolonga a otros medios de Internet, produciendo una transformación en los hábitos de consumo por parte de los espectadores en relación a los contenidos televisivos de ficción.

La distribución de los componentes narrativos en Internet ha revolucionado la forma de producción y consumo de la televisión, donde las escenas son breves, diálogos cercanos y consistentes con las acciones, lo que resulta una verdadera experiencia de interacción en las redes sociales acorde a lo que se está viendo. Los usuarios quieren sincronizar su ritmo de visualización con los debates de las series televisivas que tienen lugar en la red.

Es una realidad fehaciente que ante la extensión de las series de ficción a las múltiples plataformas de Internet, en dicho proceso, la audiencia ha cambiado sus actitudes al adaptarse a las nuevas formas de consumo, producto del contexto que presentan los cambios tecnológicos, junto a las transformaciones culturales de la posmodernidad e intertextualidad de los mensajes.

De esta forma, en la actualidad los sitios de redes digitales no sólo son interesante contemplarlos como plataformas de comunicación, sino también como herramienta de mediación, observación y experimentación de las interacciones sociales, espacios en el que se articula y desarrolla una nueva etapa de sociabilidad en la red, aspecto importante para la innovación de la valoración cultural que ofrece toda comunicación en línea, en el que se observan reacciones emocionales, culturales o ideológicas de los usuarios.

Dichos estados de ánimos, implementados por los textos mediáticos y los mensajes en las redes digitales, son portadores de significado cultural y recursos para recordar la vida cotidiana. Además, la realidad del visionado de la televisión, como proceso de comunicación junto a la red, no pasa sólo por los contenidos temáticos, ya que se suma la actividad de mensajería en las redes sociales, donde el entretenimiento se extiende a los dispositivos portátiles u ordenadores que se añaden a la ecuación del visionado de la televisión. Así, en un contexto cultural en el que la memoria histórica es mediática, se correlaciona con la cultura humana.

De acuerdo con estas consideraciones, la tecnología ha sido fundamental para los usuarios, porque pueden acceder a distintas plataformas, estableciendo una comunicación abierta, libre y dinámica en el marco del programa televisivo que siguen en forma participativa, ya sea como productores, protagonistas y distribuidores en un proceso de comunicación.

En este sentido, las series de ficción histórica, como expresión visual en la convergencia social mediática, es un espacio para la manifestación de representaciones, reconocimientos o impresiones respecto a los contenidos de la acción narrativa del capítulo, donde la memoria no se oculta.

Desde el punto de vista social, el sentido de ver en tiempo real estas series de ficción, los usuarios emplean estas esferas de comunicación para comentar y opinar, con una particular mirada, al contenido visualizado.

Es en este punto en el que el recuerdo, la memoria, el pasado y otros elementos que proporcionan las narraciones de las ficciones, reflejan un comportamiento de valor que se traduce en conocimiento frente a la necesidad de conocer, además de reafirmar, los componentes vinculados a la historia que expresa el usuario en forma personal y social.

Así, cada sesión compuesta por el capítulo de la serie de ficción corresponde a una valoración que suele comenzar con una historia personal o sentimental que narra el usuario, producto de la transmisión del objeto, es decir, la serie televisiva. Como consecuencia, el significado y valor del objeto se ampara en historias personales que se vinculan con representaciones de la realidad.

Además, el uso de Internet conectado al entretenimiento como a la información, hace que los usuarios no estén aislados, ya que integran una comunidad social virtual para asignar un valor agregado a la comunicación, como efecto de las preferencias de consumo.

En este sistema de mensajes vistos en el espacio de las redes sociales, el proceso de valoración que asignan los usuarios trae consigo un intercambio de historias donde el propietario ofrece un relato personal del objeto en cuestión – serie de ficción - , prácticas dinámicas que pueden transformarse fácilmente en datos.

Desde el punto de vista personal, el investigador que suscribe el presente estudio, al ser testigo de la época de represión durante el régimen dictatorial en Chile, similar a lo ocurrido en España, cree que es necesario realizar una investigación empírica basada en el estudio a las redes sociales que reúne mensajería basado en la memoria y el recuerdo de manera *online*, como así también, conocer el discurso cognitivo e ideológico de personas que coinciden con la realidad vivida, como efecto del discurso que transmiten las respectivas series de ficción analizadas.

Se trata de un estudio innovador que se fundamenta en la explicación de sentido de los mensajes *online* vinculados a la memoria reciente, como recurso del conocimiento de la historia conservado en la memoria semántica de los usuarios, así como también, centrar la atención en el ámbito del *espectador-usuario* que es partícipe de un entorno social caracterizado por la comunicación que alude como materia al recuerdo, la nostalgia, las sensibilidades, las emociones y el dolor, todo en el marco de una memoria personal y colectiva.

El conjunto de estos datos en la sinergia de la memoria histórica, series de ficción y redes sociales, permite observar y estudiar que la comunicación en línea realizada en la mensajería de los usuarios, nos lleva a ejecutar un trabajo sustancial en la interpretación colectiva, elemento catalizador para reconceptualizar dichos aspectos de la cultura social de España y Chile.

Capítulo II

El marco político: la transición en España y Chile

2.1 Resumen Capítulo

Las cuatro series de ficción, *Amar es para Siempre*, *Cuéntame Cómo Pasó*, *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*, que forman parte de la presente investigación, están ambientadas en periodos complejos de la historia de España y Chile. De acuerdo a las temporadas observadas, su desarrollo en el tiempo histórico las situamos previo a la transición o en el inicio de ella.

En el ámbito propio de los procesos de cambio, revisaremos en primer lugar, los diversos planteamientos de la transición de España, a través de Tusell (1999), Cazorla (2010), Pradera (2014), entre otros autores quienes exponen distintas perspectivas de la transición ocurrido en el país. También, se presentan posturas críticas a la causa como condición de hegemonía dominante, descartando la participación de la sociedad en él.

En segundo lugar, se revisa la transición en Chile desde concepciones económicas y sociales que son estudios públicos realizados por la ciencia política que expone su proceso, al mismo tiempo que se repasarán las críticas realizadas desde la disciplina de la sociología.

Ambas aproximaciones, tomadas en conjunto, se describen como la búsqueda de una rentabilidad, en el que se exponen las caracterizaciones de las respectivas transformaciones articuladas por el discurso político y la consecuencia de sus hechos, latente en la conciencia pública.

Por otro lado, las series de ficción televisivas revisadas, como tal, muestran una narración que en forma explícita o implícita, mencionan algunas características propias de la época: cambios sociales, búsqueda de mejorías económicas e integración internacional, democratización del sistema electoral y participación de la sociedad, y finalización de regímenes autoritarios, todo como representación del contexto social e histórico que vivía España y Chile, respectivamente.

Para el caso de las series españolas, la temporada 1 de *Amar es para Siempre* (ver 7.5) representa una España enfrentada a cambios de tipo económico junto a procesos de modernidad de la época, aunque en el enfoque de la narración hay muestra de represalias políticas. El caudillo es mencionado de forma cautelosa en el discurso de algunos pasajes del relato.

En tanto, *Cuéntame Cómo Pasó*, en su temporada 14 (ver 7.4), la ambientación se produce en pleno proceso de cambios y ajustes políticos en los inicios de la década de los 80. El relato de la serie refleja esa transformación a nivel cultural y social, pero la crisis económica y manifestaciones de protestas también integra aquel tejido que sumó situaciones complejas en la estabilidad del proceso político de la época.

Respecto a las series chilenas – *Los 80* (7.6) y *Los Archivos del Cardenal* (7.7) -, ambas están ambientadas en el declive de la dictadura, inmerso en las protestas sociales, el endeudamiento económico y una transformación cultural impulsada por los jóvenes. Las dos producciones reflejan el período más crítico del Chile de los 80, pero con relatos disímiles.

Así, el objetivo del capítulo es explicar los procesos de la transición política y social que desarrollaron ambos países, como así también describir ciertos pasajes de la transición visualizados en las narraciones de las series de ficción estudiadas, a través del relato, para comprender el marco referencial que conecta dichas épocas con los mensajes visualizados en las plataformas digitales que apelan a la memoria, desde el punto de vista social, político, económico y cultural.

2.2 Retrato de la transición política en España.

La presente investigación está vinculada al pasado histórico de España y de Chile, y sus respectivas características. En este punto, haremos una revisión a los componentes centrales de la transición de ambos países en sus concernientes contextos históricos, a la vez, que se hará un análisis político de sus procesos.

De alguna forma la narración de las respectivas series de ficción aluden a los cambios vividos en cada periodo de los países: en el caso de España, *Amar es para Siempre* desarrolla un relato en el seno del régimen de Franco donde la sociedad, a pesar de las diferencias sociales, trabaja para sobrevivir y mejorar su condición económica en medio de injusticias y censuras políticas; *Cuéntame Cómo Pasó* está inmerso en periodo difícil de modificaciones políticas y crisis económica tras la muerte del caudillo, lo que refleja el momento álgido de la transición española.

En el caso de las producciones seriadas de Chile, *Los 80*, desarrolla una narración que refleja el contexto político y económico donde la clase media se endeuda, en el marco de las nuevas propuestas financieras impulsadas por la dictadura: mayor consumo y acceso al crédito, perjudicando a la familia media; y *Los Archivos del Cardenal*, desarrolla un relato de suspense coherente con la realidad violenta del régimen militar de la época: seguir a los opositores de Pinochet, realizar detenciones, hacer cumplir el Estado de Derecho y matar a quienes lucharon por un cambio social y político en el país. Dichas coyunturas se vinculan con la transición vivida en ambos países que procedemos a explicar.

Se ha escrito mucho respecto a la concepción y enfoques sobre la transición en España como en Chile, pero lo que sigue a continuación, es una revisión de cómo ocurrió y las apreciaciones que se tienen sobre las fases de las denominadas transiciones española y chilena, en relación con el objeto de la tesis.

El concepto de transición está ligado a una renovación, cambio político o (re)democratización de procesos como consecuencia de una inseguridad producto de fuerzas políticas que buscan una estabilidad en sí misma. El mundo ha sido testigo de transiciones significativas en la Europa del Este, sur de Europa y las llamadas, transiciones Latinoamericanas.

El concepto de *transición política*⁷ remite a un proceso de radical transformación de las reglas y de los mecanismos de participación y competencia política, ya sea desde un régimen democrático hacia el autoritarismo, o desde éste hacia la democracia. Pese a ello, el objetivo básico del estudio sobre las transiciones políticas aquí realizado, se articula en torno al análisis del paso desde un régimen autoritario hacia uno *poliárquico*. Desde una perspectiva general, el término de **transición** hace referencia a un proceso de cambio mediante el cual un régimen preexistente, político y/o económico de condición autoritaria, es reemplazado por otro abierto y democrático.

La transición puede explicarse en términos de rentabilidad para algunos sectores del juego político, cuando el consenso pone en marcha un nuevo régimen tras vivir procesos de represión o de una insurrección violenta demasiado grande, opción viable para convertir la crisis en solución. Todas las transiciones democráticas han sido una complicada partida de ajedrez a varias bandas, en las que el resultado final no corresponde a una normativa prefijada (Tusell, 1999).

Dentro de este contexto, se considera que la transición española, conocida como la transición democrática, es un proceso que transcurre entre la muerte de Franco y la aprobación de la Constitución de 1978, acontecimientos ocurridos a partir de 1975. Aquellos años se caracterizaron por ser un período de reformas que buscaban consolidar una democracia plena, como consecuencia de lo vivido en el pasado con el caudillo Francisco Franco.

⁷ Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Disponible en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html

Sin embargo, hay autores que suscriben otros hechos para el tratamiento de la transición, como aquellas transformaciones que comenzaron antes de la muerte del caudillo, y otros que suscriben su curva de termino cuando el PSOE – Partido Socialista Obrero Español - llega al poder en el año 1982 con Felipe González.

Según explica el historiador Javier Tusell (1999), a lo largo de su historia contemporánea, fuera de lo ocurrido en la Guerra Civil, la transición a la democracia en España fue el otro hecho que ocupó un protagonismo mundial, llegando a ser un punto de referente comparativo. El término transición debe entenderse en España como la vida política esencial y el motor del proceso que Tusell denomina como *ingeniería política* respecto a sus interpretaciones.

José Cazorla⁸ (2010), atribuye que una de las ventajas del proceso se debe a que la sociedad española fue tolerante, y permeable a cualquier cambio, lo que permitió a los ciudadanos convivir en ese modelo, sin diferencias ideológicas, fase que trajo como consecuencia mantener el capitalismo formado por una economía preindustrial en el último periodo de Franco.

Fuera del tema político, la coyuntura económica que vivía España en aquellos años no era del todo favorable debido a que, se sustentaba en un modelo de aislamiento propio del sistema que requería de reparación y apoyo de las principales fuerzas partidistas para generar una transición social, política y económica.

Javier Pradera (2014) fortalece esta idea en el plano de lo socioeconómico con la siguiente postura:

“La gravedad de la coyuntura económica en los años setenta obligaba a su reconocimiento por parte de los partidos políticos, y a limitar las críticas y las demandas frente a esa crisis [...] una crisis grave, en un momento de transición, reclama el apoyo de todas las fuerzas políticas para la solución conjunta de los problemas elegidos. La crisis planteaba problemas en cuya solución podía jugarse de forma definitiva la legitimidad del sistema democrático” (Pradera, 2014: 33).

⁸ Catedrático Ciencias Políticas, Universidad de Granada en documental *Génesis de la Transición Española*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>

El historiador llama a la respuesta de los protagonistas de las concesiones de la transición, *Pactos de la Moncloa*, en la cual, predominó una retórica imprescindible para lograr una democracia definitiva, y donde la recuperación económica y política permitieran lograr este objetivo, evitando las convulsiones sociales.

Respecto a la retórica, no deja de ser importante, ya que, a juicio de Rovira (2014), el debate de la transición fue compuesta por una hegemonía dominante, convirtiendo en irrelevantes otras versiones de la transición. Es decir, la socióloga advierte que el origen fundacional de la democracia ha estado mitificada por su construcción del relato dominante, debido a la televisión.

“La Transición la hicieron unos pocos, que establecieron grandes consensos a partir de negociaciones hechas en despachos, y que nos dieron un nuevo sistema político. La paradoja es que el relato de la transición no incluye al conjunto de los ciudadanos de todo el protagonismo, mientras se convierte en un auténtico fenómeno de masas” (Rovira, 2014:23). Con este lineamiento la autora admite que el consenso logrado, se formó entre las elites y no la ciudadanía.

Rovira expone además, que el “talismán” del proceso fue el consenso, gran discurso de los actores reformista que buscaban la victoria para mantener en la memoria el acto de la transición por sobre lo ocurrido en la guerra civil con las respectivas consecuencias vividas durante la dictadura de Franco.

El rito del discurso, para la investigadora, es la referencia de cómo se entiende en la actualidad la transición en España, es decir, un relato dominante que permanece en la memoria, pero al mismo tiempo de desmemoria, por la mera razón de omisión o silencio de otros aspectos de la realidad producida por la post guerra civil que, a juicio de Pradera (2014), fue la fórmula para sobrevivir en dicha época.

Por otra parte, los especialistas enfocan la transición una vez fallecido Franco, como un proceso que fue gestado entre distintos sectores del centro, y una derecha protagonista de la política al momento de ocurrir el cambio, bajo una fórmula negociada.

En este contexto, Tuesell, afirma que,

“...la transición puede explicarse en términos de rentabilidad por parte de todos los actores del juego político, pues al consenso para poner en marcha un nuevo régimen se llega cuando se percibe que el coste de la represión o de una insurrección violenta es demasiado grande como para que estas soluciones se lleguen a convertir en una opción viable. Todas las transiciones democráticas han sido una complicada partida de ajedrez a varias bandas, en las que el resultado final de ninguna estaba escrito” (Tusell, 1999: 13).

Desde esta perspectiva, los actores políticos se mostraron dispuestos en aceptar una democracia como la mejor solución posible, anticipando respuestas de los demás participantes al proceso que llevaron la transición con una nueva generación de políticos emergentes que se fue formando para dar importancia al tema y a los nuevos tiempos de cambio (Maravall, 2010).⁹

Quienes hicieron la transición española, tuvieron un protagonismo fundamental. En este punto, Tusell (1999) destaca también, la participación de la nueva Monarquía representada por Juan Carlos I. Según señala el historiador, tuvo *serenidad y tacto*, además de un cambio en la postura de la iglesia y la posición de los militares que, al contrario de Chile,¹⁰ no estuvieron en el seno de la política, respetando su unidad y fidelidad al sistema institucional.

⁹ Catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, ex Ministro de Educación y Ciencia 1982-1988. Documental *Génesis de la Transición Española*, Centro de Estudios Andaluces. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>

¹⁰ Durante la Transición chilena, en tiempos de democracia, militares que se habían acogido a retiro, siguieron en política como senadores designados para equilibrar el sistema binominal. Véase: Joan del Alcàzar Garrido (2013): *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*, p.162.

España comenzó a experimentar una serie de cambios en su sociedad que tuvo como objetivo armonizar el camino de la transición. Para Alfonso Ortí (2010),¹¹ los años de la decisión de la transición como juego, se produce entre 1956 y 1959, esto debido al mal estado económico que reflejaba el país en su aislamiento de Europa.

Por su parte Pradera (2014), indica que dicho problema económico se solucionó con el *Estado de Bienestar* en forma universal, similar al aplicado en Europa central para así, insertarse en él tras años de aislamiento autárquico, dejando de lado los temores de una vuelta al franquismo y los poderes fácticos.

Por otro lado, los intelectuales¹² jugaron un rol complementario a lo realizado por los políticos, con un análisis durante la pre-transición que evidencia mayor compromiso desde distintas orientaciones ideológicas como José Antonio Maravall, Luis Díez del Corral y Manuel García Pelayo, entre otros, además de algunos medios como las revistas políticas: *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo* y *Cambio*, en compañía de escritores, cineastas, cantantes y académicos.

Sin embargo, Juan Díez-Nicolás¹³ (2010) advierte que el proceso de transformación comenzó a generarse con dos hechos internacionales que funcionan como agente de cambio social en la modernidad de España: por una parte, el ingreso a Naciones Unidas y por otra, un pacto establecido con Estados Unidos en el año 1953.

Los actores sociales internacionales manifestaron un sentimiento de culpabilidad ante el abandono de España al finalizar la Segunda Guerra Mundial, permitiendo así mantener la dictadura franquista, hasta llegar el momento de tutelar la transición con el fin de establecer relaciones con el nuevo Estado (Sabio, 2008). Dicha estrategia denota una postura política de como encausar el camino hacia la transición.

¹¹ Documental *Génesis de la Transición Española*, Centro de Estudios Andaluces. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>

¹² Conde, Rosa (2014), *Intelectuales Implicados en la política*, Diario El País, disponible en http://elpais.com/elpais/2014/04/28/opinion/1398686850_035260.html

¹³ Catedrático emérito de Sociología, Universidad Complutense de Madrid, Documental *Génesis de la Transición Española*, Centro de Estudios Andaluces. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>

Desde el punto de vista cultural, ésta también tuvo un enfoque preponderante en el transcurso de las reformas gestadas en España. Para María Ángeles Duran¹⁴ (2010), la llegada de turistas tuvo un peso extraordinario, como así otras expresiones que enriquecieron la cultura, como fue, la llegada de exiliados. Por otra parte, añade, que la prensa, el cine y la televisión permitieron que la sociedad española se viera, lo que colaboró en sacarla de su involución.

En el mismo enfoque, pero desde el punto de vista de los acontecimientos, el proceso de la transición tuvo diversas etapas y movimientos de naipes en su camino: el asesinato de Carrero Blanco, en diciembre de 1973, la muerte de Franco en noviembre de 1975 y la asunción del rey Juan Carlos I, quien había recibido funciones de Franco como Jefe del Estado en dos oportunidades producto de la enfermedad del caudillo, son alicientes del cambio que se venía venir.

De acuerdo a Tusell (1999), “desde un primer momento estuvo perfectamente claro que el monarca sabía perfectamente cuáles habían de ser los principios en los que fundamentar la convivencia nacional” (Tusell, *op.cit.*, p.26), es decir, comienza a ser parte de las piezas del ajedrez que no rompe el tablero, sino más bien, a formar parte de él para observar las piezas de sus movimientos.

Teniendo presente el panorama descrito, un aspecto fundamental de la existencia de la presente transición a lo largo del tiempo, es su proceso de consenso que Santos Juliá (2014) define como *metahistórica* que incorpora situaciones de la propia economía, la política y la sociedad.

¹⁴ Profesora de Investigación de Sociología, CSIC, Documental *Génesis de la Transición Española*, Centro de Estudios Andaluces. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>

En este enfoque todos esos actores sociales que forman parte de aquella metahistoria son nombrados por Javier Pradera, quien manifiesta que “la transición es una etapa histórica animada por la interacción de múltiples centros autónomos de poder, cuyos actores fueron numerosísimos y donde la participación popular y las movilizaciones de masas alcanzaron una importancia decisiva” (Pradera, 2014:61), en la fase previa de la Constitución.

Al igual que el proceso chileno, la transición en España tuvo por objeto, organizar un espacio institucionalizado de pluralismo político, con el reconocimiento de los partidos políticos como portadores de alternativas en el ejercicio del poder, refundando los cimientos de las bases de la política con una nueva normativa como fue, la Constitución de 1978.

La transición basó su proceso de reforma, una vez Adolfo Suárez¹⁵ en el poder, para constituir un orden de libertad, con todo lo que ello implicaba, es decir, la elaboración de reformas que requería el país durante esa época, con el objeto de construir el camino de las mayorías para las respectivas instituciones representativas en el gobierno, traducido esto en soberanía, representación, elementos liberales y democráticos que transforman los vestigios pasados en España.

Sin embargo, el problema social y político que se manifiesta como un mal en la actualidad, a juicio de Santos Juliá¹⁶ (2014) es la consecuencia de una transición que fue elaborada en forma improvisada:

“De manera que un proceso de transición como el español, caracterizado por la incertidumbre y la improvisación, por la violencia criminal y los obstáculos de que estuvo sembrado el recorrido, por la movilización obrera y ciudadana y los pactos, se nos ha convertido en un acontecimiento, la Transición, pieza sin fisuras, producto de un diseño elaborado por los poderes fácticos al que se atribuyen cualidades que definen su ser o esencia: Transición mito y mentira, Transición amnesia y borradura de memoria, Transición traición y así sucesivamente. Un acontecimiento que determina el futuro, tan atado y bien atado como lo pretendía el régimen al que sucedió. De hecho, las

¹⁵ Por su juventud despertó descrédito en la clase política, pero apeló al diálogo con todos los grupos para acordar las reformas que requería la nueva democracia. Véase: Javier Tusell (1999): *La Transición Española a la Democracia*, pp.53-55.

¹⁶ Juliá, Santos (2014). *¡Todavía Transición!* Diario El País publicado el 20 julio de 2014. Disponible en http://elpais.com/elpais/2014/07/17/opinion/1405595481_045088.html

actuales prédicas sobre el agotamiento, la agonía, los estertores o el último suspiro de la Transición como régimen, parten del supuesto de que en aquel acontecimiento es donde hay que buscar la causa de todos los males del presente, del bipartidismo a las tensiones territoriales, de la corrupción al aumento de la desigualdad, de los salarios de miseria al éxodo de jóvenes en busca de trabajo. La culpa, ya se sabe: la Transición” (Santos Juliá, 2014, diario El País de España).

Dejando de lado las distintas posturas y, de acuerdo a su funcionamiento como referente histórico que marca las pautas de convivencia en una sociedad, la percepción que se tiene del proceso, desde la observación de José Antonio Castellanos, es que la transición fue “un acontecimiento extraordinariamente positivo” (Castellanos, 2008: 156), argumento que se basa en los buenos resultados arrojados por el Centro de Investigaciones Sociológicas que ha realizado encuestas en distintos momentos de la naciente y experimentada democracia.

De todo lo dicho hasta aquí se desprende un esquema de valoración, pero de críticas a la vez para un proceso de evolución interna, relativamente pacífica y realizada de forma gradual dirigida hacia una sociedad que experimentaba cambios y búsquedas de integración a nivel internacional, elementos casi similares a los ocurridos en Chile, salvo que Augusto Pinochet, una vez llegada la democracia, sigue siendo Comandante en Jefe del Ejército, poder que no desvaneció al ocupar, posteriormente, el cargo de senador vitalicio, manteniendo así un mando de facto desde el Congreso Nacional.

2.3 ¿Cómo se gesta la transición en Chile?

El 11 de septiembre de 1973 se produjo el Golpe de Estado, lo que trajo como consecuencia diecisiete años de dictadura bajo el control absoluto de Augusto Pinochet y la Junta Militar, periodo que simbolizó una crisis que hasta hoy para la sociedad, ha generado una carga colectiva y personal, en la vida de la nación.

La dictadura acabó con el Plebiscito el 5 de octubre de 1988, comenzando un proceso de cambio en el país en el ámbito político y en el económico, que se extendió hasta el periodo de Ricardo Lagos Escobar (2000-2006) al que han llamado “reconciliación” y “consenso” (Lazzara, 2007), como marcas de la transición.

Sin embargo, esta etapa mantiene elementos que vienen de la dictadura en su discurso sobre la configuración del “progreso”, uno de los mayores intereses de la institución relatada por la historia oficial pactada, dejando fuera del proyecto una verdadera reconciliación tras las consecuencias de la tortura, detenidos, desapariciones, censura y exilio. Los efectos se mantienen en la actualidad, tanto en forma colectiva como individual, desde los inicios de la transición a la democracia.

La transición chilena tiene su origen en el cambio del sistema político, que es el que configura las transformaciones económicas y sociales generadas durante el último periodo de Pinochet no exenta de movilizaciones sociales producto de las matanzas llevadas por agentes del servicio de inteligencia. Este cambio de sistema pasa de un régimen Militar de carácter autoritario a uno democrático, pero con una Constitución promulgada en dictadura, por lo cual el nuevo gobierno se vio obligado a transitar bajo las reglas impuestas por el régimen militar.

Pero, ¿cómo se entiende la transición en Chile? Juan Andrés Fontaine (1993) señala que todo comienza con la Constitución de 1980, carta magna aún vigente que marca los destinos del país, tras el quiebre institucional durante el gobierno de Salvador Allende. Entiende que, la transición a través de la Constitución, fija el tiempo necesario para poner en práctica las profundas reformas económicas y sociales que requería el país, y en segundo término, permitir que las reformas mejoraran gradualmente el estándar de vida de la población y con ello, contribuir a la estabilidad del sistema político.

Dichos objetivos se mantuvieron y profundizaron a partir de la decisión de los ciudadanos en las urnas para determinar continuidad o cambio del régimen político que a esas alturas, tenía una devaluación nacional e internacional, proceso que había comenzado con una crisis económica en 1983 con la imposición de un Estado neoliberal, abriendo una crisis política que llevó a la sociedad a manifestar su molestia en las calles.

Por otro lado, el régimen siguió aplicando políticas “autoritarias” en todos los niveles en defensa del “Estado de derecho”, minimizando una apertura democrática para sacar adelante al país. Se inicia un proyecto alternativo en forma ordenada a través de sus fuerzas políticas silenciadas, como los socialistas y demócratas cristianos, que comienzan a canalizar el cambio con grupos sindicales, trabajadores y empresarios oponentes al régimen, mientras que los Comunistas optan por métodos más radicales y revolucionarios.¹⁷

El proceso político central y global chileno a partir del plebiscito de octubre de 1988, es el retorno a la democracia. Esa es la principal característica de una transición que comienza a gestarse con el fin de ganar la confianza de los militares y políticos de la derecha que estaban dispuestos a generar cambios.

Según explica Oscar Godoy (1999:80),

“cuando hablamos de la transición chilena en términos sustantivos, nos referimos a un sujeto o identidad social y política que cambia desde una situación autoritaria a una democrática, en un período de tiempo. Este desplazamiento o giro hacia la democracia admite diversas interpretaciones. Para algunos, en efecto, o hay democracia o no la hay, se está en democracia o no se está, y entre ambas no hay situaciones intermedias”.

Lo cierto es que el primer gobierno de la democracia, así como los siguientes, no pudieron gestionar un camino fácil para consolidar una verdadera democracia, ya que los militares y la derecha dejaron todo el sistema político con “amarres”, dificultando las condiciones para organizar la transición.

¹⁷ Algunos de los relatos de la segunda temporada de la serie *Los Archivos del Cardenal*, grafica esta situación de la vida real.

Esta fue pactada, o más bien “respetada” bajo un pacto que comenzó el gobierno de Patricio Aylwin en la *medida de lo posible* con políticas de consenso, acción llevada a cabo por los gobiernos de la Concertación, bajo la sombra de la dictadura. Durante la transición, Pinochet no deja de tener influencia en la nueva democracia. Así lo señala Wilde:

“...especial prioridad se otorgó a tranquilizar al propio Pinochet, que seguía liderando el Ejército y rechazando las solicitudes que se le hacían de que abandonara el control. La Fuerzas Armadas manifestaron públicamente y con frecuencia la decisión de resistirse a cualquier “desfile” de oficiales ante los tribunales para responder de los delitos cometidos durante la dictadura” (Wilde, 2003: 63).

Lo anterior es conocido bajo el nombre de *índole*, que implica que ciertos actores realizan determinadas acciones en el marco del proceso de transición, según explica Godoy quien cita al teórico O’Donnell en relación al pacto entre las partes existentes en un modelo burocrático como el que tiene Chile y la recuperación de la democracia:

“Para O’Donnell el modelo burocrático autoritario, que ha tenido difusión especialmente en América Latina, funda su base gobernante en una coalición entre los militares y una elite tecnocrática. La función política de los militares (tomar las decisiones) y la posesión del monopolio de la coerción, por una parte, y la capacidad de la tecnocracia para organizar y hacer eficiente el sistema económico, por otra, constituyen las ventajas comparativas que se aportan y complementan entre sí para vitalizar esta coalición. A nivel de la sociedad civil se dan dos características centrales de este modelo: la coalición militar burocrática tiene un fuerte apoyo en los sectores medios altos y altos, como la burguesía, y los sectores bajos o populares están desmovilizados. Y en la esfera económica, se promueve una fuerte transnacionalización que favorece al sector privado e indirectamente al Estado. Este modelo fue enunciado a comienzo de los años setenta, pero aún mantiene sus cualidades interpretativas. Con las debidas precisiones, que permiten hacer pasar a través suyo el caso chileno” (Godoy, op.cit., p. 85).

Esto llevó a que el gobierno de Aylwin no revocara el decreto de Amnistía de 1978 que condonaba a los militares que participaron en hechos de violación a los derechos humanos en los inicios de la dictadura. Las prioridades del primer gobierno democrático fueron consolidar la estabilidad del régimen, sin ningún tipo de acto que pusiera en riesgo a la sociedad civil de la Concertación en peligro de un quiebre político.

Lo paradójico de la transición chilena es que a pesar de que Pinochet estaba fuera del mando de gobierno, de igual forma comandó la transición, ya que había sido diseñada para institucionalizar el régimen y perpetuar los poderes dictatoriales.

En materia de verdad y justicia, como condición de un perdón por los atropellos en el pasado, la gobernabilidad marca una mirada al futuro, sin dejar de lado dichos acontecimientos. Uno de las misiones del primer gobierno de la Concertación fue la redacción del *Informe de Verdad y Justicia* de la Comisión Rettig, gesto donde el presidente Aylwin pide perdón a la sociedad.

Este informe fue uno de los primeros actos de reconciliación con el pasado. La Comisión terminó con la publicación de dos volúmenes del nombrado Informe Rettig, documento que incluyó listas de los nombres de las más de tres mil personas adherentes a Salvador Allende que fueron muertos durante la dictadura o desaparecidos.

Sin embargo, el proceso de la memoria en el nuevo escenario político no estuvo ajeno a prejuicios y estereotipos en materia judicial. Los militares no se mostraron dispuestos a someterse a juicios; Lechner y Güell (1998) explican que “las fuerzas armadas se resisten al enjuiciamiento de sus oficiales (incluyendo a Pinochet), pero finalmente aceptan que por el asesinato de Orlando Letelier, excluido de la amnistía, sea juzgado y condenado el general Contreras, jefe de la DINA. Iniciativas posteriores de Aylwin y Frei no encuentran el respaldo parlamentario requerido”¹⁸ (Internet).

¹⁸ Lechner, Norbert y Güell, Pedro (1998). Ponencia presentada al taller del Social Science Research Council: “Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur”, los días 15 y 16 de noviembre de 1998, Montevideo.

Disponibile en <http://www.blgoo.com/media/users/0/871/files/18456/Lechner%20y%20Guell.pdf>.

Esto trajo como consecuencia que los alcances respecto la búsqueda a los casos de violaciones a los derechos humanos tomara un camino lento, provocando una tensión política con la derecha y los militares. Esta etapa de la transición también estuvo controlada, lo que significó apaciguar los sentimientos de odio a lo largo del tiempo.

En el modelo de la transición chilena que buscaba la “unión” o “reconciliación” por las violaciones a los derechos humanos fue la piedra de tope para una verdadera reconciliación, pues la derecha optaba por el camino del olvido, y los gobiernos de la Concertación, conscientes de que el tema de los derechos humanos aún estaba pendiente, prosigue en la búsqueda de la verdad.

A juicio de Patricio Navia (1999) la transición en Chile se basa en la teoría de acción racional que procura poner atención a los medios como imperativos condicionales por sobre los objetivos, y donde el juego racional es llevado a cabo por los siguientes actores: militares, empresarios y partidos políticos de oposición, dejando absolutamente fuera del proceso a la ciudadanía.

De esta forma Navia explica que, “si hay transición democrática es porque al menos dos de los tres actores determinan que es más conveniente tener democracia que mantener la dictadura y por lo tanto actúan en consecuencia, modificando su conducta y logrando un nuevo status quo” (Navia, 1999: 6).

El autor basa su tesis sobre la función que tiene cada actor social que define como el conjunto de utilidades o preferencias sobre sus cursos de acción basados en el tipo de gobierno a desarrollar. De esta forma Navia manifiesta que,

“la transición en Chile puede ser entendida como el conjunto de estrategias racionales utilizada por los partidos de oposición para lograr convencer ya sea a los militares o los empresarios, o ambos, que es conveniente para ellos un cambio en el tipo de régimen. Los partidos controlan ciertas variables que pueden aumentar o disminuir los costos de mantener el status quo. Hay otros elementos, no obstante, que son ajenos al control de los partidos” (Navia, *op.cit.* p. 13).

En esta misma línea que plantea el autor citado, la transición tuvo una serie de acciones en función de la racionalidad del juego y su utilidad como lo explica el hecho descrito por Lazzara: “Lagos convocó a una segunda comisión de verdad (2003-2004) con el objetivo de reconocer, ocuparse de y “reparar” la tortura. El Informe Valech, documento de más de 600 páginas basado en más de 30.000 testimonios individuales, fue una piedra fundante que por primera vez trajo a la conciencia pública el uso de la tortura como una política institucional de Estado” (Lazzara, 2007: 43).

El gesto del ex presidente fue un avance de reconocimiento social a los sobrevivientes de torturas propiciadas por la dictadura, como una vía de cierre de las heridas que aún estaban pendientes en el país.

La política del consenso fue una evidencia controlada y pactada ante las presiones de la derecha económica y política que aún respaldaba a Pinochet y las Fuerzas Armadas. En este sentido, el demócrata cristiano y ex diputado de Chile, Gutenberg Martínez (2010),¹⁹ manifiesta que la transición chilena debe ser entendida en un contexto global y local, cuyos antecedentes son la muestra de una comprensión integral, desde el punto de las acciones de una dictadura militar y los extremos provocados por posturas de viejas ideologías entre los bloques del este y oeste que cayeron con el muro, modificando el paradigma mundial.

Para el ex político, la transición en Chile se construye a partir de siete temas que son parte de la tradición chilena:

1. La existencia de una cultura institucional democrática y fuerte.
2. La tradición histórica que el Estado nace con el país y la sociedad civil, rechazando a los caudillos.
3. Los partidos políticos deben tener poder, base de la gobernabilidad.
4. Buen equilibrio entre Gobierno y oposición.
5. Ética entre el Estado y sociedad.
6. Apoyo de la ciudadanía a los acuerdos que respaldan los estudios de mercado.
7. Capacidad de constitución de acuerdos.

¹⁹ “Transición política en Chile: de Pinochet a la democracia del Bicentenario” (2010), Boletín de Estudios Legales, Febrero, Nº 109. Disponible en http://biblioteca.utec.edu.sv/siab/virtual/estudios_legales_fusades/fel_110.pdf.

Hay otros ejemplos que atribuyen que la estabilidad de la transición en Chile, se debe a la Constitución como reglamento que ordena al país, además de los acuerdos económicos establecidos con Estados Unidos y Europa. Juan Pablo Longueira (2010)²⁰ atribuye que estas condiciones son un éxito en Chile en su propuesta alternativa, ya que hay un respeto por la institucionalidad que mantiene y resguarda la estabilidad.

Sin embargo, hay otros autores que discrepan de esta postura “exitista” del modelo aplicado en Chile, como consecuencia de un experimento que aparenta ser natural, proveniente del orden vertical. Uno de los autores que rebate esta posición es el sociólogo Tomás Moulian, quien señala que “el proceso de transición chileno no tiene, pese a los equívocos sembrados por el mito, un carácter único o singular. Comparte las condiciones globales de las transiciones llamadas sistémicas, institucionales o “desde arriba”, cuyo desarrollo está determinado por las reglas y procedimientos establecidos por los gobiernos autoritarios precedentes” (Moulian, 1994: 26), similares a los casos de España y Brasil donde los militares mantuvieron su poder.

El sociólogo manifiesta que la transición en Chile fue “pactada” y puntualiza que existe en este punto una diferencia con España, ya que el país ibérico impulsó una transformación en los lineamientos políticos, mientras que en Chile nunca resultó, debido a las negociaciones de éxito de la cúpula militar en llevar adelante un proyecto neoliberal en su capacidad de imponer y legitimar un sistema institucional que garantiza una alta probabilidad de reproducción de ese esquema.

Por otra parte, la Constitución de 1980 dejó como efecto una dominación autoritaria de Pinochet que le permitió, una vez llegada la democracia, volver a ser jefe del ejército y posteriormente optar al cargo de senador vitalicio.

Así lo describe Huneeus e Ibarra:

²⁰ Ibid.

“La transición se llevó a cabo dentro de los límites trazados por la Constitución de 1980, que establecía la continuidad de los Comandantes en Jefe de las Fuerzas Armadas. La permanencia de Pinochet también se explica por el hecho de que su posición fue apoyada por los dirigentes de los partidos de derecha, la UDI (Unión Demócrata Independiente) y RN (Renovación Nacional), que ahora constituían la oposición política.” (Huneeus & Ibarra, 2013: 233).

El ex presidente Ricardo Lagos, tuvo presente que durante su mandato no podía cambiar a los comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas, amparados por la Constitución. De allí que manifestara que para cerrar la transición en Chile,²¹ se debe hacer a partir de las modificaciones a la Constitución con un pacto consensuado, modelo reiterativo en política de acuerdos.

Por otra parte, el sector de la derecha ligada a los consorcios empresariales del país, no deseaban, una vez llegada la democracia, desestructurar lo conseguido, convirtiendo a la figura de Pinochet en una póliza de seguro ante posibles excesos que pudiesen experimentar el nuevo gobierno de la Concertación.

Moulian (1994) atribuye esta postura a un *factor institucional*, es decir, existió una democracia protegida con una representación imperfecta que mantuvo el modelo liberar con un Parlamento, elecciones populares y el funcionamiento de partidos, pero todo dotado de protección y seguridad.

²¹ Ricardo Lagos: “La transición en Chile terminará cuando tengamos en Constitución consensuada” (2004), diario ABC, publicado 22 julio de 2004. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-06-2004/abc/Internacional/ricardo-lagosla-transicion-en-chile-terminara-cuando-tengamos-una-constitucion-consensuada_9622169673480.html

Una visión similar es la que presenta Sebastián Sánchez González (2010), quien reconoce el positivo retorno a la democracia, pero a costa de “enclaves autoritarios” en la composición del Senado donde encontramos parlamentarios designados: 8 senadores de los cuales dos eran ex ministros de la Corte Suprema, elegidos por ésta; un comandante de cada una de las ramas de las Fuerzas Armadas y un ex general de Carabineros, todos nombrados por el Consejo de Seguridad Nacional.²²

Por otra parte, el autoritarismo logró imponer sus estrategias de salida porque supo manejar adecuadamente las dos severas crisis políticas que debió enfrentar: la de 1983-84 (manifestaciones callejeras y protestas) y la derrota plebiscitaria en 1988. En ninguna de las dos se dejó arrastrar por el pánico y supo combinar poder, represión, proyecto y legitimación segmentaria.

Para Moulian (1994), el proceso de transición y sus efectos es una estrategia preparada por los militares, al imponer un modelo económico, político y social en forma sistemática, en el marco legal de una democracia protegida, amparada por la Constitución de 1980 y creada durante su mandato.

El autor destaca que el sistema no posee una dinámica plena debido a cuatro factores que evidenció Chile en aquella época: veto de la minoría, relevancia de los poderes fácticos, una democracia incompleta de la derecha chilena y la neoliberalización de la izquierda.

Coincidiendo con la postura neoliberal chilena, Lazzara (2007) sitúa el contexto de la transición de Chile bajo la fórmula del “progreso”, es decir, un panorama visible en la actualidad que se traduce en el cambio del paisaje donde lo viejo es transformado por una absoluta renovación, para olvidar el pasado de manera fácil, pese a la defensa de agrupaciones no oficiales que luchan por no perder los atropellos ocurridos en el pasado, en el sentido que el Estado asuma un reconocimiento a los perjudicados de la dictadura.

²² COSENA, organismo encabezado por el Presidente de la República, además de los presidentes del Senado y de la Corte Suprema, con los tres comandantes en jefe de las Fuerzas Armadas y con el general director de Carabineros. En dicha entidad siempre había superioridad numérica de cuatro militares frente a tres civiles.

Una postura que refleja la coyuntura actual que vive Chile es la reflexión de Andrés Figueroa (2015) en su artículo, *Chile: el naufragio de la democracia secuestrada*,²³ donde deja en evidencia que el sistema - mundo del país es una representación que quedó amarrada por las clases dominantes que la conforman propietarios y accionistas controladores del capital, la oficialidad de las Fuerzas Armadas, las jefaturas de los partidos políticos, el clero católico y los intereses de Estados Unidos.

Un claro ejemplo de lo expuesto, se refleja en la práctica interna de los partidos que conformaban la Concertación de Partidos por la Democracia, Concertación,²⁴ que continuaron siendo elitistas, centralizados, aplicando sus relaciones entre las distintas facciones políticas que prosiguieron obedeciendo el modelo consensual inicial (Falaha, 1992).

En tanto Joan del Alcàzar Garrido (2013), explica que esto se traduce en una democracia frágil, es decir en la lógica de la estabilidad económica que ya había iniciado la dictadura, y que al nuevo proceso había agregado dosis de calidad en el menor tiempo posible.

“...La Moneda en marzo de 1994, vivió una expansión económica en la que el crecimiento se situó en el 8% anual durante los primeros años de Gobierno. Esa bonanza propició las negociaciones para la integración en el TLC con Estados Unidos, Canadá y México. Chile ingresó, además, como miembro asociado al Mercosur y en el grupo de Río. Paralelamente, se iniciaron las gestiones para un tratado de libre comercio y de asociación con la Unión Europea y, en 1994, Chile abrió su economía hacia la cuenca Asia-Pacífico, principalmente Japón y China. Los indicadores de pobreza, mientras tanto, continuaron bajando y en 1998 descendió hasta al 21,7% de la población” (Garrido, 2013: 164).

²³ Artículo disponible en <http://www.elciudadano.cl/2015/05/12/164395/chile-el-naufragio-de-la-democracia-secuestrada/>. Consultado el miércoles 13 mayo de 2015.

²⁴ Estos partidos políticos estaban conformados por el Partido Socialista de Chile, la Democracia Cristiana, el Partido Por la Democracia, el Partido Radical y otras organizaciones menores.

Ante esto, la elite empresarial exportadora e industrial que fue beneficiada con privatizaciones adjudicadas durante el régimen militar, prosiguió con dichos beneficios donde los gobiernos de la Concertación asumieron en profundizar el esfuerzo de integración a la economía mundial, amparada por los partidos políticos y sus dirigentes ligados al bloque de centro izquierda.

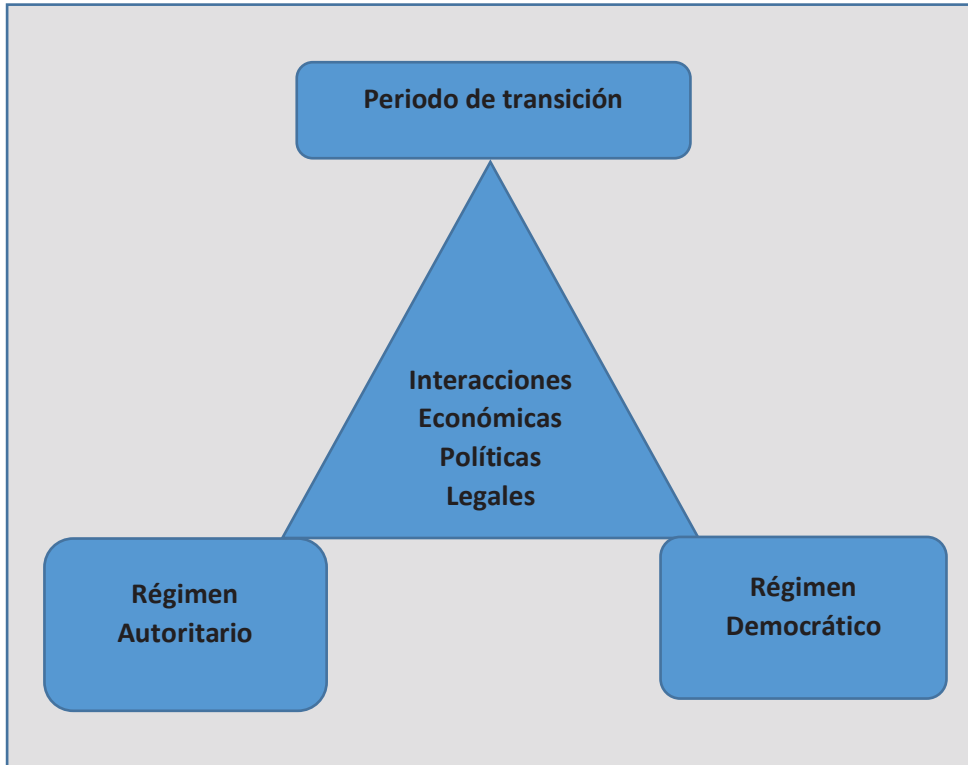
Vial (1995) lo explica al señalar que durante este tiempo la estrategia económica y de estabilidad, junto a acuerdos amplios en temas de conflictos, como la reforma tributaria y laborales, es una señal de integración entre todos los sectores por la vía de desarrollo de las actividades en Chile para aprovechar el crecimiento del país. Como consecuencia, este proceso experimentado por el país es reconocido como una transición democrática modelo y una de las más exitosas de América Latina. (Siavelis, 2009).

La respuesta académica sobre la transición chilena, desde la mirada de la ciencia política o el derecho, plantea un orden pluralista que giró en torno a las primeras elecciones generales, pero también el plebiscito celebrado en 1988. El modelo de la transición se vincula a la maduración de la democracia, pero soportando algunos costos.

En este sentido, con la excusa de proteger la democracia y moderar su reconstrucción, Garrido (2013) describe sus características como una democracia construida a duras penas con el exdictador vigilando desde su posición de comandante en jefe del Ejército. Fuera de esto, la política alrededor de la UDI y RN, partidos que con el apoyo de solo un tercio del electorado, conformaban el binominal en el Congreso con parlamentarios de la oposición, dejando fuera del sistema al partido comunista.

Como vemos, se puede encontrar una gran cantidad de corrientes de pensamientos que buscan explicar la transición en Chile desde distintas disciplinas, pero lo que realmente importa es que la transición “real” llevada a cabo en el país sudamericano, se gráfica de la siguiente forma:

Gráfico 1: Esquema movimiento transición en Chile.



Elaboración propia.

La interacción que se produce a modo real en Chile es lo que se conoce como lo “pactado” entre las facciones participantes, es decir el sector de centro izquierda con el bloque conformado por los militares, los partidos derechistas y las empresas beneficiadas.

La transición en Chile fijó una ruta de mutuo acuerdo con búsqueda de éxito, pese a la resignación de quienes participaron en la campaña del NO para salir de la dictadura y seguir bajo el mismo sistema, pero ahora, sin uniformes y con la tregua de pactos de bienestar resguardado.

La fórmula de su aplicación se articuló en siete elementos claves para asegurar tranquilidad en el país y proyectar buena imagen en el mundo: democracia, justicia, institucionalidad, estabilidad económica, certidumbre, libertad y derechos humanos.

Lo cierto es que hay quienes advierten que la transición en Chile no ha finalizado y no ocurrirá mientras el país siga atrapado en una Constitución que proviene del autoritarismo del régimen dictatorial. Un claro ejemplo de lo mencionado lo advierte el periodista de Radio Universidad de Chile, Juan Pablo Cárdenas (2012).

“En primer lugar, cuesta comprender que una democracia pueda edificarse sobre los cimientos institucionales del autoritarismo, sobre su Constitución, régimen electoral y monstruosidades tan cuestionadas como la Ley Antiterrorista, las que al momento de su imposición fueron severamente fustigadas por quienes después llegaron a La Moneda y el Parlamento. En este sentido, lo único que puede inaugurar un régimen democrático es la aprobación mediante un plebiscito de una nueva Carta Fundamental que resulte, como debe ser, de una Asamblea Constituyente. De esta forma, tampoco podremos arribar a un orden más republicano mientras exista un sistema binominal que acota la representación parlamentaria sólo a las dos primeras mayorías y por ende resulta de los arreglos cupulares de una clase política que languidece en los poderes del Estado. Conminada constantemente por los poderes fácticos a dejar todo como estaba y perpetuarse con el financiamiento electoral asignado por los grandes grupos económicos que, para colmo, ya son más foráneos que internos. Con lo cual nuestra soberanía nacional está completamente en entredicho” (Radio Universidad de Chile, en Internet).²⁵

En el contexto de los análisis políticos y sociológicos respecto a la transición, su camino está más que trazado a nivel interno como externo, vale decir, ha cumplido su tarea económica y de madurez política, cerrando un ciclo de la historia que comenzó, como se ha dicho anteriormente, en el Plebiscito de 1988.

Para Cristóbal Bywaters (2011), en veinte años el periodo de la transición se cierra con el desafío de reinserción para el país en la sociedad internacional, tras el aislamiento de la dictadura, y en la dinámica de su economía mundial.

²⁵ Cárdenas, Juan Pablo (2012) **¿Fin de la Transición?**
Disponible en <http://radio.uchile.cl/2012/08/05/%C2%BFfin-de-la-transicion>

Sin embargo, en el clamor de la unidad de una izquierda moderada y derecha conservadora, aún hay temas pendientes donde la política de acuerdos ha dejado de lado el mundo cívico, como así también, la voluntad de los militares por cerrar la necesaria prosecución de los juicios criminales pendientes, que aún están en la memoria como heridas abiertas, del legado histórico dejado por la dictadura.

Como se puede apreciar, los procesos de transición en España y Chile tuvieron como denominador común, dictaduras autoritarias, cada una con su propio proceso cultural y social de acuerdo a los hechos políticos de los respectivos países. Sin embargo, las estrategias de cambios, en términos de actores sociales para llevar a cabo dichas transformaciones, resultan semejantes en el marco de un sistema que revela procesos controlados que se ajustan a una convivencia pactada para conseguir una democracia abierta que busca dar ejemplo al mundo.

Ambos procesos, con críticas a favor o en contra, dispusieron de su elite política para no caer en una ruptura de la democracia con el fin de consolidar la estabilidad de la sociedad y sus instituciones.

2.4 Corpus: Referencias temáticas de la transición tratadas en las series

Como se mencionó anteriormente, las cuatro series de la investigación con sus respectivas temporadas observadas y analizadas, cuentan con relatos ambientados en periodos fundamentales en los procesos de la transición de ambos países. Esto se refleja en representaciones de prosperidad económica para apaciguar las adversidades del pasado, búsqueda de estabilidad social ante los nuevos cambios vividos en la política y las inseguridades sociales frente al Estado de derecho aplicado con toda la fuerza de la ley.

En este contexto se explicarán algunas referencias de la transición que se abordan no de forma explícitas en las ficciones, pero sí visibles en la narración en los diálogos de los personajes, como así también en las imágenes de archivos utilizadas por alguna de las producciones audiovisuales.

a) Amar es para Siempre:

La narración de la presente serie de ficción, en su primera temporada, se centra en un tiempo de prosperidad y modernización de la ciudad de Madrid pasadas tres décadas de dictadura Franquista. Aunque la transición no era tema en la década de los 60, los argumentos de la serie denotan aún los atisbos de la censura, persecuciones e injusticias sociales.

Corre el tiempo de una economía recién salida de la autarquía y sin claras directrices, es decir, su pulso es inestable. Es la época también de cambios en el modelo económico con la llegada de los tecnócratas del Opus Dei en el Gobierno.

También hay transformaciones en algunas estrategias de la oposición. Es así como el Partido Comunista propone una política de reconciliación nacional, e inicia un proceso de infiltración en las estructuras sindicales del franquismo, constituyendo minoritarios grupos políticos en la clandestinidad, apostando alguno de ellos acabar la opresión de la dictadura.

Sin embargo, la estructura rígida del poder no se apacigua. En el diálogo de los personajes se aprecia el temor hacia el régimen, con claras expresiones de resignación por la opresión, donde el derecho a manifestación está vetado por completo, situaciones que son representadas en la narración cuando ciertas escenas ameritan dicho aspecto.

Pese a ello, una de las medidas para amortizar el aislamiento de España respecto a Europa fue la búsqueda de negociaciones que permitiera al país avizorar líneas de progreso en su economía, como así también la confianza de los países vecinos.

En este sentido, el relato de la temporada 1 se caracteriza por mostrar algunos aspectos de esa apertura que comienza con un afianzamiento de la economía del país y el desarrollo de la modernidad.

La inauguración de la plaza de Los Frutos, escenario cotidiano de los capítulos de la serie, es un ejemplo de ello con la apertura de la modernidad para Madrid, donde se abren los espacios para la recreación y la convivencia, señales que dan crédito a la armonía de los nuevos aires de cambio en la sociedad de España.

Siguiendo la misma línea de la apertura hacia otros países, se instala una oficina de turismo que ofrece viajes a distintos países de Europa y América. En forma implícita, los nuevos aires de la transición de la España, previa a los años 70, aparecen en el relato situaciones que intenta demostrar las posibilidades que tiene la sociedad ante un régimen estricto administrado por el caudillo.

Otro de los aspectos importantes a considerar en el orden político y económico es la formación de una nueva elite social, que deja de ser falangista para dar paso a tecnócratas y empresarios que participan en la nueva gestión económica del país. En ese mercado económico que busca estabilidad y confianza de desarrollo en la sociedad, se visualiza con la circulación de los Seat 600 que habían salido del mercado.

Otro manifiesto visual de la génesis de la transición, son las secuencias con apariciones de banqueros, abogados, fiscales y empresarios que, fuera de participar en la trama de las respectivas historias que cuenta la ficción televisiva, realzan el estatus social y de confianza que ha depositado el régimen en este segmento social.

b) Cuéntame Cómo Pasó:

La serie es una de las producciones televisivas más importantes y longevas en la televisión de España y, como tal, cuenta la historia reciente en el que se incluye la etapa de la transición, pero también su fase previa con la ambientación de los momentos del franquismo (1962), el proceso de la transición, a finales de 1977 y la apertura de la democracia con el gobierno de Felipe González (1982).

El proceso de la transición cuenta con un discurso sobre los cambios que vive España y como consecuencia, dicho cambio también se proyecta hacia la familia Alcántara y el resto de los integrantes de personajes que conviven en el barrio. El prototipo que se aprecia es una visión modélica y positiva, pero no exenta de miedos (Alonso y Peyrí, 2013).

Cuéntame Cómo Pasó preparó un dispositivo ficcional que se encaminó hacia la llegada de la transición con la muerte de Franco, dando así por finalizado una etapa de la memoria histórica enfrentada a una nueva España sin Franco (Pousa, 2015).

Algunos de los aspectos reflejados en la serie, como fórmula coherente a la transición del país, se reflejan en los momentos difíciles de la España de los inicios de los 80 con el espectro de valores, actitudes y modos de vida de los personajes que se conecta con aquella realidad que identifica a los telespectadores.

Un ejemplo de ello, según explica Pousa (2015), los aspectos de la vida cotidiana adquieren situaciones significativas al lado de los acontecimientos, combinando así una serie de microrrelatos con discursos de la historia que conjugan la intensificación y progresión dramática de la narración audiovisual

Así, el posicionamiento propio de la mujer que, poco a poco va encontrando espacio en el nuevo escenario de cambio que vive España, se introduce en el modelo de la época. El caso de Mercedes, una mujer complaciente y minimizada por su marido, Antonio Alcántara, produce una ruptura de imagen dando un giro a sus convicciones en el espacio democrático de la transición, rol que cumple activamente como madre y mujer independiente, trabajadora con derechos.

La temporada 14 refleja acontecimientos propios de una transición que estaba en desarrollo: la crisis política que significó el intento fallido del golpe de Antonio Tejero y la Guardia Civil, la estabilidad social y recuperación de la confianza de la sociedad, los cambios musicales y culturales propiciada por una nueva generación de españoles y la irrupción de la droga en el país.

En este sentido, la transición es utilizada como mediación para narrar acontecimientos que facilita la memoria de algunas realidades históricas, acabando por acercar el entorno socializador de la realidad. De allí la trascendencia del modelo narrativo que al incorporar el proceso en forma implícita en los personajes de la familia, su relevancia socio-histórica establece la explicación de las relaciones sociales entre los conservadores y aquellos que deseaban un cambio moderado.

Según explica Carriço (2012) la aproximación que se hace de la transición se evidencia en tonos realistas que busca mostrar los hechos como un fenómeno social que permeó algunos aspectos de la sociedad española. La visibilidad de dichos tonos es la expresión propia de los personajes que les toca vivir algunas situaciones ajustables al cambio que experimentaba España en la transición.

Un ejemplo es el personaje de Pablo Ribero que interpreta a Toni Alcántara, uno de los hijos mayores del matrimonio Antonio y Merche. Él es el personaje que vive con mayor intensidad los cambios políticos y sociales de la España que pasa de la muerte de Franco al proceso de estabilidad política. Él encamina esa transición de España en sus formas de ver y actuar frente a la realidad compleja que vivía España luego de acabar la dictadura.

Desde las temporadas anteriores a la 14, Toni moldea su vida en la ficción de forma contestataria, que rompe los moldes del ritmo del progreso social, preocupado más de las injusticias o herencias que quedan aún de la dictadura en plena democracia.

El propio productor de la serie, Miguel Ángel Bernardeau lo corrobora: “si en Cuéntame las cosas parecen de verdad es porque son ciertas” (Alonso y Peyre, 2013:22). Algunos aspectos de la transición se van urdiendo en la forma de contar los acontecimientos de la época, transmisión que revelan los personajes.

Toni es uno de los personajes que vive esa España que se encamina hacia la democracia donde la transición moviliza a la gente y recupera los partidos políticos de izquierda. Ese sentimiento es el que comienza a descubrir Toni, hacia el partido comunista, cuando se matricula en la universidad para estudiar derecho, comenzando a tomar conciencia de las agitaciones sociales que se vienen encima del país una vez muerto Franco.

El abogado y periodista le toca vivir aquella época, y no está dispuesto a perder las vías de los cambios políticos y sociales. Toni, en rigor, es la transición donde experimenta diversos cambios desde la juventud universitaria hasta la etapa adulta profesional.

Y es justamente en la temporada 14 que le toca ser testigo del episodio del 23-F cuando forma parte de un grupo de cronistas que viven en directo dicho acontecimiento en el Congreso de los Diputados.

La estrategia del relato suma valores cuantitativos a partir de los recuerdos narrados, cuyo toque nostálgico que recrea la historia reciente de España lleva a rehacer esa época descrita en el que los pasajes de la transición, de forma moderada o acelerada para algunos de sus personajes, resulte fundamental formar parte del contexto del discurso narrativo de la ficción televisiva.

La época histórica pasada del régimen de Franco a una nueva etapa, es el tiempo en el que la transición, a través de la mediación de la serie, refleja la liberalización económica, la ley de asociaciones, la amnistía, la ampliación de la Ley de Prensa o la modificación de la política cultural, con la narración contextualizan la España posterior del régimen de Franco (Pousa, 2015).

c) Los 80

La serie chilena pareció actuar como terapia para enfrentar los traumas, revivirlos y sacar lo mejor de aquella época. Sin embargo hay posturas contrarias, ya que consideran que no hay nada que rescatar.

No obstante, al mirar dicha época de modas con laca, pantalones amasados²⁶ y la música rock que entraba desde la Argentina, en rigor la difícil situación social impedía vivir en paz debido a los toques de queda, el miedo y las premuras económicas.

Los ojos de la familia Herrera funcionan de testimonios para recordar ese Chile convulsionado que se vivía previo a la transición de la democracia llegada en el año 90. Los Herrera, que se reúnen en la cena a la hora del noticiero nocturno, pasan a convertirse en esas miles de familia media de Chile que vivió y vio los procesos narrados por la televisión de la época.

Y como se mencionó anteriormente, las premuras económicas fue una situación común en las familias de estratos sociales medios, cuestión que los Herrera refleja dicho segmento de la sociedad, que ante el difícil momento social y político del país, paga una casa propia con mucho esfuerzo. Para reunir el dinero, ambos padres trabajan.

Este aspecto trae como consecuencia otro proceso de cambio que genera una transición aún no establecida del todo: el trabajo de la mujer para colaborar con los ingresos económicos y la importancia de su rol en el apoyo familiar, sometiéndose al crédito.

La época de los 80 fue de mucho endeudamiento e inseguridad social, debido a la inestabilidad económica del país, los bajos salarios y el inicio de las privatizaciones. Es decir, la fluctuación laboral observada en algunos pasajes en la narración de la serie *Los 80*, es un ejemplo modélico de la crisis del endeudamiento al que se ven enfrentados tanto Juan Herrera y Ana, personajes centrales de la familia protagonista de la serie televisiva.

²⁶ Estilo de moda de los jóvenes que usaban pantalones de color amarillo o rojo.

Por otra parte, la independencia económica y sentimental que adquiere la mujer en aquellos procesos de cambio no políticos, sino más bien sociales que forman parte de la transición, es fruto del futuro que se hace al andar la mujer chilena al enfrentar conflictos matrimoniales que llevan a la separación. Dicha situación refleja la importancia y apertura de la mujer en el trabajo para luchar por la sobrevivencia de los hijos.

En la misma línea, la temporada 6 es determinante en relación al proceso de transición al que se quería llegar: los partidos políticos democráticos buscaban acabar con la dictadura. El año 1988 es clave para la sociedad chilena, ya que es el momento histórico de seguir con la dictadura de Pinochet o volver a la democracia con el plebiscito del Sí o el No como consecuencia del endeudamiento, inestabilidad económica y apertura del consumo.

Es en este punto que el director de la serie televisiva Rodrigo Bazaez, se arriesga a diseccionar la historia del Chile de los 80 a través de los pequeños detalles que enfrentan sus personajes. De esta forma, Ana trabaja en una emergente tienda que para la época no alcanza a ser un *mall*,²⁷ pero el prestigio se aprecia al ofrecer créditos con el objeto de fomentar el consumismo, muy propio de la época política y social del país.

Por otra parte, Juan Herrera -Daniel Muñoz- genera desconfianza entre sus compañeros de fábrica, porque creen que es un informador del régimen y sugiere el despido de un colega, debido a su condición de "soltero". Es el germen de la sospecha y el egoísmo colectivo, la destrucción del chileno solidario y la instalación del chileno codicioso.

La serie convoca a una nostalgia y visión de una familia media, pero también es la radiografía de una época del génesis de la transición en Chile.

²⁷ Grandes centros comerciales que siguen la línea de las tiendas de Estados Unidos. En la actualidad este tipo de espacios comerciales son comunes de ver en todo Chile.

d) Los Archivos del Cardenal:

Los casos que retrata la serie se vinculan directamente a los temas de violaciones a los derechos humanos, entre otros sucesos emblemáticos plasmados en la pantalla, tramas centrales de la temporada 2 emitida el año 2014, cuyos ejes temáticos fue la dictadura y todo lo que ello significó en términos políticos y represión social ante una sociedad convulsionada por el autoritarismo del régimen militar.

De esta forma, los problemas sociales y las persecuciones representan esa comprensión de una sociedad que se mueve entre la dictadura y la búsqueda de la libertad, donde se caracteriza la historia reciente con la construcción de los imaginarios sociales y memoria colectiva que mueven las acciones ocurridas en la época.

La realidad y ficción se entrelazan constantemente. Y aquellos elementos introducidos en la narración, como secuencias de los políticos, acciones de las Fuerzas Armadas, la represión de la policía, las protestas y otros, reflejan esa realidad previa a la transición, arranque de los procesos de cambio que el régimen de Pinochet no claudicaba para dar paso a la búsqueda de la democracia.

El formato narrativo de la ficción televisiva, pone en la escena pública el debate constante entre el significado del golpe de estado y sus consecuencias en materia de derechos humanos, un proceso que los partidos políticos moderados y más radicales comenzaron su búsqueda con una salida legal para recuperar la democracia.

En dicha narración, *Los Archivos del Cardenal* es un espejo de como uno de los protagonistas, Ramón (Benjamín Vicuña), de familia conservadora, vinculada a la derecha chilena, decide colaborar con la Vicaría de la Solidaridad, entidad apolítica, pero muy social que ayudó a cientos de familias chilenas que sufrieron atropellos de derechos humanos.

A partir de estos actos, grabados en la memoria de Chile, donde la represión fue contundente en el país en los 80, la serie no toca aspectos relevantes de la transición, debido a que los acontecimientos ocurren en plena dictadura, pero la inestabilidad social y el reclamo por la apertura de una democracia necesaria, son los hechos que reflejan el proceso anterior a la transición.

Por otra parte, el impacto público en la audiencia se explica porque el interés cubre de forma complementaria el espacio de libros, artículos y testimonios que han sido escritos acerca del quiebre de la democracia y los años de represión, además por sus repercusiones mediáticas. Así lo constata un medio de la ciudad de Santiago: “Es una ficción que trata de recuperar la historia y la identidad nacional. Y eso se logra visitando estos territorios conflictivos y que representan una situación difícil. (...). “Los archivos del cardenal” es un diálogo con lo que fuimos, somos y seremos y una historia que no debería volver a ocurrir” (La Segunda, 1/7/11).²⁸

Los Archivos del Cardenal está ambientada cronológicamente en el pasado, y como tal, refleja de forma verosímil ese tiempo acaecido, pero tangencialmente los procesos de la transición. En los años 80 Chile vivió momentos difíciles de convulsión social, inseguridad, inestabilidad y represiones políticas, acontecimientos que son la causa de la transición.

De esta forma, dejando de lado los intereses de la producción audiovisual que se constata por ende comercial, se esfuerza por ofrecer una visión contextualizada de la dictadura en un momento histórico-cultural de la actualidad trascendente de la política chilena en el marco del aniversario de los 40 años del golpe de Estado.

²⁸ Ramírez, Juan Carlos (2011). *Así será Los Archivos del Cardenal, la miniserie con que TVN promete sacudir la memoria histórica*. Diario La Segunda Online, publicado el viernes 01 de julio de 2011. Disponible en <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/07/659515/Asisera-LOS-ARCHIVOS-DEL-CARDENAL-la-miniserie-con-que-TVN-promete-sacudir-la-memoria-historica>.

Los contenidos que se suscitan en su narración -violencia, ideología política, lucha por los Derechos Humanos, relaciones afectivas, corrupción, terrorismo de Estado- y la manera en que se muestran numerosas escenas de acción, -persecuciones, tiroteos y torturas- evidencian dicha verosimilitud cronológica que forma parte de la etapa previa a la transición.

En esta perspectiva con la que se enfoca la serie, la labor que desarrolla la Vicaria de la Solidaridad y sus funcionarios (abogados, asistentes sociales, sacerdotes, etc.) en el relato, de forma moderada apela a la transición democrática, quehacer que desarrolla principalmente Ramón Sarmiento (Benjamín Vicuña).

El personaje está en contra de la actitud de su novia Laura (Daniela Ramírez), quien decide unirse al FPMR²⁹ tras la muerte de su padre para combatir la dictadura. Este punto dramático desestabiliza a la pareja entre la venganza y la justicia que buscan sus protagonistas.

Uno de los aspectos a considerar de aquella época, donde la transición no fue flexible, sino más bien controlada por Pinochet una vez que dejó el gobierno, es el control que tiene el poder judicial. Esto se aprecia en la temporada 2 donde las escenas muestran la labor del juez Varela (interpretado por Francisco Reyes) en la búsqueda de los responsables de caso “Degollados”, hecho real de la historia reciente del país.

En la ficción televisiva el personaje del juez debe continuar con los procesos judiciales por el caso mencionado anteriormente, pero recibe fuertes presiones de la Corte Suprema, situación incorporada en la narración del relato de acuerdo a la propia realidad que fue develaba, posteriormente, cuando el poder judicial seguía los dictámenes de Pinochet, pese a los jueces honestos que intentaron hacer justicia, arriesgando su vida durante la dictadura.

Podemos señalar entonces que, las imágenes de la serie, cumple esa función social y colectiva implícita de la transición, como inicio de lo ocurrido posteriormente al plebiscito del 5 de octubre de 1988.

²⁹ Grupo extremista Frente Patriótico Manuel Rodríguez que tomó las armas para intentar derrocar a Pinochet.

La narración refuerza posturas y sensibilidades del recuerdo en sectores de la sociedad, cuya base permite, en la actualidad, hablar de ello, generando conmoción a partir de los acontecimientos que se representan.

Capítulo III

Memoria, medios y comunicación: mediación de la memoria histórica en la articulación del recuerdo

3.1 Resumen Capítulo

El presente capítulo configura un mapa conceptual sobre la memoria histórica a partir de los enfoques de la historia, la sociología, la psicología social, la antropología, además de la comunicación expresada en los medios de comunicación con el nuevo escenario mediático de las redes sociales que convergen en la memoria.

De esta forma, se hace una revisión de la memoria histórica visible en el marco social y colectivo de la sociedad, como así también en comunidades que circulan en las redes sociales a través de la expresión de los usuarios, poseedores de memoria histórica personal y semántica.

En este nuevo contexto, el capítulo está orientado a comprender la memoria histórica desde lo más general de lo social y colectivo hasta llegar a lo individual, lo que trae como consecuencia comprender la memoria expresada por los usuarios en los entornos digitales a través del lenguaje, como consecuencia del visionado de las series televisivas, *Amar es Para Siempre*; *Cuéntame Cómo Pasó*; *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*.

A partir de la perspectiva individual, colectiva y social, se explica la memoria histórica desde la comunicación de los medios y las redes sociales, como una representación colectiva y propia de los sujetos que forman parte de una sociedad en red.

A su vez, se hace una revisión de la memoria tratada en los medios de comunicación, desde la mirada audiovisual en sus facetas de interpretación como metodología en el marco del visionado, instancia que la investigadora italiana Francesca Anania (2010) entrega interesantes ideas respecto a la conciencia de quien la produce, es decir, los medios.

El capítulo continúa con el planteamiento de la memoria descrita en el cine como argumento para contar historias que representan una realidad, además del tratamiento que enfocan las series de ficción al conjugar drama con en el contexto de una historia real, como aporte en la evocación del pasado, lo que facilita la identificación y la empatía.

Seguidamente, se explica la memoria captada en los sistemas digitales con los respectivos enunciados, como proyección integral en el conocimiento de la comunicación y su manejo en las conversaciones en los actuales entornos digitales. Se destacan los planteamientos de las memorias multimodales aplicados para la red de Internet en su dimensión social y cultural de los grupos colectivos, como así también el espacio cognitivo de los recuerdos.

Finalmente, se hace una breve descripción sobre los actos de la memoria como herramienta de procesamiento y recuperación de información e interpretación de la misma, en el marco del visionado de una obra audiovisual.

De esta manera, el capítulo toma en cuenta la selectividad y explicaciones sobre la memoria histórica como conocimiento visible en los mensajes de las plataformas digitales que integran la rememoración y valor de la memoria en su proceso reconstructivo, constituyendo así un sentido común sobre su entendimiento y comunicación entre la obra audiovisual junto a los entornos digitales de la redes de Internet.

3.2 Introducción a la Memoria Histórica: Memoria Social y Colectiva

“Nuestros recuerdos suelen ser mixtos y poseen aspectos personales y sociales a la vez. Por lo tanto, hay poca razón para suponer que la memoria se divide en dos compartimentos, uno social y otro personal, y menos aún para suponer que una parte de nuestros recuerdos es objetiva, mientras que la otra es subjetiva”.³⁰
James Fentress y Chris Wickham.

La memoria es connatural al hombre y a la sociedad en general. Por su naturaleza material y mental, ésta comparte su existencia con sus semejantes, desarrollándose en un marco social en el que se moldea valores, conducta y costumbres.

Las sociedades humanas, por lo tanto, requieren revisar su memoria social y cultural, como fase de reconocimiento de lo forjado en la ruta del desarrollo que se articula, a través de la comunicación en diversos medios con sus particulares signos de expresión y lenguaje. Sin embargo, no es fácil explicar los fundamentos de la memoria, sobre todo la histórica. Es por ello, que recogeremos algunos de los planteamientos que han sido fundamentales en las ciencias sociales, para aplicar en la presente investigación donde, sujetos y usuarios, son fundamentales en el entorno que transitan entre la ficción y la realidad.

El concepto se relaciona asimismo con otras ideas vinculantes como la identidad, sentimientos personales, conciencia histórica, ideología o narrativa. Con ello enfrentamos un panorama interesante, donde la comunicación juega un rol fundamental no sólo desde los medios, sino también en aquellas percepciones de las personas que interpretan los conocimientos de referencia contextual que brindan los medios de comunicación cuando se conectan con el pasado. Como lo señala el documentalista Patricio Guzmán (2011), la memoria se puede entender en forma dinámica.

³⁰ James Fentress y Chris Wickham (2003). *Memoria Social*, Ediciones Cátedra. p.25.

La noción se abre en el debate público y científico con una magnitud de expresiones como memoria colectiva, recuerdo, memoria histórica, memoria personal, memoria oficial, memoria pública o memoria traumatizada, pero lo que hay que tener en cuenta es el uso que se hace de ella y qué reflexiones se logran sobre la misma, para entender la reorganización de conocimientos que comparten los individuos y los medios de comunicación.

Huyssen (2011) manifiesta que la visión actual de la memoria se conecta con la modernidad de la globalización cuyo interés se extiende como objeto cultural, algo muy distinto a aquellos relatos vinculados a tradiciones canónicas cuyas estructuras formaban parte de composiciones políticas de los países e instituciones oficiales que buscaban establecer estabilidad en la memoria social y cultural.

A juicio del autor, el modo de pensar la memoria ha cambiado en la actualidad, modificando la forma de interpretar la historia en su dimensión temporal y espacial para explicar lo que fue la vida social y cultural del pasado.

En este contexto, lo primero que podemos mencionar es que la memoria tiene un significado lógico, que guarda una coherencia interna, entre lo que siente el sujeto y la relevancia que asigna para organizar su conocimiento del mundo, en un sentido amplio (Marco y Sánchez, 2008), es decir, no se puede desconocer que la memoria forma parte de la humanidad y como tal, permite desarrollar juicios, asumiendo con responsabilidad lo que ello conlleva frente a las relaciones con el resto de integrantes de una comunidad, dando sentido a su entorno de manera social y cultural.

Tal como señala Todorov (2000) la existencia de regímenes totalitarios durante el siglo XX, revelaron la existencia de la supresión de la memoria, pasando por un control sobre ellas en términos de información y ocultamiento. Con la llegada del siglo XXI y la desaparición de dictaduras en el mundo occidental, el foco de la memoria vuelve a tomar interés en la reflexión y orientación que ofrecen sus respectivas narraciones.

Todorov admite que es un derecho recuperar la memoria, pero no hay que abusar de ella, cuya utilización subsiguiente debe ser bien utilizada: “La recuperación del pasado es indispensable; lo cual no significa que el pasado deba regir el presente, sino que, al contrario éste hará del pasado el uso que prefiera. La memoria no es sólo responsable de nuestras convicciones sino también de nuestros sentimientos” (Todorov, 2000: 25-26).

Por lo tanto, al asociar la memoria con los sentimientos, como lo plantea Todorov, debemos asumir que su reconstrucción implica procesos mentales que se conectan con contextos sociales y culturales, donde la historia como conocimiento en la búsqueda de una verdad absoluta se desliga del recuerdo, para dar paso a las convicciones del ser humano, quien actúa como eje principal de su ejecución, esperando que la rememoración tenga una utilidad positiva.

La definición de memoria es en extremo compleja y cualquier intento por encasillarla puede cerrar puertas en miras de explicar los distintos fenómenos que se dan en las relaciones sociales. Partiendo de esta premisa para entender la memoria histórica, si reconstruimos la experiencia del pasado que responde a variables culturales como parte de nuestro componente social, sin entrar en detalles en la búsqueda de una memoria histórica absoluta, sino más bien concebir la idea desde una percepción pedagógica, ilustraremos su comprensión con ideas coherentes y vinculantes que permitan entender la asimilación del concepto como una reconstrucción personal, cuya configuración no se desvincule de lo colectivo y social proporcionado por la comunicación.

El sociólogo francés Maurice Halbwachs es un referente en memoria histórica y colectiva. En su momento señalaba que esta última no debía confundirse con la histórica ya que, “la historia es, sin duda, la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de los hombres” (1968:80).

El autor, desde principios del siglo XX, formula que la memoria se construye desde el presente y que su trabajo es recomponer con los instrumentos y herramientas de la actualidad, lo que se vivió en el pasado, proponiendo el concepto de *memoria colectiva*, como base de la organización de los recuerdos individuales. Su teoría se basa en los marcos sociales de la reconstrucción del pasado vivido y experimentado en grupos sociales.

Además, pone acento en reconocer que la memoria es **colectiva**, se desarrolla en un **contexto social** y pertenece a un **tiempo** no agotado, es decir, a la historia misma. En este sentido el teórico de la escuela durkheimiana, explica que la memoria colectiva intenta asegurar la permanencia en el tiempo como un intento de mostrar que el pasado sigue en el grupo, lo que conlleva a pensar que la identidad de ese grupo tiene una carga vinculada a la memoria, al cual no se modifica.

De acuerdo a Halbwachs (1968), la memoria colectiva hay que entenderla en su conjunto, no desde el punto fisiológico y químico o de forma interna en la percepción de un sujeto aislado, sino más bien desde la percepción colectiva que se tiene del objeto observado cuando se evocan palabras y nociones que permiten al hombre relacionarse con otros.

Otro de los aspectos fundamentales que considera el sociólogo en la comprensión de la memoria colectiva, es el uso del lenguaje y todos los sistemas de convenciones sociales que permiten reconstruir cada momento del pasado. Así, no descarta el papel del lenguaje como sentido de entendimiento:

“Se hace necesario renunciar a la idea de que el pasado se conserva intacto en las memorias individuales, como si hubiese transitado por tantas experiencias diferentes como individuos existentes. Los hombres viven en sociedad utilizan palabras de las que solamente ellos comprenden el sentido: allí reside la condición de todo pensamiento colectivo [...] hablamos de nuestros recuerdos para evocarlos; ésa es la función del lenguaje y de todo el sistema de convenciones sociales que lo acompaña y es lo que nos permite reconstruir en cada momento de nuestro pasado” (Halbwachs, 2004: 324).

Entonces, la memoria colectiva, producto de un proceso de reconstrucción, formaliza una representación del pasado a partir de consensos y negociaciones entre los grupos que aportan a la conformación de la cohesión e identidad social de un colectivo mayor, esto gracias a la racionalidad y uso del lenguaje que utiliza cada sujeto perteneciente a un colectivo determinado de la sociedad.

Uno de los elementos claves para que la memoria sea colectiva y común, es que los recuerdos, tanto de un sujeto como de otro que integran un grupo común, sean compartidos y hayan estado implicados de forma directa o indirecta a ellos, lo que revelaría que los recuerdos son colectivos. En este contexto, la obra de Maurice Halbwachs es considerada fundamental, pues reposiciona a la memoria como un fenómeno primordialmente colectivo.

“Para que nuestra memoria se ayude de la de los demás, no basta con que éstos nos aporten sus testimonios: además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común. Esta reconstrucción debe realizarse a partir de datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás” (Halbwachs, op. cit., p.34).

Por otra parte, el investigador social no desconoce que exista una memoria individual como condición importante para despertar los recuerdos del sujeto, sin embargo, indica que la reconstrucción de cada pieza es una colaboración de los demás, quienes poseen nociones comunes que están en la mente individual, como así también en el grupo colectivo, es decir, hay un conocimiento de sí mismo en los individuos y en el grupo. De esta forma, la memoria colectiva, para Halbwachs, implica la activación de la memoria del sujeto y la de los otros: “Solo así es posible formar parte de una misma sociedad” (Ibíd., p.34).

Por ello, no comparte la posibilidad de la existencia de una memoria estrictamente individual, ya que las bases están en un contexto de grupo, por lo tanto considera fundamental establecer que el hombre es un ser social por naturaleza que integra una colectividad. No obstante, plantea que en el marco de las acciones que desarrollan los sujetos, la memoria puede ser distinguida como interna o social, donde la primera se apoya en la segunda. Todo esto es atribuible a los marcos sociales de la reconstrucción del pasado que experimentan los individuos en los grupos sociales.

El aporte que se desprende a los planteamientos de Halbwachs es que la memoria individual es, principalmente, el resultado de una construcción social en la medida que se alimenta de los recuerdos del otro, se apoya en un saber acumulado por la sociedad y se forma según los dictados de las normas generales, de las tradiciones o las ideas, es decir, es fruto del imaginario social e histórico. El conjunto de elementos culturales heterogéneos conforma así, una memoria colectiva.

Con esto, es indudable que la memoria colectiva se identifica con endogrupos, en el sentido que en el grupo hay miembros que no tienen un vínculo de parentesco o familiar, pero que ciertos elementos advierten un conocimiento común expresados en relatos identitarios de forma individual, convergiendo así narrativas compartidas o actos simbólicos que repercuten en la sociedad, caracterizando la dinámica del conjunto frente a elementos comunes que comparten.

Aquellos compendios forman parte de la conciencia del grupo, donde los individuos, aun cuando no se conocen, comparten hechos del pasado que forman parte de una memoria social reconocible.

Sin embargo, la claridad de una memoria que se conecta con el endogrupo para comprender una memoria colectiva de la comunidad, no sería posible sin la activación de una memoria individual que es clave para construir o evocar un determinado evento, siendo la participación en el grupo una mediación para construir un conocimiento directo asociado a la memoria social.

Sobre esta referencia González Callejas (2013) expone que la memoria social posee un **banco de datos** que se traducen en la formación de ciertos elementos que se visualizan, por medio de conocimientos que posee todo individuo asociado a personajes históricos, monumentos, paisajes, música, tradiciones culinarias, folclore, palabras, formas de lenguaje, razonamientos, ideas, hábitos de vestir y todo aquello que involucra las relaciones con la vida material y moral de las sociedades.

Por su parte, según explica Lifschitz (2012), la memoria social se define por las interacciones que los sujetos establecen a través de narrativas, donde la dimensión sociológica es una expresión importante que se articula con la oralidad, la pluralidad y la sociedad civil. Entonces lo primero, es fijar que los acontecimientos, tanto personales como sociales, además del lenguaje utilizado por los individuos, y la narración tratada por los medios, convergen como elementos referenciales para reconocer espacios y tiempo que se enmarcan en la memoria.

Para efectos del tema, la antropología sostiene interesantes aportes respecto a la significación de la memoria desde un punto de vista semántico que se conecta con los contextos que enfrentan los individuos en su vida, relacionados a aspectos colectivos y sociales.

Catell y Climo (2002) en este sentido señalan que la reconstrucción, tanto individual como colectiva, se rehace a través de su dialéctica. Para ello puntualizan cuatro ideas fundamentales:

► La significación de la memoria se debe a una construcción de sentido de recuerdo en los individuos y las implicancias que pueden tener éstos en la memoria social.

► Existen sitios de la memoria que incluye lugares y objetos, cuerpos humanos y autobiografías, como además rituales, lenguajes y elementos simbólicos.

► La búsqueda de significados se logra a través de procesos dinámicos de la memoria que incluyen el recuerdo, la contestación de los mismos, además de una verdad y justicia para aquellos casos que desembocan en reconciliación.

► La memoria y la identidad están representada por la expresión de la voz y textos para y por personas y grupos.

La presencia de estas ideas se proyecta en el campo de las acciones que hacen los actores sociales. Una de ellas se aprecia en las plataformas digitales donde el texto, como manifestación de opinión coherente respecto a un determinado contexto como la memoria social, adquiere sentidos significativos en la interpretación de los recuerdos o reclamos de la memoria.

La tecnología conlleva un comportamiento interesante como expresión cultural manejada por los usuarios en la medida que se involucran con su contexto social. En este sentido Natzmer (2002), subraya que la memoria social abarca una amplia gama de expresiones culturales, donde la interacción de las redes sociales es un ejemplo en la reconstrucción de memoria a partir del uso del lenguaje, símbolos, imágenes y acciones de identidad social (ver 8.7).

De acuerdo a esta postura, los caminos individuales y grupales que realizan los actores sociales con determinadas expresiones culturales, representan un material válido alrededor de la memoria. En todo caso, no podemos omitir que en los grupos humanos, ya sea familia, comunidad religiosa o clase social, poseen sus propios territorios del recuerdo e imaginación, a través de los cuales el individuo perpetúa episodios comunes, haya formado o no parte de ellos.

En el aspecto de la imaginación, el recuerdo constata interesantes aportes para la representación de la memoria, debido a la existencia de ideas asociadas a la realidad anterior. Ricoeur señala que las representaciones se agrupan en todos los correlatos de actos que dan lugar al conjunto de recuerdos vinculados a la conciencia del tiempo: “El recuerdo es una imagen, conlleva una dimensión posicional que lo relaciona con la percepción. [...] Mientras que la imaginación puede actuar con entidades de ficción, cuando no pinta, pero se aleja de lo real, el recuerdo presenta las cosas del pasado” (Ricoeur, 2003:72).

Gracias a esto, se estrecharía la distancia entre la memoria histórica, como proceso de recuerdos universales y la conciencia de los conocimientos de la mirada interior de la memoria. Sobre esto mismo, y en referencia a la memoria, el pensamiento de aquellos conocimientos que se conocen y se articulan con la memoria, se erigen en el marco del recuerdo gracias a la conciencia en la manifestación de un “yo” interior, categoría que recae en la noción de una identidad concedora de la operación del pensamiento de la memoria representada (ver 3.8).

Para ilustrar el sentido y garantizar la comprensión, Ricoeur (2003) utiliza una sugerente propuesta para estrechar los periodos de la memoria que se articulan en el sujeto y la sociedad. De acuerdo a este planteamiento, señala que los recuerdos se distribuyen y organizan a nivel de los sentidos como islas separadas, mientras la memoria tiene la capacidad de recorrer y retomar el tiempo.

Lo importante de la reflexión de los diversos planteamientos expuestos es que, la memoria individual cobra valor como soporte, producto primario de las memorias colectivas y sociales que guía el camino de la identidad y continuidad de las conductas vivenciales que experimenta todo sujeto individual y social en las redes de comunicación.

En el siguiente apartado de la presente investigación, extenderemos los conocimientos de la memoria sobre las reflexiones que concita el recuerdo en los esquemas de la memoria histórica que se fusiona entre el sentir interior del individuo y la expresión colectiva de una sociedad.

3.3 Memoria Histórica en el tiempo

La memoria histórica, no es un concepto único y exclusivo de los historiadores³¹ y de la disciplina que aborda su estudio, ya que como pasado, el recuerdo simbólico de ceremonias o estudios en distintos textos de conocimiento social, ocupa la mayor parte de la memoria de los hombres cuando se acude a la recopilación de los datos que intenta explicar los procesos y hechos de una sociedad a manos de la sociología, la antropología y otras áreas de las ciencias sociales.

La idea no es crear confusiones sobre las apreciaciones, pero los estudios de las distintas disciplinas cumplen con el objeto de extraer concepciones cercanas al conjunto de la sociedad y el individuo, las que se encuentran en un paradigma distinto al que propone la epistemología de la Historia.

En este sentido, hablaremos de una modalidad de relación con el pasado que permita conectar la sensibilidad individual y colectiva, relacionada con el grado de conocimiento que posee el individuo en el conjunto de la sociedad.

La Historia como tal, amplía la memoria en el espacio, en el tiempo y en los temas. Por ello, podemos hacer alguna referencia sobre el Imperio Romano, la persecución de los cristianos en el mundo antiguo o las guerras mundiales, acontecimientos que han dejado registros en todo el mundo, para explicar sus causas y consecuencias, información que se observa en textos de estudios y referencias bibliográficas. Esta historia universal es conocida por sus metarrelatos relacionados con el tiempo histórico que según Huyssen (2011) se conocía como dogma incuestionable.

³¹ Los historiadores consideran que dicho tema debe ser tratado con precaución, ya que el terreno movedizo de la memoria se vincula con la historia, tendencia que lleva a confundir el concepto como sinónimo. Otros llegan a catalogar su estudio como un abuso y banalización. Véase Estela Schindel (2011): *¿Hay una "moda" académica en la memoria?: Problemas y desafíos en torno al campo*, pp.5-8.

Aunque la memoria histórica forma parte de los individuos como procesos cronológicos de acontecimientos vividos “socialmente”, en el campo académico se suele separar la memoria colectiva de la memoria histórica. Sin embargo, para contribuir en el conocimiento, se consideran algunos planteamientos que convergen desde el punto de vista del comportamiento de los individuos, para así dar luz integradora de las fundamentaciones epistemológicas.

En el punto anterior (3.2) habíamos expuesto algunas ideas de Maurice Halbwachs. En su momento señalaba que la memoria no debía confundirse con la histórica ya que, “la historia es, sin duda, la recopilación de los hechos que han ocupado la mayor parte de la memoria de los hombres” (Halbwachs, *op.cit.*, p. 80).

Cuando se recuerdan los acontecimientos del pasado que no son continuos, es decir, que no forman parte de aquella memoria colectiva que se sustenta en los grupos, sean éstos familiares, profesionales o educacionales, opera la *memoria histórica*, ya que funciona por encima de ellos, porque está fuera del grupo.

En este sentido Halbwach (1968) explica que para que la sociedad pueda distinguir los lineamientos de separación entre la memoria colectiva y la histórica, los sucesos de la historia son discontinuos, donde los hechos están separados por intervalos, lo que implica que la memoria histórica examina desde fuera del grupo sus estudios y análisis que relaciona periodos más extensos en relación a la memoria colectiva que se reconoce por sus imágenes sucesivas.

En este entorno aparecen algunos conceptos de diversos autores para clarificar los resultados de la historia. Es así como González Callejas (2013) indica que:

“la memoria histórica no designa lo vivido, ni la experiencia, ni los recuerdos, sino el proceso en el cual los conflictos e intereses del presente operan sobre la historia. La memoria histórica es una memoria prestada de acontecimientos del pasado que el sujeto no ha experimentado personalmente, pero que han dejado un rastro profundo de nociones y símbolos, que no sólo modifican las instituciones, sino que generan tradiciones nacionales, regionales, locales, grupales, partidistas o familiares” (Callejas, 2013: 88).

Un ejemplo que podemos observar con la presente definición es la celebración de los 25 años de la caída del muro de Berlín,³² conmemoración que significó un cambio para el país germano, Europa y el mundo. En dicho acto, se colocaron 7000 globos de helio en el lugar donde estuvo el muro que separó al país, como símbolo de la caída de lo ocurrido en 1989.

Por otra parte, hay autores que sostienen que no necesariamente una memoria histórica debe ser comprendida por sus hechos históricos lejanos en el tiempo y espacio, ya que los comportamientos tienen su génesis en los individuos, agentes de la memoria histórica. Así lo entiende María Rosa Ganga al señalar que,

“la memoria histórica es el recuerdo que tiene una comunidad de su pasado, con todas sus implicaciones respecto de los valores que transmite, las conductas o hábitos que propicia o las propias pautas de producción, reelaboración o caducidad que posee; cuando se habla de memoria histórica o colectiva se hace referencia a una construcción más o menos consensuada a partir de las memorias personales y de las que han propiciado los distintos poderes e instituciones de la sociedad, incluyendo a los medios de comunicación. La memoria histórica debe ser transmitida para que realmente pase del ámbito personal al colectivo” (Ganga, 2008:63).

Entonces podríamos mencionar que la memoria comienza con la persona y se traspasa al colectivo en la medida que ésta sea recogida para ser transmitida, ya sea por la acción de los propios sujetos, organizaciones, gobiernos y, fundamentalmente, los medios de comunicación.

³² Noticia Disponible en http://www.antenaa3.com/noticias/mundo/berlin-instala-8000-globos-luz-celebrar-anos-caida-muro_2014102900340.html .Recuperado el miércoles 12 de noviembre de 2014.

Sin embargo Ruiz-Vargas (2008), sostiene que cuando se habla de memoria histórica, no debe ser considerada la memoria del pasado personal de los individuos, obviando lo episódico o autobiográfico. Prefiere hablar de una *memoria especial* cuya función es recordar para mantener viva las historias, generalmente ajenas, y cercanas emocionalmente a sucesos concretos de la vida en una sociedad.

El autor indica que en la actualidad la memoria histórica es una manifestación que se conecta con la historia cercana de los individuos cuyos matices aún no se han cerrado,³³ ya que provocan dolor, lo que se traduce en continuar evocando el recuerdo de acontecimientos que la historia oficial no ha tratado como se merece, o bien, evita la tramitación de investigaciones judiciales para una recuperación de la misma.

Para Ruiz-Vargas, desde la perspectiva de la psicología de la memoria, la expresión de la “memoria histórica” se vincula más a un recurso retórico que a una realidad mental, expresión equivalente a la “memoria de la historia” desde el conocimiento actual y la teoría sobre los postulados acerca de la memoria humana. Sin embargo, el autor asume que la *memoria histórica* y la *memoria de la historia*, resulta ser casi equivalente, pero admite que por sus condiciones generales, la memoria histórica involucra una memoria sobre ciertos acontecimientos históricos.

No obstante, prefiere hablar de *contextos cotidianos*, en el sentido que la gente posee un conocimiento de la historia que en estricto rigor, es una memoria semántica de la historia, aunque el uso de lo rutinario se acerca a una memoria autobiográfica de la historia, es decir, el conocimiento que posee cada sujeto respecto a lo que recuerda.

El autor propone en este sentido, tres tipos de memoria que se conectan con la “historia”:

³³ Los casos que no se han cerrado, se vinculan a desapariciones o muertes acometidas por dictaduras como en Chile, Argentina, Paraguay o España, que siguen viva en el recuerdo colectivo a través de sus diversas manifestaciones.

a) Memoria personal (autobiográfica): conectada a los recuerdos directos de las personas que vivieron hechos que han marcado a la sociedad como dictaduras o guerras.

b) Memoria personal que aborda recuerdos de recuerdos: es aquella memoria que proviene de las historias o relatos contados por abuelos o padres de sucesos pasados. El discurso es un testimonio que traspasa información.

c) Memoria derivada de procesos personales: este tipo de memoria se caracteriza por una búsqueda de información que guía a los sujetos al deseo de saber o conocer más de lo sabido.

Con esto, el autor admite que hay una reivindicación de la memoria histórica, pero reconoce las diferencias teóricas en los tres casos, donde la primera es una memoria autobiográfica como tal, la segunda es una combinación entre memoria autobiográfica y memoria semántica y por último, la tercera corresponde exclusivamente a una memoria semántica.

A pesar de estas distinciones realizadas por Ruiz Vargas (2008), la clave está en la *carga emocional* que acompaña a estas memorias en eventos que movilizan recuerdos con emociones³⁴ intensas.

Desde el punto de vista del efecto de la memoria histórica, Ruiz Vargas distingue en el actual contexto, una alusión a los recuerdos e historias con diferente carga emocional, hechos que son relativamente cercanos al tiempo o están en el marco del curso presente.

De esta forma el autor precisa que los “recuerdos personales, recuerdos de recuerdos, conocimiento de hechos silenciados y no explicados, más una mezcla compleja de emociones y sentimientos parecen configurar el punto de arranque de esa dimensión social del recuerdo” (Ruiz Vargas, 2008:74).

³⁴ En el capítulo IV, 4.2 se profundiza sobre el tema de las emociones conectada al cerebro como efecto de la información que procesa a través de las pantallas.

Una opinión similar manifiesta Chicharro y Rueda (2008), quienes expresan que las categorizaciones conceptuales de la memoria histórica integran dimensiones diversas, donde no se puede desconocer el **recuerdo personal y las vivencias individuales** que forman parte de la memoria. La consecuencia se debe a que todas las personas ostentan de una memoria que lleva a la construcción de símbolos y síntomas de un recuerdo colectivo genérico.

En este sentido aluden a la funcionalidad de la memoria como una observación que implica distintas dimensiones:

“La funcionalidad social de la noción de memoria histórica estaría asimismo vinculada a diversas dimensiones donde se implicarían, en distinto grado, los poderes públicos, las industrias culturales o diferentes instituciones del tejido asociativo. De ahí que el sentido social de la apelación a la memoria pueda emplazarse en lógicas que irían desde las pretensiones pedagógicas hasta los esfuerzos por legitimar valores o desarrollar ejercicios de reparación colectiva” (Chicharro y Rueda, 2008:07).

Con esto podemos afirmar que, la preocupación de la memoria histórica es una expresión producto de un fenómeno histórico, en el sentido que dicha cavilación no se manifiesta como una constante en el tiempo. Existen *momentos* en que la sociedad recuerda por calendario o por medio de rememoración que envuelve a toda una nación (fechas de independencia, acontecimientos científicos o desastres bélicos), donde la historia nos traslada a la realidad de lo ocurrido.

No obstante, debemos reconocer que nuestra memoria no puede recordar todo, puesto que está limitada en el espacio y en el tiempo. Sin embargo, existen referencias, datos o informaciones; es lo que Halbwachs (1968) denominaba como *bagaje de recuerdos históricos* donde los individuos lo consiguen, a través de conversaciones o lecturas.

A nivel de la conciencia nacional sobre los hechos, lo que el sociólogo francés agrupa en una memoria social, lo explica de la siguiente manera:

“El pensamiento nacional de estos hechos han dejado una profunda huella, no sólo porque las instituciones han sido modificada por ellos, sino porque la tradición sigue estando muy viva en una u otra región del grupo, partido político, provincia, clase profesional o incluso en una u otra familia [...] la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general” (Halbwachs, op. cit., pp. 54-55).

Siguiendo la corriente de pensamiento de Halbwachs, el especialista en Historia y Ciencias Sociales José Luis Marañón (2011), reconoce que cuando se apela a la memoria, hay elementos que los individuos desconocen, porque no han sido testigo de los acontecimientos. Sin embargo, discursos de manifestaciones no vividas, las asumen como un conocimiento que internaliza a través de situaciones o medios externos.³⁵

Un ejemplo de ello es lo ocurrido en Chile luego del golpe militar y los años de la dictadura, donde generaciones que no fueron testigo de lo vivido en la década del 70, o jóvenes que nacieron en la transición democrática, mantienen una memoria social-histórica, a través del conocimiento e información transmitida por la familia sobre el oscuro periodo de la dictadura de Pinochet.

En este sentido Marañón (2011) explica que “la memoria histórica es un recuerdo colectivo, una evocación hacia el presente del valor simbólico de las acciones colectivas vividas por un pueblo en el pasado. Es una acción que preserva la identidad y la continuidad de un pueblo, es no olvidar lo aprendido, muchas veces con sangre, es el camino para no repetir errores pasados”³⁶(Internet).

³⁵ El último discurso de Salvador Allende en La Moneda, el 11 de septiembre de 1973 en radio Magallanes, es un ejemplo de la grabación que perdura en la actualidad, audio transmitido en diversos medios de comunicación y redes sociales como YouTube.

³⁶ Marañón, José Luis (2011), Véase en <http://www.eumed.net/rev/cccss/12/jlmr.htm>

Para efectos de la memoria histórica, en este sentido es importante tener presente que no sólo se vale de recuerdos políticos nacionales o documentos oficiales encargados por los gobiernos de turno, puesto que el escenario también involucra elementos de la cultura popular, leyendas, costumbres, fiestas, canciones, tradiciones, situaciones personales, entre otras actividades que caracterizan la vida de una comunidad en una determinada época.

Dentro de las reflexiones de Marañón, se señala que las personas son importantes para la memoria histórica, porque tienen información y recuerdos valiosos que al ser compartidos con un número significativo de sujetos que conforman un grupo, un carácter social se preserva como herencia cultural.

Este patrimonio configura elementos simbólicos para recordar aquellos episodios que se originan desde los encuentros internos del sujeto con casos conmemorativos a nivel público donde “los individuos están enraizados en la historia de sus especies tanto como su historia personal, en las circunstancias de sus interacciones con el ambiente inmediato tanto como en su sociedad y cultura” (Paolicchi, 2000: 288).

Por otro lado hay autores como Shindel (2011) que consideran que la historia no debe caer en una simpleza de compromisos sociales que afecten a un país, ya que se puede incurrir en el error de hablar de procesos que conllevan a una deshistorización.

De esta forma, considera fundamental que la memoria histórica tenga la capacidad para integrar temas relacionados con el dolor, las tensiones y los conflictos,³⁷ ya que son cruciales, lo que significa que no deben desvincularse del recuerdo.

³⁷ El caso Pinochet en Chile no dejó de ser una encrucijada entre memoria y olvido con la Ley de Punto Final donde la amnesia y amnistía trataba de dejar todo en punto cero, sacando de la memoria histórica, hechos que eran inevitables de olvidar, producto de una dictadura militar.

Sin embargo, la memoria histórica en algunos casos se usa como propaganda con fines políticos frente a heridas que aún no han sido resueltas. América Latina vivió por mucho tiempo en un contexto de dictaduras militares que, bajo la coyuntura comunista vivida en la década de los años 70 y 80, provocó que se cometieran delitos asociados a desapariciones, y violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos en contra de dirigentes políticos, obreros o simpatizantes del gobierno derrocado. Los casos más conocidos ocurrieron en países como Brasil, Argentina, Chile, Paraguay, Nicaragua, El Salvador, entre otros.

En este caso, Flores (2012) ocupa el término *lucha política* para referirse a la memoria histórica que requiere de una verdad y justicia: “un proceso continuo que no sólo retoma los discursos e imaginarios de la memoria colectiva e implica un diálogo crítico con los discursos oficialistas, sino que implica la posibilidad y la intención de incidir concretamente en una realidad histórica específica bajo la lógica de la construcción de mejores condiciones para todas las personas” (Flores, 2012:4), sin desconocer el aspecto colectivo que conlleva el concepto, pero que su diferencia se establece a través de la lucha contra la impunidad registrada en la historia, defendida en procesos sociales.

De acuerdo a las propuestas de Flores, señala que la memoria histórica, a nivel social, se puede comprender bajo los siguientes parámetros (2012: 3):

1. La construcción compleja, constante y colectiva que incluye diversos discursos, percepciones, recuerdos, sentimientos, significados e imaginarios de un grupo social en relación a los acontecimientos de su pasado, vale decir, a los procesos de desconstrucción de la memoria colectiva.
2. Un aspecto fundamental de la construcción de las diversas identidades que conforman un grupo, una sociedad y un país. En cuanto tal incluye un diálogo crítico con la cultura y con la historia oficial.
3. Un intento por recuperar del olvido los acontecimientos que permiten un acercamiento crítico a la realidad histórica.

4. Un factor clave en la lucha por la justicia, por los derechos humanos y por la construcción de una realidad social auténticamente democrática. Tiene que ver con un devenir de los sujetos desde el pasado y el presente hacia el futuro.

Algunas expresiones que dan a conocer la memoria cumplen un doble juego entre el presente y el pasado – lo actual y lo memorizado – que goza de una metodología preparada institucionalmente. En este sentido, Cuesta (1998), explica que una forma de hacer memoria histórica se traduce al colocar un espacio al recuerdo de encrucijadas entre las políticas públicas y las tradiciones como trasmisión de la evocación. Estas se logran con la organización de instituciones que aluden a museos o rememoraciones de lugares.

De acuerdo a lo anterior, este tipo de memoria sostenida por algunos historiadores, correspondería a “vectores de memoria identificables con la política del Estado, asociaciones del recuerdo y representaciones del pasado en la literatura” (González Callejas, *op.cit.*, p.91).

Esto significa la existencia de una memoria histórica que no se vincula a las vivencias de los individuos o de su vida cotidiana, sino a las formas en que una sociedad conoce su pasado a través de un proceso de asimilación, formada por una serie de recuerdos donde los individuos traen consigo una base de repasos históricos que logran por medio de libros, museos y también, a través de los medios de comunicación, impulsado desde una oficialidad.

La cultura norteamericana, por ejemplo, reconoce públicamente la historia de su pasado en museos, fotografías, reliquias, monumentos y tradiciones que transmiten con patriotismo, incluyendo los acontecimientos negativos y desastres³⁸ exhibidos por los medios de comunicación. Su ciudad capital, el distrito de Washington D.C., concentra una gran cantidad de museos y monumentos que hace referencia a la historia del país en diversas temáticas sociales y culturales como conservación de su memoria histórica.

³⁸ Estados Unidos tiene la cultura del museo donde saca provecho al mostrar los hitos de su historia a nivel nacional e internacional, incluyendo los desastres, para hacer notar su memoria histórica. Ejemplo de ello es el Newseum ubicado en Washington D.C. que mantiene en su 9/11 Gallery Sponsored restos de una de las antenas de las torres caídas el 11 de septiembre de 2001 y bloques del muro que separó a Alemania en el Berlin Wall Gallery.

Para Michonneau (2005), estas articulaciones no tendrían un verdadero peso, ya que se trataría de una recreación cuya definición es artificial, ligada al contexto político, social y económico en el que se desarrolla ese proceso de rememoración³⁹ (Internet).

Pero volviendo a la comprensión de la memoria histórica, no deja de llamar la atención en las Ciencias Sociales, la existencia de autores que consideran que el concepto debe ser aclarado, tanto por sus incongruencias, como así también por su utilización diferenciada.

Francisco Erice (2008), admite que la memoria concita ciertas imprecisiones que provienen desde la memoria colectiva, provocando una confusión de la acepción que lleva a lo mundano. Dicha observación es consecuencia para que diversos autores encargados de investigar la memoria histórica, apelen al sentido crítico y rígido de la disciplina, obviando razonamientos personales.

El investigador explica que la historia es el resultado de su interconexión, según los saberes, es decir, la memoria histórica es transversal en todas sus dimensiones para captar su comprensión. Propone que se identifique con la *Historia Oficial* que explican los historiadores.

Como segundo punto, considerando que lo histórico representa elementos que son parte del contexto, la memoria histórica implica aludir a la inserción de lo biográfico-individual en lo histórico colectivo. Finalmente, constata que todo recuerdo es memoria, por lo tanto al usarla desde el presente para evocar el pasado, de forma colectiva, dicha memoria también es histórica.

Si bien las reflexiones de historiadores e investigadores sociales son aportes en la visión del concepto, la evolución y reconstrucción que hace el individuo y la sociedad de su pasado, refleja que la memoria es consecuencia de los efectos de las relaciones sociales, admitiendo que no puede abarcar todo el pasado, sino más bien un tiempo que sigue viviendo en nosotros.

³⁹ Stéphane Michonneau (2005), planteó esta idea en el Seminario Internacional sobre Memoria e Historia desarrollado entre el 26 y 30 de septiembre de 2005, ciudad de Guatemala. Véase en <http://es.scrib.d.com/doc/97414690/Memoria-e-Historia>

Pero además, fuera de cumplir una labor de exploración y de promoción, la memoria histórica conforma al mismo tiempo un material sustentable para el trabajo de la historia e información que se basa desde el individuo como ser, pasando también a los grupos que adaptan una comunidad local, colectiva, social y nacional de un país.

La expresión “memoria histórica” advierte una polisemia tendiente a generar confusiones, pero lo importante es reconocer que los procesos de reconstrucción del pasado en el *qué*, *cómo* y *para qué*, responde a cuestiones sociales y culturales donde la comunicación juega un rol fundamental en la recepción de los individuos.

Sin embargo, en la medida de entender al sujeto, como individuo que reflexiona y abre sus opiniones, a través de la interacción con otros miembros sin la condición de tener una relación en común – familia o amistad –, desvinculado de las instituciones políticas o la historia oficial, lo más conveniente es centrar aquella experiencia personal del individuo que pertenece a un grupo con identidad social y nacional, que nos ayuda a entender dicha *memoria* centrada en discursos sobre el pasado impuesta por memorias personales o grupos que alcanzan un grado de interpretación de lo acontecido.

La tarea de recuperar la memoria histórica representa, por consiguiente, ramificaciones más allá de la restitución de los hechos basado en discursos oficiales. En este sentido, una de las concepciones que se acerca al objeto de estudio es la propuesta de Joan del Alcàzar Garrido, sobre la memoria histórica alcanzada por las personas:

“...es la que determina nuestras coordenadas en la sociedad en la que vivimos. Es una especie de mochila que cada uno de nosotros llevamos a la espalda como resultado de la propia experiencia vital, y en ella pueden encontrarse conocimientos, recuerdos, mitos, prejuicios, apriorismo, engaños...; nuestros, de nuestras familias y, en un círculo más amplio, de los grupos sociales con los cuales nos relacionamos de manera preferencial. Esa es nuestra memoria, el resultado de la interacción de lo que transportamos de manera más o menos cómoda en nuestra mochila. Y esta, al entrar en contacto con mochilas, con otras memorias, se relaciona de forma complaciente o conflictiva, y se alinea mejor o peor con la corriente hegemónica que interpreta el pasado histórico, lejano o reciente” (Joan del Alcàzar Garrido, 2013: 191).

El autor otorga una gran importancia al concepto de la realidad que manifiestan los individuos interesados en sucesos que atañen a una realidad cercana a ellos, sobre todo en aquellos que aspiran a establecer una correspondencia, por medio de sus conocimientos con la historia reciente.

En este esquema, el de la memoria histórica de las personas con “mochilas” que llevan los individuos en sus espaldas, alcanza cierto nivel de respuesta en la formulación de opiniones en cualquier nivel de manifestaciones.

Desde el punto personal de los individuos, Stern (1998) detecta que todos los seres humanos tienen una multitud de recuerdos en variadas memorias, es decir, hay memorias sueltas desde la perspectiva social como recuerdos significativos, fundamentales para definir quiénes somos.

Estas memorias sueltas se articulan en una mitología colectiva importante que da un sentido social que la vuelve más emblemática como recuerdo colectivo, hecho que se aprecia en cualquier evento del pasado que se manifiesta en forma masiva en el presente. Para que esta memoria tenga significado desde una mirada colectiva, el contexto cultural y político es importante.

Desde estos parámetros, Stern establece dos marcos de memoria totalmente opuestos, pero dinámicos: *la memoria suelta* y *la memoria emblemática* cuya dinámica va definiendo una memoria colectiva que tiene sentido para las personas en su memoria histórica.

En este sentido, señala que, “se construyen los puentes interactivos entre las memorias sueltas y las emblemáticas a partir de coyunturas o hechos históricos especiales, a partir de los casos en que una o dos generaciones de gente sienten que han vivido ellos o sus familias una experiencia personal ligada a grandes procesos o hechos históricos, de virajes o rupturas tremendos, que cambian el destino” (Stern, 1998: 12).

El investigador va más allá al preguntarse sobre los juicios entre las memorias sueltas y emblemáticas para configurar un proceso histórico que llega a una memoria colectiva que permita ordenar, trazar, analizar e interpretar la memoria y el olvido como un proceso histórico que es social y personal en tiempo de conflictos y episodios que fueron traumáticos.

Si pensamos en esto, podemos fijar la mirada en *hechos relevantes* que marcan una memoria histórica donde Stern propone revisar las memorias emblemáticas no como una sola “cosa” concreta, de un sólo contenido, sino que es un marco o una forma de organización de las memorias concretas y sus sentidos. Es decir, la memoria emblemática es un marco de organización y no un contenido específico.

De esta forma Stern manifiesta que al organizar la memoria emblemática,

“...da un sentido interpretativo y un criterio de selección a las memorias personales, vividas y medio-sueltas, pero no es una sola memoria, homogénea y sustantiva. Los contenidos específicos y los matices no son idénticos ni de una persona a otra, ni de un momento histórico a otro. La memoria emblemática es una gran carpa en que hay un show que se va incorporando y dando sentido y organizando varias memorias, articulándolas al sentido mayor” (Stern, op.cit., p.14).

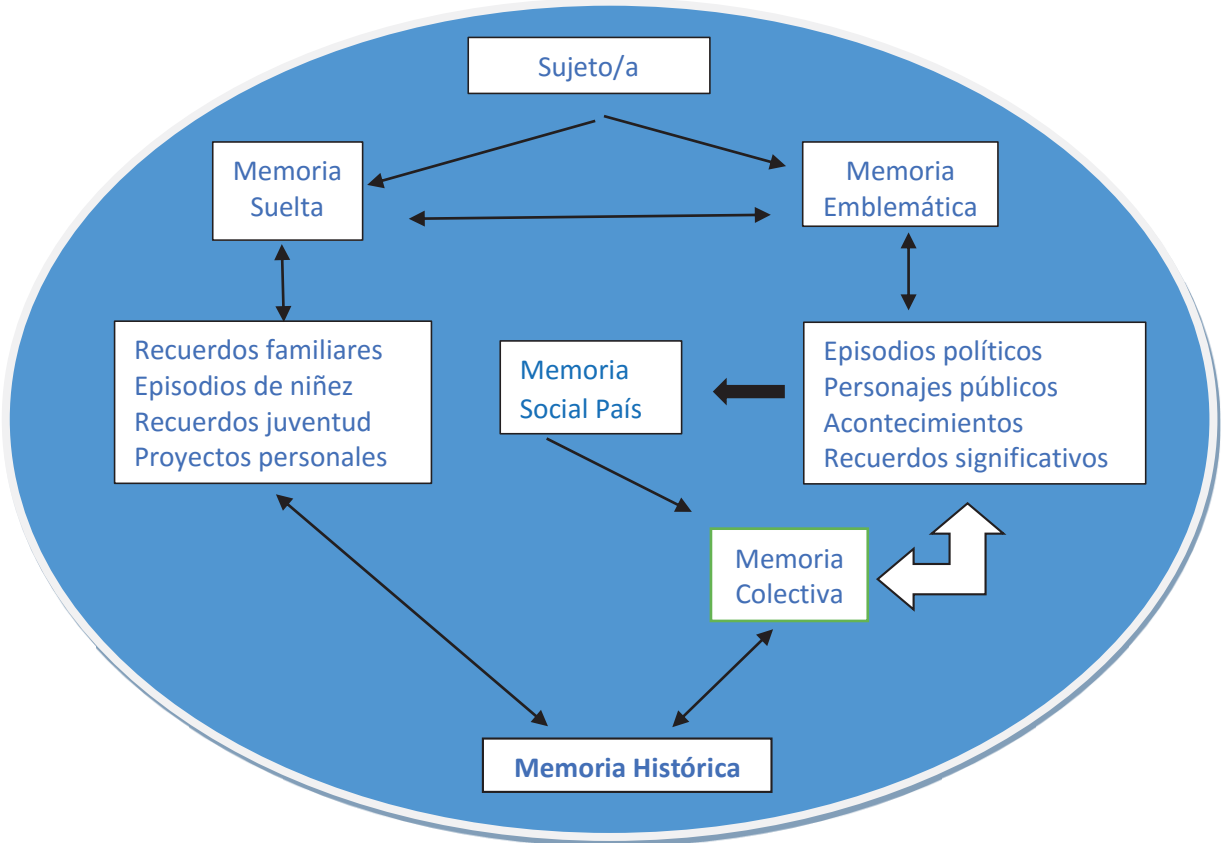
El investigador subraya además, que la memoria emblemática no es sólo un marco que organiza el sentido mayor de los recuerdos, pues va creando también, una forma de establecer el debate, generado por manifestaciones que permiten a los sujetos decodificar el mensaje gracias a los estímulos que se plantean en el proceso de los contextos de la memoria histórica.

La fórmula de Stern crea un sentido interpretativo y un criterio de selección para aquellas memorias que resultan ser personales, sujetas a vivencias y hazañas sueltas que están en un gran conjunto que en el tiempo resultan ser colectivas e históricas.

Joan Ferrés (2014) por otra parte considera que los recuerdos son una reconstrucción importante para la memoria ya que la mente emocional tiene una intervención decisiva en los espacios de información como condición subjetiva donde el cerebro no procesa los hechos, sino que da sentido a los recuerdos que logran ser significativos: “el carácter reconstruido de la memoria se pone de manifiesto en las experiencias de implantación de recuerdos” (Ferrés, 2014: 80).

De esta forma, a través del siguiente gráfico podemos representar la dimensión reflexiva que nos ofrecen las diversas nociones tratadas en este punto sobre la interpretación del marco organizativo de la memoria histórica que tiene un sujeto acerca de su pasado, cuyo dinamismo se entrecruza en las vivencias personales e integración a una sociedad:

Gráfico 2: Mapa conceptual de la memoria histórica expresadas por los usuarios / actores sociales.



Fuente: Elaboración propia, año 2014.

Como sujetos, somos poseedores de una memoria individual que tiene la capacidad de reconstruir un determinado evento, siendo esa construcción posible de conocimiento directo o elaborado mediante el recurso de una mediación que al integrarse a otras memorias individuales, se armoniza una memoria social.

La ruta de la memoria de los individuos señalado en el esquema (gráfico 2), es la representación de la simbiosis de la memoria individual y social conformada por memorias sueltas y emblemáticas que representan el conjunto de un sistema cultural que convive con la mediatización de los medios de comunicación, encargados, a través de sus diversos programas, representar las identidades individuales y sociales que apelan a un rescate que, por objetivo, apelan a las sensibilidades y emociones de los espectadores que se conecta con la memoria histórica, tópicos que se abordan en el siguiente punto del capítulo en el tratamiento de la memoria en los medios de comunicación.

3.4 Memoria en los Medios de Comunicación

“El pasado se debe memorar siempre, verlo, saberlo y estudiarlo, porque es el espejo para mirar lo que ocurrió”.⁴⁰

Constantin Costa-Gavras, director de cine

La memoria en una sociedad no abarca sólo el pasado, sino también aquello que sigue viviendo entre nosotros. Y una de las formas para que esas vivencias continúen activas en la memoria de la sociedad, es a través de la labor que ejercen los medios de comunicación.

Dichos medios pueden ser convencionales o digitales,⁴¹ cuya mirada al pasado trae consigo que el tiempo adquiera una importante dimensión social por las referencias que concita el contexto histórico de los acontecimientos.

⁴⁰ Entrevista en revista *Racontto, la mirada audiovisual impresa*, N°4, año 2002, p. 15.

⁴¹ Sitios Web, redes sociales, DVD u otros soportes tecnológicos.

Ahora bien, para comprender la memoria cuando nos habla del pasado, ésta requiere de un soporte. En la actualidad, el alcance de la memoria histórica logra su comprensión con las huellas o registros que permiten desarrollar un funcionamiento social⁴² del objeto, transmitido por los medios.

No hay duda que materiales como documentos, fotografías, películas, planos, objetos antiguos, libros, entre otros, permiten reconstruir una rica herencia social que contiene expresiones que despierta el aprecio e identidad cultural. En este sentido, los bienes que integran un patrimonio cultural, son puestos como valor desde el punto de vista de las emociones (ver 4.3), ya que conforman un capital que es revalorizado por los miembros de la sociedad.

Cuando los individuos perciben que la memoria sobreviene de la comunicación, ya sea a través de los diversos registros y medios que implica estar presente frente al pasado, se genera una memoria comunicativa⁴³ proveniente desde afuera, donde los sujetos experimentan sentidos variados, estableciendo nexos internos y externos.

Un ejemplo de ello son las narrativas que describen vivencias sobre episodios que impactaron al mundo como los relatos del Holocausto, acontecimiento que permite a los lectores sacar conclusiones sobre el mundo subjetivo que vivieron las víctimas, respondiendo así sobre ciertos hechos desde su propia perspectiva. El caso más reconocido es el Diario de Anna Frank, relato de primera mano que revela cómo los Judíos vivieron en la clandestinidad.

⁴² El académico Josep Lluís Fecé Gomez de la Universidad de Girona, utilizó el concepto en la mesa redonda “Televisión Studies: Quality, Transmediality and beyond” realizado el jueves 13 de junio de 2013 en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UAB, en el marco del Doctoral Summer School. Explica que en la actualidad existe una audiencia expandida que se fragmenta en la búsqueda de una autenticidad donde existen programas que representan la cotidianidad del pasado.

⁴³Véase Duch y Chillón (2012), *Un ser de mediaciones. Antropología de la Comunicación*, sobre las referencias de Jan Assmann, pág.414, quien entrega una visión pedagógica sobre la memoria cultural que deriva de dimensiones externas, entendida la cultura como un proceso amplio de comprensión.

En las sociedades modernas y postmodernas las fuentes de la historia suelen ser mediáticas o las historias recogidas se construyen, a través de los medios de comunicación para ser distribuidas por las instituciones. La fotografía, por ejemplo, es una mediación donde se consigue una serie de discursos para reconstruir memoria, como así el libro de Anna Frank que reconstituye, además de ser un aporte social, lo ocurrido con la opresión Nazi.

González Callejas (2013), plantea que en la actualidad estamos en presencia de una sociedad que acude a la memoria como un fetiche de consumo para recuperar el pasado, es decir, la cultura de masas aprovecha su uso a través del turismo, el libro y los espectáculos como el cine u otras obras. Este consumo de repasos lo denomina como la “era del coleccionismo de recuerdos”, un culto del marketing y auge sobre comportamientos pasados.

Sin embargo, el autor admite la existencia mercantilizada y masiva que abarca el tema de la nostalgia, donde el relato actual ha podido aprovechar la rehabilitación de las historias de centros urbanos y registros de la vida cotidiana a través del vídeo, la fotografía digital, documentales, docudramas y sitios de Internet. A su juicio, esto forma parte del actual sistema de la posmodernidad, cuyas huellas e imágenes que se mantienen almacenadas para rememorar el pasado, ha generado una inflación abultada de la función de la memoria.

No se puede desconocer entonces, que el repaso al pasado es materia de interés para los medios de comunicación que la invocan a través de documentales, películas, reportajes televisivos, programas radiofónicos, Internet y, actualmente, los chats en las redes sociales, como señales de referencias para describir situaciones del presente.

La industria de la comunicación se caracteriza por tener una singularidad al condicionar su funcionamiento donde el contenido en sí, es fundamental para llegar a las audiencias. Este aspecto es lo que conlleva a que los medios, como materia del tratamiento de la memoria, cumpla con tres funciones fundamentales: seducción informativa, visión de nostalgia y representación de lo extremo.

En este sentido, en palabras de Sánchez-Biosca, el medio visual, “asienta y cristaliza ciertos aspectos de la memoria colectiva, operando por selección entre imágenes, convirtiendo alguna de ellas en emblemas de valores, ideas, mediante abstracción, estimular respuestas diferentes y expectativas también diversas” (2006: 14).

Actualmente la comunicación audiovisual, en todas sus facetas, se ha convertido en la matriz principal del recuerdo. Temáticas sobre la memoria han sido aprovechadas para contar historias que representan una verdad ocurrida en el pasado donde el cine, siguiendo la línea de la fotografía, fue el medio principal que comenzó un trabajo de registro para informar, convirtiéndose al mismo tiempo, en una fuente del pasado, independiente de sus leyes y códigos, completamente diferentes a la hermenéutica de la historia.

El cine encuentra en sus imágenes las secuencias, los relatos, los personajes, la historia de esa multiplicidad de cosas que entrega el pasado. Para el estudio y su relación con la historia, Garrido (2013) prefiere denominarlo documentos en soporte vídeo.

El historiador sostiene que el cine en el campo de la memoria, abre los sentidos de posicionamientos personales debido al recuerdo de vivencias individuales, como así de los discursos de usos públicos o grupos del pasado.

Otra idea que llama la atención para el autor es el reconocimiento que hace sobre la importancia de la televisión en materia de memoria: “la televisión se ha convertido en el principal vehículo de transmisión de ideas políticas y culturales. Las imágenes penetran en el ámbito doméstico y ejercen una enorme influencia sobre las ideas, las opiniones, las costumbres, las memorias individuales y de grupo” (Garrido, 2013: 30).

Y respecto al cine con temáticas del pasado, subraya que su importancia radica en que son documentos primarios que permiten hacer una reflexión histórica como forma de conocimiento, práctica social de identidades y representaciones de conflictos, no obviando comprender su contexto.

Garrido establece además en esta línea que, “tanto cine de ficción como documentales, como eje que nos permite, adentrándonos en la memoria visual de nuestro siglo [...], es, sin duda, un espejo en el que se reflejan las obsesiones, miedos y estados de ánimo de una sociedad” (Garrido, *op. cit.*, p. 31).

Fuera de las normativas que invocan a explicaciones universales, el cine cumple una doble función: ser un agente de la historia y fuente de la misma, donde no pierde la oportunidad al recurrir al presente para configurar historias de lo sucedido basado en hechos reales.

Sin embargo, el séptimo arte como metodología aplicable al estudio del pasado no es bien visto por algunos académicos que prefieren la línea clásica del documento escrito. El filósofo Ian Jarvie, parafraseado por Rosenstone, dice al respecto que “las imágenes sólo pueden transmitir tan poca información y padecen tal debilidad discursiva que es imposible plasmar ningún tema histórico en pantalla. La historia, explica, no consiste en una narración descriptiva de aquello que pasó, por qué sucedió y su significado” (Rosenstone, 1997: 31).

Reconociendo que el documento escrito logra ser una fuente significativa en materia de historia, el cine también cumple un rol fundamental, porque es un testimonio desde el momento en que la cámara revela el funcionamiento real de la sociedad o de la gente que forma parte de ella.

En palabras de Sand, “la ficción audiovisual como medio de restituir el pasado es perfectamente legítimo. En definitiva, las convenciones lingüísticas y las estructuras narrativas son los elementos que ayudan a crear la imagen del pasado y que la cargan de contenido” (2004: 496), esto en el sentido que se trata de un medio activo para revelar los códigos culturales que operaron en una determinada época.

Obviando la parte metodológica de la historia, como plantea Marc Ferro (1977), el imaginario que proyecta la ficción puede definir elementos de una realidad que constituye un material esencial para la historia. En este aspecto, el historiador no sólo utiliza la narración explícita del filme, sino que descodifica también los elementos implícitos y subyacentes, insertos “entre líneas” por el propio realizador o incluido en las imágenes que ocupan un lugar fundamental en la estructura del pensamiento.

Una de las facultades que tiene el cine es que su pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que Rosenstone (1997) califica como el *otro tipo de información*, ya que las películas ofrecen material que caracteriza un sentido del pasado representado a través de la contemplación del paisaje, la percepción de los ruidos, sentir las emociones de los personajes o asistir a conflictos individuales o colectivos.

Respecto al carácter visual, para Cristian Miranda (2010) la imagen del cine proyecta una inmediatez cuando describe una situación, dando mayor efectividad a la realidad que pretende representar. En este sentido, existen producciones cinematográficas que tratan el pasado ligado a una situación histórica⁴⁴ específica en el que las imágenes, fuera de generar tensiones políticas y/o sociales, también abren dimensiones sobre la memoria.

El cine, como obra audiovisual, recurre frecuentemente a la memoria del pasado para explicar, de acuerdo a la mirada del director, expresiones del pasado. En este sentido, se presenta la visión de un reconocido cineasta mundial, conector del cine político y social, como así también las referencias de algunos autores que vinculan al cine, los medios y la memoria como obra conjunta que ayudan a la recuperación de la memoria, que se exponen en los siguientes puntos:

⁴⁴ Existen películas a nivel mundial que reflejan la memoria de acuerdo a contextos propios de la historia de los países. Algunos ejemplos son *Ya no basta con rezar* (1972) de Aldo Francia; *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo; *Tierra y Libertad* (1995) de Ken Loach o *La Batalla de Chile* (1973-79) de Patricio Guzmán.

a) Testimonio de un director

El cineasta Constantin Costa Gavras (2002), uno de los mayores exponentes del cine político, sostiene que el pasado se debe memorar siempre a través del cine, ya que las películas son un medio para conocer y estudiar, dado que el filme es un espejo que muestra lo ocurrido en una realidad.

Gavras, conocedor de la historia política a nivel mundial y del caso chileno en los últimos treinta años, enfoca su idea de memoria en una entrevista a la revista de cine *Raconto*⁴⁵ que se reproduce a continuación:

⁴⁵ Entrevista realizada por el periodista Miguel Chamorro, publicada en revista de cine *Raconto, la mirada audiovisual impresa*, N°4, año I, Diciembre 2002.

“¿Qué sabe del cine chileno?”

Tengo mucho más conocimiento exterior, pero sin ver películas, porque he leído artículos, entrevistas pero es poco debido a que no vemos mucho cine chileno en Francia. Las últimas películas que he visto son de Patricio Guzmán que se han dado en televisión y tienen mucho éxito, puesto que mucha gente las ve allá.

¿Tuvo la oportunidad de ver El caso Pinochet?

Sí, me pareció una película muy interesante porque es una memoria de vuestro país. Creo que Guzmán hace estas películas porque en treinta años la gente no ve estos films, está muy lejos de esta situación y ve un testimonio muy preciso sobre esto. Además, a través del mundo, la gente que no conocía nada, porque sólo sabía por papeles, con las películas de Guzmán la gente puede saber lo que pasó en Chile.

Pero pensando también en la gente que practica un discurso de reconciliación ¿sigue siendo necesario hacer películas sobre la memoria?

El pasado se debe memorar siempre, verlo, saberlo y estudiarlo porque es un espejo para mirar lo que ocurrió en el pasado y saber lo que realmente pasó con las cosas negativas. Probablemente hay personas que sostienen la idea de perdonar, pero no se puede olvidar las víctimas de la historia.

Usted realizó un film sobre la desaparición del periodista Charles Horman; en Chile se han hecho documentales sobre las víctimas de la dictadura militar. ¿Cree que el tema aún está vigente para hacer películas denunciantes?

Seguramente hay tema, pero hoy existe la libertad en Chile de los directores chilenos para encontrar esos temas y hacer esos temas aquí en Chile que es mucho mejor como contar las experiencias de gente que ha vivido un pasado tan difícil de vuestra historia. Pero aquellas historias hay que encontrarlas con otro contenido que es una filosofía más larga. El cine es uno de los poco medios con libertad, yo no pienso que hay que enjuiciar, puesto que los directores tienen la libertad de hacer lo que les parece bien, no hay ningún problema en eso.

Pensando un poco en que la situación política es distinta y vivimos un sistema globalizado de libre mercado ¿cuál sería el cine que usted desarrollaría?

Bueno, este es un tema interesante, el mercado no sólo es el mercado, por la intervención que se hace en los pequeños o grandes países con la economía. Cuando un país chico es muy débil económicamente es fácil controlarlo y hoy se puede debilitar la economía de un país con el FMI, el Banco Internacional y con la parte de la sociedad interna haciendo que el país caiga en un debilitamiento y así se controla mejor, como lo que pasó en Argentina. Ahí hay una historia interesante porque el cine tiene personajes, con dramatización, con un principio y un fin” (2002:15).

b) La mirada de la memoria según el cine

Lo interesante del trabajo cinematográfico que plantea el director greco-francés al utilizar un material que debe ser visto y estudiado, significa que la ficción, como medio de comunicación, tiene un papel preponderante al momento de restituir el pasado, para que sea verosímil. Coincidiendo con su postura, Michael Clarembaux (2013), señala que la ficción da una impresión de la realidad de manera auténtica, asimilando la situación histórica.

En este sentido el cine se presenta como uno de los medios principales en el trabajo de escanear la historia y lo hizo inicialmente con su *cine histórico*. Grandes películas como *Intolerancia* o *El nacimiento de una nación* de Griffith o en el caso ruso con las obras *Octubre*; *El acorazado de Pontenkiein* de Eisenstein, proyectan esa mezcla entre novela y realidad que ha sido estudiada por años.

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy (2009) exponen que uno de los aspectos importantes de las películas que tratan el pasado, es **la reconstrucción de los decorados**, que permite ubicarnos en un estilo propio de la época, con el objeto de llevarnos a la imagen de una realidad histórica ilusoria o imaginativa, donde los espectadores pueden encontrar en estas producciones la fascinación del espectáculo de la historia.

Más allá de las maravillas que proporciona un cine de decorados y espectáculo estilístico sobre los períodos que representan, los autores argumentan que “nuestra época presencia un amplio movimiento de revitalización de las coordenadas del pasado, un verdadero frenesí patrimonial y rememorativo, acompañado por un acusado fervor por las identidades culturales, étnicas y religiosas que se remiten a una memoria colectiva” (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, 2009: 163).

Esto lleva a pensar que el cine es, y seguirá siendo, uno de los medios fundamentales en el trabajo de representación histórica cuando una película evoca la memoria del pasado. De alguna forma el séptimo arte realizó un cine histórico para dar a conocer y humanizar a sus personajes, pero no es hasta más avanzado el tiempo que encontramos películas que se revelan como reflexiones históricas por los traumas causados en el siglo pasado: la bomba atómica por ejemplo, las guerras mundiales y los conflictos coloniales son la muestra de que el cine toma y acelera el auge de la memoria, aplicando una mirada crítica y polémica.

De acuerdo a esto, Lipovetsky y Serroy reconocen que la relectura del pasado tiene hoy como objeto la historia de las mentalidades donde se deja de lado lo que resulta heroico para dar paso a una humanización. Admiten, sin embargo, que el nuevo cine histórico al que ha llegado Hollywood cae en una incredulidad por esa hibridación de géneros compuesta por la historia y la ficción que conjugan la reconstrucción del espectáculo para cargar la pantalla de efectos y sensaciones.

No obstante, hay material también como para decir que el cine descubre territorios donde no se puede volcar hacia el espectáculo como signo de respeto en la conciencia de las civilizaciones. Un caso fue el genocidio producido en Europa que se instaló como punto de referencia para que la historia desarrollara una investigación con el objeto de establecer los hechos, además de un compromiso moral para responder a los responsables de la conciencia colectiva e individual.

Un ejemplo fue la película francesa *Shoah* (1985) del periodista y escritor Claude Lanzmann, que confirió de algún modo el recuerdo de los hechos, como así también la película realizada en Estados Unidos, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg o el caso de *El Pianista* (2002) de Roman Polanski. "Lo que estas películas han conseguido gracias a su éxito popular es una inalienable conciencia colectiva" (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *op.cit.*, p. 163).

En consecuencia, determinado filme con temática histórica, sobre todo de un pasado reciente, permite al destinatario elegir, entre todas las posibilidades, realizar significaciones personales de manera social o histórica, de acuerdo a lo que resulte más cómodo y cercano, coherente con su sensibilidad emocional.

Por otro lado, los medios audiovisuales en general y los de información han cumplido un papel fundamental en su vinculación con el pasado, ya que mantienen una fijación con la memoria colectiva, lo que permite armonizar la reconstrucción de los hechos.

Cada vez más las personas forman su idea del pasado a través del cine y la televisión, ya sea mediante películas de ficción, docudramas, series o documentales. Hoy, la principal fuente de conocimiento histórico para la mayoría de la población es el medio audiovisual.

La investigadora Rosa María Ganga (2008) incluso llega a admitir que los recuerdos y los acontecimientos históricos son materia disponible para los medios audiovisuales para que, aquellos hechos sean re-construidos como vehículos hegemónicos de las informaciones que reciben, lo que para este caso se fundamenta en la participación de personas preparadas para dar claridad a lo que se relata.

c) Medios, Comunicación y Memoria

Fuera de reconocer el trabajo iniciado por el cine con discursos en la línea de argumentos históricos y/o políticos, Francesca Anania (2010) reconoce que los medios de comunicación en general, funcionan de acuerdo a la evolución que va desarrollando la sociedad en el contexto de cada época, lo que permite moldear a quienes integran una colectividad.

Si observamos el interés y visión que realizan los medios de comunicación por la memoria, la investigadora precisa que “los medios se constituyen como una documentación de la realidad al menos en dos niveles: ya que reflejan esta realidad, en el sentido que la registran y la convierten en analizable y dado que, representándola, la filtran a través de una serie de categorías mentales que se vinculan directamente con la mentalidad de una época” (Anania, 2010: 18).

De esta forma el medio pasa a ser un agente de la historia, pero al mismo tiempo un redactor de éstas en el que confluyen distintos discursos que llevan a una interpretación del contexto. La autora sostiene que las fuentes que abordan la memoria en los medios de comunicación pueden ser programas de televisión, películas y/o, artículos, los que aportan debate y análisis cuantitativo, pero también cualitativo, ya que la historia genera conciencia en la sociedad.

En este sentido, la función comunicativa de la memoria resulta ser un factor decisivo al dimensionar la capacidad que tienen los sujetos para escenificar aquellas materias del pasado que se visualizan en el presente a través de los medios de comunicación.

Una de esas formas de explicación es a través del lenguaje expresado por los medios, cuya potencialidad y fuerza activa se utiliza, “para explicar cómo se han construido socialmente las identidades y significados que nos sirve para articular la realidad y explicar el mundo” (Garrido, *op. cit.*, p.40).

En tanto Paul Ricoeur (1999), valora el sentido del discurso como expresión de texto escrito para ser utilizado como archivo disponible en la memoria individual y colectiva, elementos observables en el nuevo escenario mediático que proporciona la tecnología.

Ahora bien, reflexionando sobre el sentido de recordar para manifestar un discurso que hace referencia al pensamiento, Lluís Duch y Albert Chillón (2012) indican que es un acto indispensable, porque regula la comunicación en forma intersubjetiva y exterior a través de diálogos que desarrollan los propios individuos con su entorno: “el sujeto no desarrolla su aptitud comunicativa desde sí, sino en *relación con los demás*: desde fuera, circularmente, estableciendo mediante sus sentidos muy variados nexos entre lo interno y externo”(Duch y Chillón, *op. cit.*, p. 414).

Esto permite inferir que la vinculación del tiempo presente en la memoria de las personas con los medios de comunicación, incluyendo los sitios web, subyace como una documentación de la realidad que se refleja con registros visibles y analizables con discursos, cuyo lenguaje resulta ser el soporte de expresión de aquel imaginario (ver 8.1).

Por otra parte, de acuerdo a la explicación de Anania (2010), el medio de comunicación funciona como un agente de la historia, pero al mismo tiempo es el escritor de una historia que se integra al contexto presente, ya que usa el pasado actualizándolo e interpretando con categorías de la contemporaneidad.

Sobre esto mismo y en referencia a los medios de comunicación como fuentes de la historia, la investigadora explica que,

“los medios de comunicación de masas, la prensa, la radio, el cine y la televisión, se convierten en este caso en fuentes primordiales para una reflexión sobre las transformaciones de la sociedad. El área que tenemos que tener en cuenta para analizar un periodo histórico y una determinada sociedad es amplísima. Si lo que tenemos que hacer se trata de interrogar a estas nuevas fuentes y desvelar la información latente hay que leer el documento y la película como discurso de la sociedad sobre sí misma”. (Anania, *op.cit.*, p.27).

Este planteamiento es coherente con la postura de María Victoria Bourdieu (2012), quien señala que el desarrollo de las tecnologías de comunicación resulta esencial para la construcción de categorías políticas, económicas y culturales, donde la memoria social se sostiene con los fragmentos que reconstruyen el pasado a través de la presentación de filmes, vídeos y programas de televisión.

Bourdieu propone el análisis de la construcción de los discursos audiovisuales con el objeto de conseguir la comprensión de las improntas simbólicas para observar el montaje del pasado. En este sentido, las técnicas de recolección para la recuperación de la memoria corresponden al relato, ya que logra comunicar algunas características propias de la sociedad que conlleva a saber quiénes somos, qué hacemos, cómo nos sentimos y por qué hay que desarrollar un tipo de acción.

Es interesante la aportación que hace la autora, ya que la realidad indica que el relato, desde su existencia, se sitúa en un punto esencial para la comprensión e interpretación de una reconstrucción que busca comunicar elementos donde la sociedad interpela lo expuesto, hecho que se evidencia en las series de ficción y las redes sociales (ver cap. VIII).

Otro aspecto interesante lo encontramos en el término *relato*, utilizado por algunos expertos al hablar de una historia más cercana a lo vivencial a finales de los sesenta y durante los setenta al producirse una triple relación entre historia, lingüística y antropología cultural para la interpretación de procesos sociales, donde la memoria histórica integra estos lineamientos.

Esta evidencia la advierte Jaume Aurell y Peter Burke (2013) al indicar que en la actualidad se habla con mayor frecuencia del discurso como forma de comunicación, fundamental en el entramado de una obra histórica, ya que permite observar matices que permiten descubrir aspectos esenciales de la cultura a la que pertenece su contexto.

En definitiva los autores precisan que en la actualidad, “nadie duda de la eficacia del resurgimiento de los métodos narrativos, que se ven como un procedimiento adecuado a través del cual la historia ha conseguido no sólo recuperar la conexión con el lenguaje del pasado, sino también con el lenguaje del presente, haciéndolo más referencial y comprensible” (Aurell y Buke, 2013:298).

De esta forma, parte de la memoria histórica impulsada por los medios de comunicación se ajusta a las nuevas tendencias del posmodernismo, las propensiones del lenguaje y la realidad histórica de los fenómenos culturales de la sociedad que llegan hasta la cotidianidad de los sujetos.

Desde una posición lógica, Sánchez (2004) indica que el aspecto importante para la comprensión de la memoria, se basa en la interacción y la dialéctica que se produce entre el pasado y el presente, ya que permite detectar cómo el presente condiciona la visión y percepción del pasado. Así, estos resultados se pueden comprender cabalmente, teniendo en cuenta el contexto del tiempo en el que se desarrolla.

En la misma línea, el director del Museo de la Memoria de Rosario, Argentina, Rubén Chababo,⁴⁶ reflexiona que hablar del pasado es una proyección de una *memoria ejemplar*, cualquiera sea su instancia o soporte mediático para interpelar una memoria viva sin discursos oficiales.

Si bien existe un reconocimiento al medio de comunicación como fuente de representación de la memoria, Francesca Anania (2010) insiste en el análisis que debe hacerse sobre las imágenes del siglo pasado reciente, una sustancia audiovisual que adquiere un importante peso gracias al contenido que transmite. En este sentido declara que,

⁴⁶ Ponencia: *La memoria y los Museos de la Memoria* (2015), Casa Amèrica Catalunya, Barcelona, jueves 05 de febrero de 2015.

“los audiovisuales son el testigo de nuestro tiempo [...] aquí está bien recordar que el testimonio de la época contemporánea tiene un papel que en otras épocas no tuvo: es una de las principales fuentes para reconstruir la historia de las mentalidades, de lo cotidiano, pero también una fuente para la historia política: una fuente que puede esclarecer a la historia oficial” (Anania, *op. cit.*, p.30).

Tomando en cuenta la importancia de la producción audiovisual en lo referido a la memoria, Chicharro y Rueda (2008) indican que desde la ficción histórica que exhibe la televisión, el medio ha construido y vehiculado las modalidades de representación históricas más divulgadas como procesos de recepción masiva en el último tiempo.

En una reflexión similar, siguiendo a López (2009), la historia que es representada en los medios de comunicación, realiza un aporte en el aspecto formativo, ya que al ser un contenido real, se integra como elemento cultural y social en dos aspectos: la mayor de las veces la gente aprende de la historia a través de la televisión y se reflejan identidades tanto individuales como colectivas, en los respectivos discursos que giran en torno a la narración de la producción.

La autora considera importante la contribución que hacen los medios de comunicación en el tratamiento de la historia, aunque no sea la búsqueda de una verdad absoluta, pero sí una oportunidad para comprender que el producto observado orienta una representación histórica, esclareciendo así el posicionamiento del espectador a base de una verosimilitud que presenta la narración.

Uno de los componentes importantes en esta integración de la memoria hacia los medios de comunicación se asocia a la **memoria y vivencias personales**, porque despiertan símbolos de un recuerdo ligado a una determinada generación que logra resonar cuando las imágenes evocan algo que los espectadores han vivido en la realidad, es decir, la subjetividad icónica adquiere una relevancia imborrable.

El conjunto de relatos y recursos que contribuye el componente audiovisual – cine, vídeo, televisión e Internet – se complementa con la tecnología de los ordenadores que almacenan una memoria a nivel digital (ver 3.6).

En este aspecto Gubern (2013) habla sobre nuestra “existencia biológica”, entendiendo a la tecnología como soporte que contribuye a mantener la memoria viva, ya que permite que nuestra esencia sobreviva. Es lo que denomina *suplantación o delegación de facultades*.

Si tomamos este concepto y lo trasladamos a la televisión, es posible observar que este medio de comunicación ha jugado un rol fundamental en la recreación y reproducción de la memoria, como agente activo, al retrotraer aquellas sensaciones y sensibilidades que provoca la imagen.

El tratamiento que se hace sobre la memoria en los medios de comunicación, en algunas situaciones se acerca más a una nostalgia o sentimiento. Dicha melancolía es el reflejo de algunos argumentos en programas de series de ficción, sin desconocer que éstas no pierden sus normativas de producción comercial, como material de entretenimiento, pero que algunas escenas despiertan el recuerdo almacenado en la memoria por la verosimilitud de los acontecimientos tratados.

Se desarrolla en este punto una identidad “geocultural” (Duch y Chillón, 2012). Esta condición genera un proceso que puede ser visto desde un nexo que se relaciona con el ámbito histórico-cultural, conocido por quienes disponen de aquellas características⁴⁷ que se transmite de generación a generación.

⁴⁷ Común en este tipo de transmisión son las historias o cuentos transmitidos por los abuelos como celebraciones populares o fiestas religiosas donde las iglesias la convierten en una verdadera tradición, como por ejemplo, festividades de Semana Santa o Asunción de la Virgen u otras festividades populares.

Cuando participa el medio de comunicación, Yestes la denomina *memoria mediada* (2009). El relato recae en los periodistas o comunicadores, quienes cumplen una función distinta al de los historiadores, ya que éstos no desarrollan un trabajo científico, pero contribuyen con documentar diariamente elementos de la realidad que, finalmente, se convierten en documentos esenciales de la historia para pensar en el poder e influencia que ejercen los medios de comunicación.

La investigadora no duda que en la actualidad el rol que juegan los medios de comunicación para acudir a una memoria histórica es, a través del registro de cámaras de cine, vídeo, televisión y también Internet, lo cual forma parte de una agenda temática: “son ellos quienes nos trasladan a una determinada imagen de la historia y quienes la reproducen para el público a través de un formato informativo o de entretenimiento”⁴⁸ (Internet).

En este sentido, las series de ficción, de carácter histórico, aportan un estándar a la memoria cuya virtud es realizar un visionado en retrospectiva de situaciones que llaman la atención y, al mismo tiempo, provocan nostalgia por el recuerdo, en términos de anécdotas, moda, censura, crisis económica, miedos, etc., elementos que integran el relato.

Series como *Cuéntame Cómo Pasó* de España o *Los 80* de Chile, resultan ser productos interesantes, porque su modalidad tiene elementos comunes, pero adaptadas a la realidad de cada país. Ambas ficciones tienen a la *familia* como eje central, donde cada uno de sus integrantes presenta distintas realidades en forma seriada, cuyo discurso gira entorno a las vivencias de los personajes en un contexto social y político que tuvieron ambos países y que llama la atención, al abordar elementos de la memoria social vividas en el pasado, reflejando una cercanía con el espectador a través del recuerdo.

⁴⁸ Yestes, Elena (2009). “El discurso de la Memoria Histórica en los Medios de Comunicación”. *Congreso I+C Investigar la Comunicación*. Asociación Española de Investigación. Ponencia presentada en el Congreso desarrollado en la Universidad Santiago de Compostela entre el 30 de enero y 1 de febrero de 2009. En <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/390.pdf>

Este modelo de atención es lo que Sánchez – Biosca (2006) resalta en su aspecto estético, porque fuera de reinterpretar la realidad de aquellas imágenes condensadas en la historia que asienta hitos políticos, sociales e ideológicos, el fenómeno representado en el medio de comunicación alude a un *reciclaje simbólico del pasado*.

Siguiendo esta línea de análisis, Yestes (2009) indica que el compromiso que deben hacer los medios de comunicación, corresponde a una revisión de lo ocurrido en un tiempo anterior, ya que las nuevas y futuras generaciones pueden tener la posibilidad de revivir y entender el pasado por medio de su representación simbólica.

Sobre este punto, la marcha de la historia se ha convertido en un componente más para la interactividad producida por las tecnologías de la comunicación, generando un positivo pronóstico para la televisión, principal medio vinculado a la producción de series de ficción u otros formatos que tratan la memoria.

La convergencia entre televisión y redes sociales ha permitido que el espectador-usuario participe en el debate y reflexione sobre aquellos recuerdos que aún permanecen latentes en el presente. De esta forma, reconstruyen esta idea sobre la marcha, donde los medios de comunicación, conjuntamente con una comunidad virtual, explican y describen la historia.

Elena Yestes valora que con la nueva sociedad de la información y la globalización, se comunique el pasado, acción que va en alza, sobre todo con la globalidad que presentan los medios de comunicación para acceder a la información. Reflexiona que, “los canales de acceso a la información se han multiplicado y diversificado, en consecuencia, actualmente, la historia se puede explicar de *muchas maneras*, porque existen múltiples canales preparados para ello”⁴⁹(Internet).

⁴⁹ Op.cit.p.5

3.5 Perspectiva transversal de la memoria histórica representada en los medios

La memoria reviste un carácter social, y los medios de comunicación han tomado a la historia, condicionándola al llamado público, moldeando a la sociedad y a las conciencias colectivas a través del discurso.

Como bien sabemos, la representación histórica que ofrecen los medios, se basa en formas que no buscan una verdad absoluta, sino más bien moldear una memoria que contiene ciertas imágenes que son transformadas por los actores sociales⁵⁰ en elementos simbólicos como signos de alegorías, revistiendo así, un carácter social.

La preservación que realizan los medios de comunicación, sobre todo aquellos en formato audiovisual que consignan imágenes y sonidos verdaderos, permiten desarrollar un patrimonio cultural que despierta la imaginación de la memoria para reconocer los contextos que se comunican, desde el punto de vista cultural y geográfico.

Vítor Reia-Baptista (2010), atribuye que el lenguaje es fundamental, sobre todo el fílmico o audiovisual, ya que permite ser un vehículo de comunicación y de **educación colectiva** que influyen en el conocimiento humano proporcionado a través de los medios de comunicación.

En esta misma línea de conocimiento, Claudia Feld (2010) es optimista al desarrollar una relación entre los medios de comunicación, sobre todo audiovisuales y la memoria social, ya que permite abrir una reflexión de postura hacia el conocimiento.

En este sentido, la memoria que evocan los medios de comunicación converge en recuerdos que se traducen en restos cimentados por medio de piezas del pasado que, según señala Alberto Rosa (2006), corresponde a fragmentos dejados en textos, en el paisaje o en el sistema nervioso, plegándose a las necesidades del presente para enfrentar de manera mejor el futuro.

⁵⁰ Manuel Castells en su obra *Comunicación y Poder*, explica la importancia de los actores sociales en las redes y el poder. pp. 191-259.

El investigador formula un planteamiento vinculado a las referencias históricas que desarrollan los medios de comunicación cuando afloran los recuerdos: dicha acción se produce al servicio de un presente inmediato, debido a que los actos emocionales, los afectos y los pensamientos, están al servicio de las necesidades de acciones próximas, donde el recuerdo resulta ser una tarea práctica, mientras que la historia es contemplativa frente al pensamiento.

De acuerdo a la presente reflexión, los individuos son capaces de constituir y mantener una identidad. Rosa (2006) lo denomina como la *imaginación de mí mismo*, es decir, que la memoria no sólo permite evocar los recuerdos que han ocurrido alrededor del pasado de un sujeto, sino que además abre la imaginación del ser. Complementando este razonamiento de Rosa, el sociólogo Maurice Halbwachs (1968) propone reflexionar las localizaciones, ya que estas abren la mente de los sujetos para razonar la ubicación del lugar que aparece el recuerdo en un determinado tiempo.

El autor dice que el reconocimiento de la localización de la memoria se establece con operaciones automáticas que giran en torno al sentimiento de familiaridad, acompañado por el recuerdo de palabras de una lengua conocida y el efecto de algo visto cuando nace de una imagen, objeto o figura, observando aquellas reminiscencias desde fuera.

Así, “el individuo evoca sus recuerdos apoyándose en los marcos sociales de la memoria social donde los diversos grupos integrantes de la sociedad son capaces en cada momento de reconstruir su pasado” (Halbwachs, 2004: 336). Si observamos, los individuos tienen posturas propias, pero al convivir o participar en distintos grupos comunes a su cultura e identidad, hay apreciaciones habituales cuando ven una imagen o se reconocen por expresiones del lenguaje.

Las series de ficción analizadas en el presente estudio han sido fundamentales desde el punto de vista del lenguaje, ya que dicho conocimiento se extiende en las opiniones vertidas por los usuarios en las plataformas digitales (ver capítulo VIII).

Por otro lado, los medios de comunicación cumplen una labor vital en la experiencia de abrir los recuerdos y la mente de los sujetos, ya que se ubican en el punto de vista del grupo, es decir, si los recuerdos reaparecen, se debe a que en una sociedad existen distintos elementos para que aquellas alusiones se reproduzcan adecuadamente, donde los programas de televisión, series de ficción, telenovelas o documentales cumplan una función de referencia coherente de acuerdo a la actitud manifestada por los sujetos a favor del objeto.

De esta forma, los medios conforman un marco dispuesto de nociones que pueden ser utilizados como puntos de referencia y, que de alguna manera, se relacionan con el pasado cuando disponen de elementos como el conocimiento y la memoria para evocar un tiempo anterior. Además, los medios de comunicación han contribuido en la formulación de contenidos en sus narraciones, permitiendo a los grupos sacar ventaja de ello.

Más en profundidad, Francesca Anania (2010) sostiene que esta forma de reconocimiento se traduce en una identidad que es nacional, donde la televisión es uno de los medios con mayor fuerza para transmitir esta acción cultural a través de diversas emisiones como espectáculos, deportes, series de ficción, documentales o programas de información, creando así una **cohesión social** de manera explícita con la transmisión de símbolos de aquella realidad.

Estas configuraciones que desarrollan los medios de comunicación abren al espectador una diversidad de espacios e imaginarios culturales que se centran como puntos fundamentales de influencia en las audiencias, presuponiendo así que todo tipo de imágenes, sean éstas fotografías, filmaciones o vídeos, pueden plasmar y crear memoria.

Respecto a los medios de comunicación y su configuración en temáticas de memoria, Claudia Feld (2010) sostiene que los soportes audiovisuales son fundamentales desde el punto de vista de los códigos dramáticos que emplean, sobre todo las ficciones, ya que juegan el rol de emocionar y captar la atención en el espectador.

Explica que los nuevos espectadores busca en este tipo de soportes realidades pasadas que combina diversas maneras para enfocar su objetivo en la evocación de la memoria, en función de los individuos que saben que al retener dichas imágenes, abren las emociones del recuerdo.

A modo general Feld indica que,

“algunos soportes posibilitan una memoria viva encarnada en sujetos y cuerpos que la portan; relatos cuyos sentidos están abiertos y que generan continuamente nuevas interpretaciones. Otros dispositivos tienden a producir una memoria “congelada”, que amalgama sentidos y condensa la pluralidad de significados en consignas, frases hechas e imágenes cliché” (Feld, 2010:10).

Esto explica que la memoria en los medios de comunicación cumple una función de evocar el pasado utilizando diversos mecanismos para materializar y recrear hechos que consigna al recuerdo visual. Tomás Maldonado (2007) plantea que esta memoria está estrechamente ligada con la remembranza de los lugares comunes, como los espacios del hábitat y ambientes domésticos.

De esta manera, se infiere que la experiencia pasada que rememoran algunos contenidos de los medios de comunicación, ya sea ficciones de televisión con relatos alusivos a la memoria, evocan contextos en el que se observan experiencias orientadas a la vida cotidiana: “desde siempre, se le ha reconocido a los espacios de vida y a los objetos cotidianos una función primaria como escenario del recuerdo y de la identidad” (Maldonado, 2007: 144).

Una propiedad interesante de la televisión es la combinación de formatos que busca entretener al espectador y vender un producto. La memoria se ha transformado en una experiencia de consumo que utiliza lenguajes y formatos espectaculares, distribuidos también en las redes sociales. Con esto, no cabe dudas que el pasado no dejará de ser importante por la dimensión social que ello conlleva, más aún, cuando los medios de comunicación la utilizan como referencia. La ficción audiovisual ha traspasado la frontera de la televisión hacia Internet, cuya interacción producto de la dialéctica entre pasado y presente, se torna cada vez más interesante.

Los medios de comunicación al utilizar el pasado como contenido, vuelven a moldear esa sensibilidad de las conciencias colectivas, con la formación de opiniones gracias al peso de imágenes y audios que son utilizados para prevalecer hechos de la memoria como revisión de una historia plural que genera varias interpretaciones, donde el formato de las series de ficción han permitido comprender, de una manera casi inmediata, aquellos elementos representativos del pasado, aspectos que se desarrolla en el siguiente tópico de la investigación.

3.6 El tratamiento del pasado en las series de ficción televisiva

En la actualidad ver televisión no es sólo un acto de entretenimiento o de información, pues el comportamiento conlleva también a actividades de carácter social y cultural debido al significado de sus discursos.

Un caso singular de aquellos criterios significativos son las producciones de series de ficción con contenidos históricos, práctica recurrente de la televisión desde los inicios del siglo XXI para representar imaginarios a través de sus narrativas como servicio público, con políticas de mercado y alcances positivos en las fórmulas de entretenimiento y programación (Rueda y Coronado, 2009).

La televisión tiene una relevancia y poder determinante en la sociedad. Precisamente ese poder ha llegado hasta las series de ficción y no cabe duda que en la actualidad este tipo de formato, con historias en un contexto social, cultural y político, habla cada vez más del pasado como un paraíso terrenal, formando la morfología del recuerdo colectivo que ha generado en la programación de la pantalla chica, con tácticas discursivas que convergen en elementos esenciales como la identidad, la identificación y el sentido común, convirtiéndose en marcas de la memoria.

La dimensión pública que abre la serie de ficción en la televisión resulta un hito en el eslabón del recuerdo, ya que la narrativa permite generar referencias a través de sus discursos que presentan relatos verosímiles coherentes (Rueda, *et al*, 2009). El mejor ejemplo que se aprecia del pasado es el elemento visual, porque articula las mejores huellas de los valores, modas, lenguajes y creencias de una sociedad cuyos contenidos enriquecen el tiempo.

Dichos elementos se entremezcla con la realidad histórica, utilizando incluso imágenes de archivo en relación a ciertos acontecimientos del pasado, con personajes reales que han desempeñado importantes papeles en la historia reciente.

Desde la mitad del siglo XX la población ha entrado en contacto con nociones históricas o acontecimientos pasados a través de la televisión. Sin embargo, los antecedentes de la memoria en las narraciones de ficción en la televisión se observan en el “reino de la memoria” ligada a la cultura popular, concepto acuñado por Oren Meyer (2007) en el devenir de las películas históricas que trata sobre los años 60 y que tiene una resonancia cultural en Estados Unidos, en el marco de la industria de la propia televisión y el impacto social que ella genera.

Meyer explica, en este sentido, que las narrativas ligadas a la memoria, sea ficción o miniseries, se vinculan a procesos de creación social de grupos, donde el reino de la memoria materializa la noción de grupos imaginados.

Considerando los planteamientos del autor norteamericano, hablar de serie de ficción histórica es, sin duda, hacer referencia a un contexto del pasado que posee tres componentes fundamentales: el visual, la lógica de producción y el discurso.

A partir de la segunda mitad de los años setenta, Estados Unidos presentó una línea singular de recreaciones históricas que abordó algunas tradiciones temáticas sin perder la línea comercial del cine y la televisión respecto al consumo. Las realizaciones surgieron a partir de adaptaciones literarias o novelas asentadas en el imaginario popular, cuya narratividad se adecuaba a estándares del lenguaje cinematográfico de consumo y de espectacularidad (Rueda y Coronado, 2009).

Este tipo de producciones tuvieron secuencia dramática con rostros provenientes del cine para dar un peso a la serie. Un ejemplo es la obra de John Jakes, *Norte y Sur* que fue llevada a la pantalla chica para representar el drama entre dos amigos que luchan en ejércitos distintos durante la guerra de secesión entre el norte y sur de Estados Unidos.

Si bien existen recelos por la capacidad que tiene la televisión para guiar conocimientos acerca de hechos ocurridos en el pasado, debido a que el discurso se enmarca dentro del estatus de autoridad de la historiografía escrita, es indispensable que la televisión con sus producciones audiovisuales proporcionen material de significación histórica a tener en cuenta como fuente de socialización.

En palabras de Peris (2015: 118) “la televisión ejerce en la actualidad una extraordinaria incidencia en la percepción pública del pasado y en la formación de la memoria individual y colectiva”, sobre todo en las series de ficción histórica que contribuyen a perfilar y coordinar el discurso público del pasado, incorporando referencias simbólicas sobre un común colectivo.

Las series de ficción en estudio, poseen recursos melodramáticos y sentimentales en algunos pasajes del relato, característica similar a las telenovelas, pero la diferencia radica en la especificidad del formato que es idóneo para reinterpretar los actos de los personajes y acontecimientos dentro de las variables de proximidad para el espectador que apela a la nostalgia, las vivencias personales, situaciones familiares y hechos cotidianos, acordes a la cultura popular.

Así, los relatos de las series de ficción que significan memoria, tienen la singularidad de ser comprensibles y cercanos, en el que priman tramas domésticas. De esta forma, la serie de ficción histórica contribuye al discurso de imaginación que revitaliza la historia como modelo narrativo con el objeto de representar una época determinada, marcada por la descreencia postmoderna.

Además, involucra la localización de un lugar que abarca el universo de lo cotidiano (narraciones que implican hechos sobre la historia reciente) en el que se combinan procesos históricos y ámbitos privilegiados de los sujetos con el mundo.

Respecto a la incidencia en los espectadores, “les recuerdan a su historia personal, rememorando cómo vivieron los acontecimientos históricos de los años 60 y 70. Para los menores de esa edad, que todavía no habían nacido, las tramas ambientadas en el devenir político y social de esos años les sirven para conocer mejor ese período histórico” (Pacheco, 2009: 226-227).

El texto de este tipo de producciones, para que sea entendido por los espectadores, necesariamente, su argumentación es expresiva y referencial. Como lo explica Puyal (2006), funciona con la actualidad, ya que utiliza guiños comprensibles por compartir ciertos contextos sociales del momento.

Siguiendo la línea de observación sobre las series de ficción histórica, la contemplación de su obra y su relación con las sensaciones hacia el espectador tiene un factor funcional ante la respuesta de índole testimonial, nostalgia o recuerdo. Jean Baudrillard (2010) se acerca a una descripción que centra su mirada en los objetos que forman parte del tiempo como signos culturales de connotación natural.

De esta forma si en las obras observamos decorados, diseños, folletines, revistas, modelos, implementos electrónicos – radio casete o modelos de TV a color - , cuadros de fotografías y otros utensilios que forman parte del texto de la serie, en la idea del autor, cumple la función donde el sistema resignifica el tiempo, acepción que converge con el “retrato familiar”.

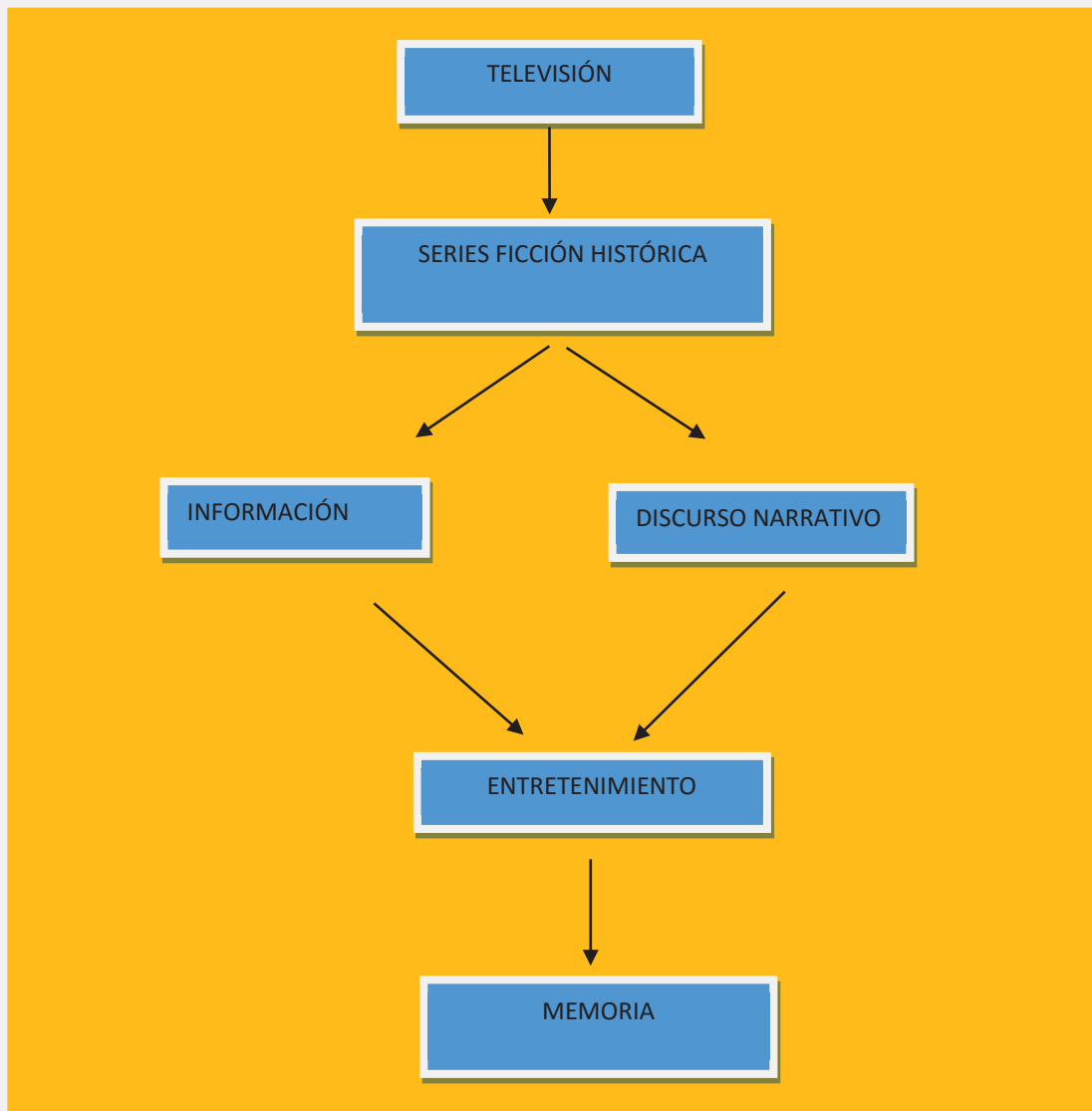
Este interés, es la conexión que agrupa algunas explicaciones para dar forma a la concepción del tratamiento de las series de ficción que hablan del pasado, más aún si sus componentes reflejan una nostalgia como sistema cultural cuyo proceso equivale, en el orden de lo imaginario, a la no abolición del tiempo.

De allí entonces, el factor psicológico, para que la ficción televisiva mantenga esa tendencia de no esquivar las exigencias que envuelve a las estrategias de narración, como producto de consumo masivo que se atiene al arte de producción y circunstancias de realización basada en el entretenimiento.

En la medida que la serie con contenidos históricos ocupe una narrativa atractiva para conseguir representar verosimilitud, genera en el espectador una variedad de emociones, identificación y recuerdos, elementos que ayudan acercarse a una realidad social con la identidad de un pasado, además de la obtención de información proporcionada por acontecimientos de la vida real que forman parte del discurso narrativo. Puede considerarse, entonces, como un ejercicio de memoria, entendida como un afán de visitar el pasado, desde la lógica del presente, a través de la evocación de un imaginario común.

Podemos graficar el modelo de la serie de ficción televisiva con contenidos históricos de la siguiente manera:

Gráfico 3: Contenidos de la serie de ficción histórica



Fuente: Elaboración propia, año 2013.

De acuerdo al gráfico 3, la serie de ficción histórica es un producto de televisión que entrega información en cada capítulo de los acontecimientos propios del relato, por medio de un discurso narrativo que contiene distintos elementos de esa realidad descrita que abre la comprensión del programa narrativo de sus capítulos. Pero además, hay un funcionamiento que se erige de acuerdo a las normativas del mercado que busca objetivos favorables para la televisión como es el entretenimiento y audiencia.

El relato del pasado, ya sea de época o tiempo reciente, se ha convertido en un producto ambicioso y moderno para productoras que trabajan por una pluralidad de espectadores que ha cambiado con el tiempo, volviéndose más exigente en el tratamiento de los contenidos. Los investigadores Rueda, Coronado y Sánchez señalan que, “la ficción histórica se caracterizaría por su capacidad para presentar unos relatos verosímiles, en los cuales la evocación del pasado se presentaría como conjunto de citas, en las que se emplazarían ciertas tramas o personajes reconocibles como simulacros coherentes” (2009: 185).

La ficción histórica, como discurso semejante a la historia, persigue un público que busca versiones similares a los procesos y acontecimientos que le tocó vivir en el pasado. La producción audiovisual está estrechamente vinculada al mundo contemporáneo, debido al modo de exposición donde el narrador intenta convencer con su relato de manera creíble al espectador, quien, a través de su experiencia perceptiva y mundo referencial, necesita que le cuenten la historia que conoce.

Este tipo de obra forma parte de un género donde el espectador “revisita” y conoce la historia, aprovechando las lagunas de conocimiento (Veres, 2012). Desde esta perspectiva, el nuevo modelo de revisión histórica que conlleva la serie de ficción no sólo comprende relatos de procesos o asuntos relativos a la historia oficial, sino además a narraciones que están dotadas de nuevas temporalidades que investigan elementos de la vida cotidiana del pasado en el marco de una realidad.

No obstante, las series proponen distintos enfoques, temáticas, formas de ver, imaginar y entender ese tiempo pretérito que puede ser desacreditado por la historiografía académica, pero que ayuda a comprender de una forma más cercana hechos y/o situaciones de proyección social que se atreven a recuperar las producciones audiovisuales.⁵¹

⁵¹ El actor de la serie chilena *Los Archivos del Cardenal*, Francisco Reyes, ha señalado que lo que no han podido hacer los historiadores o los partidos políticos, lo hacen los audiovisualistas con este tipo de producciones. Véase Diario La Tercera, septiembre de 2013. Disponible en <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2013/09/661-544641-9-los-casos-que-retratara-los-archivos-del-cardenal.shtml>

Sin embargo, no hay que desmerecer que este tipo de género permite un aprendizaje cuando la obra en su conjunto amerita credibilidad. En este sentido, las series de ficción con temáticas históricas que incluyen entretenimiento, pueden ser un acto de reinención de la comunicación para proyectar una recreación como materia de estudio, análisis y reflexión para el conocimiento.

La ventaja del pasado en las series de ficción es la utilización de recursos que permiten acercar la verosimilitud de lo sucedido con la historia. Para ello, el relato recurre a personajes reales insertados en un mundo ubicado en un espacio y tiempo que completa el contexto tratado, y dramatizado en la narración de la serie.

La producción combina diversas fórmulas que intentan hacer una aproximación y reactualización del pasado para ser concebido como “importante” en el marco de un tiempo histórico que influye en la actualidad. De esta forma, la dependencia de la historia para las programaciones de televisión es un ingrediente no menor en su soporte – archivos, vestuarios, diseño, decorados, etc. – como fuente que configura el sentido de la realidad acaecida.

La televisión, como hemos visto en el apartado anterior, es capaz de dotar al texto de una sensación de realismo y esto aproxima convenientemente al telespectador -o a sus recuerdos personales- con la historia, potenciando su empatía. La importancia de los documentos televisivos, como la ficción televisiva histórica, es que poseen rango de fuente histórica y pueden ser percibidos como articulaciones narrativas con valor representativo.

La utilización de un relato organizado como una crónica visual en el que se intercalan imágenes de archivo de la época con las secuencias televisivas del guión, permite comprender las características de las situaciones contadas en el relato, configurando así una coherencia de la series de ficción en el campo de las tramas y el contexto asimilado por el conocimiento que poseen los espectadores.

De esta forma, uno de los aspectos significativos del pasado en las series de ficción, sobre todo en aquellas que despiertan un conocimiento de interés en los espectadores, son sus marcas de reconocimiento. Respecto a este punto, Aramendía (2011) propone que este tipo de series televisivas deben estar bien documentadas y su factura adecuada para ayudar a reconocer el pasado histórico, desligándose de las competencias del *share*, para dar paso a una verdadera producción que permita reconocer elementos verosímiles con objeto de entender el contenido del relato que se asimila a la historia del pasado.

3.7 Redes de la memoria: la transformación del recuerdo en la sociedad digital

Desde la creación de Internet y su evolución, como consecuencia de la tecnología, la web se ha convertido en un espacio para la memoria con la aglutinación de eventos, personas o ideas, conformando una memoria social que registran los medios electrónicos como fuente informativa.

En la visión de Cardoso (2008), en Internet existen varias construcciones posibles de memoria o materia disponible para mirar, de alguna forma, el presente y el pasado de acuerdo a la evaluación personal que ejecute el usuario en el marco del visionado de memoria pública que tienen los acontecimientos del pasado.

De esta forma, las tecnologías de la comunicación que tienen acceso a Internet, son un factor fundamental en la construcción de categorías culturales sobre la memoria, ya que en buena medida, reconstruyen fragmentos de un pasado colectivo o individual.

En esta línea, las aplicaciones que se pueden encontrar en Internet cumplen con satisfacer y mejorar todas las necesidades de los usuarios. En la actualidad es posible almacenar en las redes digitales información a través de textos que configuran un testimonio o referencia.

A juicio de Julizzette Colón-Bilbraut (2013), los espacios virtuales de sitios Web funcionan como un archivo histórico que preserva en el tiempo para dar a conocer información de un determinado momento que permita refrescar la memoria.

La tecnología apoya a la memoria, y lo hace a través de un *software*⁵² que archiva episodios por medio de aplicaciones de apoyo cognitivo que indagan detalles del pasado para recordar eventos que ya no es posible tener presente a través de la naturaleza humana.

Por otra parte, Internet sigue siendo un medio importante para recordar y abrir el conocimiento con una gama de registros almacenados en distintas plataformas que reconstruyen contenidos. En el caso de los vídeos, la red YouTube pone en juego agentes activadores desde los propios usuarios, como instituciones o productoras, que utilizan la plataforma para colgar reportajes, documentales o registros cotidianos que son enseñados al mundo en el ciberespacio.

El ejemplo más claro de esta situación consigna hechos reales como los ocurridos en Chile. El año 2010 el país fue golpeado por un fuerte terremoto y tsunami el 27 de febrero. Al año siguiente, estudiantes de colegios y universidades protagonizaron una de las movilizaciones estudiantiles más grande del país, convirtiéndose en un hecho histórico.

Ambos acontecimientos fueron registrados y subidos a YouTube por distintos usuarios, testigos de los acontecimientos, constituyendo así recuerdos tangibles de expresión social y cultural, cuyo fin buscaba documentar en forma visual las experiencias de un pasado que en la actualidad es memoria para los usuarios que acceden a ella y opinan sobre el vídeo.

Un ejemplo similar, pero ocurrido en la década de los 90, es el que podemos llevar al caso de la Guerra de los Balcanes y la desaparición de Yugoslavia para ver los acontecimientos del pasado que forman parte de la historia y que podemos acceder a ellos, conforme al medio utilizado.

Podemos admitir entonces que los presentes sistemas digitales de la red se han convertido en fuentes de la memoria, específicamente los registros audiovisuales que pasan a ser productos culturales significativos en sí mismo, porque cuentan un relato (Montealegre, 2012).

⁵² Georgia O' Donnell (2013), explica que existen aplicaciones como Timehop o Rewind.me que ayudan a recordar una serie de eventos del pasado, permitiendo así, documentar la vida.
Disponibile en <http://georgiaodonnell.wordpress.com/2013/02/26/la-memoria-de-las-redes-sociales/>

El autor Nicholas Carr (2011) dice que la memoria de las formas personales sostiene a la memoria colectiva, amparando así la cultura. Lo que constituye un “yo” de acontecimientos, hechos, conceptos y habilidades hacia la colectividad, subyacen en una transmisión cultural extendida hacia la red.

Se puede enfatizar entonces que, Internet contribuye a que la memoria social se convierta en un almacenamiento en distintos sistemas digitales como las plataformas que están al alcance de los sujetos que navegan por la web. El usuario tiene un rol activo en la red con su opinión, contribuyendo así, a una proyección social con discursos y prácticas que implica valores y conocimientos (Fenollosa & Moncusí, 2009).

Una de las facultades que ha permitido la tecnología a través de las distintas redes de comunicación es que, de acuerdo a Sibilia (2008), se refuerza la subjetividad de los actores sociales que responden al modelo *homo psychologicus*, es decir, las configuraciones históricas de los usuarios son el esqueleto central de la manifestación de los sentidos.

Según la autora, la memoria se cuelga a través de las redes sociales donde los relatos son elocuentes, ya que reflejan las formas de pensar que manifiestan los usuarios de acuerdo al funcionamiento de la mente y los recuerdos.

Para los mecanismos de la memoria y el relato de aquellos elementos de la vida cotidiana que forman parte de la historia individual y social de los sujetos, Sibilia admite que, “tienen la capacidad de provocar efectos en nuestras formas de pensar, actuar y ser. Esas imágenes alimentan la creciente modulación de las narrativas de sí como historias inspiradas en los códigos audiovisuales e informáticos que impregnan y recrean el mundo” (Sibilia, 2008:138).

Por otra parte, la tecnología que proporciona Internet conforma una verdadera memoria digital en la sociedad global postmoderna, debido a la relación con la cultura impresa que es digitalizada, y la memoria oral que es registrada por sistemas de audios o textos. La construcción colectiva de los hipertextos y el rol de las redes sociales, configuran un archivo de registro. La digitalización de la realidad es material en el enfrentamiento que vive Internet en la actualidad.

Son las instituciones culturales las que han aprovechado la creación de la tecnología digital para conservar y preservar material de la realidad que ayuda a la conservación de la memoria. El historiador Melo Flores habla de memoria digital como aquella que, “se refiere básicamente a la conservación de los documentos digitales, producidos principalmente por organizaciones.” (Flores, 2011: 84).

Sin embargo, el investigador admite que el relato oral y la historia se vinculan, ya que la recolección de las fuentes orales y su digitalización, acumulan audio, texto y vídeo, material que permite preservar la memoria.

Un ejemplo es la existencia de un Banco de Memoria Digital vinculado al huracán Katrina y Rita 14 que, según señala el historiador, dicho banco tiene como objetivo conservar el registro de estas tormentas, mediante la recopilación de testimonios de primera mano, las imágenes en el lugar del siniestro y los mensajes en blogs para fomentar la participación del público.

La inmensa nube de información que se almacena en el ciberespacio es un avance positivo para formular metodologías coherentes y precisas para enfrentar un mensaje con determinados caracteres, acompañado de una fotografía como resultado de un archivo interesante de analizar.

En una publicación del New York Time⁵³ relacionada con Twitter y la compilación de la historia en 140 caracteres, Amy Murrell Taylor, profesora asociada de historia en la Universidad Estatal de Nueva York, señala que los mensajes de la red tiene ciertas ventajas para su estudio, ya que en medios como los periódicos, los mensajes son controlados por los editores y están escritos posterior a los hechos, mientras que los tuits son pensamientos originarios de quienes los emiten, y muchas veces se generan en tiempo real.

Por otra parte, Baer y Sádaba (2003), realizan un análisis del soporte tecnológico en favor de la memoria. Plantean que históricamente los medios y las tecnologías no han estado separados de los sujetos, ya que los medios escenifican la memoria a través de la recitación del lenguaje. Esto, es posible observarlo en ritos, y vestimentas entre otros, donde el individuo, de acuerdo a su cultura, desarrolla ceremonias para representar la memoria.

Siguiendo esta línea, la invención de la escritura en el siglo XV, por ejemplo, supone un hito importante como avance tecnológico para el registro impreso que es un soporte de transmisión de la memoria en el acto indisoluble memoria-medio, donde el texto proyecta el conocimiento sobre el pasado de la historia.

Otro elemento importante como cimiento de la memoria es la fotografía, medio profundamente conectado con los individuos y el pasado. Esta puede ser interpretada como elemento de conocimiento y obra de arte, pero al mismo tiempo instrumento de comunicación, sujeto a toda clase de manipulaciones.

Sin embargo, la fotografía es una de las tecnologías fundamentales de la memoria debido a su rol archivístico y coleccionista que preserva la historia. De la misma evolución de la televisión y el cine, la fotografía evidencia una trascendencia en el testimonio de hechos en la visualización de la cultura y la memoria.

⁵³ Stross, Randall (2010), *When History Is Compiled 140 Characters at a Time*. Disponible en http://www.nytimes.com/2010/05/02/business/02digi.html?_r=0

Ahora bien, la tecnología digital, operada por la informática, también tiene un papel fundamental en la nueva cultura multimedia, donde se almacenan vídeos y composiciones narrativas que se dispersan por la Red, informaciones que son elementos claves para las dinámicas sociales y culturales (Baer y Sádaba, 2003).

Se trata entonces que, pese al cambio tecnológico, el comportamiento de los individuos no ha desconocido en su forma de actuar, sino más bien, reconvierte el acceso del conocimiento y tratamiento de la memoria y lo adapta al nuevo medio. Un ejemplo de ello es YouTube que almacena una serie de vídeos que giran en torno a explicaciones históricas del pasado que concitan la evocación, muchas de ellas con elementos significativos que simbolizan el recuerdo.

En este sentido los investigadores Baer y Sádaba explican que:

“la información es una fuente simbólica y por tanto reflexiva, es un elemento que presupone una capacidad de simbolización y decodificación [...] las nuevas tecnologías son depósitos y mediadores que evocan la memoria social de nuestros tiempos y cuyas características reelaboran una experiencia colectiva donde se funden y entrecruzan valores compartidos, percepciones comunitarias y motivos o argumentaciones retóricas. Actualmente la extensión de ciertos utensilios tecnológicos-comunicativos permite una multiplicación de memorias colectivas, de contravisiones sobre acontecimientos y hechos históricos” (2003: 177-182).

El posicionamiento de Internet con todo lo que conlleva, ofrece un acceso al conocimiento con posibilidades que van desde la difusión hasta el diseño de contenidos. Fenollosa y Moncusí (2009) se refieren a la *patrimonialización* de la memoria oral, esa gradación asociada a los intereses y valores que ponen en juego los agentes activadores de contenidos.

De esta forma, asociaciones, movimientos sociales o centros de investigación, hacen valer sus discursos y refuerzan su importancia, entre otras cosas, llevando a cabo proyectos de recopilación y difusión de memoria oral en Internet. Sus finalidades de apropiación social del patrimonio son los que hacen que Internet, como herramienta, tenga más o menos valor en sí misma.

Por otra parte, con la irrupción de las series de ficción con temáticas históricas en la televisión, las redes sociales se han convertido en un motor de comunicación para los usuarios en la construcción de categorías culturales sobre la memoria, ya que en buena medida, reconstruyen fragmentos de un pasado colectivo que es posible observar a través de los mensajes de participación agrupados en las plataformas asociadas a las series, constituyendo así un valioso archivo del recuerdo.

Julizzette Colón (2013) plantea en este sentido, que las redes sociales son fundamentales para la conservación de la memoria, ya que funcionan como un archivo histórico que preserva el tiempo en un determinado momento y que, de acuerdo al momento actual en el uso habitual de Internet, la presencia constante de las modernas tecnologías de la información y comunicación, favorecen las relaciones sociales.

Una visión similar advierte Melo Flores quien señala que,

“la web es un vasto paisaje de discursos, producidos tanto por instituciones y organizaciones, como por individuos y comunidades. La historia digital considera que los objetos digitales son el producto de la sociedad interactuando en la Web, de hecho, son manifestaciones de interacciones en la red, de un tipo especial de relación de los individuos con sus comunidades cotidianas y con aquellas con quienes construye una cotidianidad virtual a través de canales específicos como las redes sociales” (Flores, *op. cit.*, p.89).

Como consecuencia de lo expuesto, la presencia de las tecnologías de la información y la comunicación son utilizadas de buena forma por los usuarios que tienen control sobre ellas de manera ética y responsable, contribuyendo así en el conocimiento de la memoria humana, asociada a un producto socio cultural que genera debate y/o información.

Por lo tanto, al asociar la comunicación con la memoria y los individuos que operan las redes sociales, debemos asumir que no es algo estancado, sino por el contrario está continuamente progresando y cambiando. Así lo explica Echeverría (2009) al decir que las diversas acciones que los seres humanos realizan en los espacios tecnológicos, dejan rastro en los ordenadores y servicios interconectados.

Este espacio, calificado por el autor como *tercer entorno*, distinto al de la naturaleza (primer entorno) y al de las ciudades (segundo entorno), es el lugar donde habita la cultura digital cuya peculiaridad es la existencia y desarrollo de los usuarios en la Red. “La digitalización y las redes telemáticas son dos requisitos necesarios para la nueva modalidad de la cultura, que es tanto una cultura digital como una telecultura en red [...] la digitalización permite expresar los más diversos sistemas de signos, letras, imágenes, frases, textos, etc.” (Echeverría, 2009: 561-562).

Desde el punto de vista de la investigación en ese vínculo series de ficción histórica / redes sociales de Internet, estos últimos a través del lenguaje de sus usuarios explican una parte del presente relato transmedia, de modo que cada uno es un complemento, aportando información valiosa al conjunto, sobre todo en la conexión escena histórica / memoria expresada. De esta forma, el objetivo es que se añaden elementos o matices que se integran a ese gran mundo narrativo en el que todo es coherente, relacionado al contexto referencial.

Esta forma de recuperación de la memoria en sistemas de redes *online*, como efecto de visionar un serie de ficción histórica, es que dichas narraciones que dejan los usuarios en este tipo de medios, ya no se resignan a un rol pasivo en el producto cultural que abre espacio al recuerdo de la realidad. Por el contrario, participan y son más activos en esa expansión narrativa de la memoria.

La televisión, en este sentido, ha contribuido en el diseño de la expansión transmediática con los relatos de ficción histórica, ya que los usuarios eligen qué plataformas usar para difundir, reflexionar o recordar historias “núcleo”, tanto de relatos dramáticos, como de la historia real representada.

Si la historia es reconocida por aspectos cercanos o visibles, de acuerdo a Scolari (2013), un relato transmedia propone una clara ubicación geográfica en el mundo narrativo, en el que el usuario puede activar experiencias y entrar en el juego de la interpretación, algo muy visible en las redes asociadas a las series en la presente investigación, más aún en *Cuéntame Cómo Pasó y Los 80*.

Entonces, el desarrollo de las comunicaciones humanas en la era digital, abre espacios para las comunidades globales de Internet que en la actualidad están conservando, recreando y reproduciendo sus historias, memoria e identidad. Un ejemplo de ello es la red social de Facebook asociada a grupos virtuales que funcionan como un sistema de aprendizaje y recuerdo.

@ Facebook.com/groups: Valparaíso del Ayer

En Chile, específicamente en la ciudad de Valparaíso, la comunidad virtual reúne un grupo denominado *Valparaíso del Ayer*, grupo público con 10.409 miembros, que contiene información sobre el pasado de la ciudad que describe las características de su génesis:

“Siempre se ha dudado de la fecha exacta de la fundación de Valparaíso. La mayoría de los historiadores sostiene que fue en la década de 1530, cuando Juan de Saavedra llegó a la bahía de Quintil. En ese momento comienza a emerger esta ciudad. El nombre original del terreno era Valle del Valparaíso, debido a la admiración que provocaban los encantos naturales de la región a los visitantes que provenían de otras latitudes.

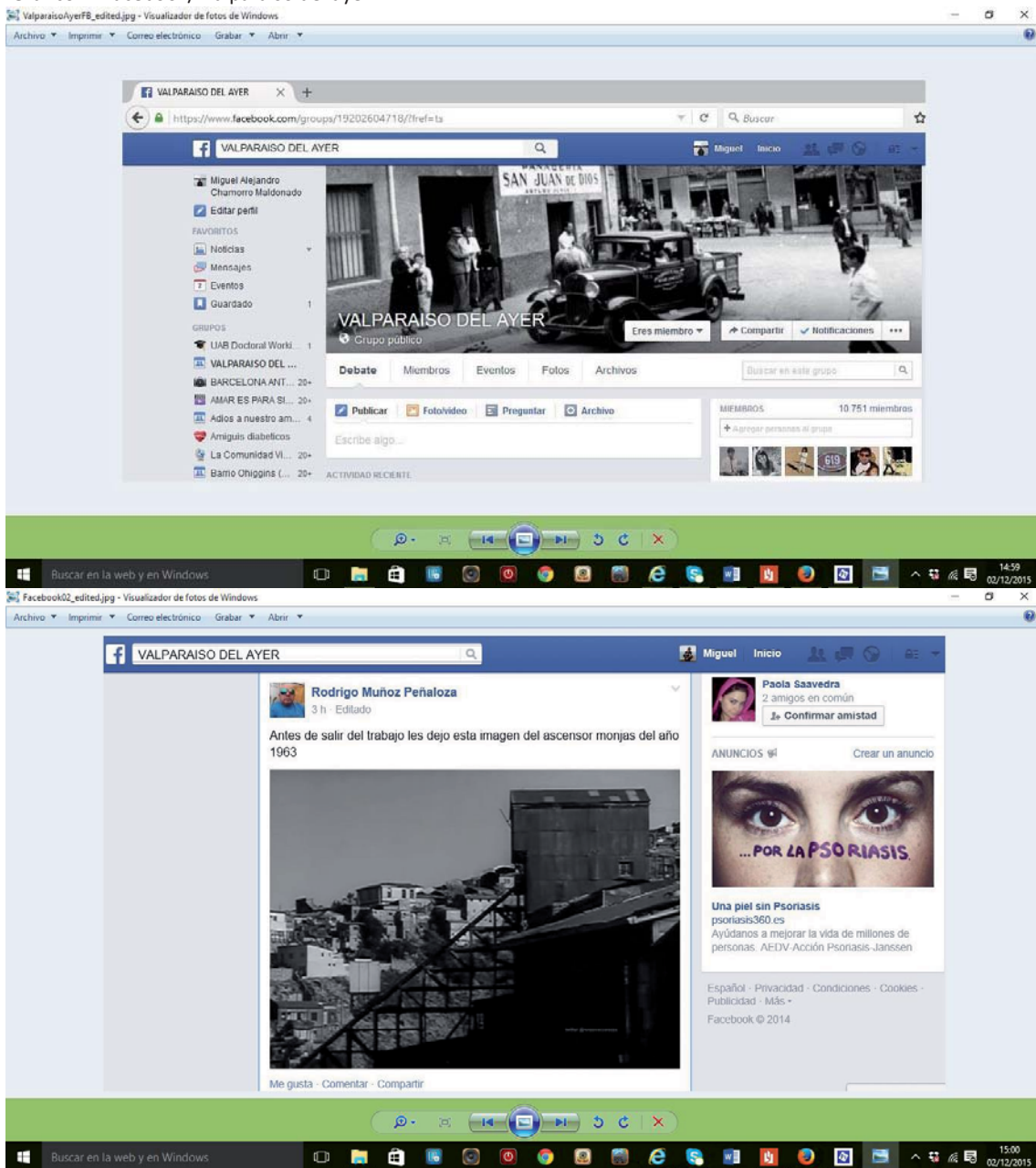
A comienzos del siglo XIX, Valparaíso comenzó a tener mayor protagonismo y notoriedad pública por ser un importante enclave dentro de las rutas que comunicaban Europa con la costa del Pacífico a través del cabo de Hornos, gracias a su puerto de gran calado.

Inmigrantes ingleses, alemanes, franceses, yugoslavos, además de los españoles, comenzaron a llegar a las costas de esta pequeña y gran ciudad. Estos visitantes fueron los que le dieron la particularidad a la urbe que conforma Valparaíso. Se produjo un crecimiento con características particulares en las viviendas erigidas sobre los cerros y en los medios de transporte para comunicar los distintos puntos de la ciudad. Pasajes, escaleras y ascensores fueron creados para transitar por Valparaíso”.⁵⁴

⁵⁴ Disponible en <https://www.facebook.com/groups/19202604718/>

Su fisonomía digital se presenta de la siguiente forma:

Gráfico 4: Facebook/ Valparaíso del ayer



Facebook03_edited.jpg - Visualizador de fotos de Windows

Archivo ▾ Imprimir ▾ Correo electrónico ▾ Grabar ▾ Abrir ▾

VALPARAISO DEL AYER

A 54 personas les gusta esto

Alv M. Barrett Nop, es el ascensor del cerro Monjas.
2 h · Me gusta 1

Rodrigo Muñoz Peñaloza Ya editado fue un error mio
2 h · Me gusta

Bastían Unamuno Migueles Hoy en día tal ascensor tiene una extraña construcción en sus rieles.
Alguien sabe que es??
2 h · Me gusta

Judy Vilches Chacón Subía ese ascensor tenía una vista tan bella ahora hay una estructura que no me gusta para nada
2 h · Me gusta

Chris Ed Alvarez C Buena tarde, Bastián ...
En el original trayecto de las vías de aquel funicular, se instaló digamos "recientemente"... una "obra de arte", así por lo menos le denominan actualmente a estos esperpentos estéticos urbanos (risas).
Sus creadores son suizos.
Así luce actualmente. Algun@s lo encuentran una maravilla. Personalmente.... es un asco.

<https://pic.kr/p/epZ8Ab>
Atte. Chris Alvarez C.
Investigador Ferroviario

Paola Saavedra
2 amigos en común
Confirmar amistad

ANUNCIOS Crear un anuncio

...POR LA PSORIASIS

Una piel sin Psoriasis
psoriasis360.es
Ayúdanos a mejorar la vida de millones de personas. AEDV-Acción Psoriasis-Janssen

Español · Privacidad · Condiciones · Cookies · Publicidad · Más · Facebook © 2014

15:01 02/12/2015

Buscar en la web y en Windows

Facebook04_edited.jpg - Visualizador de fotos de Windows

Archivo ▾ Imprimir ▾ Correo electrónico ▾ Grabar ▾ Abrir ▾

VALPARAISO DEL AYER

Rodrigo Muñoz Peñaloza
27 de octubre a la(s) 17:50

Avenida Argentina, llegando a la subida Washington y subida Santos Ossa



Me gusta · Comentar · Compartir

About
paulagomezinger.com
Singer Songwriter Paula Gómez Her Life in Music

Español · Privacidad · Condiciones · Cookies · Publicidad · Más · Facebook © 2014

15:02 02/12/2015

Buscar en la web y en Windows



Fuente: extraído de la red social, año 2014.

Los usuarios encuentran aquí una opción para manejar conversaciones en línea y mantener una comunicación directa y cordial respecto al pasado de la ciudad donde las fotografías son fundamentales como punto de encuentro, generando la apertura del recuerdo entre sus miembros, e incorporando datos de conocimiento que aportan el resto de usuarios.

Además, los participantes de la comunidad contribuyen con material fotográfico, el que suben a la red para compartir, recordar lugares emblemáticos y hablar sobre las experiencias del pasado de la ciudad asociada a los cambios que ha tenido en la actualidad, debido a la modernidad.

De esta forma, las fotografías digitalizadas son un verdadero archivo de cibercultura en red respecto a una ciudad catalogada como patrimonio de la humanidad. Dicho esto, se cumple lo planteado por Melo Flores: “este tipo de redes permite el desarrollo de pequeños repositorios de documentos que pueden significar el rescate documental que permanece en los álbumes familiares, y que por el mismo sentido de la red social son compartidos por los usuarios” (Flores, *op. cit.*, p. 93).

Los usuarios al hacer de la fotografía un material público que muestra un pasado de personas y estructuras de la ciudad, enfrentan el factor de veracidad y verificabilidad de la fuente, además de reposición de una realidad que no existe en el presente.

Si bien el ejemplo citado alude en su mayor medida a la fotografía y no a textos, la red por sí misma, extiende la realidad a ése tercer entorno descrito por Echeverría (2009), configurando así un registro de pasado que transforma la forma de mirar y expresar un patrimonio cultural en la sociedad digital.

El valor que adquiere la red e importancia para hablar de temas de la memoria, refleja el modo en cómo se expresan los usuarios, dando a conocer ideas y conocimientos de memorias, tanto emblemáticas como sueltas, que han sido trascendentales en una sociedad, materia que pasamos a explicar en el siguiente apartado del presente capítulo de estudio.

3.8 Memorias multimodales visibles en la Red

La percepción de opinión de los sujetos no ha cambiado como acción de derecho y libertad para comentar situaciones del pasado. La novedad es que ahora la interfaz entre usuario y ordenadores está mediado por la tecnología, donde se escriben mensajes asociados a un metalenguaje de acciones culturales e impresiones, que provienen de la herencia de los principios de la organización textual que desarrolla la civilización humana a lo largo de su existencia.

El proceso de memoria histórica que llevan los sujetos, responde a estímulos que hace en sus cerebros, manifestación que se decodifica en los mensajes generados en el espacio digital de los nuevos medios. En el esquema de participación, los sujetos son fundamentales en la realidad *offline* y *online* en el manejo de discursos que tienden a describir o convencer, dependiendo de la intención comunicativa (Yus, 2010).

En este punto sobre las bases de los procesos de memoria emblemática aplicadas a cualquier espacio de participación, incluyendo los digitales, tomaremos los aportes realizados por Stern (1998) en su ensayo de memoria emblemática. Según su análisis, en la memoria se ven criterios de influencia que intentan convencer, y así tener peso cultural, dominio observable en los medios digitales en materia del tratamiento de memoria histórica.

El investigador habla de ciertos “nudos” que expresa la memoria, específicamente aquellos que son multidimensionales en las expresiones de la memoria emblemática, es decir, una especie de acción llamativa que responde a ciertas sensaciones en las personas, actos que son visibles en la dimensión del *offline*, pero también en el ciberespacio, específicamente en los discursos narrativos que permite interpretar dicho nerviosismo que describe el investigador.

El primero, los “portavoces”, corresponde a agentes humanos comprometidos y organizados para compartir memorias, enmendar y proyectarlas. Puntualmente se trata de “actores humanos que convocan a la memoria como algo suyo, colectivo e importante, a la vez que van indagando, organizando e interpretando los recuerdos” (Stern, *op cit.*, p.21).

Esta acción no sólo se aprecia en el conjunto de la sociedad que participa en manifestaciones que rememoran actos de celebración del pasado, sino también en los espacios digitales donde se abre el diálogo de la memoria histórica como puntos de reconstrucción y sentidos inventados por los actores sociales, que alcanzan a tener peso en el marco de las sensibilidades reales de los usuarios al recibir como fuente los espacios de la realidad del pasado.

Según Stern (1998), el procedimiento de los portavoces se ejerce a partir del compromiso y organización para compartir las versiones de una memoria que a juicio del investigador, es emblemática y suelta al mismo tiempo. En este sentido, podemos señalar que aquellas memorias emblemáticas son las que se caracterizan por hechos significativos que afectan el sentimiento y pensar de los individuos como aquellos procesos que marcan la historia de una sociedad. Por otra parte, la memoria suelta es la conjugación de recuerdos que aparecen en el pensamiento de los sujetos que implican afecto personal en el marco del contexto de vida inmerso en la historia social (ver análisis del discurso en 9.4 y 9.7).

La idea del nudo, mencionada anteriormente, de acuerdo al historiador, se entiende como aquel momento de la trama – vinculada al pasado -, que siente una persona en el estómago cuando manifiesta sus nervios o algo le conmueve. Pero también el nudo es un aviso sobre fechas o hechos trascendentes. El autor explica que es una oportunidad para los portavoces humanos que reclaman y proyectan memoria sobre episodios trascendentes, pero fuertes al mismo tiempo, surgiendo así comentarios, explicaciones o interpretaciones, que aunque sean de mentira o de desinformación, aluden al ahora y para la historia. Esta situación se evidencia en el nivel de mensajes existentes en las redes sociales analizadas en el presente estudio.

Un segundo nudo se refiere a los “sitios físicos”. Se trata de los lugares y restos que son artefactos directamente descendientes del gran trauma o viraje histórico, y que posteriormente, corresponde a las invenciones humanas después del hecho: los monumentos, museos, memoriales, programas de televisión, las películas o libros que ofrecen un sentir de vinculación profunda con esa historia.

Finalmente el investigador otorga confianza a sus planteamientos, ya que orientan una metodología de observación a la sociedad en su conjunto a través de estos instrumentos que coordinan un análisis aplicado en la realidad de una comunidad. La contribución de Stern es, probablemente, la que mejor aclara la cuestión en entornos digitales de Internet donde se transmiten mensajes y se dan opiniones colectivas en temas que abordan la memoria.

Todo ello refleja que en la aparición de los nuevos espacios culturales, es decir, las plataformas digitales, sede de las diversas formas expresivas y creativas tanto en lo individual como colectivo, los objetos de los enunciados y prácticas son aportes que permiten interpretar el movimiento visible en los espacios electrónicos donde se disemina las diversas actividades de la sociedad cultural en la red.

3.9 Procedimientos en la reconstrucción de memoria

Utilizando planteamientos que están de moda en el entorno de la nube de la información y datos que hayamos en el ciberespacio a través de las distintas líneas de la red, la memoria es un almacén o bodega que guarda componentes significativos que se hacen manifiesto en los sujetos a través del recuerdo que ejecuta con fines específicos.

Para comprender la orientación que permite volver al presente una información que fue parte del pasado, primero es importante destacar que la memoria no es un sistema único, sino más bien trata sobre la existencia de múltiples modalidades de memoria que se entienden no sólo en función de su capacidad, sino también en lo específico de la información almacenada e intenciones de su recuperación.

La memoria se relaciona con una serie de procesos complejos interconectados que depende del funcionamiento de las estructuras cerebrales que desarrollan el trabajo de la información. Para ello nos sometemos a las memorias de corto y largo plazo que ayudan en la codificación diversificada de estímulos de distinta naturaleza en términos de capacidad y duración.

De esta forma, el significado de aquello que se observa, en cualquier tipo de ámbito y escenario, la traducción e interpretación de una historia completa y lógica, se logra gracias a la motivación que dispone el individuo para enfocar la atención, cuya comprensión se debe a procesos inherentes a la memoria al utilizar acciones como la percepción que recibe los estímulos; la codificación, que clasifica y ordena los elementos de información percibidos, y almacenamiento donde se guarda la información.

Dichas acciones, de forma interconectada, es posible gracias a las memorias de corto y largo plazo. La primera, es un almacén que retiene información de forma momentánea que va llegando con el fin de realizar actividades cognitivas de forma inmediata: comprensión, razonamiento, visión, entre otros factores, mientras que la segunda, es el depósito que recibe una información ya registrada y que ha sido codificada anteriormente donde se mantiene episodios de la vida de los sujetos, el rostro de personas conocidas o conocimiento de materias aprendidas. Como el gran almacén de información, puede abarcar la vida entera de los sujetos. En dicho almacenamiento hay todo un bagaje cultural y cognitivo que poseen todos los individuos (Cuesta, 2006).

Al mismo tiempo de acción en este tipo de memoria que todo sujeto lleva consigo y que utiliza de forma consciente o inconscientemente, se fusiona con la llamada *memoria explícita*, que es utilizada para recordar experiencias personales en el propio contexto de los conceptos y significados que se derivan de ella, es decir, en aquellas apreciaciones que ha tenido cualquier sujeto en conversaciones, viajes desarrollados, el relato de un libro o una película visionada (Rodríguez y Baños, 2010). Los recuerdos dejados por esta memoria es un esfuerzo consciente y deliberado.

Uno de los métodos reconocibles en el proceso de reconocimiento de ciertas informaciones que están en el consciente de los individuos, que forman parte del formato recuerdo, es la formulación de dos subsistemas que derivan de la memoria explícita: la episódica y semántica, claves en la acción del reconocimiento de información declarativa cuando los individuos reconocen o saben episodios del pasado.

En este sentido, la memoria episódica, que permite relacionar información concreta en el contexto del tiempo, se utiliza para reconocer acontecimientos y experiencias específicas que son asignadas a un momento, lo que permite codificar y evaluar información que se ajusta a esquemas preexistentes (Baddeley, 1999).

En tanto, la memoria semántica funciona como archivo general o referencia amplia del conocimiento conceptual y fáctico en el mundo del individuo que tiene a su disposición, así como ideas y significados de las cosas que actúan como un corpus de información que se comparte con el conjunto de la sociedad (Baddeley, 1999; Cuesta 2006). Un ejemplo sobre esta memoria es el concepto que pueda aludir un individuo sobre la dictadura de Franco o Pinochet, información que se hace inteligible de acuerdo a eventos autobiográficos de ambos personajes en la historia que protagonizaron tanto en España como en Chile.

En el campo audiovisual, los detonantes de la memoria se expresan a través de la atención y motivación que ponen en acción al espectador/usuario con el fin de recoger los estímulos ofrecidos en el relato para así, registrar, codificar, comprender y archivar en la memoria información que ya almacenada sobre ciertos hechos, salen a la luz en la medida que el pensamiento del usuario se vincule con una información almacenada para reconocer afectividad positiva o repeler algún significado del recuerdo evocado.

Según Rodríguez y Baños (2010), para el relato audiovisual, el recuerdo manifiesta diferentes formas al recoger un reconocimiento y rememoración sobre nuestro objeto que deseamos comprender. De acuerdo a los autores, el funcionamiento tiene las siguientes características:

► El *reconocimiento*: es una manera de recuperar la información de carácter sensorial. Se recuerda algo o alguien sin que necesariamente se pueda identificar de modo preciso. Un caso en los mensajes de la redes es cuando los usuarios reconocen elementos del pasado a través de la imagen.

► La *rememoración*: es una forma de recuerdo más rigurosa. Mediante una búsqueda activa en los almacenes de memoria a largo plazo se recupera una información precisa, más o menos extensa respecto a su original, en función de la cantidad de rasgos externos acumulados en la memoria episódica y los significados asociados transferidos a la memoria semántica o ajustados a ella. Constituye, como se entiende comúnmente, por “recuerdos”. El ejemplo de los tipos de discursos en las plataformas se asemeja a ciertos eventos que son símbolo del

recuerdo como protestas emblemáticas, asesinatos a personajes públicos, situaciones cotidianas de la vida popular, etc.

En el mundo audiovisual, concretamente para aquellos relatos que trabajan con la verosimilitud del pasado en función de una memoria no explícita, pero que de acuerdo a la temática de la historia aparecen marcas significativas como objeto narrativo, la rememoración es llevada a cabo de forma eficaz ya que el contenido del relato, con sus puntos de anclaje, se integra al contexto psíquico del espectador.

Cuando dicha información del relato se conecta con el almacenamiento de eventos u hechos fijados en la memoria episódica, esta actúa como filtro de procesamiento de información recibida, donde los espectadores/usuarios desarrollan una línea de conceptos y percepciones significativos que sintetizan lo que han visto y oído.

De esta forma, la operación se realiza en un doble flujo respecto a la memoria semántica: busca patrones de significado y revierte a ella los ítems de sentido elaborado por el relato audiovisual. Con el presente esquema de conocimiento conceptual, será lo que finalmente se almacena en la memoria semántica pasando a formar parte del conocimiento preexistente sobre el mundo vivido.

Capítulo IV

La Emoción y construcción de memoria narrativa

4.1 Resumen Capítulo

Este capítulo es una presentación del concepto de representación como manifestación de las emociones y la configuración de la memoria narrativa. Inicialmente se explica ésta en las tipificaciones de la realidad en relación al establecimiento de interacciones que llevan los sujetos asociados a la comunicación, para luego, exponer las definiciones de las emociones.

A continuación, se explican las propuestas teóricas relacionadas con las gratificaciones que nos entregan los medios de comunicación, los cuales inciden en la representación de las emociones como elementos de recepción, acotado a las series de ficción televisiva.

Al mismo tiempo, se dan a entender los distintos modelos en lo que respecta a la memoria narrada y su relación con el recuerdo en el proceso de la vida cotidiana, confiriendo una especial importancia a la remembranza mencionada, producto de las imágenes visualizadas que traen como consecuencia desarrollar dichos y, al mismo tiempo, reafirman el sentido del pasado captado por los individuos.

De esta forma, los mensajes visualizados en las plataformas digitales que contienen emoción para apelar a la reconstrucción de una memoria explícita o implícita, pero basada en conocimientos, se explican como valores generadores de reacción y comunicación en la relación expresiva de los *espectadores-usuarios*, como consecuencia de la memoria televisada de las series de ficción.

4.2 Circuito de la emoción comunicativa

Las pantallas, como medios, generan una intensa actividad mental. Buena parte de esa actividad se encuentra en la mente sumergida, es decir, en el laberinto de las emociones donde reside su fuerza seductora y manifestación socializadora de la cultura del sentimiento de los sujetos.

Según Joan Ferrés (2014) nuestra mente posee un laberinto que incide en la configuración de los mapas mentales donde se manifiestan los pensamientos, las formas de sentir, de hacer y de ser.

Las personas se mueven por realidades que tienen conexión con su cerebro emocional, centro energético de los sentimientos de la emoción. Pero, ¿qué son las emociones y para qué sirven? Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, citado por Guill, Serrano y Mestre (2014), define la emoción como: 1. Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática; 2. Interés expectante con que se participa en algo que está ocurriendo.

De acuerdo al visionado y selección de los mensajes en la presente investigación, las emociones más comunes que se destacan debido a situaciones de interacción social y comunicativas son: el miedo, la ira, la tristeza, el asco, la alegría y la sorpresa (Guill, et ál, 2014), manifestaciones que permiten identificar e interpretar las señales de la información, pero al mismo tiempo, se evidencia algunas expectativas de algo que está ocurriendo, específicamente en el contenido que se visualiza en la pantalla.

Desde el punto de vista de su función social, como objeto de participación en ambientes naturales, la expresión manifiesta de la emoción, ya sea de modo verbal o no verbal, permite informar a los **otros** sobre cuál es el estado afectivo que representa, y cuáles son las conductas asociadas a dicho estado.

Es así como la emoción, para las personas, conforma su medio ambiente natural a partir de relatos que consume de manera consciente o inconscientemente, pero que inciden en su cotidianidad. Frazetto (2014:21), explica respecto a esto que es “una respuesta fisiológica a los acontecimientos que se producen en el medio - o, por supuesto, una consecuencia del pensamiento y la imaginación que los evoca -, respuesta que se manifiesta a través de diversos cambios fisiológicos”.

El sentimiento es una emoción que puede manifestarse en forma consciente o inconsciente producto de un proceso biológico que culmina como una experiencia mental personal. La emoción es la reproducción que nace desde el mundo interior de la persona, pero que su proyección exterior, como se mencionó anteriormente, puede manifestarse con expresiones del rostro o por medio del lenguaje que inciden en los estados de miedo, ira, tristeza, asco, alegría y sorpresa.

Como lo describe Frazetto, “la emoción resulta esencial en la toma de decisiones y en las elecciones aparentemente más racionales. De vez en cuando tomamos decisiones sin poder explicar suficientemente por qué las tomamos. Es la emoción la que nos ayuda a hacerlo, de manera inconsciente y bajo la apariencia de racionalidad. La emoción, forma sus propios juicios” (Frazetto, *op.cit.* p. 37).

Estas sensaciones son dinámicas relacionales que se mueven en el circuito cerebral con el objetivo de conmovier, producto de informaciones externas que activan los estímulos ubicados en la corteza frontal del cerebro, zona portadora de la carga emocional y que recorre hasta la amígdala, zona donde se desencadena las respuestas emotivas.

Una de las explicaciones clásicas sostiene que la percepción de ámbitos externos provoca reflejo y respuestas corporales, junto a reacciones del sistema nervioso, donde el cerebro interpreta como emociones.

Según explica Ferrés (2014), la manifestación de la emoción puede ser primaria y secundaria. En la primera se manifiestan las decisiones emocionales que corresponden a la activación del sistema límbico en un proceso que se caracteriza por ser automático e inconsciente. Por otra parte, la secundaria son decisiones racionales-emocionales correspondientes a la actividad del circuito deliberativo, resultado de la activación conjunta de la mente racional y el cerebro emocional.

Ferrés admite que los dos circuitos son fundamentales en la comprensión de las interlocuciones de las personas, sobre todo con la gran irrupción de las pantallas donde fluye la producción y distribución de mensajes a través de ellas. Además, señala que de acuerdo a estudios desarrollados por Antonio Damasio, neurocientífico del departamento de Neurología de la Universidad de Iowa que centra sus investigaciones en la neurobiología de la mente, entender los sistemas neuronales que subyacen en el lenguaje, la emoción y toma de decisión, la amígdala es el órgano fundamental que confiere etiqueta emocional a los estímulos producto de cargas conferidas desde distintas realidades externas.

De esta forma, podemos comprender que las emociones son respuestas a esquemas mentales que responden a una realidad en función a los sentidos internos que proporciona la mente como domino de nuestras acciones, y predisposición para actuar de una determinada manera.

El modo en que cultivamos individualmente nuestras emociones, se ve afectado en la forma de nuestra vida social donde, como individuos, estamos expuestos a impresiones fuertes que se conectan con nuestros sentidos, hasta dejarnos abrumados.

De acuerdo a la presente investigación, la selección de una buena cantidad de mensajes en las redes sociales de Internet, permitió ver muchos enunciados que denotaban un lenguaje de emoción muy conectado con la escena que se describía en forma explícita o implícita en el sentir de los usuarios.

Sherry Turkle (1997) lo anunciaba sobre la importancia que tenía el ordenador para los usuarios, convertido en la actualidad en un poder de comunicación en la transmisión de emociones: “el ordenador es una herramienta. Nos ayuda a escribir, guarda registros de nuestros informes y nos comunica con otros [...] los ordenadores no sólo hacen cosas para nosotros, sino que hacen cosas con nosotros, incluyendo a nuestros modos de pensar sobre nosotros mismos y otras personas” (Turkle: 1997: 15-32).

Esto permite observar que, las emociones han traspasado las fronteras de nuestros sentidos hacia las pantallas, expresando el mundo interior por medio del teclado cuando se proyectan los enunciados visibles en el área virtual.

Las formas de relacionarlos mediante el lenguaje expresado en Internet y sus respectivas plataformas digitales son la realidad de la comunicación emocional que fluye en el ciberespacio. Pero, ¿qué se entiende por comunicación emocional expresada por medio del lenguaje a través de las redes? Etchevers (2011: 17) lo define como “aquella capacidad y habilidad que tiene cada sujeto para comprender sus estados emocionales y de los demás, así como transmitirlos a través de una correcta expresión verbal (oral, escrita o simbólica) con el fin de relacionarse apropiada y eficazmente con los demás y consigo mismo”.

La investigadora atribuye que su origen se basa en aquellos factores que están ligados directamente con la emocionalidad del sujeto, explicado anteriormente por Ferrés, complementado con el ordenador que actúa como herramienta operativa para observar a los usuarios que tienen una actitud y curiosidades que lo hacen acercarse a Internet para expresar manifestaciones personales con nuevas formas de lenguaje que se adaptan al mensaje de cada medio.

Asimismo, la autora considera que las comunicaciones mediadas por la tecnología, integran las relaciones interpersonales de los usuarios y como tal, dichas situaciones comunicativas tienen una carga significativa que incluyen formas creativas en su interacción.

Para Etchevers (2011) la comunicación emocional en espacios virtuales textuales, a nivel sincrónico y asincrónico que representan los aspectos no verbales deben tener las siguientes características (pp.159-160):

- Tener a una(s) persona(s) con la(s) que se quiere comunicar.
- Tener algo que comunicar.
- Construcción de un esquema a partir de una experiencia.
- Claridad de emociones y sentimientos.
- Imaginación y creación de la forma de comunicación (representación mental).
- Proyección (imaginarse realizando la acción).
- Transmisión por medio de la escritura.
- Lenguaje común: comunicación verbal textual, representación de comunicación no verbal y transmisión de emociones (lenguajes complementados).

Por otra parte la investigadora señala que dichas manifestaciones que forman parte de los sujetos y que al ser expresadas en medios tecnológicos, su lenguaje es complementado ya que, “lo que se comunica vía ordenador (por medio de lenguaje textual y gráfico) está convenientemente representado, y esto se suma a experiencias mentales emocionales de cada sujeto, es posible entonces que el cerebro “decodifique” una información real y verdadera, tal cual fue intencionada en su origen, resultando, por tanto, un acercamiento a lo que podría ser una comunicación integral” (Etchevers, *op. cit.* p.164).

Retomando el aspecto emocional en su circuito regulado por el cerebro planteado por Ferrés (2014), los estímulos juegan un rol fundamental en el proceso de las expresiones que implican emoción. Todas las personas responden a estímulos emocionalmente competentes que se manifiestan a través de objetos, ideas, acontecimientos, valores, acciones, situaciones o personas que desencadenan respuestas emocionales en los individuos.

Ferrés considera que dichos estímulos ayudan a comprender el poder movilizador y socializador que ejercen las pantallas en la actualidad: “un estímulo sólo es emocionalmente competente para un determinado tipo de persona, en un momento determinado y en un determinado contexto” (Ferrés, 2014: 175), esto ante situaciones que los usuarios responden usando las tecnologías. Para el autor los nuevos medios son prótesis que configuran el tercer entorno de las interacciones (ver 3.6).

Jon Elster (2010) ha venido preocupándose por el tema e incorpora la idea que esta carga emotiva es consecuencia de lo que él denomina *tendencias de la acción*, los cuales son elementos precursores de ciertos actos que generan las emociones para manifestar las perturbaciones producto de objetos sociales y culturales que influyen en la relevancia de las propias conductas de los sujetos. En esta línea, las imágenes como objeto social y cultural, influye en las emociones que se caracterizan por tener los siguientes rasgos (Elster: 166):

→ Antecedentes cognitivos: emociones desencadenadas por creencias, una vez que se ha adoptado.

→ Expresiones fisiológicas: con las emociones aparecen signos, como la postura corporal, timbre de voz, ceños fruncidos, enojo (manifestaciones en emoticonos), y lamentos, entre otras expresiones.

→ Tendencias a la acción: impulso a ciertas acciones de acuerdo a las disposiciones de comportamiento, pero que no lleva a una conducta potencial.

De acuerdo al investigador, las emociones son manifestaciones que tienen una importancia en la vida social y hay un conjunto de ellas que son generadas por la idea que otra persona está en posesión, de manera merecida o inmerecida, de atributos positivos o negativos, fundada por cosas que han ocurrido o que pueden ocurrir.

Lo importante es comprender que los sujetos al moverse en el terreno exterior a la tecnología como asimismo en el manejo de los nuevos medios, hay transmisión de emociones producto de los estímulos inesperados que desencadenan asombro en el acto comunicativo. Sin embargo, también el deseo del poder que ejerce el mercado de la industria de la televisión influye en la alteración de la percepción de las personas, punto que revisaremos en el siguiente subcapítulo.

4.3 Representación y manifestación de la emoción como objeto social de las series de televisión en el entorno digital de las redes

La representación como concepto social se configura por una matriz de conocimientos donde los objetos cotidianos reciben nombres, se clasifican en categorías y se hacen conjeturas durante la acción de la comunicación cara a cara, en el cual existe todo un cúmulo de saber almacenado en el lenguaje de una sociedad.

La sociología fenomenológica desarrolla una aproximación intersubjetiva del conocimiento sobre significaciones cotidianas, en que la realidad es interpretada por los individuos construyendo un mundo social coherente y estable.

Este sentido común de prácticas de socialización para los sujetos de una cultura, tipifica un sistema subjetivo de las acciones que conlleva en su hacer y decir. En palabras de Sandoval, “esta perspectiva del mundo cotidiano adquiere su estatus de la realidad a partir del comportamiento intersubjetivo de los miembros ordinarios de la sociedad, es decir, a un mundo que se origina en nuestras acciones tipificadas y en nuestras instituciones tipificadoras, y que está sustentado como realidad por la interacción entre ambas” (Sandoval, 2004: 68).

Con esto, el autor se aproxima hacia una definición de un discurso de la representación donde incorpora además la actitud, con orientaciones globales de la existencia, es decir, las ideas del sistema que se incorporan en nuestra mente, y la segunda, hacia un objeto social determinado en el que se identifica de acuerdo a las ideas propias del sujeto que posee una carga pre-dispositiva.

De este modo, “el concepto de la representación de la comunicación sobre un concepto social, está en una suerte de asociación de mentes individuales que construyen una entidad exterior coercitiva al sujeto, enfatizando que estas entidades poseen una naturaleza distintiva y una leyes propias que las rigen” (Sandoval, *op. cit.* p.71).

Continuando con la idea, la representación no es impuesta desde afuera, es decir, “el sentido común se organiza en imágenes que ordenan al mundo y orientan la acción como proceso psicosocial ubicado en el sujeto” (Ibíd., p.71).

Este proceso es lo que converge en distintas experiencias, informaciones, conocimientos y tradiciones en una representación social, concepto que apunta a un conjunto de fenómenos y objetos socioculturales que constituyen modalidades de pensamiento práctico para la actuación de los sujetos. De esta forma, las representaciones sociales en la comunicación son abordadas como producto y proceso de elaboración psicológica y social de lo real.

Con la figuración de la representación, Sandoval formula que “a través de los discursos de los *mass media*, se hacen sentido común o conocimiento de la vida cotidiana de cómo se internalizan los discursos públicos y formales en las estructuras cognitivas de los sujetos, explicando cómo se integra el saber sofisticado y abstracto en los sistemas de entendimiento y clasificación ordinarios con los cuales se ordena el mundo cotidiano” (Sandoval, *op. cit.* p.79).

Considerando lo anterior, las series de ficción, como producto de la televisión *mass media* asociado al nuevo escenario mediático de las redes sociales, lugar en el que se expresan los sentidos de los usuarios vinculado a la tecnología, pertenece a ese mundo de lo cotidiano propuesto por Sandoval. Así, se configura una variedad de representaciones de sentido común a la realidad cultural de la comunicación.

La *emoción* es un punto de anclaje para prácticas sociales de los sujetos con su entorno, como consecuencia del visionado que reconstruye imágenes con el objeto de transmitir valores, conocimientos, creencias y modelos de conducta. Estos elementos son visibles en el marco de participación de los usuarios en las redes sociales que manifiestan en sus intervenciones al momento de visionar las series de ficción estudiadas.

Dichas características son relevantes al momento de explicar el despegue acelerado de las emociones manifestadas en las plataformas digitales, ya sea en su expresión individual o colectiva, producto de la convergencia del visionado y participación en los contenidos audiovisuales del relato, como orientación de influencia en la vida cotidiana en el que actúa el usuario.

El modo en que cultivamos nuestras emociones, se ve afectado por nuestra vida social como individuos, donde estamos expuestos a impresiones fuertes que se conectan con nuestros sentidos, hasta dejarnos abrumados.

De acuerdo a Ferrés (2014) esto es una demostración que los individuos se conocen mucho menos de los que pueden aparentar, ya que utilizan las pantallas como espejos de simulación para comprenderse consigo mismo: “necesitamos espejos que nos devuelvan nuestra propia imagen [...] tanto la dimensión virtual de la tecnología como la dimensión simulada de los relatos se explican por la necesidad de compensar carencias, de crecer como personas explorando nuevas dimensiones de la realidad y de uno mismo” (Ferrés, *op.cit.* p.145).

El planteamiento del autor refleja lo que se aprecia en las plataformas digitales: emociones expresadas por los usuarios en la interacción de las series de ficción y las redes sociales, a través de la hibridación del lenguaje escrito mediado por el ordenador o dispositivos tecnológicos.

Destaca el investigador que para comprender la simulación integradora de las pantallas, las experiencias de las emociones suponen una disminución de la racionalidad, destacando el peso de la emotividad y la inconsciencia. Al fluir la emotividad se activan las pulsaciones, los miedos, los deseos, los temores y las esperanzas, condiciones que son propias de los sentimientos de cada persona y que ven reflejados en las dimensiones expresadas en las pantallas.

A la hora de comprender, entonces, la dimensión de la simulación en entornos interactivos producto de las plataformas digitales, Ferrés indica que, en principio, “las nuevas tecnologías entendidas como universos virtuales, y las historias virtuales que difunden fascinan, pues, por su carácter compensatorio, porque nos permiten sentir que somos lo que no somos, son prótesis externas que nos acaban modificando en lo más íntimo” (Ferrés, *op.cit.* p.150).

Por otra parte, la cultura social en la que vivimos nos expone no sólo a esa mezcla de ficción y realidad, que alimenta la ironía posmoderna, sino también, a una sobredosis de ficciones a la que estamos comunicados, producto de la industria cultural audiovisual que ha visto en ella no sólo una forma de recrearnos, sino además cumple en estimular la vida, supuestamente, rutinaria y emocional que lleva la sociedad.

En este sentido, como colectividad experimentamos emociones visibles en distintos aspectos de la vida, y como experiencia desde el punto de vista mediático y sus respectivos programas, su influencia es fundamental al momento de comprender los efectos que implican las narraciones que inducen cambios en el estado de ánimo.

Esta tendencia se puede observar en los cuadros que revela la ficción en sus planos de recepción a la que se someten los personajes presentando atributos buenos o malos, y que llevan al telespectador a manifestar determinadas emociones de seguimiento producto de una cercanía e identificación.

La empatía, que significa “sentir con”, es el ejemplo que describe nuestra comprensión instintiva de estados mentales sobre otras personas y que hace resonar una gama de emociones en los sujetos. Para Frazzeto (2014) “la empatía es como un vehículo invisible con el poder de unirnos a otros seres humanos y esfumar la línea divisoria entre nosotros y ellos” (Frazzeto, *op. cit.* p.192), algo muy común en el escenario de la relación entre los contenidos y personajes con el telespectador.

Esta motivación del sujeto para experimentar emociones, como consecuencia del visionado de una película o programas de televisión que provoca una variedad de gratificaciones, es una situación compleja, ya que en la actualidad la experiencia de las emociones ha traspasado las fronteras de los medios de comunicación en su convergencia con las redes sociales. Dichas euforias son el centro de los medios de comunicación en todas sus formas expresivas.

Es en este punto donde los medios de comunicación han sabido adquirir ventaja a la industria de las emociones. De acuerdo a Ferrés (2014) en una economía de mercado la industria del deseo es un arma poderosa en lo económico y en la creación de estados emocionales, lo que ve reflejado en el poder de inducir deseos y gustos para que el sujeto los perciba como propios.

Asimismo, el autor explica que el escenario se completa con la vulnerabilidad que presentan los sujetos, la industria cultural de las comunicaciones y su poder para gestionar ganancias en popularidad y en lo económico, respectivamente, acción que incide sobre los gustos y deseos de los espectadores como influencia socializadora por medio de la pantalla.

Manifiesta, también, que los contenidos son la clave de las emociones inducidas. Esto, porque tiene fines comerciales donde la actual convergencia expresiva llega hasta las manifestaciones de las emociones que permite observar esa conectividad que los usuarios hacen de su entorno.

La tecnología, como medio de expresión para la ficción, ha convertido su uso en una costumbre que potencia el deseo e impulso para la manifestación de sentimientos a través de diversos mensajes. Es en esta idea donde Ferrés observa que “sin ninguna emoción subyacente, no hay posibilidad de que la tecnología se utilice con un objetivo intercultural. Impulsada por una emoción positiva, la tecnología se convertirá en una oportunidad para el diálogo entre culturas. Impulsada por una emoción negativa, la tecnología facilitará la extensión y legitimación del estereotipo” (Ferrés, *op. cit.* p.95).

En esta línea el autor asevera que las redes digitales son el fenómeno comunicativo que se conecta el cerebro emocional; el eje de las redes digitales y nuestra red mental es flujo de influencia mutua para la activación de la emoción. Cuando esta última se asocia a la ficción, predispone la actuación y expresividad de sus usuarios de varias maneras que permite ver las direcciones que se armonizan entre las personas y los colectivos de las redes.

Bermúdez (2009) subraya la existencia de un valor agregado de la emoción, como producto de la producción audiovisual y sus redes: “lo interesante de la ficción y lo que la hace una actividad especial dentro de las interrelaciones que el hombre desarrolla intencionalmente, es que muestra las maneras en que el mismo hombre representa e interactúa con el mundo con fines exclusivamente estético-emocionales” (Steven Bermúdez, 2009:12).

Lo cierto es que cada sujeto que se expone a una ficción, interactúa con ella. Pero, con el uso de las redes sociales, dicha evidencia resulta más fácil en descomponer las emociones que aparecen, según los eventos presentados en la historia cuyas imágenes del relato resultan ser piezas claves como espejo del fenómeno ubicado en el cerebro.





El siguiente cuadro refleja la fuerza de la imagen, como ícono subjetivo de sensaciones, y las emociones derivadas de la carga significativa que expresan los usuarios en la visualización de la ficción a través de la red social Twitter:

Serie Cuéntame Cómo Pasó

Temporada 14

Capítulos 252 y 253

Gráfico 5: Secuencia de emociones mensajes Twitter

IMAGEN ESCENA	
	<p>SANDRA CÁNOVAS Imposible no llorar si ves llorar de impotencia al gran Antonio Alcántara #cuentame</p> <p>LAU JUZGADO GÓMEZ @ricardogomez10 La parte de Antonio llorando en el coche me ha destrozado el alma...#Cuentame</p>
	<p>ELORA DANAN Pero que bueno es #inmanol arias y que mal me lo hace pasar #cuentame</p>
	<p>GLINDA Me cago en la leche Merche, que ya estoy llorando ☹ esta serie puede conmigo #CUENTAME</p> <p>JOSE RUIZ-BRAVO Pobre mercedes....la va dar un mal a la pobre mujer...#Cuentame</p>
	<p>GONZA ☹ Que angustia da ver a mercedes pobrecill madre desesperada por su hijo #cuentame</p> <p>RACHEL Que lástima me está dando Mercedes...pobrecilla #Cuéntame</p>

	<p>ALBA Estoy triste colega que pena me da Carlitos y vaya capitulazo #Cuéntame</p>
	<p>SARA RUBIO TOLEDO Capitulazo de #cuéntame! Me ha tenido con un nudo en la garganta @ricardogomez10 impresionante 😊</p>

Fuente: <http://www.rtve.es/television/cuentame/temporada-14/> y elaboración propia.

Los ejemplos anteriores son una muestra de casos que los usuarios enfrentan una obra de ficción, como objeto social y cultural, surgiendo en su esquema mental un conjunto de acciones emotivas que integra las vivencias de ciertas situaciones que la historia propone y que vive desde “dentro”, como si aquellas experiencias ocurrieran al propio espectador.

Ferrés (2014) explica que en la experiencia audiovisual las imágenes y los sonidos, fuera del relato propio de las tramas, movilizan los sentimientos como una radiografía perceptiva que manifiestan los espectadores. Dicha radiografía consiste en que “los personajes del relato, los entornos físicos, las acciones y situaciones y el tratamiento formal suscitan inevitablemente reacciones de todo tipo, desde las más viscerales hasta las más sofisticadas, desde las que tienen que ver con lo sensorial o con las emociones primarias hasta las que atañen a las esferas de los ideológico, lo ético o lo estético” (Ferrés, 2014: 233).

Así, el relato tiene señales subliminales que inducen a reacciones libres, no guiadas. Según Ferrés, las emociones en los relatos en la ficción se aprecian en el siguiente ámbito:

Mecanismos Implicación Emotiva		
Mecanismos de identificación		Mecanismos de proyección
Sobre Personajes		Sobre Acciones y Situaciones
Definición El espectador asume emotivamente el punto de vista de un personaje al considerarlo un reflejo de su realidad o de sus sueños o ideales	Definición El espectador vuelca unos sentimientos propios hacia un personaje	Definición El espectador vuelca unos sentimientos propios hacia una acción o situación.
Ejemplos <ul style="list-style-type: none"> • Sentimientos de identificación con un personaje gris, mediocre, inseguro, con problemas, en dificultades. • Sentimientos de identificación con un personaje atractivo, fuerte, sabio, ingenioso, poderoso, bueno, etc. 	Ejemplos <ul style="list-style-type: none"> • Sentimiento de rechazo hacia un personaje que resulta antipático. • Sentimiento de deseo hacia un personaje atractivo. • Sentimiento de miedo ante un personaje amenazador. • Sentimiento de envidia hacia un personaje afortunado. • Sentimiento de odio o de rabia hacia un personaje malvado o injusto. • Sentimiento de compasión o de pena hacia un personaje desgraciado. • Sentimiento sádico hacia un personaje que sufre o que es ridiculizado. • Sentimiento de ternura hacia un personaje entrañable. 	Ejemplos <ul style="list-style-type: none"> • Sentimiento masoquista ante una situación que provoca sufrimiento. • Sentimiento sádico ante la contemplación el dolor ajeno. • Sentimiento morboso hacia una situación cruda o dura. • Sentimiento de tensión e incertidumbre al no saber qué ocurrirá. • Placer <i>voyeur</i> derivado de la transgresión de la intimidad. • Sentimiento de fascinación por lo macabro, por lo siniestro. • Sentimiento de satisfacción ante la contemplación de lo bello, lo profundo, lo sugerente. • Sentimiento de sorpresa provocado por la apertura del misterio.

Fuente: Joan Ferrés i Prats, pág. 225.

Como consecuencia de la percepción de la narración que es seguida, los sentimientos del receptor, y también de los usuarios en las respectivas plataformas digitales que son depositarias de emociones producto de la acción narrativa, se debe a la significancia de la obra y su dimensión narrativa que conlleva a otra dimensión como es la expresiva, producto del relato audiovisual que, debido a su potencialidad, el resultado es la interacción inteligente de lo que se cuenta (lectura narrativa) y la forma del cómo se cuenta (lectura expresiva).

Las emociones, como parte de la industria cultural de las sensibilidades de los relatos en la ficción, se ha convertido en agente social de informaciones, interpretaciones y análisis para que llegue a los usuarios y las vea cuanto antes en el marco de la mercancía de la atención (Serrano, 2013).

Por otra parte, el texto digital complementa el enunciado de las emociones con emoticonos que se han incorporado a las conversaciones en línea para dar a conocer lo que sienten y que se han convertido en tendencia en la acción comunicante. Las observaciones de las figuras no verbales transmiten intencionadamente el mensaje o significado representado que permite advertir que en el ciberespacio existe una emocionalidad básica de modo universal cuando apreciamos emoticonos de “cara feliz”, “cara triste” o “guiños”.

En los inicios de la comunicación digital o en la comunicación mediada por el ordenador, era básicamente textual, es decir, sólo con palabras. Con el tiempo los usuarios mitigaron algunas expresiones con palabras para dar paso a expresiones donde se representaban las emociones. Así, los usuarios de Internet mostraron sus estados emocionales asociados a los mensajes con emoticonos expresados con signos gramaticales en el que las personas pudieron intervenir en las conversaciones a poder interpretar dichos códigos.

Con el tiempo aquellas modalidades de emoticonos agrupados con signos ortográficos, es reemplazado por imágenes gráficas, algunas expresadas con movimientos, representando un mayor grado de identificación y participación social con la comunicación. De esta forma, los emoticonos son las expresiones de emociones positivas o negativas que mayormente se aprecian en la comunicación medida por el ordenador o dispositivo tecnológico.

Aquellas modalidades expresan sentimientos o emociones, que confieren sensibilidad al mensaje expuesto en pantalla producto del contenido tratado, ya sea el relato audiovisual de una serie, por ejemplo, cuyo lenguaje en su razón de ser, puede ser interpretado como enunciado universal.

La emoción puede ser descrita también con textos en mayúsculas que viene a complementar el texto escrito para transmitir, aunque sea de forma simulada, información para verbal emocional, la cual se expresa de manera natural en una conversación en el que se expone una emocionalidad por parte de los usuarios.

Nicole Etchevers (2011) advierte al respecto que “la riqueza emocional que se deriva finalmente de las alteraciones lingüísticas no viene más que a comprobar la capacidad emocional que tiene el nuevo lenguaje complementado en la comunicación mediada por ordenador” (Etchevers, *op. cit.* p. 180).

Por otra parte, lo observado en la pantalla incide en la percepción misma de lo real, bajo el mecanismo de la representación. La ficción tiene grandes posibilidades de percibirse creíble por las audiencias, pero para que ello ocurra, su connotación implica una serie de valores emocionales a las que se expone el espectador.

En este sentido, de acuerdo a investigaciones del entretenimiento que acumula un impresionante cuerpo de trabajo teórico y empírico, nos permite indicar que las emociones son el resultado de diversas gratificaciones para los usuarios proporcionado por los medios de comunicación en sus diferentes niveles, reflejo que es posible gracias a una simultaneidad de experiencias colectivas o individuales en el campo ilimitado de la información aprovisionada, por ejemplo, en el entretenimiento con sus derivados dramáticos.

Son diversos los estudios vinculados a las gratificaciones de los medios de comunicación que manifiesta el sentido de las emociones, pero para el presente estudio se destaca las siguientes apreciaciones: la disposición afectiva, la mixtura del significado afectivo, las relaciones sociales y la auto reflexión, que se ajustan al comportamiento y acciones de tendencia propuesto por Elster⁵⁵ (2010), aplicado a los mensajes en las redes sociales, como tendencia entre las pautas de la ficción y el esquema mental de los usuarios.

Anne Bartsch (2012), parafraseando a Zillmann y Cantor, señala sobre la **disposición afectiva** que se encuentra en el papel de los juicios morales de los espectadores respecto a los personajes mediáticos. Si hay manifestación de afección positiva, se predice que ocurrirá algo bueno, pero cuando los resultados son negativos, acontecen situaciones malas que no gustan a los espectadores sobre los personajes. En este contexto, la disposición afectiva se centra en las emociones que rodea al espectador respecto a los sucesos que conllevan los actantes en sus referidas historias (ver 8.3.1).

Una segunda disposición corresponde a **la mixtura del significado afectivo**, donde la investigadora cita los estudios de Oliver (2008); Limparos, Tamul, y Woolley (2009), para indicar que la emoción tiene un alcance que se manifiesta en cualidades que pueden explicar lo atractivo tras el resultado de una tragedia en el entretenimiento, destacando así el rol que juegan los sentimientos y sus efectos significativos.

En tanto **las relaciones sociales** pueden servir para cultivar la relación social con los personajes, personas, o avatares de la pantalla (Klimmt, Hartmann, Schramm, y Vorderer (2003); Rubin y Perse (1987), citado por Anne Bartsch, (2012), como una fuente complementaria de gratificación social y emocional (ver 8.9).

⁵⁵ Elster, Jon (2010). *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos para las ciencias sociales*, pp.164-180.

Respecto a la **teoría de auto reflexión**, su modelo reactivo frente a un reflejo de la experiencia amplía el alcance más allá de lo meramente social. El modelo destaca el papel de los recuerdos emocionales evocados por el contenido de los medios de comunicación en la creación de experiencias estéticas que son a la vez, significativas y agradables. (Cupchik, 1995 citado por Anne Bartsch, 2012).

En el marco de los planteamientos teóricos propuestos por los autores sobre la emoción desarrollado en las pantallas, permite obtener un acercamiento y comprensión de las manifestaciones interpretadas en los mensajes de los usuarios en la red en el sentido de *gratificación*, adscritas al presente estudio, como una redención vinculada a enfocar la atención en las historias que activan las imágenes mentales con carga emocional de los usuarios, a partir de la reconstrucción de un antes (referencia de contexto y archivo visual de la serie) y un después, (narración con carga emotiva) que se realiza en una mediación comunicativa, a través de la tecnología.

En resumen, podemos señalar que las emociones sirven para comprender la huella o marca que dejan las series de ficción como expresión en el campo de la actuación mutua personajes/público, y así despertar en el consumidor motivaciones emocionales para seguir el producto, situación que se manifiesta en los usuario al participar en las distintas plataformas digitales.

Además, las emociones son una manera de comunicación que despierta la fibra sensible de los destinatarios para conseguir su objetivo con un mensaje que llegue al corazón. El componente emocional de su subjetividad ayuda a comprender y dar sentido a la dimensión de la narración.

Centrando en estas apreciaciones, las competencias propias de las historias de ficción – entretener y emocionar -aportan la comprensión del conjunto de capacidades en las que se expresan y formulan los fenómenos emocionales que se advierten en el lenguaje de los enunciados.

4.4 Memoria y recuerdo narrado

Según la historia clásica de la antigüedad el arte de la memoria ya se contaba como procedimiento para narrar discursos provenientes de las imágenes, como una forma de acordarse de aquellas narraciones que contemplaban juegos de sorpresa, violencia o provocaciones de su contenido. Proponía una organización de los elementos que se recordaban a partir de la realidad compuesta por sitios y rostros.

En referencia a su estructura, el recuerdo proveniente de la memoria orienta un discurso que hace un recorrido mental a elementos esenciales que almacena cierta retención de información: lugares y actantes que generan imágenes imaginadas que organiza el contenido en un relato a desarrollar. A partir de esta idea, Martini Joly (2003) para referirse a todo un entorno estructurado, propone hablar de *imágenes actuantes* que tienen la función de proceder en la memoria del orador.

Desde este enfoque, el proceso de la memoria es una operación mental que conlleva a las personas desarrollar entradas perceptivas a través de una narración hablada, palabras en páginas de determinados textos o imágenes mentales, configurando así la elaboración de un mundo narrativo que permite reconocer la memoria por medio del discurso elaborado gracias a las *imágenes actuantes* que están presentes en la memoria y que permite recordar.

Este asunto es de suma importancia, ya que todo recuerdo conlleva un enunciado que se construye a partir de las palabras que evocan el sentido de la narración, el cual relata acontecimientos que provienen de la memoria individual y colectiva cuyo fin es, aproximarnos a la historia original. El recuerdo posee una estructura narrativa compuesta por contenidos y formas de expresión que ponen de manifiesto un sentido, con el objetivo de lograr una comprensión que tiene como base, contextos de conocimientos.

Dichos juicios procesados al momento de enfrentar una narración que habla de ello, implica activar el trabajo de información almacenado por la memoria transitoriamente, cuando estas narrativas ayudan a estructurar su comprensión, gracias a los esquemas acaparados en la mente.

En este sentido, uno de los aspectos importantes sobre cómo se manifiesta el recuerdo y su correspondencia con la narración, es su tendencia a ajustarse a las nuevas directrices de la posmodernidad que devienen de la nueva hermenéutica que propuso Paul Ricoeur (1999), respecto a los giros lingüísticos y desconstrucción del relato de la memoria.

Así, la historia cultural aplicada a mediados del siglo XX y extendida al XXI con la convergencia de la comunicación, permite reconocer prácticas de representación que formulan Aurell y Burke (2013) en relación al planteamiento de las ideas posmodernas, las cuales proponen un cambio radical en el sentido de los metarrelatos o las grandes interpretaciones. En la actualidad las referencias tienen un contenido crecidamente vivencial.

De esta manera, la memoria, como relato de evocación, guarda y da cuenta de lo significativo que pudo ser la vida en algún momento del pasado para comunicar con el objeto de poder entender lo comunicado, incluyendo elementos de la cotidianidad.

Mendoza (2004) señala que el sentido que otorga un sujeto social a sus actos y experiencias a través del relato, se expone a la sociedad, al narrar los sucesos de la realidad de acuerdo a la reconstrucción que hace el propio sujeto.

Por ello, subraya que la memoria colectiva es fundamental, ya que como tal, “es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido y/o significado por un grupo o sociedad, que se contiene en marcos sociales, como el tiempo y el espacio, y como lenguaje, pero también se sostiene por significados” (Mendoza, 2004: 3). Es decir, las referencias de orden social y colectiva expresan sentido de narración en el sujeto que demuestra vivir con sus pares para así, compartir experiencias vividas que van desde lo cotidiano a lo colectivo, reuniendo discursos de representación de la memoria que desde el punto de una idea social, la

información albergada en la memoria de largo plazo, permite reconocer el relato y sus consecuencias.

Para que dicho discurso tenga sentido en la narración, es fundamental que sea coherente y que su ubicuidad integre un contexto, cuyo significado sea comprendido en el marco del desarrollo de una versión asociada a la memoria.

Los individuos al formar parte de una sociedad integral tienen diversas formas de expresarse como el uso de palabras claves, estilos, argumentos, conceptos y relaciones que permiten configurar un discurso que esgrime la reconstrucción del recuerdo. Los primeros elementos de evidencia son lugares, fechas y personajes que proporcionan materialidad a la memoria concluida en un contexto de espacio y tiempo.

Según Stern (2000) estos aportes son conocidos como “nudos convocantes” porque tienen la capacidad de anudar o atar aquellas memorias sueltas en su calidad de interpelación en forma normal por parte del sujeto observador. Entonces, el recuerdo es un avance en la narración de contenidos de la memoria, ya que su expresión manifestada de acuerdo a la visión del sujeto, constituye una forma de organización del discurso experimentado a partir de la memoria.

Por otra parte, de acuerdo a Mendoza (2004), pertenecer a una cultura conlleva a que todo sujeto se encuentre con un sinnúmero de relatos interconectados en torno al pasado. No obstante, los esquemas del tiempo pretérito no conjugan un metarrelato de la historia como proceso social o económico, ya que al tomar la historia cultural propuesta por Aurell y Burke (2013), lo cotidiano también forma parte del relato del pasado, cuyo referente son las expresiones derivadas del conocimiento que tienen los individuos.

Sin embargo, ¿cómo se comprende lo cotidiano? Se explica la idea bajo un prisma de sentido común del discurso propuesto Wagner y Hayes (2011) quienes centran la noción en los procesos de producción y reproducción en el sentido social, donde las personas se ven confrontadas a actuar.

Los autores indican que la vida cotidiana “es la esfera donde convergen las necesidades y los bienes representando la totalidad la cual está en relación fundamental con todas las actividades base de las personas [...] es la vida real, y a través de ésta se adquieren todas las habilidades y sentimientos básicos, así como las formas de comportamiento” (Wagner y Hayes, 2011: 24).

Este planteamiento de carácter descriptivo en todos los actos de los individuos es un claro ejemplo de lo que ocurre en el comportamiento y lenguaje utilizado por los usuarios que tienen intención de narrar vivencias cotidianas del pasado. Los mismos teóricos mencionan que el fenómeno social de reconstrucción del discurso en la vida cotidiana, se estructura en las esferas de comportamiento de los seres humanos a nivel social e individual, cuyos actos cognitivos configuran las formas de las relaciones sociales, como consecuencia de una actitud natural de las personas para aceptar el mundo en el que conviven.

Estos componentes referenciales, gatillan un sinnúmero de relatos en la configuración de un presente y un pasado como juicio de la memoria, con el fin de que los sujetos reconstruyan el conocimiento episódico de las reacciones que perciben ante las acciones del mundo referencial.

En términos del uso de las referencias los investigadores citados aluden a tres principios que caracterizan el pensamiento cotidiano como fórmula de comprensión del conocimiento de la vida diaria (Wagner y Hayes, 2011): la referencia a lo concreto, el poder de la similitud y la necesidad de explicación, componentes que ayudan a hablar sobre la narración de la memoria, ya que la referencia se asocia a contextos del pasado como conocimiento, datos que están disponibles y que representan un material en las experiencias de la frecuencia de vida; la similitud se vincula a ideas convergentes que manifiestan los distintos integrantes de un grupo y la explicación conlleva a dar las razones para contar lo ocurrido como materia obtenida de la memoria.

Mendoza (2004) dice al respecto sobre el hecho de contar la memoria: “es narrativa en un doble sentido, como relato de progresión de acontecimientos en el hilo del tiempo, y como conformación de una trama (con actores, escenarios y acciones), y de ser verosímil, no verdadero, es aceptado en la medida en que se adecue, o acerque, a criterios validados socialmente [...] y lo que se narra debe tener sentido” (Mendoza, 2004:6). Así, los relatos cuando son narrados, desde alguna perspectiva particular, son las personas que deciden y determinan qué consideran “memorable”.

Desde la perspectiva de la vida diaria, los testimonios son una forma válida de narración, ya que adquiere importancia para contar pequeñas historias. Mendoza (2004) señala que los testimonios son una huella para que la narración explique lo sucedido, llegando a ser un puente entre el archivo y la memoria, donde se comunica la nostalgia y melancolía de un pasado vivido.

Este aspecto es de particular relevancia, ya que queda claro que los sujetos de una sociedad están siempre tomando decisiones, eligiendo una estructura de relato de memoria de acuerdo a los diversos contextos sociales que determinan su participación y enfoque subjetivo que dan al relato. Su forma de hablar y utilizar palabras en los discursos, se debe a un marco cultural que dota de significados.

Dicho esto, se advierte una forma de memoria narrativa cercana a la visión posmoderna de la historia, donde el relato se liga a la cultura y uso lingüístico definido por la mentalidad del participante, el cual, no concita una visión total del pasado, sino más bien la experiencia de un momento significativo del tiempo pretérito que ha quedado grabado en la mente de la memoria colectiva.

De igual forma, Igoa (2004) explica que aquella memoria significativa concentrada en la memoria colectiva es el resultado de una estructura informativa que, al ser almacenada, se debe a narraciones o relatos que han sido leídos o escuchados del pasado. Los contenidos de la memoria que llevan a una transmisión pueden destacar aquellos recuerdos episódicos o abstractos que configuran un material narrativo a través del lenguaje que nos lleva al conocimiento.

Para Mendoza (2004), esta forma de comunicar lo denomina “discurrimento narrativo”, es decir, la narrativa es una forma adquirida por la memoria colectiva que constituye un relato propio donde los integrantes del grupo configuran dicha narración de acuerdo a las experiencias y significaciones pasadas que provienen de un marco social, cuyo sentido se sostiene en el recuerdo que asigna, de acuerdo a su sentir, cada individuo.

La lectura de dicha narración sostenida en la memoria de quien la emite, profundiza en una interpretación para entender ese modo de conocer. Para que la interpretación no conlleve a error, Ricoeur (1999) advierte que debe ser un intento de igualación al texto del discurso original, para convertir algo propio que pone de manifiesto un aspecto decisivo de la lectura textual a una dimensión similar del habla. En palabras del autor (1999: 60), “la fijación mediante la escritura acontece en el mismo lugar que el habla, es decir, en el lugar en el que ésta podría haber surgido [...], existe una relación directa entre el querer decir del enunciado y la escritura, en efecto, la escritura apela a la lectura conforme a una relación que, de inmediato, nos permitirá introducir el concepto de *interpretación*”.

Según el autor, al momento de crear una herramienta que permita recordar, su génesis se haya en el medio social del lenguaje que es el que permite articular los recuerdos más propios para dar forma a un modo narrativo.

Por lo anterior, la propuesta de Ricoeur se conecta con lo desarrollado en la presente investigación, donde los usuarios estudiados en las redes sociales y los sujetos que formularon respuestas de acuerdo a un criterio cognitivo e ideológico en los *Grupos de Discusión*, conservan un discurso que proviene de un archivo de la memoria individual y colectiva, en el que se da cuenta de algo en función de un tema referencial (ver 9.4 y 9.7).

Además, esto es posible de observar en las potencialidades que tiene el campo visual sobre las imágenes. Nuestro estudio compone elementos que permiten gatillar una narrativa de la memoria, por medio de la comprensión e interpretación de la imagen como referencia al recuerdo.

Puntualmente, las series de ficción televisiva al incorporar secuencias de la vida real, se articulan como elementos *mediadores*, además de concebirse como un plano que retrata la imagen mental, lo que lleva hablar del recuerdo como forjador de una memoria que reconoce la imagen tratada y, por tanto, arrastra a participar de relatos vivenciales de interpretación y descripción de lo observado. El recuerdo puede remitirse a un objeto, estado de situación o un acontecimiento (Raposo, 2009).

Lo expuesto teóricamente se toma en cuenta en el estudio empírico de la presente investigación, a través de los enunciados en las redes sociales y los discursos dialogados a los que se sometieron los sujetos estudiados en el trabajo de campo (*grupos de discusión*).

En este contexto, es posible afirmar que el recuerdo de la memoria narrada, se entiende como la estructuración de un relato ordenado y estable, que está conectado con una experiencia colectiva directa o indirectamente, y que proviene de un conocimiento diverso del pasado que tiene una sociedad.

En este escenario, los individuos permiten, por medio de sus relatos, acceder a una diversidad de información con variadas interpretaciones que forman parte de nuestro pensamiento actual, el cual está basado en un conjunto de narraciones que plasman imágenes y eventos del pasado que intenta testimoniar no una verdad, sino más bien una realidad verosímil, de acuerdo a lo que sienten los espectadores – usuarios.

Capítulo V

Redes Sociales y Comunicación: sentido social de las *acciones operativas* en la recepción y distribución de información en el escenario mediático de la comunicación digital

5.1 Resumen Capítulo

El presente capítulo se inicia con una delineación de lo que es una red social en el marco de las ciencias sociales, y expone sus características como funcionamiento a partir de la mitad del siglo XX cuando el sistema de convivencia era rígido. Con el cambio de las nuevas tecnologías, las redes han generado una variación en el comportamiento, gracias a Internet y variedad de plataformas digitales que permiten una inmediatez asincrónica, como así también en tiempo real.

El capítulo continúa con una descripción de la eclosión digital y la apertura de las redes sociales de Internet que estructuran las nuevas formas de comunicación, donde los individuos dejan de ser consumidores para convertirse en usuarios habituales, lo cual no deja de ser interesante, ya que el paradigma del sistema caracteriza a un sujeto múltiple, cuya identidad adquiere un punto de inflexión propio del dramatismo que adquiere el comportamiento de la postmodernidad.

Finalmente, se llega a la explicación de la fusión de Internet y Televisión como acción cultural de la nueva comunicación que ofrece la tecnología en el campo del entretenimiento y opinión, prácticas que desarrollan los usuarios en los cambios del consumo televisivo con las diversas plataformas digitales respecto al modelo tradicional.

De esta forma, se hace una revisión sobre los planteamientos de televisión social y su recepción en el nuevo escenario mediático, como consecuencia de la conexión con las redes sociales de Internet vinculadas a programas televisivos como las series de ficción, que abren un espacio de participación y opinión que integra la comunicación social en materia de entretenimiento y reflexión sobre aquellos valores de representación e identidad.

Así, en el capítulo se observa que las acciones operativas de los usuarios son una oportunidad para fidelizar a las audiencias a través de redes de Internet, como plan de comunicación y cambio cultural en el consumo televisivo cuyo objeto es lograr una implicación con los contenidos que proporciona la industria audiovisual.

5.2 Capital social de las redes

Las redes sociales no son nuevas. Toda la existencia humana está basada en la interconexión entre sus diferentes asentamientos, pueblos, civilizaciones, culturas, etc. La existencia de las migraciones, de las rutas de comunicación y comerciales para el intercambio de productos ha sido una necesidad económica como cultural, produciendo cambios, generando nuevos modelos de contactos en las estructuras.

Las redes abarcan una extensa gama de la vida social, afectando al individuo en lo que es y lo que podría ser. Los sujetos al convivir en familia, en una comunidad local, o en una ciudad genera, que, los individuos se pueden desplazar por el país o el mundo, formando así un fragmento del sistema de redes sociales. Lo esencial es comprender los lazos que unen a las personas, clave de una interconexión natural, necesaria en la vida.

Todo lo que gira alrededor nuestro, está influido por algún tipo de estructura con forma de red. Christakis y Fowler (2010) indican que este tipo de estructura es un *superorganismo humano* que tiene vida propia, crece, evoluciona con su propia estructura y funciones, lo que permite vernos a nosotros mismos a través de las acciones, elecciones y experiencias bajo un mismo prisma.

Una red social es una estructura social que está conformada por grupos de individuos conocida como nodos, los cuales están conectados mediante algún tipo de relación como la amistad, los negocios o el parentesco. El tipo de estructura es frecuentemente utilizada para modelar una situación social.

De acuerdo a Christakis y Fowler, “el inmenso tapiz que forma la humanidad, toda persona está conectada con sus amigos, familia, compañeros de trabajo y vecinos, pero estas personas también están conectadas con sus amigos, familia, compañeros de trabajo y vecinos, hasta más allá del horizonte, hasta conectar a todos los habitantes de la Tierra de una forma u otra” (2010:33).

Este rasgo estructural que presenta la sociedad va dimensionado, lo que significa una construcción en cadena en la conformación de la conexión de una colectividad donde las redes forman e influyen en los comportamientos y acciones de los individuos. El deseo de abrir nuevas conexiones proviene de nuestros genes donde la maniobra del vínculo es un acto natural del ser humano (Christakis y Fowler, 2010).

Desde el punto de vista social, el concepto de redes sociales es utilizado en el campo de las humanidades y ciencias sociales a partir de la mitad del siglo XX con el objeto de hacer alusión a normas, estructuras y dinámicas en la interacción social. Con el cambio producido en las comunicaciones y el desarrollo de las tecnologías digitales en los inicios del siglo XXI, el concepto toma una reconfiguración para vincular a las redes sociales con los sistemas *online* y la cultura digital.

Sin embargo, antes de introducirnos a explicar la presente fase en la que convivimos con las redes digitales, las investigadoras sociales Elina Dabas y Denis Najmanovich (1995), manifiestan que una forma de consolidar una red social es a través de la contribución del reforzamiento de las identidades de los miembros de la sociedad. Si bien plantean una postura desde una mirada comunitaria, tampoco hay que olvidar que las sociedades en redes presentan diferencias, lo que no es menor en la complejidad de la organización. No obstante, cuanto más se respete las diversidades, mayor reconocimiento conduce los modelos de identidad en la red.

En la actualidad, según explica José Félix Tezanos⁵⁶ (2012), buena parte de las sociedades desarrollan sus prácticas de pertenencia a través de redes sociales, debido a que las colectividades dejaron de ser rígidas, aquellas que tenía cánones estructurados en el que se podía conceptualizar como “red social” a aquellos ámbitos conformados por grupos locales. Ahora la sociedad forma parte de una aldea global donde la “comunicación” es fundamental por su velocidad e instantaneidad que nos lleva a conseguir objetivos de manera inmediata.

En este sentido, la condición en que las nuevas formas de vida, de trabajo, de identidad, información y entendimiento social, se conectan con esta evolución progresiva de la comunicación, genera una elaboración de interacciones sociales fluidas, incluso a través de instancias virtuales, como ocurre con Internet, donde la información juega un rol preponderante.

Esto constituye una revolución de gran alcance sobre la manera de cómo se puede observar y entender la práctica de lo “social”. Es decir, existe una revolución que está modificando profundamente los esquemas de identidad y las formas de pensar, además de comprender la pertenencia social en la que vivimos. El pronunciamiento de la revolución de la tecnología está redefiniendo no sólo nuestra forma de comunicarnos, sino además la manera de llegar a las personas e influir en ellas hasta asomarnos a la vida privada de aquellos con quienes trabajamos o convivimos.

⁵⁶ Catedrático de Sociología de la UNED, Prólogo de la obra *Redes Sociales. De metáfora a Paradigma*, pp.9-15.

La innovación de la tecnología está provocando profundas transformaciones que trae como consecuencia, nuevos tipos de enfoques en la sociedad, lo que hace reformular el paradigma en el que vivimos. Según lo manifiesta José Félix Tezanos, “la nueva imagen de la sociedad actual no es la de una estructura, sino la de una especie de red neuronal a la que se presenta como extraordinariamente eficiente y operativa de cara a optimizar condiciones económica, socialmente, culturalmente y comunicativamente las oportunidades que brindan los sistemas y mecanismos técnicos emergentes” (2012:13).

Sin embargo, la concepción de la realidad ha presentado variaciones a través del tiempo, donde la comunicación ha jugado un rol importante. Por ejemplo, a partir de los medios y las nuevas tecnologías como base de creación, la formación de imágenes y vídeos intensifican la actividad y participación de las redes.

La actual eclosión de la tecnología digital, no sólo ha cambiado la forma de vivir y convivir con el entorno. Su impacto altera rápidamente la manera en cómo se comunican hoy las personas, además de establecer un contacto en la red, permitiendo así influir en el pensamiento, modificando nuestras formas de sentir y comportarnos.

Estas acciones del comportamiento son analizadas por la disciplina de la sociología, para estudiar ciertas estructuras en forma autónoma y separadamente de diferentes tipos de relaciones a través del concepto de la *networkanalysis*,⁵⁷ adaptado para observar y comprender los actos de las redes sociales en circuitos de comunicación.

⁵⁷ Concepto utilizado por sociólogos como Simmel y von Wiese que consideran como objeto de estudio la relación social como red de redes en las relaciones. Véase en Herrera y Barquero (2012), *Redes Sociales. De metáfora a paradigma*, pp.205-209.

Según explican Manuel Herrera y José Daniel Barquero (2012), la *networkanalysis* considera la realidad como red de redes de relaciones donde la relación del actor se configura con el sistema. Si la realidad está compuesta por una red, el paradigma del sistema se caracteriza porque la realidad social está constituida por relaciones sociales donde el individuo siempre existe en “relación con” un “alter” cuya identidad es el punto de intersección con redes sociales que es posible circunscribir y definir expectativas de comportamiento del actor social en función de sus redes de referencia.

De acuerdo a la perspectiva del paradigma de redes, la identidad del actor es el fruto del resultado de pertenencia a múltiples esferas de relaciones. En este aspecto, es posible comprender el “yo múltiple” como el efecto dramático que presenta la postmodernidad.

Esa diversidad del *yo* que permite transitar con mayor libertad en las redes sociales, es lo que hace que las nuevas tecnologías incidan en la valoración de la comunicación y, al mismo tiempo, aumente el consumo de la multitarea en la sobrecarga de la información,⁵⁸ para evadir una supuesta marginación social al no estar conectados.

Actualmente no se desconoce que la realidad está compuesta por redes sociales donde los actores se vinculan con sus familias, vecinos, amigos, profesores, agrupaciones, instituciones, etc. En cada uno de los grupos un sujeto cumple un rol con determinados comportamientos que le permiten desarrollarse libremente, dentro de un sistema con normativas que existen fuera del individuo, pero que asimila de acuerdo al contexto en el que actúa. En la realidad social, la atención de las redes no se sitúa sobre estructuras estáticas, sino en los procesos que llevan los sujetos.

⁵⁸Karelia Vázquez (2011) expone la presente idea en un artículo en el diario El País. Mayor información véase en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/01/31/actualidad/1296428402_850215.html

Todo ser humano participa en redes, está conectado de alguna forma a sistemas de instituciones o personas en lo que se denomina, como lo explica Herrera y Barquero (2012), *relación social*, concepto que es aplicado a la esfera del pensamiento social y político, elemento constitutivo y fundamental de las sociedades.

Una red social es en sí una relación entre las personas, las cuales se mueven en diversos escenarios de la sociedad, dejando de lado categorías exclusivas de la mente, para dar paso a una relación social que es interpretada por un universo de códigos simbólicos que se encuentra en el sistema y que a su vez, están supeditados a diversas formas evolutivas.

Las relaciones sociales son entendidas como formas de diferentes conexiones entre los actores de un sistema social, donde el foco de la sociología apunta a la observación de fenómenos sociales por las relaciones que se dan en ésta.

Sin embargo, las relaciones sociales también forman parte del sistema tecnológico donde Internet ha sido fundamental en la evolución de su manejo comunicativo en los últimos años. Como consecuencia, las redes sociales en Internet han generado un cambio en la forma de proyectar las relaciones humanas: mientras que para unos es una manera de socializar y sentirse acompañados, para otros es una forma nueva de construcción social que permite interacciones y conexiones de distinta naturaleza, gracias a las oportunidades que permite la comunicación digital.

Sobre este punto, la tecnología de Internet ha permitido que los hombres desarrollen prácticas sociales en comunidades virtuales que tienen diferentes objetivos, debido a que los individuos forman parte activa del proceso llevado a cabo en el *tercer entorno* (Echeverría, 2009). Los expertos reconocen que Internet genera una serie de recompensas que justifican la presencia de hombres y mujeres en el mundo digital para no perderse nada.

En este sentido, las redes sociales en Internet son el vehículo, el lugar de encuentro, el entorno donde la gente se reúne gracias a los medios sociales tecnológicos centrados en la persona que pasa a ser un usuario activo de la comunicación y participación en la red.

En pocos años, la red se ha transformado en un fenómeno global, rompiendo barreras culturales, geográficas, económicas e incluso lingüísticas que ha cambiado la forma de ver la historia.

La formación de las redes sociales virtuales ha pasado a ser una revelación de dominio público del ciberespacio, donde el tiempo ha permitido que millones de usuarios, no especializados, incrementen su demanda.

La generación de un espacio social que permite interactuar con individuos o grupos enteros en diferentes partes del mundo, establece que las herramientas de socialización ayuden a los individuos a establecer nuevas vías para fomentar sus relaciones personales.

El gran salto que hoy tiene la tecnología para dejar de ser un instrumento público y formar parte habitual del paisaje de la movilidad comunicacional se debe al surgimiento de una nueva estructura social que basa sus transformaciones en las relaciones de poder, producción y experiencias que resignifican el tiempo y espacio de la cultura digital de las redes sociales de Internet que forman el núcleo de nuestra existencia por su fuerza y desarrollo sustentado por la tecnología.

En el siguiente subcapítulo se explica un breve avance que ha tenido la red de Internet, en el marco de la historia, y la importancia de las redes de comunicación antes de la eclosión de las redes sociales que dominan el entorno digital de los usuarios.

5.3 Antecedentes históricos de la red en Internet

El cambio tecnológico liberado por todas las potencialidades de las redes ha conllevado a la transformación de las tecnologías de información y comunicación en una revolución microelectrónica liderada por Estados Unidos en las décadas de 1950 y 1960, sentando las bases del nuevo paradigma tecnológico que, con el tiempo, se difundiría por el mundo en forma rápida hasta llegar a lo que conocemos en la actualidad.

El actual paradigma de una comunicación globalizada es consecuencia de la fusión de diferentes tecnologías y medios transformando una comunicación basada en tecnología, información e informática, mediación que integra una red de medios que no actúa en forma aislada.

Internet es probablemente uno de los mejores inventos de nuestros días y que engloba la integración de medios. La era de la información ha nacido dentro de las sociedades con la invención de esta maravillosa tecnología teniendo hoy acceso a un increíble volumen de conocimientos o datos. Con el ingreso a Internet no sólo se encuentra información de interés, sino además hay una variedad de aplicaciones de gran utilidad que ayudan a los usuarios en la programación de su agenda o búsqueda de información, como así también en espacios de comunicación de mayor fluidez que permite interactuar en las conocidas redes sociales como Twitter, Facebook, YouTube, Instagram, etc.

Después de todos estos años, las redes de interacción social son uno de los elementos de Internet más difundidos y ocupados, ya que ofrecen a sus usuarios un lugar común para desarrollar comunicaciones constantes. En palabras de Dans (2010:97), “la red se ha configurado ya como una de las herramientas fundamentales en la interacción y la comunicación de las personas”.

En la actualidad las redes sociales son un fenómeno consolidado que se conoce por su cultura o web participativa, la generación de contenidos por sus propios usuarios y una distribución de información que los consumidores ponen a disposición para otros usuarios, retroalimentando así la interacción.

Howard Rheingold reflexionaba en 1996 el positivo funcionamiento de la red para la sociedad en el manejo y uso de los ordenadores que permitieran amplificar el pensamiento y comunicación de los humanos. En este sentido, explica que “las partes más importantes de la Red empezaron como sueños en la imaginación de unas pocas personas específicas, que actuaron movidos más por la inspiración que por órdenes” (1996: 95).

Haciendo un breve recorrido por la historia, los inicios de la red de Internet surge con la formación de ARPA (Advanced Research Projects Agency), proyecto que se desarrolló con el objeto de crear una red de comunicación entre ordenadores en 1973, estableciendo así conexiones de investigadores entre sistemas informáticos de Estados Unidos, Gran Bretaña y Noruega.

En los primeros años de investigación, los científicos se dieron cuenta que, más que utilizar las redes para resolver complejos problemas de tipo matemático y aprovechar las potencialidades del cálculo de un ordenador, comenzaron a usar ARPANET para intercambiar mensajes personales.

Posteriormente, el primer servicio en Internet que consistió en captar un número significativo de usuarios no técnico fue el Unset en 1979. Este sistema permitió colgar mensajes a grupos dedicados a temas específicos (Kirpatrick, 2010).

En 1990 se inicia el boom de las comunicaciones y la tecnología con la creación de la World Wide Web a cargo de un grupo de investigadores y programadores. Con el tiempo se creó un software con el objeto de extraer e introducir información en cualquier ordenador que tuviese conexión a Internet.

El programa es conocido como el Hypertext Transfer Protocol (HTTP o protocolo de transferencia de hipertexto), fundamental para la comunicación cliente/servidor, que permitía presentar la información disponible en línea empleando el Hypertext Markup Language (HTML o lenguaje de etiquetado de documentos hipertextual).

La era de las redes sociales modernas comenzó a principios de 1997 con la web sixdegrees.com, servicio que basaba su uso con los nombres reales de los usuarios que permitía la creación de un perfil público a semipúblico, articular listas de otros usuarios para compartir conexión y observar listas de otros contactos que estaban dentro del sistema (Kirpatrick, 2010).

En los años 2001 y 2002 surgen los primeros sitios que fomentan redes de amigos y profesionales, como Ryze donde los miembros centraban sus logros laborales para asociar a una Red con colegas y así, conseguir contactos de trabajo. Hacia 2003 se hacen populares redes con la aparición de sitios tales como Friendster, Tribe y Myspace. Rápidamente algunas empresas ingresan a las redes sociales. Google lanza en enero de 2004 Orkut apoyando un experimento que uno de sus empleados realizaba en su tiempo libre.

El funcionamiento comienza cuando una vez montado el soporte técnico, un grupo de iniciadores invitan a amigos y conocidos a formar parte de la red social. Cada integrante nuevo puede traer consigo muchos miembros y el crecimiento de esa red social puede ser geométrico. Con el tiempo esto se transforma en un interesante negocio.

Un buen ejemplo de esto es Facebook,⁵⁹ una red social enfocada a estudiantes, muy similar a Myspace, con millones de usuarios registrados y donde existe una importante inversión publicitaria de parte de Microsoft, convirtiéndose en el referente de las redes sociales en la actualidad al ser la más popular desde su aparición.

El incremento de los sitios de redes sociales a principios del siglo XXI se ha extendido al mismo ritmo que su popularidad en la mayoría de los países y es el resultado de varios años de trabajo de aficionados a las nuevas tecnologías, grandes empresas informáticas y estudiantes universitarios donde han nacido algunas de las aplicaciones tecnológicas más recientes.

Considerando estos componentes, los avances y el funcionamiento que la red dispone en sus respectivos usos, no cabe dudas que contribuye al conocimiento, información y herramientas para que los ordenadores y dispositivos móviles actúen como amplificadores de la mente, pese a las críticas que surgen cada cierto tiempo (ver 5.6).

⁵⁹ Según los últimos datos de 2014, Facebook alcanza la cifra de 1.280 millones de usuarios activos en todo el mundo. Disponible en http://cincodias.com/cincodias/2014/04/23/tecnologia/1398284063_477857.html

Sin embargo, el término “amplificar” no significa que los contenidos son más amplios o profundizan un determinado tema de conocimiento. La actual realidad comunicativa, generada por las redes de Internet, se basan en la inmediatez y precisión del mensaje cuya jibarización explica el triunfo de la red (Serrano, 2012).

La brevedad de los contenidos, como así la creación de mensajes sucintos e inmediatos en las redes de Internet, responde a una necesidad de estímulos que son aprovechados por los usuarios para exponer acontecimientos de su vida cotidiana u opinar con propiedad aquellos aspectos que visualiza en los medios de comunicación, informaciones que no sólo son de mera participación, sino además diversión en el nuevo espacio de la cultura digital.

Como consecuencia, la dimensión reticular de la vida en torno a las redes sociales de Internet que convergen en la tecnología aumenta con fuerza en la actualidad, ya que forman parte del núcleo central de una sociedad que se sustenta en elementos fundamentales de comunicación dada por los ordenadores y dispositivos portátiles que con un *clic* permite encontrar la búsqueda necesaria de información que requieren los usuarios, como así también representar sus narraciones y actos, con los respectivos prototipos de comunicación, consideraciones que se explican en el siguiente apartado.

5.4 El objetivo de las redes sociales de Internet en el siglo XXI: comunicar de acuerdo al nuevo paradigma.

Para nadie resulta extraño ver a los medios de comunicación social como instrumento de poder, ya sea positiva o negativamente. El sistema comunicativo de la sociedad industrial se centraba en los medios de comunicación de masas, caracterizados por la distribución masiva de mensajes unidireccionales que llegan a muchos.

Hasta el siglo XX los medios tenían la característica de dirigirse a los individuos de manera masiva buscando sus audiencias específicas para compartir sus gustos, sus formas de pensar y manifestar representaciones de la realidad. En cierta medida, los medios de comunicación imponían a los individuos algunas prácticas cotidianas para ser receptores de mensajes.

Con la llegada del siglo XXI las cosas comienzan a cambiar ante el incremento de la comunicación por Internet. Los individuos forman redes, se organizan en la articulación de movimientos y acciones desde el ciberespacio a los espacios reales y en el interior de los sitios web, exposición inédita en la sociedad humana.

Con el sistema global de ordenadores en red, servidores routers y WiFi, Internet ha transformado muchos aspectos de la sociedad moderna y la interacción social. La distribución en línea de bienes y servicios, por ejemplo, ha influido en casi todas las industrias, transformando radicalmente muchas ofertas.

En el actual desarrollo e innovación de la comunicación, Castells (2009) argumenta que “con la convergencia de Internet y las comunicaciones inalámbricas y la difusión gradual de una mayor capacidad de banda ancha, el poder de procesamiento de información y comunicación en Internet llega a todos los ámbitos de la vida social” (Castells, 2009: 101). El autor aclara que estos nuevos espacios inalámbricos produce la *autocomunicación de masas* en las redes horizontales de interacción.

Junto con el desarrollo tecnológico orientado al comercio, su aumento es denominado como "los medios de comunicación social". Uno de los desarrollos más significativos relacionados con los medios de comunicación social es la adición de los sitios sociales de red (SNS), tales como Facebook, LinkedIn, MySpace y Google Plus.

Dicho plan se debe al poder de la industria tecnológica que abrió las puertas a los actores sociales de Internet en la construcción de significados y discursos, los cuales ponen en marcha, a través de sus acciones, a través del mercado de la información que fija la atención de los usuarios en el acto de estar conectados.

Manuel Castells (2009) señala que este actor es reconocido como distintos sujetos en acción compuesto por actores individuales y colectivos que forman las redes sociales. En tanto, Aparici (2010) señala que los individuos en la actualidad articulan pensamientos colectivos, además de crear conocimiento y ser portadores de sus propios medios de comunicación que se producen, por medio de la conectividad tecnológica.

De acuerdo a esta corriente, la acción individual de un usuario en la red conlleva a otro estar latente para seguir una nueva acción individual, pero también colectiva. La red es hoy parte de experiencias cotidianas, ya que en ella es posible disponer de nuevas opciones para iniciar, expandir y diversificar vínculos sociales mediados a través de los diversos instrumentos tecnológicos que permiten la extensión de la comunicación.

Según Dans (2010), vivimos en una etapa en el que la sociedad se encuentra *hiperconectada*, acción reflejada en la forma de vivir, consumir y comunicarse. Así el autor subraya que, “una sociedad hiperconectada se encuentra unida por líneas virtuales de comunicación bidireccional de diversa naturaleza. En nuestra sociedad actual, todos nos hallamos unidos por una serie de líneas de comunicación más o menos visibles, que se expresan de una manera u otra en la red” (Dans, 2010:223).

Es innegable que en la actualidad la sociedad desarrolla una alta presencia en Internet en el que las personas, de forma voluntaria o gestionada por otras vías, ingresa a la red para buscar datos, información o, simplemente, visualizar entretenimiento.

Para Dans (2010: 228), “la sociedad hiperconectada significa que miles de personas permanecen en un estado de constante conexión: no prestan atención consciente a ello ni le dedican tiempo de manera exclusiva, pero reciben una retroalimentación constante de su entorno”.

La tecnología deja ingresar en una red de Internet y confeccionar un perfil de presentación para entablar comunicación o distribuir contenidos en diversos formatos como la fotografía, el vídeo o lenguaje textual, inmersión personal que enfatiza la relación entre la persona y la máquina, pero que no deja de ser ciudadano en el universo de las redes donde los usuarios navegan, divagan, comparten y socializan de acuerdo a las interacciones que permite la red.

Sin embargo, para que la tecnología permita acceder a las redes sociales de Internet, es el hombre quien toma dicha decisión de acuerdo a su propio comportamiento. Christakis y Fowler (2010), en este aspecto proponen que el comportamiento del hombre debe ser conocido como *homo dictyous* – del latín homo y del griego, red -, es decir, *hombre en red*.

Para los investigadores dicho planteamiento se vincula a la naturaleza propia del ser humano que por tradición está conectado con otros y que evoluciona, porque le importa el bienestar de los demás integrantes de la red para saber qué decisiones tomar al momento de actuar.

Pero, ¿cómo se puede entender una red social de Internet? Existen múltiples definiciones e ideas sobre qué son y qué no son las redes sociales de Internet, pero hay poco consenso todavía sobre las mismas. Sin embargo, muchos autores coinciden que una red social de Internet es un sitio que permite a los usuarios entablar relaciones sociales donde pueden comunicarse, compartir contenidos y crear comunidades como herramienta para democratizar las informaciones que transforma a las personas en emisores y receptores de contenidos en forma simultánea.

Danah Boyd y Nicole Ellison (2008) en el Journal of Computer – Mediated Communication aportan una valiosa definición que se aproxima al paradigma comunicacional y tecnológico que desarrollan las redes sociales en la actualidad:

“Definimos los sitios de redes sociales como los servicios basados en web que permiten a los individuos (1) construir un perfil público o semi-público dentro de un sistema delimitado, (2) articular una lista de otros usuarios con los que comparten una conexión, y (3) ver y recorrer su lista de conexiones y de las hechas por otros dentro del sistema. La naturaleza y la nomenclatura de estas conexiones pueden variar de un sitio a otro. Mientras que utilizamos el término “sitio de red social” para describir este fenómeno, el término “redes sociales” también aparece en el discurso público, y los dos términos se usan indistintamente. Elegimos no emplear el término “redes” por dos razones: énfasis y alcance. “Redes” enfatiza la relación de iniciación, a menudo entre desconocidos. Si bien la creación de redes es posible en estos sitios, no es la práctica principal en muchos de ellos, ni es lo que los diferencia de otras formas de comunicación mediada por ordenador (CMC)” (Boyd y Ellison 2008:211).

Según Martin Giles (2010), “la mayor contribución de las redes sociales ha consistido en dotar de un lugar en el mundo a una humanidad sumida en la soledad de un mundo frío y tecnológico. Otra gran aportación consiste en haberlas transformado en inmejorables herramientas de comunicación masiva” ⁶⁰ (en Internet).

Por su parte Antonio Troncoso Reigada (2012), de acuerdo al funcionamiento que tiene la red social de Internet en la actualidad, esencialmente es una aplicación *online* que “permite a los usuarios generar un perfil con sus datos en páginas personales y compartirlo con otras personas, haciendo pública esta información, lo que facilita la interrelación con otros usuarios a partir de los perfiles publicados” (Troncoso: 84).

Podemos definir que las redes sociales de Internet son estructuras compuestas por personas conectadas por uno o varios tipos de relaciones (de amistad, de parentesco, de trabajo, ideológicas) con intereses comunes a través de conexiones en la web. Su funcionamiento en Internet tiene mecanismos específicos.

⁶⁰ “A World of connections”. The Economist, 30 enero de 2010. Disponible en <http://www.economist.com/node/15351002>

En el actual modelo de convergencia y comunicación inmediata a través de Internet y sus distintos dispositivos, el objetivo de las redes es ofrecer satisfacciones y necesidades muy diferentes. De acuerdo al paradigma comunicacional, que evoluciona diariamente, la meta es aumentar el número de contactos en el mundo social y laboral, espacio público en el que se comparten fotos, vídeos o enlaces interesantes de forma rápida a modo de información u ocio. La idea es estar siempre conectados para comentar estados de ánimos propios y sociales.

Las redes sociales de Internet en la actualidad como Facebook, Twitter, YouTube, entre otras, han cambiado la forma de relacionarnos con nuestros vecinos, clientes, seguidores, compañeros de trabajo y aficiones (Delia Rodríguez, 2010), donde la extensión de la comunicación sobresale del cuerpo para expresar el diálogo a través de la tecnología y sus aplicaciones.

Lorenzo Vilches ya anunciaba los cambios de la sociedad y transformaciones que conseguirían las nuevas tecnologías en el manejo de la recepción y uso de los ordenadores: “el nuevo orden social y cultural que ha comenzado a instalarse en el siglo XXI obligará a revisar las teorías de recepción y de mediación que ponen el acento en conceptos como identidad cultural, resistencia de los espectadores, hibridación cultural” (Vilches: 2001:29), ideas asociadas al funcionamiento de las nuevas tecnologías que conllevan al desarrollo en la fisonomías de ver, hablar y conectarse a través de las imágenes.

Por otra parte, Gustavo Cardoso (2008) admite que el nuevo fenómeno en el que está incurriendo la humanidad se relaciona con transformaciones que no se limitan a cambios puntuales, sino a impactos significativos que ejercen una influencia, sobre todo el tejido social de la sociedad contemporánea.

El actual sistema permite ver que las redes de Internet están formadas alrededor de las personas. Antes vivíamos en un sitio y nos relacionábamos con los miembros de un determinado lugar, pero ahora el nuevo paradigma se amplía extraordinariamente, ya que permite establecer conexión con sujetos más allá del espacio local que los une a una afición común: estar conectados por medio de una red electrónica.

Esta transformación deriva en una construcción social permanente que toma fuerza día a día con todas las posibilidades de comunicación que ofrecen las nuevas tecnologías conectadas a Internet (ordenadores, teléfonos móviles, Tablet, GPS, etc.) que se hacen imprescindibles para los usuarios en el marco de sus acciones y vida personal.

Manuel Castells (2006) hace una revisión de las transformaciones experimentadas por los sujetos al desarrollar una extensión del cuerpo y mente por medio de las redes sociales de Internet, donde propone caracterizar la sociedad moderna como *informacional*, entendida como “un paradigma tecnológico basado en el aumento de la capacidad de procesamiento de información y la comunicación humana, hecho posible por la revolución microelectrónica, el software y la ingeniería genética. Las expresiones más directas de esta revolución son los ordenadores y la comunicación digital” (Castells, 2006: 34).

El actual estado *informacional* es lo que ha permitido que las redes sociales de Internet se conviertan en un pilar fundamental de las comunicaciones y participación al mismo tiempo, no en forma independiente, sino en una unidad que es la red. La sociedad informacional que plantea Castells es el fruto de los cambios tecnológicos que vivimos día a día, con un acelerado ritmo, pero que además no implica sólo a las tecnologías, sino además a la sociedad en su conjunto como movimiento social y cultural, donde en las últimas tres décadas tiene como característica principal, estructurar redes como sistema dirigido por las nuevas tecnologías.

Ahora bien, es innegable que el actual paradigma que vive la sociedad se relaciona con un mundo tecnológico donde la vida se construye a partir de redes de convivencia por medio de plataformas virtuales, pero con acciones individuales, es decir, cada uno selecciona y decide qué forma de participación permite conjugar los objetivos propuestos por la red para alcanzar los contenidos.

Según explica Castells (2009), una red es un conjunto de nodos interconectados que pueden tener mayor o menor relevancia para el conjunto de la red. Estos nodos aumentan de acuerdo a la importancia que se sostiene en la red cuando absorben una cantidad importante de información que procesan de manera eficiente. Para estos casos, la contribución del nodo genera una importancia relativa, ya que todos los nódulos de la red, con el tiempo, resultan necesarios para el funcionamiento de ésta.

A partir de esta explicación, el investigador admite que nuestra actual estructura social está constituida por redes comunicativas, ya que procesan flujos que son corrientes de información entre nodos que circulan por los canales que se conectan. Con esta postura, el autor sostiene que en las redes sociales, los actores sociales promueven sus valores e intereses donde interactúan con otros sujetos.

En relación a esta reflexión, Scolari (2008) advierte que en el actual estado que presentan las comunicaciones, existe un aumento en la interconexión entre los usuarios para modificar y controlar los esquemas culturales, además de formar parte de un sistema mayor conocido como sociedad red.⁶¹

Siguiendo la lógica de comprensión de las redes sociales de carácter virtual, Castells (2009) expresa que las redes sociales son enlaces de comunicación establecidas en torno a un conjunto de objetivos y procedimientos operativos que se accionan de acuerdo a los programas que ejecutan los actores sociales.

Desde el punto de vista de las acciones de las redes sociales de Internet en determinadas plataformas digitales, Boyd y Ellison (2008) señalan que los sitios como las redes sociales, son espacios de servicios basados en la web que permiten a sus usuarios construir un perfil público en un sistema delimitado, donde se articula una lista de usuarios con los que se comparten conexiones y recorren al interior del sistema.

⁶¹ Manuel Castells formula la teoría de la sociedad red con una explicación en el que cita distintos aspectos de la vida a nivel histórico, político, económico y social. Véase en *La sociedad Red: una visión global* (2006: 28).

Sin embargo, las investigadoras advierten que prefieren obviar el término “red”, ya que éste enfatiza una relación de iniciación entre desconocidos cuya intervención es un ordenador. Para ello, aclaran que la mayoría de los usuarios articulan y hacen visible sus redes sociales, pero que en muchos casos la realidad es que comparten alguna conexión *offline*, es decir, la comunicación articulada corresponde a personas que en su gran magnitud, forman parte de una red extendida. Por ello enfatizan válido comprender el concepto como “sitios de redes sociales”, lugar de encuentro de la extensión.

No obstante, lo cierto es que las redes de Internet están conformadas por actores que facilitan contenidos en el proceso de la organización social que ofrecen las plataformas digitales. Castells, en este sentido, independiente del razonamiento medular al que se desea llegar con el concepto de red social, formula que “gracias a las tecnologías de información y comunicación disponibles, la sociedad red puede desplegarse plenamente, trascendiendo los límites históricos de las redes como forma de organización e interacción social” (Castells, *op.cit.*, p.50), esto entendiendo que la tecnología desarrollada en la actualidad es un modo de vida que busca acortar los espacios y optimizar el tiempo.

El autor expone además, que las redes digitales son globales por la capacidad de autorreconfigurarse de acuerdo a las instrucciones que dan los programadores. Es decir, podemos entender que cada sujeto, por su valor y poder, es capaz de reorganizar y programar los límites territoriales al participar en una red social de Internet, cuya fisonomía se extiende por lo local y global.

Bajo esta premisa, el autor plantea que “una sociedad red es aquella cuya estructura social está compuesta de redes activas por tecnologías digitales de la comunicación y la información en relación con la producción, el consumo, la reproducción, la experiencia y el poder expresados mediante una comunicación significativa codificada por la cultura” (Castells, *op. cit.*, pp. 50-51).

En este sentido, podemos entender que existen redes sociales o SNS (Social Networking Sites) que se han convertido en un verdadero fenómeno social que reúnen las características mencionada por Castells. Facebook y Twitter son las redes que más se acercan a la idea de comunicación e información, además de generar una relación en la producción, consumo, reproducción y experiencia en el compartir.

Pero las redes citadas, como así también YouTube, MySpace, Instagram y otras similares que están en línea, se pueden revelar como puntos de conexión entre redes de medios de comunicación, redes independientes de comunicación de masas, redes empresariales o actores políticos.

En este sentido podemos indicar que las redes sociales virtuales se pueden definir como un conjunto de actores (individuos, actores colectivos e instituciones) que se relacionan e interactúan de manera virtual en un entorno *online* e interactivo. Los actores conectados son los nodos de las redes sociales virtuales. Algunas de las relaciones fundamentales son los flujos de información, el intercambio de opiniones y la generación de conocimiento. Para estudiar la formación y características de durabilidad es importante las secuencias en las relaciones: contactos iniciales, seguimiento, reencuentro, participación, utilización, etc.

Ahora bien, desde el punto de vista de la mirada política, el poder de convocatoria de una red sorprende a este segmento, debido al alcance que logran a través de las manifestaciones sociales, generando un impacto participativo, convirtiéndose así, en tema de discusión en el ámbito de la investigación. En los últimos años se han visto actos de subversión de la web con fines activistas.

En este último punto, cabe señalar hechos reales como fueron las movilizaciones convocadas a través de las redes sociales, ejemplo de poder, movimiento y convocatoria. Nos referimos a los Indignados en España (2011), las protestas estudiantiles en Chile (2011-2012) o las revueltas en Brasil durante la Copa Confederación (2013) entre otras, demostrando un nivel de organización y procedimiento, de acuerdo a las estrategias de los convocantes. En el mismo país, el malestar social por la crisis económica y los escándalos de corrupción⁶² que salen a la luz pública diariamente, sus protestas han sido convocadas por las redes sociales en tres oportunidades durante el 2015.

Manuel Castells (2009) atribuye esto a que somos vínculos conectados a un sistema de redes donde la acción humana se desarrolla por medio de toma de decisiones en el que intervienen emociones, sentimientos y razonamientos. Estos estados de ánimo son ideados para expresarlos en las redes sociales de Internet, ya que son espacios autónomos donde fluye una libertad y poder que canalizan los actores sociales por medio de la participación y la fuerza que inspira la red en el ciberespacio.

El sociólogo indica además que los movimientos sociales generados por medio de las redes de Internet tienen su causa en el ***poder de la interconexión*** que lo define como “la capacidad para conectar dos o más redes en el proceso de construcción de poder para cada una de ellas en sus campos respectivos” (Castells, *op. cit.*, p. 26).

Para que exista un movimiento que pueda convocar o hacer fluir toda la información en la que otros individuos formen parte de esta red de Internet, el investigador sostiene que el poder en la sociedad red lo ostentan los *programadores*, quienes tienen la capacidad para disponer cada una de las redes principales de las que depende la vida de las personas, como son el gobierno, el parlamento, las instituciones de seguridad, las finanzas, los medios de comunicación, las organizaciones científicas y tecnológicas, y los *conmutadores*, quienes se conectan hacia las diferentes redes, entendido en la actualidad como los *usuarios*.

⁶² Betim, Felipe (2015), *Rousseff afronta otra protesta masiva para pedir su destitución*, diario El País, publicado el 15 de agosto de 2015. Disponible en http://internacional.elpais.com/internacional/2015/08/16/actualidad/1439752775_369562.html

Una de las características comunes que suele darse en este tipo de comunicación es su carácter horizontal, ya que “al estar basadas en Internet, se activan gracias a sujetos comunicativos que determinan tanto el contenido como el destino del mensaje, y son al mismo tiempo emisores y receptores de flujo de mensajes multidireccionales” (Castells, *op. cit.*, p.181). Los internautas así gestionando la acción de contacto y comunicación, acuden a estas redes de Internet principalmente en busca de entretenimiento e información.

Además, las redes sociales de Internet estimulan a los usuarios a contar mucho sobre sí mismo. Saben que esto gusta, pues estimula su ego, ya que adquieren habilidades básicas para el desenvolvimiento en entornos virtuales. Los contenidos y herramientas de socialización *online* ofrecidas en abierto, constituyen un recurso adecuado para el desarrollo de experiencias y aprendizaje masivo de amplio alcance. De acuerdo al paradigma, los consumidores mediáticos que navegan por la red, aprende a ejercer el poder de la interconexión, de forma individual y colectiva.

Dicho alcance se debe a que las redes sociales de Internet se han convertido en un espacio privilegiado de intercambio y participación donde se produce, se publica y actúa, acciones que forman parte de la vida pública virtual (Pisani y Piotet, 2008), convirtiendo la acción de vida de los usuarios a que pertenezcan a comunidades en red.

En este contexto, Sebastián Valenzuela (2013) explica que los sujetos que realizan vida pública y ciudadana en las redes sociales, descartando todo tipo de posibilidades falsas o artificiales, al estar conectados, efectivamente pueden vincularse como ciudadanos con el uso de plataformas digitales como Facebook o Twitter, puesto que facilitan el encuentro de las personas para informarse, pero además, asistir a determinados actos como protestas en el marco de los movimientos sociales impulsados en la red.

Sin embargo, Serrano (2013), advierte que no necesariamente se cumple la masividad de reunión en las plataformas digitales, ya que las redes son virtuales y aunque el nivel de movilización crezca y se extienda en forma virtual, no se consolidan en grupos permanentes como Facebook.

Pese a lo expuesto, Facebook, Twitter y otras redes sociales de Internet se acercan también a la idea de un medio social, como marca comercial o personal⁶³ porque cumplen en potenciar el poder de las comunidades, permitiendo que personas de diferentes partes del mundo puedan colaborar e integrar una comunidad que tiene como objetivo proporcionar información, como así también comunicar estados de perfiles.

No hay duda que Internet y todo lo relacionado con la Red, ha revolucionado por completo la forma de vida de nuestra sociedad contemporánea y sus hábitos sociales en las relaciones humanas, donde el paradigma comunicacional de las redes sociales confluyen millones de personas y mensajes que buscan formas de relacionarse en un mundo veloz y de exposición a través del lenguaje textual y las imágenes.

Las redes sociales de Internet son el mayor cambio desde la Revolución Industrial donde ya no es sólo una moda. La sociedad contemporánea las sobre utiliza llegando a ser un *infoparaiso* (Carr, 2010) cuya acción de teclear se ha convertido en parte esencial del trabajo, los negocios o la vida social en las pantallas de los ordenadores o móviles, dejando de lado la vida comunitaria.

Como lo señala Nicholas Negroponte,⁶⁴ “las redes sociales permiten que las pequeñas voces aisladas se junten y se escuchen con más claridad” (Diario El País, Internet). Es decir, estamos en presencia de un espacio público donde confluyen diversas voces para hablar de aquellos contenidos de acuerdo al contexto propio de la conversación que colocan los usuarios o los medios de comunicación.

⁶³ Los autores Javier Curtichs, Mauro Fuentes, Yolanda García y Antonio Toca plantean la idea de que todos tenemos una *huella digital* que forma parte de todos los seres, por lo tanto al estar en un espacio común donde se comparte con miles de personas, hay que generar una mayor visibilidad ante los demás. Esto debería traer como consecuencia que cada persona trabaje su propia marca. Sobre este apartado véase Curtichs; et al, *Sentido Social. La comunicación y el sentido común en la era de la Internet Social*. (2011: 191-194).

⁶⁴ Entrevista diario El País, realizada por la periodista Velme Cortés, 13 enero de 2012. Disponible en http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2012/01/13/actualidad/1326448864_850215.html

Para el usuario esto es muy importante, ya que las conversaciones que fluyen, en la mayoría de las redes sociales que implican participación e interacción por medio de una comunicación asincrónica, el beneficiario revela una connotación de satisfacción colectiva con intenciones comunicativas, realización que exige la participación y cooperación de los usuarios que están conectados en aquel momento (Yus, 2010).

Cabe señalar que algunos autores plantean que la conversación virtual no difiere mucho de una conversación real, salvo por la materialización de lo expresado - abreviación, faltas de ortografía, emoticones, etc. - mediada por la tecnología y el tecleo que articula el pensamiento desarrollado en el cerebro, manifestaciones que se aprecian en el texto enunciativo.

Por otra parte, de acuerdo a los planteamientos de Berlanga y García (2014), en pleno siglo XXI estamos en presencia de un ágora nuevo como son las redes sociales, ya que las posibilidades que ofrece la tecnología permiten una nueva interfaz en un espacio idóneo para la comunicación.

Los autores describen este espacio de acción como “lugar público, abierto donde acuden los usuarios de diversas edades y tipologías, donde interactúan entre sí a través de la palabra y donde se respira su carácter social como cualidad definitoria de la red” (Berlanga y García, 2014: 208).

Para algunos autores las redes sociales son un fenómeno interesante, pero también inquietante que despierta interés en las áreas de la filosofía, la sociología, la neurobiología y la comunicación. La red social forma parte de la vida cotidiana. Casi toda la información converge allí, ya que es posible ver las actividades de los amigos, pero al mismo tiempo recibir noticias proporcionadas por la prensa, radio y televisión. Y la publicidad no se queda atrás, pues dispone de una serie de promociones u ofertas de distintos productos de acuerdo al interés del usuario.

Hoy es posible apreciar que muchos internautas viven e incluso desarrollan trabajos o estudios en las redes sociales, accediendo desde un ordenador fijo, un portátil, un móvil o una Tablet. Buena parte de la vida en tiempo real se hace desde las redes (Cassany, 2012). Son ellos los que deciden cómo gastar el tiempo y qué tipo de actividades desarrollar al interior de las diversas plataformas digitales.

La llegada de las redes sociales de Internet, específicamente las de sitios, forman parte activa de los procesos sociales de su uso como entretención y seguimiento, aportando recursos junto a cambios importantes en la organización de las acciones de la sociedad digital, influyendo en las creencias, las actitudes o las conductas de sus usuarios.

En la medida que éstos no intervienen en las redes, entonces estamos ante un sujeto que utiliza la red sólo como espectador: “los consumidores son los que toman todo lo que le interesa de la red sin hacer aportaciones personales. Entran en las habitaciones del chat y husmean las conversaciones y los perfiles pero no escriben; figonean todas las fotos de los amigos, con sus comentarios, en Facebook” (Cassany, 2012: 32).

Se trata entonces de hacer notorio que los usuarios tienen una mirada particular sobre la manera de ser en las redes sociales, es decir, en forma implícita la idiosincrasia sobre sí mismos se evidencia ya sea de manera individual o colectiva, sobre todo si el producto al que hace referencia tiene incidencia directa con sus deseos o gustos. En esto las redes sociales tienen un funcionamiento especial para cada tipo de usuario que apela a determinado uso y comunicación para encuentros culturales digitales que concita la atención del usuario en la red.

En el siguiente apartado dedicamos una reflexión y explicaciones a las ideas fundamentales de las redes sociales directas e indirectas que, de alguna forma, los usuarios transitan sobre ellas a nivel de entretenimiento, comunicación, información y organización profesional.

5.5 Las Redes Sociales Directas e Indirectas

Con respecto a las redes sociales (Social Networking Sites) de Internet podemos decir que existen dos tipos de conexiones principales: individuales y colectivas. Las redes individuales están compuestas por los familiares más cercanos y amigos próximos afectivamente y con un alto grado de compromiso interpersonal, mientras que las colectivas hacen referencia a las organizaciones o grupos a los que de alguna forma las personas están vinculadas a determinadas organizaciones públicas o privadas. En este punto también calzan aquellas a las que corresponden a grupos o comunidades cerradas.

El manejo y funcionamiento de una red social en la actualidad no resulta complejo. Desde el conocimiento de su operatividad y las características que tienen cada una de ellas, principalmente, la utilización establece comunicación y participación. Además, en ellas los usuarios pueden desarrollar espacios compartidos visibles el que pueden compartir con resto de amigos o conocidos.

Según un estudio del Observatorio Nacional de las Telecomunicación y de la Sociedad de Información realizado el año 2011, existen las redes sociales directas e indirectas. Las primeras corresponden a servicios prestados a través de Internet donde hay colaboración entre grupos de personas que comparten intereses en común y que, al interactuar entre sí en igualdad de condiciones, controlan la información que comparten.

El ejemplo más conocido de este tipo de red social es Facebook donde los usuarios crean perfiles a través de los cuales gestionan su información personal y la relacionan con otros usuarios. En dicha plataforma hay usuarios de todas las edades, herramientas digitales, marcas de productos, un gran espacio de convergencia y acción del “yo” que comunica, que dice, que publica y que comenta (López y Ciuffoli, 2012).

Por otra parte, siguiendo las características que tiene Facebook, las redes sociales directas poseen ciertos enfoques que persiguen objetivos manejados por los usuarios, de acuerdo al empleo de la misma, es decir, hablamos de redes basadas en el entretenimiento u ocio donde se busca mejorar las relaciones personales, a través de la interacción con otros usuarios mediante comentarios, comunicación fluida, intercambio de informaciones en soporte escrito o audiovisual. Su principal función consiste en potenciar las relaciones personales entre sus miembros.

En este mismo esquema, también existen las redes sociales de Internet de uso profesional donde el usuario busca principalmente desarrollar una promoción de sus actividades laborales, estar al día en las informaciones que lo vinculan con su actividad e incrementar contactos profesionales. De acuerdo al modo del funcionamiento, se tiene en cuenta un conjunto de procesos que estructuran las redes sociales orientadas de forma particular hacia las actividades concretas que implican a los usuarios involucrados.

Otras de las redes sociales de Internet directa son las llamadas *microblogging*, diseñadas para compartir y comentar pequeños paquetes de información medidos por caracteres, pudiendo ser emitidos desde un ordenador o dispositivos móviles que facilitan un seguimiento activo de los mismos por parte de los usuarios. Twitter es una de las redes más conocidas en la presente categoría.

De acuerdo al mismo informe, existen redes sociales de Internet que se caracterizan por su apertura donde considera la capacidad de acceso a las mismas por cualquier usuario entendida ésta como el nivel de restricción que se aplica. De esta forma, existen las Redes Sociales Públicas que son abiertas para ser empleadas por cualquier tipo de usuario que cuente con un dispositivo de acceso a Internet sin necesidad de pertenecer a un grupo u organización concreta.

Por otra parte, están las Redes Sociales Privadas que se caracterizan por ser cerradas, pero que pueden ser empleadas por cualquier tipo de usuario. Sólo se puede acceder a ellas por la pertenencia a un grupo específico u organización privada que suele hacerse cargo del coste de la misma. Los usuarios suelen mantener relación contractual o de otra índole con dicho grupo específico u organización.

Sin embargo, la gran mayoría de las redes sociales de Internet se aprecian como únicas y de acción horizontal cuyo empleo no está acotado a un grupo de usuarios con intereses específicos. Algunos ejemplos de este tipo de redes son Facebook, YouTube, Wikipedia, Hi5, Meetic, LinkedIn, Xing, MySpace, Fotolog, Instagram.

Según Yus (2010), Internet es un medio que ofrece una amplia gama de posibilidades para entablar interacciones sincrónicas con otros usuarios por medio de las redes. El chat a través de ordenador, por ejemplo, permite a los usuarios teclear mensajes, mandarlos y leerlos en tiempo real, una acción casi similar con los dispositivos móviles como WhatsApp o mensajería de texto vía Facebook que tiene las mismas características para chatear con otras personas.

En este sentido la ubicación es fundamental cuando ocupan las redes sociales de Internet. En la actualidad ya no sólo se trata de un lugar fijo. Tanto ordenadores como dispositivos móviles permiten una ubicación inalámbrica permanente.

Según el estudio del Observatorio Nacional de las Telecomunicación y de la Sociedad de Información (2011), explica que la “ubicuidad” de las redes sociales directas de los usuarios permite a ellos disfrutar un amplio conjunto de cosas positivas como acontecimientos, eventos, sucesos, informaciones o comentarios. El ejemplo lo proporciona Facebook ante el usuario que en forma instantánea informa sobre algún incidente como conciertos o eventos deportivos complementado con fotografías o vídeos, algo similar en Twitter. Es decir, la “ubicuidad” transmite información del hecho de manera inmediata convirtiendo al usuario en un “reportero” de las aventuras personales y sociales.

La transmisión y/o recepción de la información a través de este tipo de redes sociales se desliga de una ubicación geográfica concreta posibilitando al usuario poder tener conocimiento de hechos y sucesos en tiempo real, transmitir su opinión sobre los mismos al momento que traslada su actividad en el entorno real al medio virtual y la comparte con el resto de usuarios.

Las redes sociales directas también manifiestan por sí mismas ubicuidad entendida ésta como la capacidad de figurar dentro de varias categorías bajo enfoques diversos al mismo tiempo. La siguiente tabla, a modo de ejemplo, se hace una clasificación de grupos de redes sociales directas que muestra su ubicuidad en grados diferentes.

Gráfico 6: Redes Sociales directas

Redes Sociales	Facebook	YouTube	Twitter	Linkedin	Yammer	Dir&Ge
De Ocio	X	X	X			
De Uso Profesional	X		X	X	X	
De Contenidos		X				
Basada en perfiles: Personales/profesionales	X	X	X	X	X	X
Microbloggin			X			
Públicas	X	X	X	X		
Privadas					X	
De Integración Vertical						X
De integración Horizontal	X	X	X	X		

Fuente: ONTSI y Elaboración propia.

Por otra parte, las redes sociales indirectas son conocidas como servicios prestados a través de Internet que cuentan con usuarios que no disponen de un perfil que sea visible para todos, existiendo así un individuo o grupo que controla y dirige la información o discusiones en torno a un tema concreto. En este tipo de redes podemos observar en algunos grupos de Fans para programas de televisión, instituciones de salud, educación, medioambientales, turismo u otras.

Estas redes sociales son conocidas como foros y blogs cuyos contenidos se ajustan a comentarios, artículos o debates de discusión de acuerdo al tema tratado. El informe del Observatorio Nacional de las Telecomunicación y de la Sociedad de Información (2011) define a los foros y blog de la siguiente forma:

Foros: son servicios prestados a través de Internet concebidos, en un principio, para su empleo por parte de expertos dentro de un área de conocimiento específico o como herramienta de reunión con carácter informativo. En los mismos se llevan a cabo intercambios de información, valoraciones y opiniones existiendo un cierto grado de bidireccionalidad en la medida en que puede responderse a una pregunta planteada o comentar lo expuesto por otro usuario. En este tipo de red se observa el proceso comunicativo del *emerec*, centro de todo donde el mensaje sale de él y vuelve a él. Un ejemplo claro de este tipo de redes es el Foro Fórmula TV, portal especializado en televisión donde sus seguidores analizan o comparten opiniones sobre los temas que colocan los usuarios respecto a los diversos programas de televisión en España. Muchos de los temas son propuestos por el usuario a través de un mensaje que tiene respuesta de parte de otro fans, generando así debate o conversación en torno al tema planteado.

Blogs: son servicios prestados a través de Internet que suelen contar con un elevado grado de actualización y donde suele existir una recopilación cronológica de uno o varios autores. Es frecuente la inclusión de enlaces en las anotaciones y están administrados por el mismo autor que las ha creado donde plasma aspectos que, a nivel personal, considera relevantes o de interés a los usuarios.

Lo cierto es que cada día son más las voces nuevas que se hacen escuchar en Internet vía blogs. Son muchos los usuarios que han creado distintos tipos de blogs para exponer sus ideas al mundo a nivel científico, cultural y de ocio, entre otros.

De acuerdo a Small y Vorgan (2008), los blogs son un instrumento en el que se pueden crear y editar correos, como así también cargar vídeos y fotografías almacenadas en otros dispositivos pequeños como Tablet, móviles o cámaras digitales. Con dicha acción, “el blogger puede actualizar continuamente su sitio, con lo que comparte casi todos sus momentos privados, y a menudo desvela lo que muchos consideran un exceso de información” (Small y Vorgan, 2008: 125).

Aunque un blogger deleve mucha información, se convierte en un usuario cibersocial que organiza su red en la construcción de espacios para el conocimiento, ofreciendo además contrainformación en la red. O como lo indica Trejo, “los blogs requieren que sus autores y lectores practiquen la lectura y en no pocos casos constituyen, muy posiblemente, la fuente de información textual más abundante a la que se acercan los usuarios” (Trejo, 2010: 170).

La base fundamental de las redes sociales directas, ya sea formato foros o blogs, es la participación en el grupo o colaboración donde existen referencias al conjunto de datos introducidos por el usuario al crear una identidad en las páginas de foros. Sin embargo, no necesariamente se necesita de un perfil real o virtual dado que existen redes sociales de contenidos que permiten interactuar en las mismas sin creación de un perfil. Ejemplo de ello son los foros que abren los medios de comunicación para comentar determinadas noticias.⁶⁵

Todos los contenidos son instantáneos, sensacionalista y emotivos, ocupando un espacio en la distracción de los usuarios frente a la cantidad de información que fluye en forma rápida. Este avance imparable de la tecnología concentra gran parte de las decisiones en el cerebro minuto a minuto, donde los usuarios demuestran tener mayores habilidades, pero también al mismo tiempo desarrollan tareas simultáneas, dejando de lado la concentración para una sola acción, aspecto que revisaremos en el siguiente tópico del presente estudio.

⁶⁵ Los bombardeos de Israel y Palestina producidos el miércoles 9 de julio de 2014, noticia publicada por el diario La Tercera de Chile, en su página de foro, reunió más de 30 comentarios. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/mundo/2014/07/678-585919-9-se-registran-mas-de-40-muertos-en-dos-dias-de-la-operacion-militar-israeli.shtml>

5.6 Todo está en la mente

La eclosión de los adelantos de la tecnología digital y su uso en forma cotidiana, no sólo cambia la forma de sentir las comunicaciones, también altera rápidamente el funcionamiento del cerebro.

En el pasado no dependíamos tanto de un móvil para mandar chats o ver los comentarios que hacen los amigos al estado de perfil en Facebook, ya que el reconocimiento dependía de ciertos actos de convivencia, sin sufrir esa ansiedad por saber que opinan del “yo” que llevamos como usuario.

Pero con el cambio vertiginoso del tiempo, la exposición hacia la tecnología es diaria, ya que todo fluye por los ordenadores, móviles inteligentes, Tablet que suplen el aburrimiento mientras viajamos con vídeo juegos, aplicaciones de búsqueda, música, etc., que gradualmente afianzan nuevos caminos neuronales en el cerebro.

No es menor la reacción del usuario sobre su mirada en el móvil mientras recorre un autobús o en el metro en cualquier ciudad del mundo cuya interacción ya no es con la persona del entorno, sino con la máquina digital que abre contacto con otros usuarios por medio de WhatsApp, Facebook u otra red social.

Small y Vorgan (2009) señalan que el cerebro está en completa evolución donde la tecnología digital es la causa de las transformaciones en el comportamiento y las formas de sentir a través de las reacciones del cerebro.

Respecto a este punto, sus postulados indican que “nuestro cerebro queda expuesto a un nuevo estímulo sensorial o a una información nueva, funciona como la película de una cámara expuesta a una imagen” (Small y Vorgan, 2009: 19). En este sentido, los genes compuestos de ADN, tienen atributos mentales que juegan un rol importante en los entornos que ejecuta la persona.

El cableado neuronal del cerebro reacciona ante los *input sensoriales*, y las tecnologías de la comunicación exponen junto a todas sus aplicaciones estímulos al cerebro en forma continua. Esto se debe a que la parte frontal del cerebro es la pieza clave para el control y capacidad de tomar decisiones, además de integrar información compleja (Small y Vorgan, 2009).

No obstante, los expertos señalan que el “ansia” es el motor que ha permitido que el ecosistema digital de la tecnología desarrolle un impulso al cerebro para experimentar nuevas sensaciones y pasiones para satisfacer el empujón casi adictivo al estar conectado con la tecnología.

El desarrollo de Internet y su uso, es como la velocidad en marcha de un coche cuyas reacciones y estímulos de imágenes provocada por la pantalla, según lo indican los investigadores Small y Vorgan, son el motor que impulsan nuestras acciones: “estos sentimientos de euforia, antes de que se produzcan las escenas propias de la adicción, están vinculados a unos cambios químicos cerebrales que controlan las conductas, que van desde el seductor impulso psicológico hasta la auténtica adicción” (Small y Vorgan, *op.cit.*, p. 66).

La fuerza de la mente nos permite realizar representaciones que vamos elaborando de acuerdo a lo que sabemos, ejercicio que comienza en la etapa infantil en los primeros años de educación a través del lenguaje.

Nicholas Carr (2011) recogió el estado de la cuestión de la red desde la perspectiva de la neurociencias. Según explica, todas las herramientas creadas por el hombre en el transcurso de la historia, amplían la capacidad mental por el conocimiento que dicha herramienta permite encontrar y clasificar información como la cartografía, el reloj y otros elementos que moldean nuestra forma de pensar.

Como seres humanos, llevamos un código genético que para Carr, es el volante del coche que todo usuario conduce a través de lo que hacemos y cómo lo hacemos en todas las actividades que desarrollamos día a día. Sin embargo, esto no quita a que el sujeto se adapte a su entorno movido por la plasticidad neuronal del cerebro que capta los estímulos.

De allí que el investigador sostenga que nuestra mentalidad es de malabaristas, porque hace múltiples acciones debido a los efectos de la red que moldea la mente humana:

“cuando nos conectamos a la Red, entramos en un entorno que fomenta una lectura somera, un pensamiento apresurado y distraído, un pensamiento superficial. [.....] la Red exactamente el tipo de estímulos sensoriales y cognoscitivos – repetitivos, intensivos, interactivos, adictivos – que han demostrado capacidad de provocar alteraciones rápidas y profundas de los circuitos y funciones cerebrales” (Carr, 2011: 143-144).

Como consecuencia de esto, podemos inferir que el autor plantea una desconfianza hacia la inteligencia digital, ya que disminuye la capacidad de concentración y conciencia que debe tener el usuario en la pantalla. Para el investigador la Red ha impulsado la disminución de la lectura a cambio de una alta velocidad que busca captar respuestas.

Según Carr (2011) Internet nos estaría convirtiendo en usuarios compulsivos, hambrientos de información que distrae fácilmente, incapaz de mantener nuestra atención para pensar en profundidad en un solo punto donde la tecnología enfoca su camino hacia la dispersión. Como consecuencia, la red se instala como una distracción permanente que divide la atención provocando ansiedad por ver qué ocurre en el mundo virtual.

Similar planteamiento postula Serrano (2013) quien indica que la llegada de Internet y su impacto con todo el avance de la tecnología, consolida un pensamiento superficial y escueto, desapareciendo el nivel intelectual en el pensamiento y la reflexión, sumado a esto al consumo de mensajes simultáneos.

El periodista señala que “el modelo de pensamiento disperso, jibarizado, superficial y abrumador al que estamos sometidos está suponiendo desplazar del ser humano su capacidad adquirida de concentrarse en una sola tarea sin interrupciones” (Serrano, 2013: 34).

Sin embargo Bilton (2010) es más optimista en su apreciación. Reconoce que el presente estado en el que actúa el cerebro al estar en estado *online*, permite una labor multitarea donde la atención se ha multiplicado con las alertas automáticas, *feeds* de actualizaciones en Facebook y Twitter, el último vídeo casero en YouTube, y subir las fotos más recientes a la galería de nuestra red.

El periodista del New York Time al igual que Small y Vorgan, indica que la multitarea de la tecnología e Internet, lleva a los cerebros a una gran distracción que no permite a la mente realizar una concentración única.

No obstante, no advierte problema a esta cuestión, ya que observa positivamente la multitarea, debido a que el usuario posee capacidad para lograr tareas más rápidas y ágiles, denominando esta acción como “trabajo rebote” donde el funcionamiento deja de ser lineal para adaptarse a la nueva fase de la simultaneidad: “nos hemos adaptado a un mundo en el que la información se mueve a gran velocidad y de múltiples y variadas formas, desde la televisión y la radio hasta el ordenador y el teléfono móvil. A medida que las tecnologías cambien y nosotros nos adaptemos a su uso, se adaptarán también nuestros cerebros” (Bilton, 2010: 191).

Una opinión similar tiene Steven Pinker,⁶⁶ quien sostiene que los medios electrónicos de Internet no están sobre la mente. Al contrario de algunos investigadores que atribuyen Internet y todo lo que ello implica como un pensamiento pasajero para la mente, el columnista del New York Time añade que los medios de comunicación electrónicos deben su existencia a una razón de ser, ya que ayudan a gestionar, buscar y recuperar una producción intelectual colectiva en diferentes niveles como han sido los ejemplos del uso de Twitter, la forma de adaptar la mente para la realización de lecturas de libros electrónicos o las observaciones a enciclopedias en línea.

⁶⁶ *Mind Over Mass Media*, The New York Time, 10 junio de 2010. Disponible en <http://www.nytimes.com/2010/06/11/opinion/11Pinker.html? r=0> .

En relación a la distracción abordado por algunos investigadores, Pinker (2010) indica que no se trata de algo nuevo, evadiendo las responsabilidades a la tecnología. Sin embargo, sugiere que es importante que el usuario deba desarrollar estrategias de autocontrol como cualquier otra actividad que se haga fuera del espacio *online*.

La clave está en el propio usuario en saber cómo utiliza la tecnología, la controla o la adapta de acuerdo a su propia experiencia de aprendizaje y razonamiento. No hay dudas que el cerebro interactúa de un modo distinto cuando se está *online*, pero es importante saber cómo se manejan esos actos impulsivos que lleva a deambular por distintas tareas cognitivas.

Por su parte, Nick Bilton (2010) sostiene que el cerebro está apto para discernir las múltiples entradas simultáneas, más aún con las generaciones que han crecido y practicado con las tecnologías en su uso diario. Esto favorece a contar una mayor cantidad de historias en forma simultánea, de acuerdo al consumo que se hace en Internet.

En la misma línea, José Luis Valencia (2015) admite que en el actual estado de avance que presenta la sociedad producto de la tecnología, como agente permanente de actividades políticas, sociales y culturales, la multifunción es lo que prima en la gestión que desarrollan los usuarios que tienen capacidad en el manejo de aplicaciones y herramientas en el modelo de la comunicación digital.⁶⁷

La razón de la presente dinámica se debe a que en la región prefrontal de nuestra corteza cerebral, responde a estímulos que activa el procesamiento de estas tareas múltiples que desarrolla el usuario como experiencia interactiva con las nuevas tecnologías.

Nick Bilton, que demuestra estar a favor de las multitareas, plantea que la acción de la concentración es una habilidad denominada “función ejecutiva”, donde el cerebro organiza, planifica, programa y se ocupa de las distracciones en las multitareas.

⁶⁷ Ponencia Congreso Comloc 2015, “Los medios de comunicación de proximidad en Europa”, desarrollado en Universitat Jaume I desde el 15 al 17 de abril de 2015.

De esta forma, para Bilton la función ejecutiva es un ejercicio cognitivo que ayuda a navegar por Internet mientras se desarrollan otras actividades como por ejemplo, ver televisión. Para John Medina, citado por Bilton, esto emana de la corteza prefrontal, ubicado en la décima zona de Brodman.⁶⁸

La aportación John Medina (2015), se basa en doce principios para entender al cerebro en todas las actividades que llevan los sujetos en su vida, respecto a la reacción y organización de la información que se desarrolla en la corteza prefrontal.

A continuación destacamos las que tienen relación directa en la interacción de los usuarios con los sistemas digitales:

→ **Supervivencia:** el cerebro humano evolucionó. El razonamiento simbólico es una capacidad exclusivamente humana surgida por la necesidad del cerebro de “comprender las intenciones y motivaciones de otros seres humanos”. El cerebro está creado para adaptarse y evolucionar.

→ **Cada cerebro tiene su propio cableado:** lo que hacemos y aprendemos en la vida cambia físicamente el aspecto de nuestro cerebro. No existen dos cerebros con el mismo cableado, ni en términos de estructura ni en términos de función.

→ **Atención:** no prestamos atención a las cosas aburridas. La atención decae a los 10 minutos de una exposición, así que su inicio es la parte más importante para el aprendizaje.

→ **Memoria a corto Plazo...** Repetir para recordar: la memoria depende en gran parte de la forma como se abordan los temas. Primero, es fundamental la integración de los sentidos (recordamos más lo que nos estimula como visión, tacto, oído y no sólo uno a la vez). También es importante abordar datos generales antes de los detalles e ir agregando estos últimos de forma gradual y jerárquica.

⁶⁸ Zona del cerebro donde se procesa y razona la información.

→**Integración Sensorial**, Estimular varios sentidos facilita el aprendizaje: nuestros sentidos evolucionaron para trabajar en equipo, lo que significa que aprendemos mejor si estimulamos distintos sentidos al mismo tiempo.

→**Visión...** la vista domina todos los sentidos: la vista es el sentido de mayor peso en las personas por excelencia y el que más facilita el aprendizaje, recordamos más si asociamos los mensajes a imágenes.

→**Somos grandes exploradores por naturaleza:** el ser humano es por naturaleza explorador y se debe dar vía libre a ese interés, pues es quien nos mantiene conectados con el mundo y en constante aprendizaje.

El autor no duda que el cerebro humano procesa una tarea al mismo tiempo a gran velocidad y lo explica como el “estado específico del aprendizaje” en relación a aquellas personas que son capaces en desarrollar multitareas, acción muy común en las nuevas generaciones que usan Internet para ver vídeos, leer, explorar otras informaciones o entablar contacto con usuarios en la redes sociales.

En este sentido, las distintas generaciones han podido adaptarse a las nuevas tecnologías, consumiendo y agregar ciertas características que éstas presentan en la vida de los usuarios, no obviando experiencias anteriores.

Pero, de acuerdo a un estudio realizado por Microsoft Canadá,⁶⁹ indican que en los últimos 15 años la capacidad de concentración se ha reducido debido al uso de las nuevas tecnologías, cambiando la forma de vida cotidiana, con las nuevas opciones que ofrecen las Tablet, los móviles inteligentes, las redes sociales y las mensajerías instantáneas.

⁶⁹ *Cada vez se fija menos en la atención por las tablets y los smartphones*, publicado en el diario El Día, Argentina, jueves 21 de mayo de 2015. Disponible en <http://www.eldia.com/informacion-general/cada-vez-se-fija-menos-la-atencion-por-las-tablets-y-los-smartphones-57733>

El estudio titulado “Attention Spans: Consumers Insights”, dirigido por Alyson Gausby, señala que el estilo de vida actual, donde las nuevas tecnologías ocupan un lugar central, exige un esfuerzo mayor para la concentración en ambientes que requieren una atención prolongada. El informe señala también que pese al impacto en la capacidad para poner atención, no significa una disminución en la productividad y síntomas de daños colaterales, ya que hay una adaptación para que la atención se acomode al nuevo escenario.

El significado del estudio pone como relevancia que existe una capacidad para desarrollar dos o más tareas al mismo tiempo donde la atención se asocia a dispositivos que genera estímulos permanentes en búsqueda de respuestas inmediatas, lo que lleva a pensar que el cerebro humano se acopla a las nuevas realidades.

La nuevo escenario cultural y social comunicativo actual que se produce en el consumo de los contenidos de los medios tecnológicos, producto de la convergencia mediática, es plausible en la acción que desarrollan los individuos frente al ordenador con cinco ventanas abiertas para navegar por la red, escuchar música, chatear con amigos, escribir un documento en el programa Word o responder correos electrónicos, realizando en forma simultánea las tareas que se llevan a cabo en períodos cortos de tiempo.

La consideración de Bilton (2011) subraya que navegar por distintos sitios web en el ordenador, como así también ver televisión, escuchar radio, chatear, postear o jugar un videojuego, se desarrolla todo al mismo tiempo, denominando dicha acción como “malabarismo”, lo que refleja aceptar que el cerebro está capacitado para recibir información durante el recorrido de estos medios. Este aspecto explica que todo se centra en un aumento de las actividades y atención en los procesos informativos donde los usuarios están capacitados para resolver cómo complementar estas acciones a sus vidas.

5.7 El usuario de las redes sociales de Internet: comunicador, narrador y actor del espectáculo digital

Las redes sociales en Internet -como Facebook, YouTube, Twitter- están cambiando totalmente la forma de relacionarnos con nuestros amigos y conocidos. Pero las redes ya no sólo son un servicio de intercambio de amistad, puesto que los medios están en ellas para informar y hacernos participar en debates, comentarios o extender nuestras narraciones. El éxito de las redes sociales ha sido fulminante⁷⁰ y los expertos no encuentran ningún otro producto que haya recibido una acogida veloz y masiva. Estamos en presencia de una revolución tecnológica que evoluciona a pasos agigantados continuamente.

La actual estructura del paradigma en las comunicaciones desarrolladas en espacios virtuales, el usuario – concepto muy utilizado con el surgimiento de Internet – es una pieza fundamental, ya que como consumidor designa una valoración social en la configuración de su mundo posible debido a otra forma de cultura que es la que ofrecen las redes sociales, donde el usuario evoluciona constantemente como sujeto de consumo y comunicación (Vilches, 2001, 2013).

El término de *usuario* en la actualidad se ha convertido en un concepto popular propio de los tiempos que vive la comunicación digital asociado al ámbito de la informática, debido a que puede ser tanto una persona como una computadora o aplicación vinculado al acceso a ciertos recursos o dispositivos como elementos preparados que permitan realizar una función determinada.

⁷⁰ Rodríguez, Delia (2010). "Conectados. La era de las redes sociales". Diario El País, Domingo 25 abril 2010. Disponible en http://elpais.com/diario/2010/04/25/eps/1272176815_850215.html

Según el diccionario de la Real Academia Española, RAE, define el concepto de *usuario* con simpleza y precisión, es decir, se entiende como aquel o quien usa ordinariamente algo, una persona que utiliza algún tipo de objeto o que es destinataria de un servicio público o privado, persona que tiene derecho a usar una cosa ajena con cierta limitación.⁷¹

Pero para comprender al usuario que visualmente lo vemos en el metro, en el aeropuerto o en un autobús con un móvil, una Tablet o su ordenador, sus actos son consecuencia de la información, la cultura y la educación que ha sufrido profundos cambios desde finales del siglo pasado e inicios del XXI. El actual paradigma del usuario corresponde al ámbito cultural y social de un nuevo sujeto inmerso en la comunicación que se sitúa en la constelación de la tecnología (Vilches, 2001).

Internet y, en especial las redes sociales, conforman el escenario de la comunicación contemporánea para las gestiones de promociones, búsqueda de información, participación y acción que llevan los usuarios en el resultado de sus necesidades. Citando a Zigmunt Bauman, “se trata, principalmente, de estar en movimiento” (2007:135).

Este espacio de participación y movimiento del usuario lo explica Trejo (2010) como el establecimiento de ritmos, tiempos y modalidades de consumo cultural donde todo lo que comparte – grabaciones o archivos en otros formatos -, han redefinido la esfera pública de la comunicación por Internet junto a otros medios masivos.

El usuario articula en torno a la red, mensajes de carácter multimedial, siendo él el productor y promotor de lo que expresa. En la actualidad todos somos usuarios, porque tenemos la capacidad de mandar un mail, revisar información en alguna de las redes sociales o colgar fotografías en un determinado portal web.

⁷¹Consultado en <http://definicion.de/usuario/> y <http://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/diccionario-esencial-de-la-lengua-espanola>

Sin embargo, a lo largo de la década de los años 90 la progresiva y rápida introducción de la tecnología en las distintas actividades digitales de la sociedad, fue la vía que comenzó a cambiar los ámbitos de la actividad humana.

Bernal y Barbas (2010), señalan que los movimientos migratorios en los sistemas digitales de las redes con lo que ello conlleva, como diversidad cultural, generan un contexto sociocultural y político muy distinto a las generaciones anteriores, es decir, aquellas de los años 70.

En este sentido los investigadores hablan de la *Generación Net*, usuarios activos que coincidieron con el surgimiento de la revolución digital que transformó la información y la comunicación por Internet bidireccional, horizontal e interactiva.

Tomando las ideas de los autores, podemos señalar que los miembros de la *Generación Net*, son la semilla de aquella comunicación que rompió con los esquemas verticales de los medios, para estar en presencia de una colaboración y control sobre el ordenador en términos de distribución de la información.

Con los medios digitales la idea de “receptor” no desaparece en el flujo comunicativo, sino más bien, estamos en presencia de una modificación del sujeto en la comunicación activa, convirtiendo a los individuos en “usuarios” que se relacionan en forma rápida con las tecnologías, adquiriendo así nuevos valores de interacción como necesidad de control sobre el ordenador o cualquier dispositivo para así presentar una actitud de búsqueda o colaborativa en el flujo comunicativo.

Sin embargo, la inmediatez que desarrollan los jóvenes en el manejo de las redes sociales se expande a otras generaciones que llegan a internalizar conocimientos y uso de las redes en Internet, cumpliendo así una migración cultural donde se exagera el consumo de información y entretenimiento.

El fundador del MIT (Instituto de Tecnología de Massachusetts) Nicholas Negreonte aclara que las redes sociales están moviendo el ADN de la sociedad, especialmente en los jóvenes,⁷² quienes tienen habilidades en la práctica de contenidos. Estamos hablando de una era nueva, la de los post computadores e Internet. En este aspecto el usuario manifiesta un nivel de comportamiento en la interacción.

Las plataformas digitales son la suma de una demanda cuantitativa que en palabras de Sabilia, “los nuevos medios interactivos permiten que cualquiera se convierta en autor y narrador de un personaje atractivo, alguien que cotidianamente hace de su intimidad en un espectáculo destinado a millones de ojos curiosos de todo el planeta” (2008: 297).

En tanto Pisani y Piotet (2008), formulan que los actuales usuarios de las redes sociales en la web, fuera de proponer servicios, intercambiar información, hacer comentarios o implicarse en la participación, no sólo se contentan con navegar, sino además actúan. Para los usuarios, estar conectados se ha hecho sinónimo de existir sin más.

Los investigadores aclaran que para entender la actuación de los usuarios, hay que distinguir la diferencia entre Internet y la web que, según admiten, hay mucha confusión con el término al pensar que es indisoluble. Explican que Internet es una red mundial que permite escribir correos electrónicos o ver sitios web, mientras que la web es una de las mayores aplicaciones que permite acceder a Internet a través de un navegador.

Por otro lado, según explican los autores, este es el proceso cuando un usuario pasa de ser un navegante común a un actor con mayor participación:

⁷² Cortés, Velme (2012). “Las redes sociales se está convirtiendo en el ADN de la sociedad”. Diario El País, Domingo 13 Enero. Disponible en: http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2012/01/13/actualidad/1326448864_850215.html

“Internet es la red, y la web es una de las aplicaciones más conocidas. Los primeros usuarios fueron navegantes que, gracias a esta red, pasaban de un sitio web a otro sin ser capaces de hacer otra cosa que reunir la información disponible. Pero estos sitios se convirtieron en espacios cada vez más abiertos a los usuarios, y cada vez más fáciles de crear y de desarrollar, incluso para los neófitos. De esta forma, con el tiempo, los usuarios pasaron de estatus de navegantes de internet (internautas) al de actores de la web, moldeando todos estos sitios a su gusto, proponiendo servicios y contenidos que les eran propios, comentando o discutiendo las informaciones disponibles. Al simplificarse, la web se convirtió en una plataforma más abierta a los usuarios, mientras que internet se abrió también a una velocidad cada vez mayor, lo que permitió acceder a contenidos y servicios más ricos” (Pisani y Piotet, 2008: 15).

Lo importante de esta capacidad de actuación no se traduce en las técnicas sociales que utilizan los usuarios en el espacio público del ciberespacio, sino que se trata de saber cómo se aprovechan dichas oportunidades.

Estas ocasiones para el usuario es una oportunidad que aprovecha por dos aspectos fundamentales: es parte de la historia que se dedica a mirar y animar (Bilton, 2010) el mapa digital de las configuraciones, además de utilizar un excedente cognitivo donde ocupa billones de horas libres esparcidas entre millones de usuarios conectados (Shirky, 2010). La dedicación, conocimiento y estilo de las redes sociales forma parte del acercamiento que tiene el beneficiario con los dispositivos que dispone su uso en la vida cotidiana.

Según un estudio anual de redes sociales realizado en España el año 2013,⁷³ la penetración ha alcanzado una madurez donde 8 de cada 10 internautas, entre 18 y 55 años, utilizan redes sociales.

Esto permite comprender que las redes sociales tienen una receptividad en los usuarios que va en aumento en términos de edad y manejo. Si bien su uso habilita la comunicación, interacción e información, algunos investigadores atribuyen un comportamiento especial en los consumidores.

⁷³ V Estudio Anual de Estudio de Redes Sociales. Estudio realizado por Elogia Marketing e IAB Spain Research. Disponible en <http://www.iabspain.net/investigacion/>

Por ejemplo, en el corazón de las redes sociales actuales de Internet, la participación es una realidad donde los medios de comunicación no cuestionan el nuevo modelo de negocio que han comenzado a aplicar con el ingreso de marcas e imágenes audiovisuales. Tanto la prensa como la televisión han profundizado en colgar vídeos de noticias, reportajes y series de ficción en el ciberespacio.

En este sentido, Pisani y Piotet (2008) indican que, el usuario al ser un *webactor*, es un consumidor activo que genera diversas actividades de producción como leer, escuchar, escribir u organizar contenidos que permite satisfacer nuevos placeres de navegación, como integrar determinadas comunidades de fans para así atraer nuevos públicos.

Para el caso de los medios de comunicación que están en línea, “los webactores amplían las redes que han importado del mundo real. El desafío consiste en inventar un nuevo modo de diálogo” (Pisani y Piotet, 2008: 239), tarea que permite una colaboración activa en expandir el producto de los medios en la red, fuera del perfil propio que adquiere el usuario.

Lo expuesto, es la consecuencia de lo observado en las redes sociales de Internet donde el usuario revela un estilo de personalidad por medio de sus textos el que puede ser serio/a, entretenido, formal o bucólico, que de alguna manera muestra una vida narcisista como algo generalizado. Desde el punto de vista de la acción, el usuario es un actor protagonista de su historia que la hace colectiva a los demás contactos de la realidad virtual, formalizando así una actuación en el que espera respuesta a partir de otros enunciados textuales.

Ervin Goffman (1987) explicaba que en las unidades mínimas de la interacción de las personas, cada individuo desempeña un papel para que en forma implícita, sus observadores se tomen en serio la impresión que proyecta el sujeto.

Dicha actuación para Goffman, se circunscribe a todas las actividades de los individuos que se exponen a un conjunto de observadores bajo una fachada de dotación expresiva cuyo empleo es intencional durante su acto, aspectos que muchas personas utilizan al momento de participar en una red social de Internet a través de la escritura, quienes, como seres humanos, actúa en forma espontánea y dinámica frente a los nuevos medios.

El usuario en las plataformas se convierte en un sujeto participante y se define como “actor social” orientado a fines y propósitos que sigue lineamientos de acuerdo a su rol o a lo que se espera de él.

El ritual cotidiano del “posteo” es equivalente al diálogo del actor, que utiliza la máscara correspondiente a su rol para representarlo cotidianamente. Goffman (1987) expresa que cualquier rol se define como comportamiento dentro de un conjunto de otras actividades.

Por otra parte, la expresión que reflejan los usuarios en las redes sociales de Internet es compatibilizada con el texto de la escritura electrónica. Según Paul Ricoeur (1999), un texto es un discurso fijado por la escritura que suma el habla que le precede, es decir, el contenido dicho en la escritura fija el discurso del usuario que tiene intencionalidad vinculada al mundo referencial.

En las interfaces culturales entre los sujetos y el ordenador, el usuario interactúa con el equipo utilizando un lenguaje y acciones significativas, heredado de los principios de la organización textual que ha desarrollado la civilización humana a lo largo de su existencia (Manovich, 2005) de manera original y coherente.

Sin embargo, Carpi (2003), admite que los cambios tecnológicos influyen inevitablemente la escritura electrónica, ya que el ordenador transforma el escrito en un objeto que puede ser manipulado, revisado o reescrito, pero que las modificaciones de los textos, conlleva a que las palabras no se lean o no se culminen las frases

No obstante, desde el punto de vista textual y discursivo de la narración electrónica Yus (2010), reconoce que los textos son estables como fuente autónoma de significado, pero apunta que desde la pragmática cognitiva pueden aparecer ciertos vacíos informativos proporcionados por el tipo de texto que utilizan los usuarios que son rellenados a través de la inferencia. De acuerdo al mismo autor, esta deducción se logra con estrategias de interpretación hacia los mensajes que circulan por la red, donde los sujetos tienen la facultad para maximizar la relevancia, siempre y cuando los usuarios conozcan de sus destinatarios la información contextual que se proporciona para una efectiva interpretación.

Ricoeur (1999: 74-75) señala que “la interpretación de un texto desemboca en la interpretación de sí de un sujeto que, a partir de ese momento, se comprende mejor, este carácter realizativo propio de la interpretación pone de manifiesto un aspecto decisivo de la lectura, a saber, el hecho de conducir el discurso textual a una dimensión similar a la del habla”.

Esta mirada de Ricoeur se aproxima a las ideas expuestas por Yus (2010), quien establece que las páginas web son diseñadas y rellenadas con diversos temas para que sean interpretada por los lectores quienes poseen un contexto como fuente que alimenta su actividad inferencial. El investigador cree que las páginas web son “representaciones públicas” que al igual que los enunciados orales, se asemeja a los pensamientos o supuestos que los autores – en este caso los usuarios – desean comunicar.

Como se puede apreciar podemos decir que las experiencias de comunicación que entrelazan la retórica y las redes sociales, son realidades convergentes y análogas. La narración implica contar o decir algo para comunicar.

Como vemos, el usuario ha logrado una capacidad de anunciar a través del texto y en el escenario de esta dinámica, el sujeto se desdobra en su rol de autor, narrador y actor, como se mencionaba anteriormente, pero con un carácter de protagonista donde todos los emisores, que se multiplican constantemente, aprovechan los nuevos medios electrónicos para ser vistos, leídos y escuchados por millones de personas.

Sibilia (2008) sugiere que para comprender dicha liberación de los sujetos, es conveniente observar la inteligibilidad e identidad del *yo* que se manifiesta en las subjetividades del relato, nuevo esquema de circulación que asecha la construcción de una comunicación espectacular de los espacios mediáticos.

Por otra parte, la comunicación que se registra en la red es “un discurso que comparte rasgos tanto del discurso oral como del escrito; una comunicación interpersonal, que recoge el carácter eminentemente persuasivo del uso conversacional del lenguaje; en definitiva, una comunicación mediada por soportes tecnológicos” (Berlangu y García, 2014: 129) que abre paso en la creación de nuevas formas de ser y estar en el mundo *online*.

Si bien la mediación de la máquina – ordenadores, Tablet, móviles con red – permite desarrollar y extender la comunicación, no hay que olvidar que todo ocurre en el cerebro del usuario. Desde la antropología cultural, Carrithers (1995) señala que los sujetos poseen una inteligencia social que implica una actitud cotidiana para comprender el mundo interactivo conjuntamente con otras personas por medio del habla.

El investigador llama al discurso como “una actividad recíproca, intersubjetiva, y esencial a esta reciprocidad es el hecho de que las personas hacen cosas por, para, con y en relación a otras o a través del habla” (Carrithers, 1995: 116).

La hibridación de la oralidad en el entorno virtual de Internet a través del texto, sigue demostrando que la capacidad cultural de las personas en el uso de sus facultades, informe y actúe simultáneamente sobre los demás. Carrithers señala que la mayor carga de información del discurso es la narración de historias que se comprende a partir de los estados mentales que fluyen de la acción, núcleo propio de la sociabilidad.

La sociedad tiene un pensamiento narrativo ejecutado por sus actores, es decir, las personas que conviven en sociedad acumulan historias para contar. En el espacio virtual dicha acción no desaparece cuando la narración es mediada por la tecnología que recibe el lenguaje del consumidor autor, narrador y protagonista.

Y en este punto, las acciones de los usuarios al fijar un texto que informa, comenta o narra, se debe al pensamiento narrativo que explica Carrithers, aquel que refleja esa capacidad de conocer las relaciones inmediatas entre el sujeto y otras personas para las interacciones humanas multidimensionales en un periodo de tiempo, permitiendo comprender las redes complejas de acontecimientos y actitudes.

Las redes sociales de Internet han abierto el espacio de múltiples acciones que pueden llevar a cabo los usuarios a través del lenguaje, no sólo textual, sino también visual y audiovisual, que gradualmente forma parte de la evolución de Internet, pero que de acuerdo al paradigma de la comunicación actual, todos cuentan historias que comparten en los sitios *online*.

Lo que está ocurriendo es el arte de contar relatos y transmitir experiencias. Existe una cultura de narrar como una forma de salvarnos en los tiempos de la tecnocracia, en la que el usuario es el centro de la vida en los nuevos medios digitales que altera la relación entre las personas junto a su entorno natural y cultural.

Algunos estudios sobre el discurso en los nuevos medios sociales, advierten la existencia de cambios en la forma de su construcción. Carmen K.M. Lee (2011) confirma que los estados de mensajes en Facebook han cambiado desde el año 2007 al 2009, es decir, el usuario inicialmente, utilizaba el verbo “ser” o “estar” para señalar lo que estaba haciendo, pero con el tiempo la práctica discursiva expresa el pensamiento o estado mental de los usuarios.

Según un estudio virtual de tipo etnográfico desarrollado por K.M. Lee en Hong Kong a portales de Facebook, de acuerdo a las funciones comunicativas del lenguaje en los mensajes, adoptó como visión básica aspectos prácticos sobre las señales del texto que indicaban producción y uso del usuario en la plataforma.

En los datos que expone K.M. Lee, en la recogida de actualizaciones de los estados de perfil, los discursos manifestaban distribuciones de mensajes que revelaban los distintos modos de ser o estar de los usuarios en distintas categorías: las modalidades más altas corresponden a situaciones que desarrollaba el usuario, enunciados con descripciones de actividades cada día y discursos vinculados con juicios y opiniones.

Según la autora mencionada, el estudio concluye demostrando que la gente disfruta el uso de Facebook por la variedad de prácticas comunicativas que puede desarrollar en la plataforma en su contexto social cotidiano. Añade que los enunciados actuales se han transformado en “productos” de la tecnología, lo que permite observar las realizaciones del usuario a nivel *online*, gracias a la práctica dinámica del texto.

Omar Rincón (2006), ya lo decía cuando la narración implica actos de seducción que permite estar vivo dentro de la cultura y la comunicación. La narración desarrollada en forma colectiva abre espacios de conexión con otros y crea comunidades de sentido, escenario que se visualiza en Internet y en las redes sociales más populares.

La naturaleza de la comprensión del discurso en las redes sociales en Internet requiere de la articulación de una serie de instrumentos y herramientas tanto de tipo convencional como digital, es decir, estamos en presencia de discursos que poseen un significado cultural donde el lenguaje es la base de su construcción para extender el contexto de un acto en la cultura de la realidad *offline* a los espacios digitales de las redes.

Muchos de los mensajes visualizados en la presente investigación en las diversas plataformas presentan una fuerte carga emotiva, distendida o natural donde el enunciado observado refleja una posición del usuario ante lo que relata. Para el caso específico del seguimiento de las series de ficción, que forman parte del objeto de estudio, ciertos dichos denotan carácter dialógico con los personajes de la serie, lo que refleja la correlación dada por el contenido con la expresión del usuario. Sin embargo, dependiendo de la red, los estados de ánimo son reflejo de la simbiosis con el relato de la serie.

Al ser comunicación inmediata, en los mensajes de las redes sociales no sólo hay historias breves o extensiones de relatos de transmedia.⁷⁴ También hay narraciones que exteriorizan una intimidad que, a juicio de Paula Sibilia (2008), son verdaderos espectáculos donde el usuario está personificado por tres personajes en uno, mencionados anteriormente: el autor, el narrador y protagonista quien desarrolla la historia contada.

De esta forma, la actuación de los usuarios se observa por la condición establecida en el lenguaje. Para la investigadora estos espacios de la web y las redes sociales se explica como:

“un centro de gravedad narrativa, un eje móvil e inestable donde convergen todos los relatos de uno mismo, también es innegable que se trata de un tipo muy especial de ficción porque además de desprenderse del magma real de la propia existencia, acaba provocando un fuerte efecto en el mundo [...] es una ficción necesaria, puesto que estamos hechos de esos relatos: son la materia que nos constituye como sujetos” (Sibilia, *op.cit.*, pp.37-38).

El lenguaje utilizado por los usuarios en la red es intencionado, festivo y, en algunas ocasiones, desmedido (Wallace, 2001) que cumple la misma función que las conversaciones orales que llama la atención de los destinatarios a través de la oralización del texto (Yus, 2010).

El usuario se ha convertido en un relator esencial en las redes sociales con la fórmula “escritura conversacional” desde el punto de vista personal, como así también colectivo, es decir, hay conversión del personaje que integra su *yo narrador*, pero además es un complemento de relatos provenientes de otros medios electrónicos. Yus califica este tipo de envíos en la red *mensajería instantánea* operativa en las principales redes sociales, pero que se diferencian de los Blog o Foros cuyas narraciones son más extensas. Sin embargo, la mensajería instantánea también es un vehículo comunicativo que posee connotación entre los usuarios.

⁷⁴ La convergencia de Internet con otros medios, como la televisión, nos trasplanta a una nueva etapa de la convergencia narrativa y cultural donde los enunciados transversales describen medios, narrativas, tecnologías, estados de ánimos de usuarios, productores de contenidos, etc. Lorenzo Vilches (2013), *Convergencia y Transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica*, p.31.

Otro aspecto importante a considerar, como piedra angular sobre enunciados en las redes sociales en Internet, se refiere a la perspectiva pragmática-cognitiva propuesta por Yus, “como una herramienta de interacción que satisface unas necesidades comunicativas y permite la obtención de conclusiones relevantes a partir del uso de diferentes estrategias inferenciales que convierten el esquemático mensaje en interpretaciones contextualizadas” (2010: 214).

Lo expuesto por el autor revela lo observado en la presente investigación, cuyos mensajes seleccionados configuran el esquema del contexto cultural en el que los enunciados representan determinados sentidos para los usuarios de España y Chile que participan en el seguimiento de las series televisivas a través de las plataformas digitales.⁷⁵

Un aspecto fundamental de la existencia de la interacción social, y que forma parte del desarrollo de los individuos que pertenecen a una sociedad desde el punto de vista cultural, es la capacidad de desenvolvimiento en ciertos contextos, por lo tanto, es necesario detenerse en tratar de comprender a qué nos referimos cuando hablamos del “contexto”.

Lo primero es mencionar que las principales ideas se recogen a partir de lo observado en nuestra investigación donde las series de ficción son un producto cultural de entretenimiento que generan, además, una representación social, la cual motiva expresiones e influencia en los espectadores que se cruza con pasajes de la realidad.

Tal como señala van Dijk (2012), las situaciones comunicativas conforman discursos en cualquier forma de uso del lenguaje a nivel textual o interacciones habladas, incluyendo estructuras visuales que involucra un contexto determinado. Por lo tanto, “contexto se puede usar como representación de un episodio comunicativo completo, incluido un evento comunicativo mismo (texto, habla) o como una representación del ambiente social relevante de dicho evento [...] como algo externo al discurso real” (Teun A. van Dijk, 2012: 180-181).

⁷⁵ Véase capítulo VIII: Análisis de Contenido: diferencias en la correlación visionado-mensajes en las plataformas digitales de España y Chile.

En consecuencia, al asociar los enunciados de los mensajes con el contexto debemos asumir que no se trata de algo estancado, sino por el contrario hablamos de representaciones y estructuras sociales que los usuarios manifiestan de forma subjetiva, pero que se identifican en el marco de un referente común de historia personal y cultural.

Por otra parte, en relación al propio lenguaje utilizado en las redes sociales, según explica Sibilia (2008), es determinante cuando se estructura la narración que recibe la atención del público. La investigadora lo denomina “la no ficción” que conquista un terreno que era ocupado de manera casi exclusiva por las historias de ficción.

En este sentido, gracias a la cantidad de mensajes visibles en las plataformas digitales, asistimos a diversas historias que son contadas en formato de ficción, ya sea a través del propio perfil del usuario o por medio de una narración que converge en el “yo”, quien no rompe el pacto para el tratamiento que cuenta una historia.

Aunque el relato se caracteriza por su brevedad cuando está depositado en redes de interacción, este tipo de comunicación cada vez es más significativa. Y la clave del alcance está en el lenguaje propio que utiliza cada uno de los usuarios al establecer comunicación, conforme a cada persona que permite accesibilidad para la gran mayoría que llega al relato, mensaje o narración, dependiendo del contexto en que se manifieste.

En la misma línea, Pablo Iglesias (2012), sostiene que el lenguaje de las redes sociales posee efectividad, ya que el usuario piensa y escribe en presente, como una forma de transmitir una idea o sentimiento que es depositado en el ciberespacio.

Desde la teoría de la relevancia (Yus, 2010), basada en el estudio de la pragmática, lo fundamental es centrarse en los pasos inferenciales y en el acceso a la información contextual que lleva a cabo el lector que mira el mensaje o la narración, permitiendo así interpretar los enunciados (textos). Esto lleva a profundizar en el discurso para apreciar un contexto determinado, donde el usuario desea manifestar una comunicación.

El investigador no descarta la importancia de la conciencia en las personas que interactúan en la receptividad de los mensajes para que se cumpla las normativas de comportamiento en el escenario, lo que lleva a una interacción eficaz y entendible.

Respecto a la interpretación de los *tuits*, Yus hace un aporte interesante donde la contextualización y la inferencia requieren de una mayor atención para su comprensión, debido a los 140 caracteres que posee la red. Destaca como paso fundamental la “actitud proposicional”, es decir un esquema del habla que en forma implícita en la emisión del enunciado permite obtener una estimación de los sentimientos o postura que presenta el usuario al momento de la aparición de un mensaje que ha tecleado.

En este sentido, coincidiendo con los planteamientos de Teun van Dijk, “los mensajes del corpus nos aportan ejemplos en los que la actitud proposicional debe ser inferida a partir del contexto” (Yus, *op.cit.* p. 168), lo que lleva a relacionar que mediante estas sinergias comunicativas podemos apreciar la connotación que asigna el usuario el nivel de oralización a su texto digital.

Siguiendo esta dirección, Iglesias (2012) destaca que el texto de Twitter es la principal vía de comunicación porque destaca una palabra dentro del mensaje que escribe el usuario, y una vez generalizado el tema, puede aparecer en una lista de contenidos importantes. Además, por la sencillez del lenguaje, el empleo de ciertos elementos puede unir a una comunidad, constituyendo así un lenguaje propio dentro de la red social.⁷⁶

⁷⁶ El caso de los hashtags es un ejemplo, ya que se crean en forma continua para destacar un tema, muy utilizado en la actualidad en los episodios de series de ficción y programas de televisión.

Finalmente, podemos señalar que el lenguaje del relato, en el mensaje o la narración que observamos en las redes sociales, para que sea entendido por el lector, el contenido es primordial, algo que desde hace años desarrolla la máxima del periodismo.

Podemos destacar que las tecnologías cambian en forma progresiva, pero que ciertos recursos de comunicación propios del ser humano se adaptan al sistema para seguir formando parte activa de los procesos sociales que ofrece la comunicación en los nuevos medios.

La relevancia que tienen las redes sociales, ya sea para actuar o comunicarnos, provoca cambios importantes en la organización de los usuarios que cada día adquieren habilidades en el tercer entorno del espacio digital. Uno de esos entornos es la forma de ver un programa de televisión donde ocupa no sólo los ojos, sino también sus manos para teclear el comentario de los contenidos que implican a determinado programa, además de expresar las reflexiones o sentimientos apreciados en las imágenes que sigue.

Sobre este punto, explicamos la sinergia de la televisión y las plataformas digitales como nueva propuesta de participación de la cultura popular en la denominada “segunda pantalla”, que facilita al público difundir textos mediáticos con la irrupción tecnológica facilitada por Internet.

5.8 Recepción Televisiva en el nuevo escenario mediático: convergencia de la entretenición y participación en la cultura popular de la televisión social conectada a la red

“El medio es el mensaje porque es el medio el que modela y controla la escala y forma de las asociaciones y trabajo humanos [...]. Los efectos de la tecnología no se producen al nivel de las opiniones o de los conceptos, sino que modifican los índices sensoriales, o pautas de percepción, regularmente y sin encontrar resistencia” (McLuhan, 1994: 32-43).

El fundador de los estudios de los medios de comunicación y teórico de la información adelantaba su visión respecto a los medios electrónicos y la acción del hombre “gráfico” que se acerca a éste en forma táctil, simultáneo, con efectos reactivos y colectivos, en función del mensaje que ocupa un sitio en la actualidad en la esfera *online*, debido al efecto de la convergencia Internet y Televisión en la receptividad de sus contenidos.

La televisión es comunicación y como tal, ombligo de la sociedad industrial y comercial. A inicios del siglo XXI, el mercado de la comunicación audiovisual se ha enriquecido con nuevos soportes tecnológicos que difunden sus contenidos, hasta entonces limitados, cuando existían los aparatos fijos. En la actualidad, la televisión ha aprovechado las oportunidades que ofrece Internet.

Por una parte, los canales de televisión en su fusión con Internet potencian una nueva vía de hacer llegar sus señales al público. Asimismo, la televisión se concibe como un medio en el que el usuario utiliza distintas pantallas donde se distribuyen los contenidos de la programación. Por otro, el actual boom de las redes sociales se añade como portales de vídeo que se distribuyen como nichos especializados de información, promociones o plataformas en la web del canal para ver los programas fuera del horario emitido en televisión.

Según explica del Pino y Aguado (2012: 208), “el auge de consumo a través de múltiples dispositivos, la experiencia de comentar en redes como Twitter o Facebook y el visionado online por medio de las descargas o los servicios de *streaming* ha redefinido las bases fundacionales de la industria que busca no perder el favor del público”.

De esta forma, los procesos de recepción del discurso televisivo concitan una relevancia debido al abundante caudal textual que arroja y a la repercusión social que este medio posee y que inciden en las novedades de las tecnologías de comunicación.

Dado este escenario, con la transformación en las operaciones de la imagen y visionado de la televisión en las plataformas, para Puyal (2006: 27) “la web es sólo una pequeña parte del inmenso espacio cibernético en el cual el acceso a la información es abierto e inagotable [...] estas tecnologías permiten la interacción entre el destinatario y el mensaje”.

La televisión, técnicamente, tiende a ser un medio de primer plano que en el ámbito de la sociedad moderna con mayor influencia. “Constituye el instrumento de ocio más extendido en la vida cotidiana, así como el medio de información y comunicación más poderoso” (Gordillo, 1999: 9).

Como medio de comunicación sigue siendo importante, pero los diversos contenidos de sus programas que se aglutinan en las redes sociales, convierten el nuevo modelo mediático en un escenario que se centra en los modos de ver y las prácticas de sus usos. La estructura comunicativa de la programación televisiva experimenta cambios, reflejado en su producción, donde el mercado de Internet concede a los fans y seguidores la posibilidad de aumentar el conocimiento del producto con vídeos, fotografías e informaciones extras.

A través de las webs de las televisiones, los aficionados pueden acceder a contenidos de sus programas favoritos, sobre todo en las series de televisión. La televisión, ante nuestros ojos, es capaz de mostrarnos todos los cambios que transcurren en el tiempo desde sus formatos de programas de entretenimiento e información. Como lo explica González Requena (1999), posee la contundencia de lo cotidiano, aquello que está ahí, pero que se va modificando para ser transmitido a través de diversas pantallas.

En el paradigma actual de las comunicaciones, ya forma parte de las actividades cotidianas de los usuarios de Internet que, indudablemente, tiene cambio en su uso y acciones. A finales del siglo pasado el teléfono fijo era un medio que permitía comunicarnos sin grandes tareas, utilizándose únicamente para hablar.

En la actualidad, las funciones de la tecnología han aumentado con los diversos modos y conexiones, permitiéndonos opciones que van desde buscar un lugar en un Google Map hasta ver un determinado programa de televisión de acuerdo a las aplicaciones que posea el móvil, las Tablet u ordenadores.

Giovanni Sartori (1998), ya lo explicaba en el proceso de cambio de la tecnología, desbancando la televisión tradicional por el sistema multimedia donde el ordenador y otros dispositivos han tomado un protagonismo. La televisión se ha incorporado a Internet y su abanico digital es gracias a la convergencia.

Del sistema general que tenía la televisión para el público de masas, hoy fija espacios de acuerdo a lo que sucede en Internet, es decir, proporciona servicios que se ajustan a los intereses de los usuarios que navegan por la red cuyos contenidos en forma fragmentaria, se adapta a los beneficios del consumo de los usuarios. La consecuencia es la expansión de la televisión que coincide con la liberación de las empresas y la globalización.

En la actualidad ya no es posible hablar de una lucha entre los medios de Internet y Televisión, puesto que hoy es un encuentro fecundo donde se ingresa a un espacio en el que cohabitan todos los medios tradicionales (Majó, 2012).

La convergencia de los medios de comunicación se ha acelerado en los últimos años del siglo XXI. La unión de la televisión e Internet, además de los otros medios tradicionales, ha generado como consecuencia, un cambio de hábito en las acciones de información y comunicación, lazos de relaciones sociales y mantención de contacto con comunidades. La convergencia en la actualidad se caracteriza por ser una modalidad que engloba información, entretenimiento y persuasión.

Sin embargo, esta fusión, fuera de ser una cualidad técnica donde la multiplataforma de la tecnología permite desarrollar contenidos con la irrupción de Internet, ha modificado el sentir de la gente común, de las audiencias y los consumidores, transformando la dimensión cultural y social del fenómeno, proceso que no tiene punto final.

Henry Jenkins es uno de los autores clásicos que visualizó la convergencia en el contacto de los viejos y nuevos medios en el desarrollo de una cultura participativa:

“Con “convergencia” me refiero al flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación de múltiples industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias mediáticas, dispuestas a ir casi a cualquier parte en busca del tipo deseado de experiencias de entretenimiento. “Convergencia” es una palabra que logra describir los cambios tecnológicos, industriales, culturales y sociales en función de quienes hablen y de aquello a lo que crean estar refiriéndose. En el mundo de la convergencia mediática, se cuentan todas las historias importantes, se venden todas las marcas y se atrae a todos los consumidores a través de múltiples plataformas mediáticas” (Jenkins, 2008: 14).

La convergencia se da además para Jenkins, en el contexto propio de la cultura del sujeto que busca nueva información: “la convergencia se produce en el cerebro de los consumidores individuales y mediante sus interacciones sociales con otros. Cada uno de nosotros construye su propia mitología personal a partir de fragmentos de información extraídos del flujo mediático y transformados en recursos mediante los cuales conferimos sentido a nuestra vida cotidiana” (Ibíd., p.15).

Sin embargo, esta unión representa una oportunidad de extensión para los grandes conglomerados mediáticos que aprovechan la tecnología para hacer triunfar los contenidos y así difundir hacia otras plataformas, acción observable en la televisión y su mercado de distribución a la cultura popular para establecer relación con otros medios.

Jenkins (2008), atribuye el presente proceso como una potencialidad democrática de participación en la cultura contemporánea que atrae a múltiples audiencias, con el fin de conseguir una pluralidad significativa y alternativa en los medios populares que se expresan en la red.

Sobre este punto, Sibilia (2008) muestra una postura crítica, ya que a su juicio, dicha competencia disfrazada forma parte de los intereses del mercado que ha tomado las subjetividades de los usuarios como productos de marca que se ponen en circulación en la convergencia de los nuevos medios para comprar y vender los nuevos relatos del alter ego de los usuarios.

Sin embargo, con estas nociones a la vista, los usuarios en la actualidad que se encuentran en el reino de la interactividad y en el tráfico de los contenidos mediáticos formando parte de una sociedad de pantallas donde el cine, la televisión, los ordenadores, los teléfonos móviles y los libros electrónicos, convergen y componen nuevas estrategias a medida que el sector evoluciona para que cada vez más gente gaste su tiempo en ocio y relaciones sociales a través de Internet y las respectivas pantallas de televisión.

El actual sistema de convergencia representa el acto cultural de los usuarios pertenecientes a una sociedad tecnológica que anima a los consumidores a buscar información dispersa en Internet. En este contexto frente al paradigma de la comunicación conectada, Majó dice que “una persona pasa, conectada a Internet, muchos ratos recibiendo información de fuentes diversas, enviando e intercambiando informaciones, emociones, fotografías y vídeos y también mucho tiempo viendo televisión o consumiendo otros productos audiovisuales” (2012:75).

Este planteamiento es importante a considerar, porque la cultura de la multipantalla se desenvuelve en un entorno televisivo de servicios disponibles en la Red, como un canal paralelo de participación e interacción. Como se sabe, la comunicación dejó de ser vertical para dar paso a un modelo horizontal gracias a las redes que han convertido a las audiencias más activas en distintas formas de participación interfaz: comentando, compartiendo, valorando, etiquetando o produciendo piezas de entretención emitidas en los informativos. En ese modelo, el contexto social de la televisión ha abierto el espacio para la observación, la distribución y participación en la comunidad colectiva que sigue las informaciones o programas televisivos.

Los expertos han llamado a este tipo de colaboración *televisión social*, donde Internet ha potenciado a la pantalla pública, asegurando un consumo en el nuevo paradigma. Pero, ¿cómo se entiende el funcionamiento de la televisión social?, ¿tiene relación con la convergencia tecnológica y cultural?, ¿existe algún beneficio entre el encuentro de Internet y la televisión?

Comenzaremos diciendo que en la actualidad hay una atención social hacia el espectador que no se conforma con ver un programa de forma pasiva. El servicio es aprovechado por la televisión, utilizando las redes sociales de Internet para que los usuarios entreguen opinión durante la emisión de un determinado contenido expuesto en un espacio televisivo en tiempo real.

Dada su naturaleza, en la red es posible consumir contenidos televisivos por medio de una lógica alternativa al visionado tradicional. Ésta es altamente personalizada e invita a los canales de televisión a concentrar esfuerzos en desarrollar plataformas *online* para estos efectos, dado que son los principales productores de contenido audiovisual.

A medida que la audiencia tiene mayor acceso al mundo *online*, surgen nuevos espacios para el visionado de la producción de los canales de libre recepción, a través de sus sitios oficiales por medio de otras plataformas digitales de carácter interactivo o que funcionan como segundas pantallas.

Entonces la coyuntura de las transmisiones no es pasiva, ya que al estar en directo, también sus contenidos son emitidos en las redes sociales mediante promociones de fotografías o fragmentos de vídeos. En función de esto, quienes miran la televisión, crean al mismo tiempo grupos de fans con hashtag que llegan a ser *trending topics*, fenómeno que se produce en todos los países del mundo. Es decir, la televisión social en las redes sociales se ha universalizado en pro del mercado y consumo de los usuarios.

Ha surgido una nueva forma de ver la televisión y uno de los ejemplos en su acción colectiva más conocida que se da por medio de la red social Twitter, donde en los programas de horario *prime*, los televidentes escriben un número importante de mensajes a través de hashtag, lo que genera en oportunidades, *trending topics*, que están relacionados con contenidos de espacios televisivos que están al aire.

A través de la convergencia de la televisión y las redes sociales, se potencia nuevos hábitos de consumo y visionado de la televisión, produciendo la multitarea de compartir la televisión con tareas vinculadas a dispositivos electrónicos, como el ordenador, el móvil y la Tableta, aumentando la fragmentación de la audiencia.

La consecuencia es que ahora el hábito en el consumo televisivo es individual donde los programas televisivos durante su emisión animan a los espectadores a conversar sobre aquello que están viendo para que los contenidos se conviertan en mensajes que acaparan opinión en las redes sociales en el *prime time*. De acuerdo a del Pino y Aguado (2012), la televisión social llegó para quedarse y, por lo tanto, en el contexto interactivo que se mueve el usuario, lo hace en el *my time*.

Esta modalidad es un provecho para las cadenas que motivan la conversación en su afán de observar la participación de los usuarios en los determinados programas. El fenómeno de consumo de televisión social que se conecta a través de redes sociales de Internet, es una tendencia mundial en crecimiento.

Andrés Valdivia (2014), quien ha estado analizando esta experiencia en Chile dice que “ver televisión en patota muchas veces es más entretenido que hacerlo solo; y que, más aún, si esa patota⁷⁷ es enorme y además puedes “conversar” con ella al mismo tiempo, la experiencia puede ser gloriosa”,⁷⁸ esto debido a que la acción del visionado se complementa con la interacción que puede ser escribir y compartir con otros actores sociales a través de Facebook o Twitter en el juego de la televisión social y las historias que relata.

Dicho fenómeno conlleva a redes sociales y televisión alimentar millones de conversaciones digitales. Según un estudio realizado por Nielsen Social Guide⁷⁹ el año 2013, registró un número de 36 millones de personas que enviaron 990 millones de tuits en relación a programas de televisión, acción que se extiende en la segunda pantalla como tópico influyente de conversaciones sociales y participación.

El seguimiento se hizo en 250 canales de televisión de Estados Unidos con el objeto de observar la actuación, la conversación en tiempo real y el impulso social de los usuarios mientras observaban la transmisión de un programa, para así entregar información a los anunciantes, agencias y a los operadores de sistemas múltiples. El estudio permitió prestar atención a las experiencias de los consumidores con el fin de que las cadenas pudieran tomar decisiones innovadoras en materia de negocio comunicacional.

Pero la televisión social no sólo ha transformado la cultura del espectador respecto al uso y visión del aparato televisivo. También el cambio se evidencia en la utilización de dispositivos móviles que ya forman parte de la rutina diaria para ver televisión y convertir, de esta forma, al telespectador en usuario.

⁷⁷ Patota: modismo chileno que tiene como significado la referencia a muchos, varios, numerosos.

⁷⁸ Valdivia, Andrés (2014), Ficción en la televisión, los hechos reales en la red. Un experimento en tiempo real, Diario La Tercera, 30 mayo de 2014. Disponible en <http://diario.latercera.com/2014/05/03/01/contenido/tendencias/26-163546-9-ficcion-en-la-television-los-hechos-reales-en-la-red-un-experimento-en-tiempo.shtml>

⁷⁹ Nielsen Guide Company: Social TV Disponible en: <http://www.nielsen.com/us/en/solutions/measurement/social-tv.html>

a) Estudios Nielsen y otros casos en el mundo

Según el estudio de Nielsen⁸⁰ (2013), de los propietarios de dispositivos conectados, casi la mitad de los dueños de teléfonos inteligentes (46%) y los propietarios de Tablet (43%) dijeron que usan sus dispositivos como segundas pantallas mientras ve la televisión todos los días.

De acuerdo al informe los usuarios utilizan la segunda pantalla como distracción, pero al mismo tiempo manifiestan un compromiso por lo que ve. Así, entre los propietarios de Tablet, las búsquedas en la web en general (76%) y la navegación web (68%) siguen estando entre las mejores actividades de segunda pantalla. Pero los consumidores también utilizan otros dispositivos para las actividades que están directamente relacionados con el contenido que observan, ya que casi la mitad de los poseedores de Tablet buscan información sobre lo que están viendo.

El informe indica también que más de la mitad de los propietarios de Smartphone y Tablet visitaron algún sitio de redes sociales mientras veía la televisión, y al menos una quinta parte del tiempo dedicado a la lectura de medios sociales, discutía sobre el programa que estaba viendo.

Al mismo tiempo el estudio señala que muchos de los propietarios de Tablet, por sobre aquellos dueños de Smartphone, utilizan sus segundas pantallas para interactuar con el espectáculo (13%) o para postear (13%). Algunos usuarios de la multipantalla, incluso dijeron que vieron un programa debido a algo que leen en los medios de comunicación social; aproximadamente el 15 por ciento de los usuarios de las Tablet respondió de esta manera.

Por otra parte, los usuarios de Smartphone pasan un promedio de nueve horas cada mes para acceder a los medios de comunicación social desde su teléfono, mientras que los propietarios de Tablet utilizan estos dispositivos para medios sociales, una media de cuatro horas cada mes.

⁸⁰ Nielsen Guide Company: Action Figures: How Second Screens are transforming TV viewing. Disponible en <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2013/action-figures--how-second-screens-are-transforming-tv-viewing.html>

En el mismo escenario en relación a datos significativos sobre la forma de ver televisión en compañía de las redes sociales, un estudio desarrollado por Brain Juicer y Twitter Research⁸¹ muestra conclusiones interesantes respecto a la conexión Televisión y Twitter: 3 de cada 4 usuarios de Twitter tuitea mientras ve televisión; más de la mitad de los usuarios de Twitter reconoce poner un programa de TV para ver los comentarios que lee en Twitter; incluir Twitter en las campañas de televisión mejora el impacto emocional y potencia la eficacia de la publicidad, y finalmente, el fenómeno social interactivo se da en perfiles de interés comercial.

Respecto a los usuarios de Twitter que utilizan la plataforma mientras ve televisión y escribe tuits sobre lo que mira, el 64% lo hace desde un Smartphone, un 12% desde una Tablet y el 24% desde un ordenador portátil. El estudio además, diferencia cuatro tipos de usuarios que se explica a continuación:

- 1) @Adict: no ven la televisión si no es con la red Twitter.
- 2) @Core: utilizan a menudo la televisión y Twitter en forma conjunta, escribiendo y leyendo los tuits que se vinculan al programa televisivo que ven en el momento.
- 3) @Casual: son usuarios que necesitan un valor añadido para interactuar.
- 4) @Distant: son los que no combinan Twitter con la televisión.

El informe señala que los usuarios @Adict y @Core corresponde a grupos de consumidores jóvenes, con estudios, equipados tecnológicamente y activos socialmente. A la vista de lo expuesto, podemos afirmar el alcance que tiene la participación en la segunda pantalla en los distintos dispositivos tecnológicos para fortalecer la interlocución y cultura de la colaboración, es decir, las acciones en la televisión social involucra ciertos componentes claves: el televisor, un dispositivo tecnológico y la actitud del usuario en la acción participativa.

⁸¹ *Twitter y la televisión se convierten en los mejores aliados* (2014)
Disponible en <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/social-media-marketing/twitter-y-la-televison-se-convierten-en-los-mejores-aliados/>

Un ejemplo interesante del mismo fenómeno fue la promoción que hizo el canal Paramount Channel en España de la película “Impávido” extendiendo una invitación para comentar a través del hashtag **#ComentaParamount** en Twitter. La transmisión se llevó a cabo el martes 24 de marzo de 2015, a las 20:15 horas, donde los usuarios pudieron interactuar con los actores y el director Carlos Theron durante la transmisión de la película.

La cadena televisiva denominó el encuentro como un *evento de televisión social* para fomentar la interacción en tiempo real de los espectadores durante el visionado de la película con el objetivo de ser partícipes de una nueva experiencia para el canal y la conversación real en Twitter, al mismo tiempo que los espectadores vieran la televisión.

Esta forma de conocer y saber detalles de la filmación y características del rodaje, aproxima a los espectadores del canal a preguntar, disfrutar y compartir aquellas curiosidades de la película a través de una opinión abierta y participativa. El canal define la propuesta como “una nueva forma de añadir contenido adicional al visionado de una película dotando a los usuarios de un valor único que les permite interactuar en tiempo real con los creadores de la obra”⁸² (Blog Canal Paramount Channel).

Dado este escenario, en la actualidad es fundamental comprender además que los televidentes conectados en la acción de los contenidos del relato, las audiencias demuestran nuevas destrezas y competencias digitales que pueden ser explícitas de acuerdo a los respectivos estados de ánimo.

Por lo tanto, respecto a la actitud, los espectadores tienen mayor control o capacidad sobre las opciones que ofrece el ecosistema de dispositivos y plataformas para apreciar los contenidos de los programas televisivos y conversaciones de los usuarios (Tuits).

⁸² Disponible en <http://blog.paramountchannel.es/2015/03/17/que-es-comentaparamount/>

Entonces, podemos decir que Internet y las múltiples pantallas con el potencial mediático que generan las cadenas de televisión, han revolucionado la esencia comunicante del usuario, como así también el establecimiento de nuevos escenarios de competencia y convergencia mediática social, democratizando las estrategias de programación y relación participativa de la gente común con los medios. Estos últimos, se muestran más receptivos a sus gustos e intereses.

Este gran reto ya lo veía Jenkins (2008) al señalar que las industrias mediáticas están acogiendo de buena forma la convergencia, ya que trae consigo positivos resultados en la conglomeración mediática para vender distintas formas de contenido a los consumidores.

Para Paco Sierra⁸³ de A3 Media, este nuevo hábito de recepción televisiva en otras plataformas mediáticas, ocurre como necesidad de participación e interacción, ya que la gente manifiesta deseos de saber en tiempo real o en directo, lo que se está opinando en las cadenas, enfoque que considera en la toma de decisiones en guiones o temáticas de determinados programas.

En tanto Francisco Asensi,⁸⁴ califica el modelo de televisión social como:

⁸³ Conferencista en el Programa de la Primera Jornada de Transvergencia: “Conferencia de Televisión y Transmedia: La producción de ficción de televisión, la creación de historias digitales, la investigación audiovisual y la difusión de contenidos transmedia”, organizado por el Observatorio Internacional de Televisión. Desarrollado el 19 de marzo de 2013 en el Aula Magna de la Facultad de Ciències de la Comunicació, UAB.

⁸⁴ Ex director de Innovación, Estrategia y Desarrollo de Negocios Interactivos de RTVE. Entrevista realizada por el investigador el 19 de marzo de 2013, en el marco de la Primera Jornada de Transvergencia: “Conferencia de Televisión y Transmedia: La producción de ficción de televisión, la creación de historias digitales, la investigación audiovisual y la difusión de contenidos transmedia”, organizado por el Observatorio Internacional de Televisión. Desarrollado el 19 de marzo de 2013 en el Aula Magna de la Facultad de Ciències de la Comunicació, UAB.

“la dimensión de abrir una participación a través de las herramientas sociales con la involucración de la audiencia dentro de lo que son los contenidos televisivos, que va desde las herramientas conocidas como Twitter o Facebook que es una plataforma que permite compartir y viralizar el contenido de una manera muy ágil. Y Twitter tiene una dimensión diferente, porque es más la conversación a tiempo real que se genera en torno a una emisión de la televisión, incluso en días posteriores, pero es fundamentalmente mientras se emite. Hay otra dimensión posterior a la emisión donde el contenido es compartido por los usuarios e incluso recomendado por ellos mismos, donde, de alguna manera es una herramienta de recomendación de contenidos”.

Asimismo, explica que la televisión social se expande a otras plataformas como los **blogs** que abordan temáticas concretas de un programa o los **foros**, que permiten a los usuarios crear comunidades con contenidos concretos que son aprovechados por la televisión.

Sin embargo, el prototipo aún no es expansivo en todas las televisiones como las cadenas de pequeñas localidades, pero las plataformas han sido una alternativa en ese modelo social para expandir los contenidos en tribunas digitales como YouTube, que permite distribuir con alcance global. Esto indica que la televisión ha evolucionado y se ha adaptado al modelo.⁸⁵

En el sistema tradicional de España con el modelo de la TDT, los canales siguen teniendo atención respecto a la cantidad de minutos por individuos que observan una televisión lineal, pero también las cadenas televisivas están conscientes que emergen nuevas audiencias que consumen contenidos de la televisión que están en Internet.

El camino entre televisión e Internet parece potenciar su evolución, dimensión que se observa en una adaptación a las nuevas tecnologías, realizando estrategias de *crossmedia*⁸⁶ donde hay contenidos disponibles en redes digitales.

⁸⁵ Las series de ficción chilenas que integran la presente investigación, *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*, son parte del modelo, ya que luego de las emisiones en el canal de las respectivas cadenas, al tercer día de transmisión, es subida a YouTube.

⁸⁶ Crosmedia es entendido como el producto mediático capaz de aparecer en diferentes medios o pantallas sin alterar su estructura original. Lorenzo Vilches (2013), *“El fin de modelo único de televisión”*, p.33, en *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica*, Barcelona: Gedisa.

Asensi (2013) llama a este entorno *evolución inversiva*, donde la nueva audiencia muestra interés en participar para ser parte del propio contenido, como eclosión de una televisión social. No obstante, el ex directivo de RTVE reconoce que la televisión siempre ha sido social, ya que en el pasado ciertos contenidos de determinados programas, se comentaba al día siguiente en el modelo de una televisión lineal con una audiencia pasiva.

En la actualidad la diferencia radica en los medios tecnológicos que permite llevar una conversación en tiempo real, en el momento mismo del programa donde se genera debate entre los usuarios o fans.

Sin embargo, Benítez (2013) señala que la televisión no es social, debido a que en sí misma es un medio de comunicación, priorizando el rol social al televidente que siempre ha tenido la necesidad de comentar lo que le rodea. Según explica, lo que ha cambiado es la tecnología, de allí el éxito de Twitter, Facebook y otras redes sociales que ha permitido a la televisión incluirla dentro de sus objetivos de participación y medición.

El mismo autor aclara que las personas que chatean sobre la televisión, lo hacen porque atrae y gracias a la tecnología, aprenden una nueva manera de hacer televisión de forma divertida. Agrega que hay tres argumentos del por qué la televisión social no puede convertirse en una moda, como se ha tratado al medio recientemente. Su argumento es que quien ve televisión es social, el telespectador utiliza cualquier implemento que tenga en la mano para comentar los programas y el actual sistema se está consolidando en diferentes países.

Considerando que en el modelo actual las tecnologías se encuentran relacionadas con las expectativas que los usuarios hacen de ella, sabemos que esto es debido a que la sociedad de la información y consumo ha comenzado a habituarse a convivir en ambientes digitalizados integrados por grupos de herramientas que se encuentran al alcance de su hogar.

Prádanos (2011) grafica con un ejemplo esta nueva forma de convivencia con la tecnología que abre espacios a la televisión social:

“Llego a casa, enciendo la televisión y me pongo a ver un programa que me gusta. Al lado tengo mi ordenador portátil y entro en Miso, Get Glue, Tunerfish, IntoNow, Yap.TV, Videosurf o cualquiera de las aplicaciones que habitualmente se usan para comentar lo que vemos. Hago check-in (indico que estoy viendo ese programa) y escribo un comentario. Al tener vinculadas mis cuentas de Facebook y Twitter, automáticamente se publica en mis muros y mis amigos y followers saben qué estoy viendo. En ese momento, un amigo en Facebook escribe un comentario sobre mi check-in. Otro discrepa y le escribe una opinión diferente. Mientras, en Twitter, una de mis followers me comenta que le encanta ese programa y otro que estuvo hace un par de semanas viéndolo en el propio plató. Yo, ajeno a todo esto, sigo viendo la tele. Llegan los anuncios. Vuelvo al portátil y leo todo lo que han escrito. En pocos minutos se ha iniciado una conversación (a la que, por supuesto, me uno) que no ha hecho sino enriquecer lo que, en principio, iba a ser un consumo televisivo pasivo”⁸⁷ (Internet).

Este es un ejemplo claro del cruce de la interacción que se forja a partir de un usuario que progresivamente suma a otros integrantes de la red, convirtiendo la sociabilidad en una dinámica generada a través de la tecnología para poder disfrutar de la televisión de manera activa y social.

Esto lleva como consecuencia que algunos tipos de programa sensibilicen a los usuarios de una determinada comunidad, para sociabilizar el debate entre los participantes en línea. Así lo manifiesta Baym al destacar que “las comunidades online comparten formas de hablar al captar los sentidos que son importantes para ellos en las lógicas que subyacen las sensibilidades comunes” (2015:86).

Lo cierto es que el término televisión social es el más difundido, y se basa en la interacción del espectador con el medio bajo una conexión que potencia la participación social a través de dispositivos que van conmutando, para lograr una mejor experiencia televisiva con herramientas tecnológicas avanzadas en un ecosistema fragmentado, en el que convive un espectador con el producto televisivo, ya sea con la pantalla tradicional o con terceros dispositivos junto a otros usuarios que consume contenidos de programas determinados.

⁸⁷ “La televisión social”: ¿tecnología o algo más? Disponible en <http://www.genbeta.com/redes-sociales-y-comunidades/la-television-social-tecnologia-o-algo-mas-por-eduardo-pradanos>

En la actualidad el proceso de convivencia con la televisión vive una fragmentación acelerada, fruto de una segmentación en función de la interactividad debido a las redes sociales. Como consecuencia, las cadenas de televisión y la tecnología cambian las formas de ver la programación durante la transmisión, para abrir la interacción entre los *espectadores sociales*.⁸⁸ Las personas consultan las redes sociales mientras ven televisión.

De acuerdo a esto, la vida del espectador dejó de ser pasiva. Su participación importa ahora a las cadenas, buscando en la comunicación a un espectador que se identifique para convertirse en un usuario activo, dejando atrás su estado exclusivamente consumista (Vilches, 2013).

La fase de la televisión social en Internet, según lo explica Vilches, “viene en parte precedida por la relación preferente que ha establecido la televisión con la red a través de la creación de sus web” (2013:28), donde la televisión conectada experimenta las respuestas de los usuarios en la comunicación digital.

Los productores de televisión siempre han mantenido en mente fabricar audiencias, y el componente social ha servido para establecer cuerpos organizados y compartir actividades, proyectos que la industria televisiva ejecuta en distintos países del mundo.

El caso de Brasil es un hecho interesante como fenómeno de televisión social al ser uno de los países con mayor cantidad de habitantes en Latinoamérica,⁸⁹ ocupando la sexta posición en economía a nivel mundial con una entrada del 98% en los hogares con preferencias en información y entretención.

⁸⁸ El espectador social tiene “voz propia” a través del uso e interacción producida en las redes sociales, una forma efectiva que implica a la audiencia televisiva tener un escenario de conversación bidireccional donde el programa de televisión promueve o entrega avances mientras transcurre el capítulo, mientras los seguidores comentan el programa o serie escogida.

⁸⁹ 198.292.000 millones de habitantes el año 2013, según datos de <http://www.datosmacro.com/demografia/poblacion/brasil> (consultado domingo 20 julio 2014).

Según explica Walter de Luca (2013), las horas de la noche es la mayor cantidad de audiencia donde los espectadores muestran interés por telenovelas y series dramáticas, ocupando más horas de pantallas. La popularidad de la televisión en Brasil se asienta en programas de ficción seriado, específicamente telenovelas de producción propia.

Como consecuencia de esto, las grandes cadenas de televisión dentro su amplia parrilla programática, han dispuesto de programas en sus sitios web, donde se pueden acceder a ellos en forma gratuita o con el pago de pequeños montos mensuales.

Walter de Luca respecto a la televisión brasileña señala lo siguiente:

“La TV Brasil ya muestra toda su programación por internet en tiempo real y también los archivos disponibles para el consumo posterior. Las emisoras también mantienen páginas de sus programas en las redes sociales y han estado invirtiendo en la difusión de programas y artistas en actividades interactivas con los espectadores/internautas” (2013:237).

El Reino Unido también tiene experiencias interesantes de televisión social en el campo del “estar siendo” de los usuarios, específicamente en la red Twitter. Un estudio TV Twitter,⁹⁰ realizado por Brain Juicer en nombre de Twitter y el cuerpo de comercialización de la televisión comercial Thinkboxtv, identificó dos estados muy diferentes de usuarios cuando están viendo la televisión y manejando tuits.

La investigación pretendió comprender las motivaciones emocionales y manejo inconsciente alrededor de la combinación Twitter y visionado de televisión. Con una observación etnográfica se pudo prestar atención a los consumidores en sus hogares. El experimento demostró que cuando los espectadores están relajados, la atención se centra entre Twitter y la televisión en función de lo que está ocurriendo en la pantalla.

⁹⁰ Gordon Macmillan (2014) *Why people love Twitter + TV*. Disponible en <https://blog.twitter.com/en-gb/2014/why-people-love-twitter-tv>

Según explica Gordon Macmillan (2014), los espectadores podrían estar absortos en un drama o una película que prestan atención a la acción y no están tan centrados en tuitear como ver. Esperan el final de la serie y las cosas cambian. La gente salta a Twitter para compartir sus reacciones y leer tuits de los otros.

De acuerdo a Macmillan, los espectadores siempre sienten un compromiso, sobre todo cuando ven ciertos tipos de programas de televisión. Un ejemplo de ello son los *reality shows* como el BBC The Voice UK y eventos en vivo como #BritAwards que inspiran un estado de ánimo para unirse activamente en la conversación. Los usuarios de Twitter quieren leer lo que otros dicen, retweet y tienen algo que decir cómo se desarrollan los acontecimientos en tiempo real, y así, compartir la conversación.

En el estudio los hashtags también cobran relevancia, ya que es el centro de muchas conversaciones que tienen constantemente los programas de televisión, reflejando además una asociación de cómo los usuarios utilizan tuits alrededor de la TV. El estudio encontró que los usuarios de Twitter que usan los hashtags ven los programas de televisión de dos maneras: en primer lugar como un chiste, o una manera creativa y divertida para firmar un Tuit acerca de un espectáculo; y como segundo, una manera de ordenar y categorizar la conversación.

No obstante al presente cambio de la convergencia de multipantallas de televisión, Tablet u ordenador en la acción de mirar y comentar, Miller (2012) sostiene que los espectadores quieren que la televisión siga siendo el medio tradicional como se le conoce.

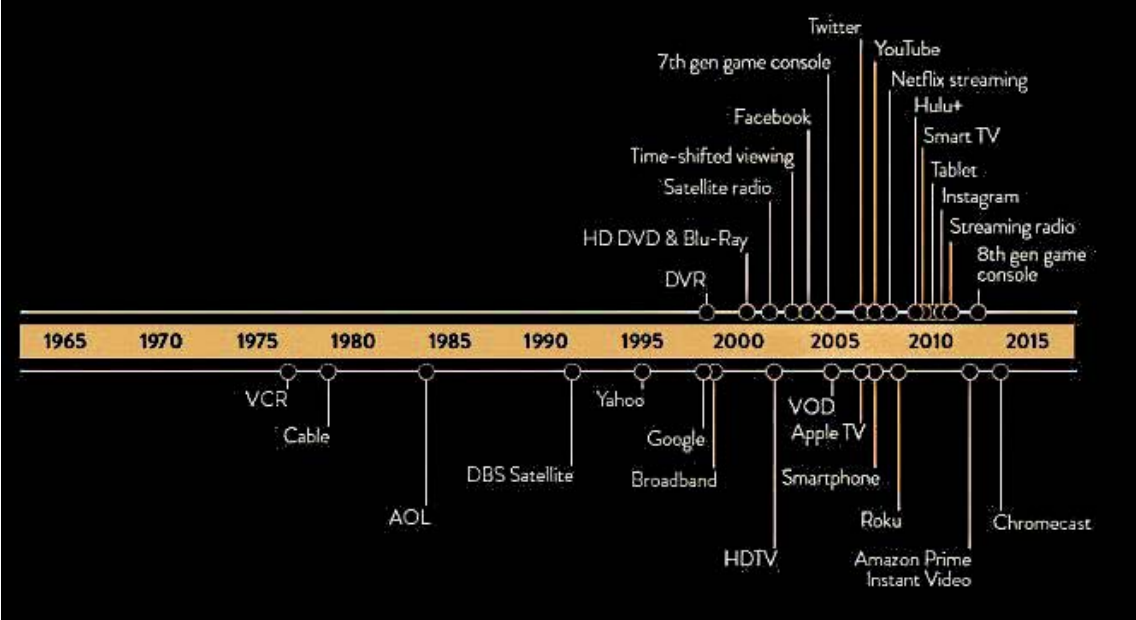
Pero frente a los cambios de la multiconectividad *in situ*, visto así, parece ser una verdadera ventaja para las compañías que visualizan los gustos de los usuarios y la creciente conectividad de los televidentes entre la pantalla del televisor y otros dispositivos, ya que trae consigo una alta participación de distracción para los usuarios en la elaboración de mensajes o juicios compartidos respecto a lo que se está viendo, resignificando como apropiaciones individuales de los televidentes.

Dicho esto, el consumo de contenidos a través de plataformas digitales está creciendo rápidamente. De hecho, los espectadores nunca han tenido más control o capacidad sobre las opciones que tienen en medio de la evolución del ecosistema de dispositivos que permiten descubrir y seguir determinados contenidos para expresarse.

Estados Unidos es un ejemplo de acuerdo al informe Nielsen Guide⁹¹ sobre un reporte de la audiencia total producida el año 2014. El contenido sigue siendo el elemento principal donde la búsqueda se intensifica según lo que quieren y cuando quieren, cuya distribución cumple con la medida optima de la audiencia, en términos de programas y comerciales.

De acuerdo al viaje de un consumidor para el descubrimiento de contenido a través de la tecnología y los nuevos medios que abren espacios a la comunicación digital, el presente gráfico es una señal clara de la evolución de ésta en el transcurso de los años:

Gráfico 7: Evolución de la tecnología



Fuente: Nielsen Guide

⁹¹ The Total Audience Report (2014). Nielsen Guide. Disponible en: <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2014/the-total-audience-report.html>

Los medios de comunicación social ligados a las redes son el auge de la conversación en Estados Unidos, según el reporte del año 2014, donde no hay escasez de mensajes en Twitter durante la transmisión de programas, incluyendo los días posteriores.

En el transcurso del año 2014,⁹² Nielsen clasificó a las series de ficción, las transmisiones de eventos especiales y los eventos deportivos como top de conversaciones a través de Twitter, siendo la red la más usada en materia de televisión social.

Según el informe, por segundo año consecutivo la cadena AMC tuvo un espectáculo que encabezó la lista de las series con la producción *The Walking Dead* con un promedio de cinco millones de personas que miraron al menos un Tuit acerca de cada nuevo episodio del programa. Esto dio mucho que hablar donde las personas enviaron un promedio de 576.000 tuits por cada episodio.

⁹² Tops of 2014: Social TV (2014). Nielsen Guide
Disponible en <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/tops-of-2014-social-tv.html>

Programas: Series de Ficción y Entretenimiento como Top Ten Estados Unidos 2014

Gráfico 8: Series comentadas en Twitter en EE.UU

2014 TOP 10 SERIES ON TWITTER				
Rank	Program	Network	Average Audience (000)	Average Tweets (000)
1	The Walking Dead	AMC	4,934	576
2	The Bachelor	ABC	3,842	215
3	Pretty Little Liars	ABC Family	3,807	489
4	American Horror Story: Freak Show	FX	3,607	357
5	Game of Thrones	HBO	3,507	159
6	Teen Wolf	MTV	2,631	383
7	Scandal	ABC	2,574	391
8	The Bachelorette	ABC	2,410	104
9	The Voice	NBC	2,063	236
10	Dancing With the Stars	ABC	1,895	109

Fuente: Nielsen Guide

Gráfico 9: Programas de TV comentados en Twitter en EE.UU

Rank	Program	Date	Network	Audience (000)	Tweets (000)
1	The Oscars	03/02/14	ABC	13,924	11,163
2	The 56th Annual Grammy Awards	01/26/14	CBS	12,825	13,779
3	2014 MTV Video Music Awards	08/24/14	MTV	10,890	12,644
4	The 71st Annual Golden Globe Awards	01/12/14	NBC	10,437	2,359
5	2014 American Music Awards	11/23/14	ABC	10,265	5,651
6	2014 Billboard Music Awards	05/18/14	ABC	10,179	5,450
7	The BET Awards 2014	06/29/14	BET	9,302	10,891
8	2014 MTV Movie Awards	04/13/14	MTV	9,100	2,411
9	State of the Union 2014	01/28/14	TV Event	8,798	2,088
10	The 66th Primetime Emmy Awards	08/25/14	NBC	8,763	1,102

Fuente: Nielsen Guide

El papel mediador de la tecnología se ha visto favorecido para la televisión en los procesos de comunicación digital y su carácter expansivo comenzó a vivirlo, en un primer momento, con la creación de páginas web cuyos contenidos cumplieron como objetivo informar y seguir la programación de acuerdo a la franja horaria.

Al igual que la prensa y la radio, los primeros sitios web de los canales de televisión ofrecían información sobre la empresa y otros datos de interés para los navegadores, con la estructura de un diseño sencillo el que se iba actualizando cada cierto tiempo.

Pero con el paso del tiempo y el desarrollo de las redes sociales junto con la convergencia mediática, el ámbito de la conversación *online* de los usuarios con la televisión, se refuerza con la dinámica de las web de las televisiones para ser vistas en distintos dispositivos.

Un ejemplo es la página de Antena3 que posee aplicaciones y distintas ventanas donde el usuario puede acceder a información, juegos y vídeos de las noticias, programas y deportes. Asimismo, las series tienen su web dentro de la cadena, ofreciendo vídeos, fotografías, tomas falsas y entrevistas a los personajes.⁹³ En ella se pueden acceder a programas periódicos o fragmentos de vídeos de la parrilla programática.

La web interactiva permite este tipo de participación social, pero además, producto de la convergencia cultural que poseen los consumidores en sus mentes para tomar una decisión del ofrecimiento de la televisión, la extensión de relatos o comentarios permite reconstruir mundos posibles que explayan los usuarios como consecuencia del transmedia circulante en las redes sociales de la televisión social.

La televisión ha pasado del zapping a la navegación de distintas aplicaciones de pantallas para abastecer contenidos que están conectados a la red, donde el relato utilizado por los usuarios se adapta a los usos proporcionados por las cadenas de televisión.

⁹³ La serie *Amar Es Para Siempre* tiene una ventana de vídeos con los mejores momentos de cada capítulo donde es posible observar los comentarios de los seguidores, como así también los saludos y felicitaciones que ofrecen los personajes a los usuarios. Dichos saludos son linkeados a Facebook para que sean vistos por la comunidad de fans.

Asimismo, esta estrategia se convierte en un grupo de comunicación que produce contenidos audiovisuales que se distribuyen ya no sólo por un medio, sino por webs, televisión o aplicaciones que busca acompañar a una mayor cantidad de usuarios.⁹⁴

Los mensajes de Twitter han sido clave entre la fusión social de la segunda pantalla y la red. Los Tuits se han convertido en la base de la televisión social, ya que sin ellos el telespectador dejaría de consumir contenidos. De alguna forma, la televisión social ha generado narrativas transmedias con sus particularidades de uso y efectos.

En este sentido, en una entrevista realizada por Carlos Scolari, Lejarza señala que: “es una oportunidad de llegar más a las personas y una aventura divertida en lo mucho que tiene de exigencia creativa para todos nosotros [...] hacer contenidos televisivos o radiofónicos que carezcan de elementos transmedia sería como hacer televisión en blanco y negro [...] la televisión se ha adaptado a los nuevos lenguajes”.⁹⁵

La televisión social es una dinámica propia de la convergencia tecnológica y económica de las industrias de comunicación, pero al mismo tiempo es transmedial y participativa, entendiendo este punto desde una mirada cultural por sobre lo estructural.

Todos estos elementos son el modelo que ofrece la televisión y las plataformas digitales frente al aumento de usuarios que se encuentran en línea. Los nuevos retos para el sector audiovisual en el *prime time* exige a la televisión seguir ofreciendo contenidos atractivos para generar una vertiente comunitaria que fidelice el éxito en los datos cuantitativos y cualitativos sobre la opinión de los gustos de las audiencias en las redes sociales.

Estamos en un nuevo escenario mediático donde los responsables de las cadenas mantienen y diseñan acciones para cautivar a las audiencias surgidas a partir de las redes sociales, manteniendo así un papel dominante en el ecosistema de la comunicación digital.

⁹⁴ Mikel Lejarza, (2013), en Carlos Scolari, *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, p.73.

⁹⁵ *Ibíd.*

De acuerdo a la compañía de investigación Gartner,⁹⁶ estamos viviendo una variedad de flujos de actividad inalámbrica y televisión por Internet que recorre las nubes privadas de la tecnología. La tendencia indica un alza en la curva de analítica social, datos que resultan ser significativos sobre televisión social o usos de lenguajes comunicativos.

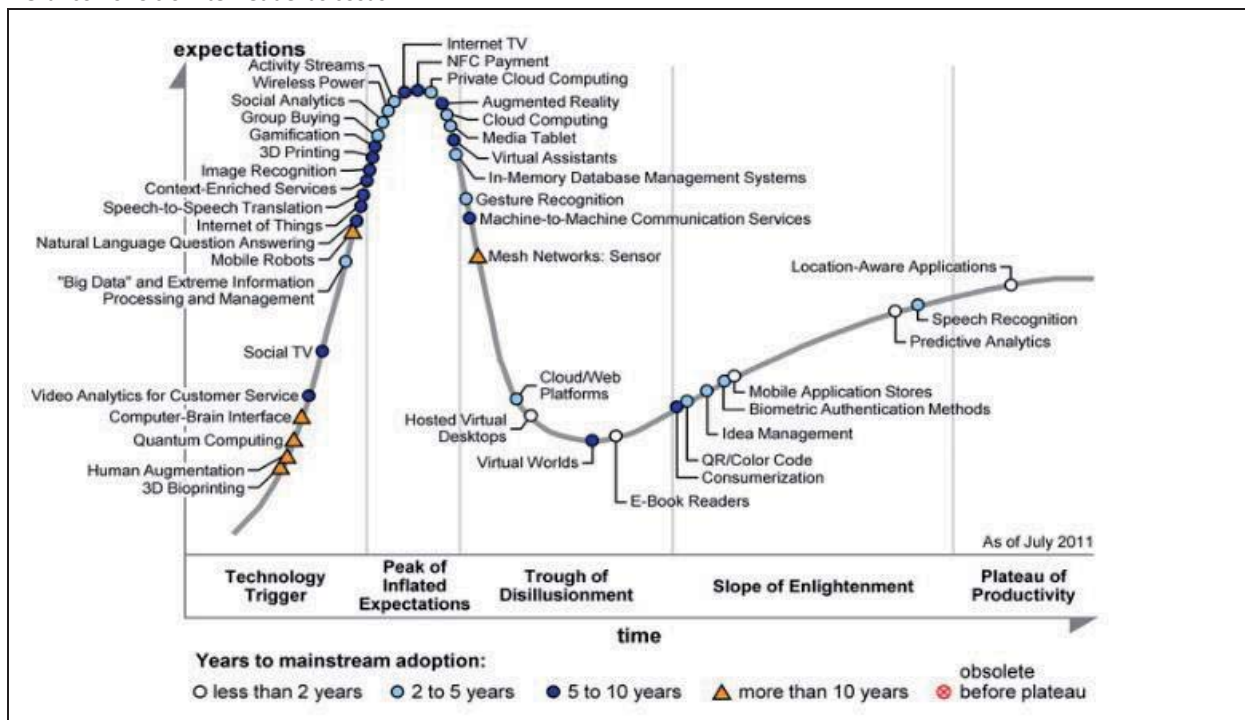
El Informe Integral del Ciclo Especial Gartner desde el año 2011, señalan que los avances tecnológicos proporcionan una madurez en el beneficio empresarial y la duración futura de más de 1.900 tecnologías que se agrupan en 76 ciclos.

Bremmen (2011) denomina a este ciclo “el Internet de las cosas” con su incremento que proviene desde 1995 para resaltar el patrón común e innovación tecnológica en su faceta de acompañamiento. El informe del ciclo se actualiza todos los años para seguir la tecnología a lo largo del tiempo y proporciona orientación sobre cuándo y dónde las organizaciones deben tomar decisiones para adoptar el máximo impacto y valor.

El gráfico a continuación es una muestra de lo que está ocurriendo día a día con los avances de la tecnología y su proyección en el tiempo, donde en la actualidad su punto alto presenta actividad en los medios sociales y la nube de información en los ordenadores y móviles:

⁹⁶ Bremmen, Nurn (2011) *Big data, social TV, gamification and “Internet of things” is the new black*. Disponible en <http://memeburn.com/2011/08/big-data-social-tv-gamification-and-internet-of-things-the-new-black-says-gartner/>

Gráfico 10: Ciclo Internet de las cosas



Fuente: Hype Cycle Special Report

Jackie Fenn de Gartner, tratado por Bremmen, señala que “por el lado de los medios de comunicación social, el análisis social, los flujos de actividad y la entrada de compras de grupos se reflejan en la cima, lo que demuestra el valor altísimo para la web 2.0, sistema que aún no ha terminado”. Complementa además que en el futuro, en el marco del “Internet de las cosas” la televisión por Internet y el lenguaje natural que converge en las plataformas, son las principales fuerzas de la tecnología.

Podemos señalar entonces que la tendencia indica que la penetración de Internet y la tecnología ha crecido a un ritmo acelerado durante los últimos años cuyo fenómeno es transversal a nivel global, no sólo desde el punto de vista económico, sino también social y cultural, integrando de esta forma cambios en las estructuras comunicativas y modos de ver televisión.

5.9 Cambio cultural en el consumo televisivo *online*

En el pasado las interacciones del espectador con la televisión no se ejecutaban en tiempo real. Una forma de participación se desarrollaba a partir de cartas al director (medio de prensa), como espacio de opinión sobre ciertos contenidos de los programas o informativos producidos por la televisión. Concretamente, las primeras experiencias se remontan a la década de los setenta (Wohn, 2013), cuando surge la teoría de las audiencias activas.

Por otra parte, considerando una participación en tiempo real, el teléfono fue una opción para dar espacio al espectador a tener voz en la televisión. Sin embargo, con el avance de la tecnología que permite realizar una comunicación horizontal mediada por un ordenador, el iPhone o una Tablet, el modelo ha generado un cambio cultural hacia los usuarios que desarrollan otras prácticas en las formas de ver televisión.

Haciendo una revisión a parte de la historia de la televisión, el primer sistema para ofrecer una experiencia de tipo social fue por medio de Spacephone, lanzado en 1980 en EEUU. Fabricado por Zenith Spacephone era un sistema que ofrecía una alta gama de modelos de televisión que permitían a los espectadores hablar por teléfono a través del televisor, utilizando altavoces con micrófonos (Harboe, 2009).

La característica del sistema consistía en que el público podía contestar el teléfono y realizar llamadas con un mando a distancia y ver televisión mientras hablaba, pero el audio de la pantalla se silenciaba durante las llamadas.

La televisión social comenzó a tomar fuerza en todo el mundo a finales del siglo XX. En los inicios del presente siglo, a partir del año 2000, los chat Messenger TV se pusieron en marcha en muchos países de Europa, convirtiéndose en una gran rentabilidad donde se mostraba el texto en la televisión como parte de la emisión.

Nos situamos además ante un ecosistema mediático líquido en el que se han alterado los habituales roles del paradigma de la comunicación, producto de la posmodernidad dado que en el actual modelo, ha llevado a las personas a desarrollar cambios culturales en la forma de observar y opinar cuando el contenido genera dicha posibilidad pauteada por los programas.

En la actualidad el espectador está viendo la televisión con el mando a distancia en la mano, y con la otra sostiene una Tablet o móvil con acceso a Internet. Según explica Carlos Sánchez (2013), esta es la nueva representación de ver televisión que comienza a trascender generaciones, edades, estratos sociales, oportunidad para los anunciantes y canales en la opción de fragmentar sus contenidos.

En este contexto, explica que cada persona puede disfrutar la televisión a la carta, ya que el target que mejor podría hacerlo es el más proclive a ser social. Además, admite que la televisión social motiva para que los contenidos sean vistos en emisión junto a cientos de personas a la vez, generando así conversaciones, producción de contenidos complementarios y formar parte de una *comunidad online*.⁹⁷

La comunidad virtual actúa en forma voluntaria y por objetivos comunes donde sus usuarios adquieren un compromiso en el establecimiento de información y promoción. Su acción puede observarse en forma directa y asincrónica, es decir, mientras se transmite un programa de televisión, y además, entregando datos que complementan la información.

Durante la década de los noventa, Howard Rheingold (1996) acuña el concepto de “comunidad virtual”, como una nueva clase de cultura, que permite definir las relaciones sociales que se observan y desarrollan en las plataformas *online*. El autor la define de la siguiente forma: “las comunidades virtuales son agregados sociales que surgen de la Red cuando una cantidad suficiente de gente lleva a cabo estas discusiones públicas durante un tiempo idóneo, con suficientes sentimientos humanos como para formar redes de relaciones personales en el espacio cibernético” (Rheingold, *op.cit.*, p.20).

⁹⁷ Carlos Sánchez, entrevista en Revista Anuncios 1450 / 4 al 17 febrero 2013.

En la presente definición es posible encontrar algunos elementos en el comportamiento de los usuarios que circulan en el espacio digital de Internet: el componente afectivo y el tiempo de interactividad, como condiciones para que exista una comunidad virtual, corresponde a algunas de las características de las comunidades en general.

Esto es muy común en Internet, donde la televisión social se ha potenciado con las comunidades virtuales, ya que el televidente, como usuario, opina en cualquier momento sobre los contenidos audiovisuales, implicando en ello sentimientos y valores en el momento que estime conveniente.

Las comunidades de usuarios virtuales que siguen determinados programas en la televisión se conocen como comunidades de fans en línea. Henry Jenkins (2009), explica que estos grupos se centran en torno a la producción y el debate colectivo, interpretaciones y fantasías en respuesta a ciertos arquetipos que tiene la sociedad respecto a la cultura popular contemporánea que traen consigo desde antes de la aparición de las redes informáticas.

En la actualidad la televisión es una etiqueta para la audiencia social donde ya no sólo importa el rating en el *prime time*, sino además las cadenas han mostrado un interés por observar cuánto se habla de aquello y quién lo dice, medición que proporcionan las redes sociales vinculadas a la televisión.

Desde el punto de vista económico, las televisiones toman decisiones importantes como la permanencia de un formato en antena o el valor de cobro de los anuncios indicados por los audímetros.

Por otra parte, la configuración del marketing de la industria mediática gana terreno en las bases emocionales que incrementa las pautas de consumo de los usuarios con ideas, inspiraciones y experiencias que causan reacción a los seguidores. En este sentido, la televisión, aprovechando las ventajas de las redes sociales, genera lazos emocionales con el consumidor activo que es, al mismo tiempo, productor y generador de contenidos de aquellos espacios específicos que aborda un determinado programa.

Una de las redes sociales que ha producido un cambio cultural en el marco del visionado y seguimiento de un programa para comentar en tiempo real es Twitter, convirtiéndose en buen aliado,⁹⁸ fundamental para la obtención de información valiosa en el número de personas que han opinado en un programa, radiografía que permite observar los gustos de los usuarios.

La red social Twitter ha logrado protagonismo y captar la atención de millones de usuarios (Noguera, 2012) gracias a su lógica de temas del momento que permiten esa acción social que desarrolla la televisión para que los usuarios comenten, al mismo tiempo que las cadenas recogen dichas opiniones para la reflexión del debate. El uso de Twitter en el mundo de la televisión provoca que, programas como las series de ficción, tengan la consideración de eventos sociales, ya que fija al espectador a estar presente durante la emisión del capítulo para comentar e interactuar con otros espectadores-usuarios.

En este sentido, la televisión con el consumo que ha permitido ante el paradigma actual de las multiplataformas y lo que genera la audiencia fuera de la pantalla de televisión, el mercado del comentario se torna en algo atractivo ante lo que se emite.

Sánchez (2013) aclara que Twitter es la red social “más pública” porque los perfiles de los usuarios son abiertos, a diferencia de otra de las redes famosas como Facebook. Los canales de televisión al ser medios de comunicación inmersos en la conectividad del ciberespacio, son sensibles a que la gente hable de ellos.

Uno de los elementos positivos del fenómeno social de la televisión es el *hashtags* que da mucha información con pocas palabras. Las funciones del lenguaje en la comunicación permiten inferir o interpretar muchos de los comentarios que distribuyen o comparten los usuarios.

⁹⁸ Marcos, Natalia (2014). *La televisión y Twitter consolidan su relación*. Diario El País, publicado 04 Diciembre de 2014. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/television/1417689029_704368.html

Noguera es preciso en la aclaración que hace sobre el servicio del *hashtags* en Twitter en la acción de la televisión social: “para el emisor (programa, serie, personaje) es un recurso que ofrece instrucciones sobre cómo incorporar la conversación a una audiencia; y para ésta, es el elemento que permite clasificar sus aportaciones dentro de un discurso colectivo” (Noguera, 2012: 57).

Los *hashtags* son la clave de los contenidos televisivos, ya que gracias a los tuits, la televisión social permite a los espectadores-usuarios tener un papel activo y formar parte de su programa favorito.

Por lo tanto podemos decir que la lógica operativa de los dispositivos de la televisión y el saber tecnológico que adquiere el usuario, en la medida que aprende a usar la operación de la comunicación que otorga la tecnología, – ordenador, móvil, Tablet – los relatos de la televisión social, se inscriben en el ecosistema discursivo colonizando a los espectadores, y estos últimos al resto de los integrantes de la comunidad virtual.

Como consecuencia, la segunda pantalla se ha convertido en un referente para comprender la evolución del medio y sus respectivas intenciones al posibilitar a los usuarios sentirse parte de un programa al estar conectado con la cadena.

De acuerdo a Ghuneim (2012), el consumidor recupera el control de la conversación en cualquier momento y lugar, hecho que permite a las cadenas medir la resonancia de los programas y la retención de la audiencia, gracias al involucramiento que generan en los espacios, incluso cuando no están al aire.

En este sentido, los seguidores son fundamentales. Conocidos como fans, participan activamente en la producción de contenidos, pero al mismo tiempo son consumidores de otros fans que re-escriben y re-elaboran historias. Gracias a la convergencia mediática, la cultura e inteligencia participativa de los usuarios, conforman una comunidad sin jerarquía que cumple con informar sobre los servicios que ofrece la televisión en la Red.

Esta evolución en las habilidades de expansión de los contenidos de televisión con multipantallas a nivel mundial, también se observan en Chile y España en el ámbito del ocio y entretenimiento. Estas prácticas que forman parte del estudio y que son un hecho en los países mencionados, se aborda sus avances y descripción en el siguiente subcapítulo.

5.10 Antecedentes de la Televisión Social en Chile y España en la conectividad digital

En concordancia con lo expuesto hasta ahora, en el mes de abril de 2014 en Chile se llevó a cabo el primer estudio de Televisión Social realizado por Daniel Halpern de la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la empresa privada de comunicaciones, VTR.

El estudio utilizó el concepto de *Social TV* refiriéndose a “la influencia que ejerce en las conductas televisivas la interacción social que se produce entre usuarios a través de dispositivos móviles y redes sociales, así como contenidos *online* generados por otros usuarios”⁹⁹(Internet). Los aparatos más utilizados mientras se mira la televisión son el Smartphone y el ordenador.

El informe es una señal de lo que está ocurriendo en el mundo con las comunicaciones *hiperconectadas*, donde además, Internet resulta ser el medio por excelencia que distingue las tres modalidades de comunicación en conexión: información, entretenimiento y persuasión.

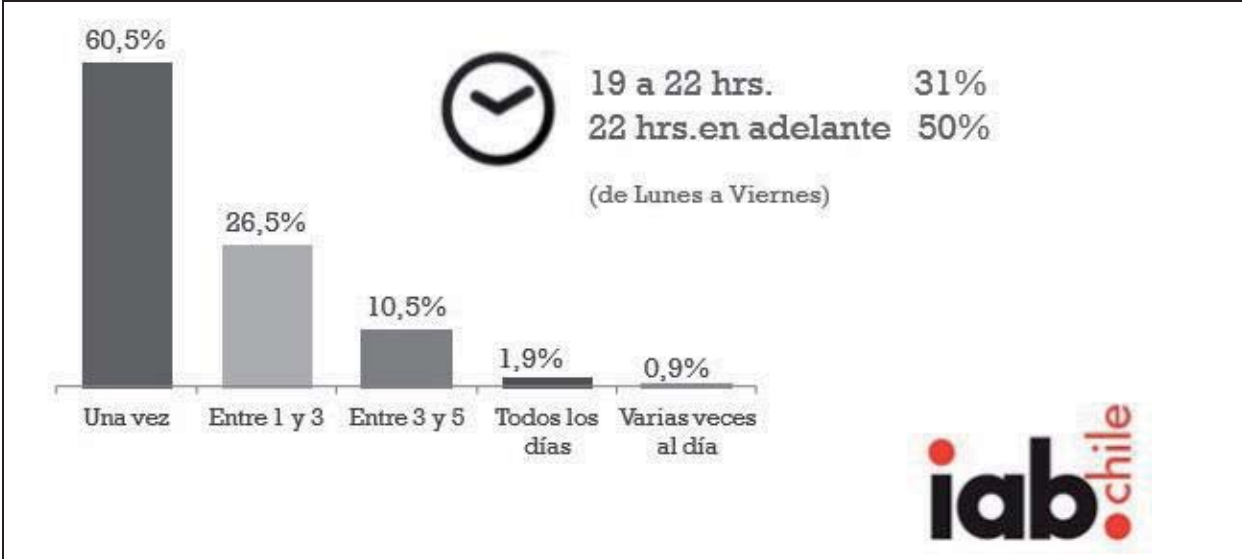
⁹⁹ *Social TV en Chile: Hábitos y tendencias*. Disponible en <http://www.observatoriofucatel.cl/estudio-revela-creciente-relacion-entre-el-consumo-de-televisión-y-el-uso-simultáneo-de-redes-sociales/> y <http://www.iab.cl>

Como apunta Daniel Halpern (2014), tres de cuatro chilenos conectados a Internet pasan más de la mitad del tiempo frente a la pantalla, participando en el fenómeno de la televisión social, lo que se traduce que más del 80% asegura usar las redes sociales mientras ve televisión. En general, la disposición corresponde una vez a la semana y en horario nocturno. Asimismo, 6 de cada 10 personas ha comentado alguna vez sobre la programación que ha visto.

Este dato resulta interesante respecto a lo que ocurre en Chile, ya que las redes sociales más utilizadas para comentar los contenidos en televisión son Facebook y Twitter. La primera alcanza un 75,3 %, mientras que la segunda un 36.5 % la utiliza.

El siguiente cuadro muestra el nivel de “comentario” de los usuarios en Chile que generalmente los hace en una oportunidad, mayoritariamente desde las 22 horas en adelante:

Gráfico 11: Cantidad de comentarios redes sociales de Chile



Fuente: www.iab.cl

Un dato llamativo es la forma de utilización que hace el usuario cuando ve televisión. Los principales momentos que comparte en las redes sociales es al instante de aparecer algo interesante (68%); cuando detecta un error o información falsa (62%); cuando aparece un error (47%); los momentos en que se ofrecen premios (32%) y al tiempo de empezar los anuncios comerciales (30%).

El estudio revela además que los hombres son más propensos a comentar por las redes sociales el Deporte (38,9%) en relación a las mujeres (19,4%). Sin embargo, a la inversa, el género femenino tiende a comentar más sobre Series y Películas respecto al masculino: 42,5% vs. 37,6% respectivamente.

En relación a los principales contenidos comentados en las redes sociales, las películas alcanzan un 40,3%, las noticias llega al 38,7%, las series un 38,4%, la actualidad política logra un 32,5%, mientras que el deporte un 27, 2% comenta sobre ello.

Por otra parte, un alto porcentaje de usuarios de Chile comentan sobre lo que ven en TV, cifra que alcanza al 65,1%, mientras que el 37,9% lo hace porque recibe alguna influencia de otro comentario proporcionado por los usuarios, extendiendo así la sociabilidad de la televisión e interacción de los espectadores digitales.

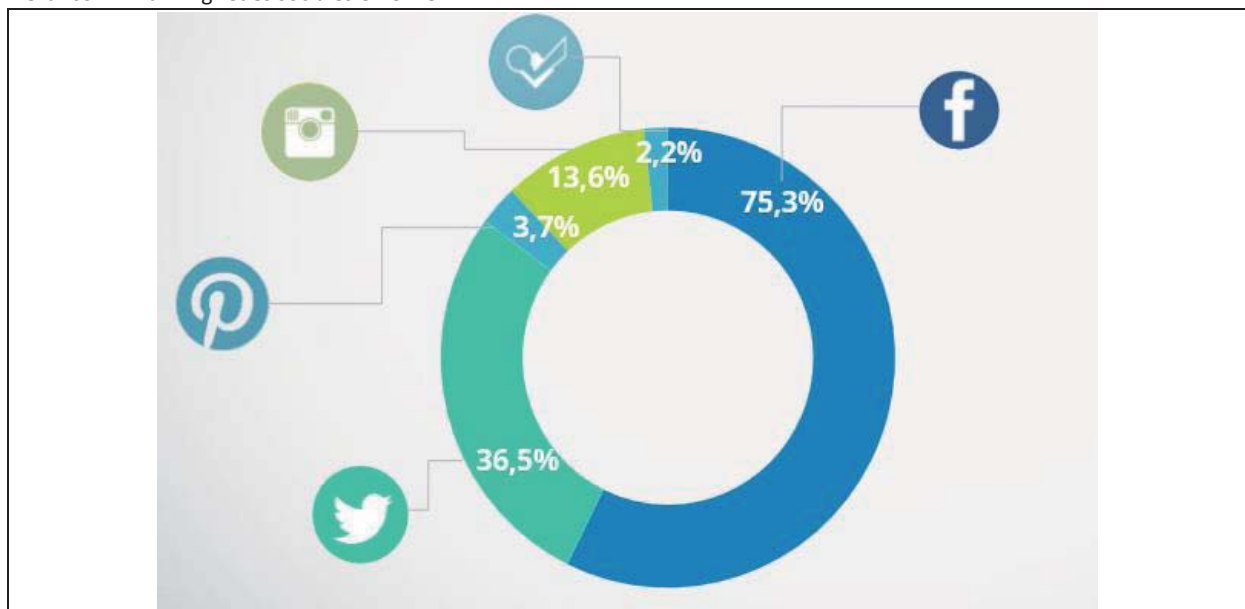
Un dato importante que refleja el estudio es el estado de *hiperconexión* mediado por la tecnología: el 67,7% utiliza el ordenador; el 37,3% el teléfono móvil y el 17,3% corresponde a la televisión *online*, lo que sugiere que gran parte de estas actividades se hace de forma simultánea e involucra más que un sólo tipo de pantalla.

Sin embargo, desde el punto de vista de la convergencia tecnológica para mirar la pantalla en movimiento, el medio más utilizado para ver televisión es el móvil con un 81,4%, mientras que el 52,4% lo hace a través de un ordenador y el 14,5% por medio de una Tablet.

El informe agrega además que el horario *prime* es el más comentado con un 53,3% de participación donde el género de la ficción – 40,3% - muestra una aprobación de los usuarios, seguido por las noticias y películas.

Tras observar el interés o cercanía a determinadas redes sociales, el presente gráfico muestra aquellas son más utilizadas al momento de comentar mientras se ve televisión:

Gráfico 12: Ranking redes sociales en Chile



Fuente: Facultad de Comunicaciones PUCH y VTR

Este primer informe desarrollado en Chile demuestra los procesos de cambios que se vienen produciendo en el país sudamericano al igual que el resto del mundo, donde la forma de mirar televisión, producto de la convergencia tecnológica, genera una creciente y variada oferta de contenidos que fluyen con facilidad en los distintos medios que escoge el usuario.

Además, Chile se suma a los cambios de hábitos televisivos que tienen implicancias sociales, ya que desde su pasado político con los primeros gobiernos de la democracia, la televisión era un enfoque hogareño que reunía a toda la familia. En la actualidad, la observación de la pantalla se mira de manera más individual con múltiples acciones al mismo tiempo como ver un programa, escribir un texto de mensajería instantánea, subir una fotografía que indique el estado de posición del usuario frente al televisor en las redes sociales, dándole la oportunidad a las personas de sentirse empoderada en la participación.

Respecto a España, Twitter y televisión se utilizan en forma combinada con mayor frecuencia, a diferencia de Chile cuya combinación es a través de Facebook. El país Ibérico es el líder en el uso de multipantalla debido al elevado consumo de televisión. Se suma a esto, el alto índice del uso de teléfonos móviles con acceso a Internet. El año 2014 fue líder en Europa con una penetración de un 83% de Smartphones.¹⁰⁰

Según un primer informe realizado en septiembre de 2012, de acuerdo a la ex entidad Tuitele, el número de usuarios que comentaron algún programa de televisión la cifra alcanzó a 600.000 a través de la red social Twitter. Pasado casi un año, en agosto de 2013 el número de comentarios por Twitter a algún programa de televisión durante su emisión aumentó a 1.500.000. De acuerdo al informe, en un año hay una gran explosión de la televisión social en España donde los comentarios de los espectadores en tiempo real, son parte de los contenidos en directo de los programas televisivos.¹⁰¹

Por otra parte, de acuerdo a al Informe Cocktayl Analysis, la 7ª Oleada del Estudio Televidente 2.0,¹⁰² en España para el año 2013, la atención de los espectadores se centró en la utilización de algún dispositivo en forma paralela a la televisión con programas de series, películas y entretenimiento.

El estudio basado en 1.414 encuestas a internautas entre 18 y 55 años, y cinco grupos de discusión con espectadores de diferentes pantallas, reveló que el Smartphone es el dispositivo con mayor penetración después de la televisión: un 85% dispone de uno, mientras que las Tablet alcanzan a uno de cada tres hogares internautas, aunque en el 81% de los casos, su único acceso a Internet es vía wifi. Se desprende del informe que, al igual que lo ocurrido en Chile, hay una evidente modificación en la forma de mirar televisión cuyo objetivo es comentar lo visto en la pantalla.

¹⁰⁰Twitter y televisión se convierten en mejores aliados (2014). Disponible en <http://www.marketingdirecto.com/actualidad/social-media-marketing/twitter-y-la-television-se-convierten-en-los-mejores-aliados/>

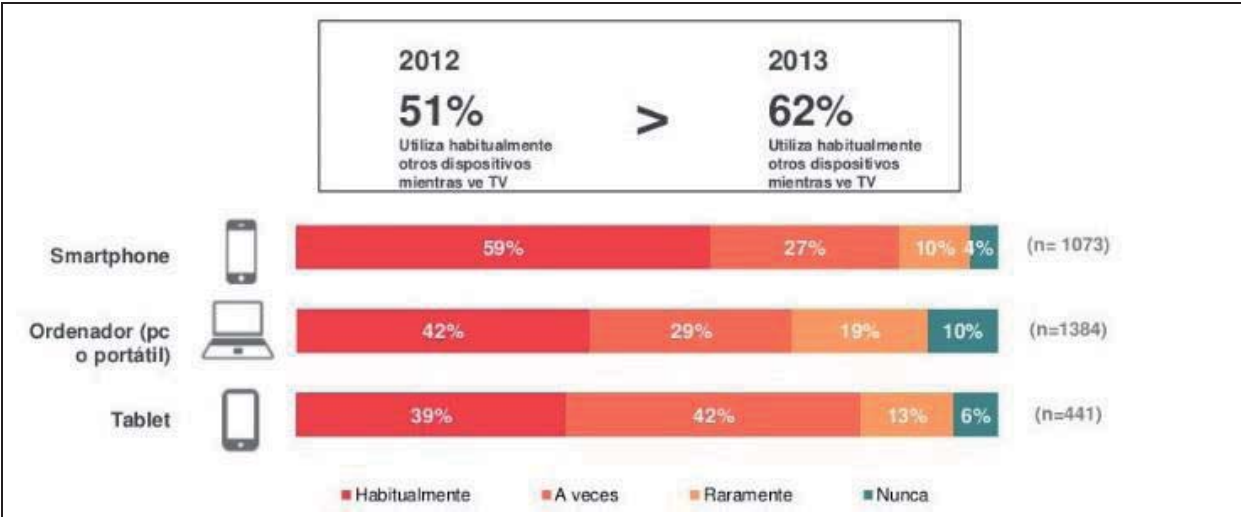
¹⁰¹ Informe Tuitele "Un año de Televisión Social en España", septiembre 2012-agosto 2013.

¹⁰²Disponible en <http://tcanalysis.com/blog/posts/el-62-de-los-internautas-usa-otro-dispositivo-a-la-vez-que-la-television-de-manera-habitual>

El informe señala además que el consumo de la televisión junto a otro dispositivo es concurrente llegando a un 62% en forma habitual. De acuerdo al estudio, 6 de cada 10 usuarios utiliza los móviles Smartphone cuando ve la televisión lo que representa un 59%; en tanto el 42% lo hace a través de ordenadores y el 39% lo realiza utilizando la Tablet.

El siguiente gráfico es una muestra de la frecuencia de uso de los dispositivos mientras los usuarios ven televisión:

Gráfico 13: Uso de tecnología simultánea visionado televisión.



Fuente: Cocktaylor Analysis

Por otra parte la atención en contenidos de películas y series logra un 61%, lo que significa que es un consumo en forma concurrente, mientras que sólo un 33% lo hace para el deporte y un 20% para casos de programas de *reality* y concursos.

Otro dato interesante del estudio es que comienza a demostrarse un cambio de actitud en la forma de ver televisión simultáneamente, es decir, aquella interacción con el contenido - la *Second Screen* -, resulta ser una rápida expansión. En España durante el año 2013 un 17% de los usuarios utilizaban el Smartphone o la Tablet.

Por otra parte, la aplicación de WhatsApp también ha irrumpido en el consumo audiovisual de acuerdo al estudio realizado por Cocktayl Analysis. El 49% de los que comentan contenido mientras se está emitiendo un programa, en ese momento han usado WhatsApp para ello, de los cuales dos de cada tres lo hacen con frecuencia. La sensación de mayor privacidad que proporciona esta herramienta (ya que están sólo los amigos cercanos), es su carácter inmediato y genera la posibilidad de crear grupos que invitan, en buena medida, a participar de las conversaciones sobre la televisión más relevantes.

La actual situación de la televisión social conectada a Internet cuyos mensajes se distribuyen a través de las redes sociales hace pensar que en el futuro la cuota de pantalla no será lo más trascendental para las cadenas, ya que el nuevo modelo de negocio¹⁰³ se ve reflejado en el segmento de las audiencia/usuarios que se reparten en la redes en la manifestación de interés a ciertos tipos de programas.

Es decir, ahora al espectador le gusta ser partícipe de la creación de su ocio, pero también distribuye información al resto de los integrantes de la comunidad. A consecuencia de esto, las cadenas facilitan esa participación y luchan por el *share social* con la difusión de hashtags o el diseño de aplicaciones de segunda pantalla, lo que permite obtener información y contenidos adicionales de los espectadores.

El directivo Agustín Alonso Gutiérrez (2015), Responsable de Redes Sociales y Televisión Social de la RTVE, reconoce que la irrupción de las redes sociales contribuye en una colaboración mixta entre una o varias personas, los departamentos de medios interactivos de la cadena y la productora de cada serie. Admite que en el comienzo del proyecto de www.rtve.es en 2008, Internet se basaba en el desarrollo de páginas web, en la creación de contenidos para vender sitios concretos, y casi la totalidad del esfuerzo en armar material por parte de los redactores destinados a la web de una serie concreta.

¹⁰³ La idea del presente concepto fue abordado en el “V Congreso Internacional de Investigadores Audiovisuales. Tecnología y Contenidos Digitales Aplicados”, desarrollado en Madrid los días 24 y 25 de abril de 2014. El tema debatido en la mesa Generación User Centric-Transmedia.Crossplatform, la discusión se centró en un nuevo modelo de negocio para las televisiones a través de Internet con el objeto de entregar contenidos específicos a los usuarios activos que participan a través de visualización y comentarios de programas de televisión.

En una entrevista¹⁰⁴ sobre el actual panorama de las redes sociales y la televisión social, respecto a la experiencia del canal público en España, el ejecutivo señala lo siguiente:

“¿Que redes funcionan mejor en términos de participación en RTVE?”

*Cuando empezamos a crear las primeras cuentas de las diferentes series, se hacían cargo los redactores, aunque no es fácil que los redactores entendiesen que esa era parte de su labor. Hace tres años comenzamos a hacer que los redactores se encargasen de mover las redes **durante la emisión en directo**, en horario de prime time. Además, se les animaba a que durante la semana diesen vida a Facebook y Twitter, pero seguía siendo difícil hacer entender a los redactores que debían encargarse de moverlo ellos fundamentalmente. Con “Isabel” hicimos un esfuerzo especial, ya que la serie era una apuesta especial, por la calidad del contenido y porque queríamos apostar por apoyar con fuerza el carácter cultural y didáctico de la serie.*

Hace año y medio creamos un equipo de televisión social para aumentar el esfuerzo dedicado a las redes sociales en nuestro contenido de prime-time. Ahora, de nuevo, intentamos que quienes mejor conocen el contenido, que son los responsables de cada programa, mueven las redes, salvo en productos estrella que intentamos estar muy involucrados e incluso gestionarlos nosotros.

Facebook sigue siendo la reina en la participación. Twitter da mucha visibilidad, especialmente como segunda pantalla, en las emisiones en directo. Ahora queremos volver a hacer una estrategia de foros, con un gran foro de debate histórico que aglutine las series de ficción con elementos históricos.

¿Qué buscan en índices de respuesta o participación?

Nuestra prioridad es que esa participación no acabe derivando visitas. Somos un medio que tiene muchas restricciones legales para conseguir ingresos por publicidad, de modo que nuestra forma de “monetizar” son visitas en la web. Por supuesto que queremos que nuestros seguidores crezcan, es el primer paso para que vengan visitas, pero con el objetivo de recibir visitas. Lo cierto es que la experiencia demuestra que si cuidas a tus comunidades, al final te acaban derivando mucho tráfico.

Por otra parte, nos interesa más la calidad que la cantidad en la participación. Buscamos seguidores de calidad, que aporten con sus comentarios (de ahí la idea de recuperar los foros). Nos interesan menos pero con una participación más activa y enriquecedora que muchos pero que no aportan más allá de un like. Tener comentarios de calidad en Facebook o en Twitter hace que la gente quiera acudir a tu cuenta porque sabe que encontrará algo interesante. Y sin contar con los usuarios generando contenidos es imposible llegar a todos.

En relación la serie Cuéntame Cómo Pasó (temporada 14 y 15), ¿cuáles son los argumentos que colocan, como cadena de producción, en la red para que los usuario comiencen abrir el debate de conversación? Se basan en fragmentos escénicos de la serie, fotografía de los personajes o sólo un texto?

Nos basamos bastante en una mezcla de imágenes y texto. Frases potentes o emocionales sobre la imagen del momento que se está retratando. Eso ha funcionado muy bien. Claro que eso era antes de que Facebook y Twitter cambiaran sus estrategias en las que está primando el vídeo (sobre todo Facebook).

También usamos fragmentos de vídeo de 30 segundos aunque lo que mejor funciona en Cuéntame son las imágenes con frases del capítulo que lanzamos en directo.

¹⁰⁴ Entrevista a Agustín Alonso Gutiérrez, realizada por el investigador en el mes de enero de 2015 vía e-mail.

A medida que pasa el tiempo, ¿han notado cambios en la calidad de los seguidores respecto a los contenidos en la segunda pantalla?

La calidad de los seguidores depende básicamente de tres factores: que el contenido sea de calidad, que se ofrezca a los seguidores contenidos de calidad, y que se incentive el debate con los seguidores más activos y que generan mejor contenido. El primer factor en el caso de TVE está alcanzado, ya que el listón de calidad de las series que la TV pública ofrece está bastante alto; el segundo factor depende de cada serie, hay apuestas más importantes que tratamos de mimar, y luego depende de la capacidad de cada redactor y de cada productora para generar contenido adicional y empaquetarlo de un modo atractivo para los seguidores de la serie; el tercer factor también depende mucho de quien gestiona las redes de cada serie. A veces cuesta hacer entender a los redactores la importancia de esto, pero cuando se cuida, la calidad se eleva.

¿Ha notado algunos cambios en la participación de los usuarios desde la aparición de las redes sociales conectadas a la televisión de RTVE?

Totalmente, las redes lo han cambiado todo, no porque inventen nada, ya que los clubs de fans son algo muy antiguo, pero sí ha favorecido el contacto público, la facilidad de acceder y comentar instantáneamente los contenidos y series que a uno le gustan. Todo eso, añadido a la proliferación de los dispositivos móviles, que hacen tan fácil acceder a las redes desde cualquier lugar e incluso viendo la tele, ha cambiado el paisaje completamente. Lo ha hecho más rico e interesante. Y las televisiones y los creadores de contenidos deben ser conscientes de que es más necesario que nunca cuidar a tus seguidores porque eso redundará en beneficios tanto económicos como de calidad del producto”.

Se puede afirmar que la convergencia de medios en su momento actual es un concepto polifuncional desde el punto de vista de los productores, las cadenas de televisión y los espectadores, pilares fundamentales que convergen en el contacto y el campo de la comunicación a nivel digital, pero que al mismo tiempo contribuye en su aspecto cultural público. Justamente, la convergencia que se aprecia en España, constituye un proceso de cambio proporcionado por la tecnología y el desarrollo de la comunicación de todos los sectores involucrados, esto debido al fenómeno multifacético que expresa su dimensión empresarial y cultural.

La calidad y el debate son pilares fundamentales en el marco del tráfico de usuarios, según la apreciación de Agustín Gutiérrez (2015), lo que involucra la interactividad de la industria en el ámbito público, es decir, aquellas audiencias que están sujetas a contenidos específicos que participan, son una estrategia fragmentaria para invitar a otros usuarios a convertirse en productores de contenidos.

Si bien esta fragmentación de contenidos trae un beneficio a las cadenas de televisión española que segmenta su programación a partir de la TDT, el modelo comercial sigue siendo la columna vertebral para los anunciantes que sustentan la estrategia publicitaria de la televisión.

La televisión social hoy es una experiencia innovadora desde el punto de vista cultural y comercial, ya que se genera un activismo de redes que se comparte con los contactos de amigos a modo de información, entretenimiento o discusión, práctica que está en constante observación de acuerdo a los cambios que presenta la tecnología en el nuevo modelo comunicacional en el mundo, conocedora de los relatos que traspasan más allá de la pantalla tradicional.

Capítulo VI

La narración audiovisual en la ficción y su convergencia en las multipantallas: cambios y prácticas digitales en el nuevo escenario de la sociedad red

6.1 Resumen Capítulo

El siguiente capítulo se divide en tres partes. En el primero, se hace una revisión del planteamiento teórico sobre la comprensión de la narración y la trama que exponen sus respectivas definiciones, diferenciando las explicaciones que aluden a las narraciones de ficción e Historia, como disciplina. La descripción, intenta explicar la comprensión de la historia (*story*) y la trama, de acuerdo al seguimiento de una estructura asociada a los acontecimientos de la narración.

En la segunda parte se hace una revisión de los modos de la narración y la trama, que conforman la estructura narrativa audiovisual, específicamente aquellas pertenecientes al género dramático. De esta manera, se explican las mediaciones que componen los relatos de las series de ficción televisiva y las características propias de la narración de los episodios de la temporada de la producción audiovisual correspondiente a la investigación. Se incluye una explicación de la posición que adquieren los espectadores frente a los contenidos de la narración.

En la tercera parte se expone la transición del relato hacia las plataformas digitales y la transformación cultural que éstas han generado en sus seguidores, producto de los cambios adoptados por los medios televisivos en su sinergia con las redes, constituyendo múltiples caras en el relato de ficción, permitiendo a los usuarios integrar desde distintas plataformas, los pormenores que ocurren al interior de las obras seriadas de televisión.

El objetivo del capítulo es establecer una relación entre la narración, su estructura en las series de ficción y las plataformas digitales que convergen en el mundo narrativo de los usuarios al expandir sus historias preferidas como servicio de participación en el nuevo escenario de la cultura mediática del entretenimiento digital.

Además, se habla sobre la posibilidad que tienen los contenidos del relato audiovisual, en materia de trama y memoria, para generar una expansión descriptiva múltiple tanto en identidad, como de representación referencial en las diversas pantallas donde se esparce el mundo narrativo de Internet en su convergencia con la ficción televisiva.

6.2 Narración y trama de la historia

La narración abarca una estructura que podemos comprender en el universo de su acción, ya que su transmisión es la base del conocimiento en el transcurso de una historia que es de nuestro interés seguir. Su raíz está en entender cómo nos cuentan la historia, y su estructura es la ruta del viaje que seguimos en el episodio del relato. Cabe señalar, que la narración no es sólo una característica propia de la ficción audiovisual, sino que además, es la ligazón antropológica de su devenir en la comprensión de “contar historias”.

Existen diversos análisis acerca de las estrategias y recursos de la narración, sobre todo en la manifestación audiovisual. No obstante, a estas competencias que son útiles para la construcción de historias de cualquier tipo, independiente del medio de expresión, sus cimientos provienen del cine, manifestación artística que permitió, a su vez, la aplicación de estrategias narrativas procedente de otras artes como la literatura.

¿Cómo podemos entender la narración? Para la presente investigación ocuparemos el término en su acepción amplia de la teoría, es decir, como un proceso que proviene de un resultado de narrar, específicamente de la ficción, cuya estructura se forma gracias a la organización de un texto narrativo que concede diversas intrigas.

En términos conceptuales, el acto de contar una historia, por un lado, supone describir una trama, en este caso una narración basada en una estructura narrativa de ficción y la explicación dialéctica de una verdad que lleva un proceso secuencial y configurativo del relato de la historia, que como producto para la mente humana, permite relacionar y abstraer conceptos, fruto de la observación y conocimiento.

Sin embargo, es necesario formular algunas distinciones entre la narración de ficción y la no ficción basada en la transmisión histórica que se distingue por tener elementos referenciales externos, pero que en términos de “contar”, a juicio de Ricoeur (1999), existe una estructura narrativa común cuya narración alinea un modelo homogéneo que tiende a describir la condición histórica del hombre y segmentos de una determinada sociedad.

De acuerdo al autor el centro de la narración de la historia de no ficción se vincula directamente a su función, es decir, para comprender el texto hay que conocer qué tipo de discurso funciona en la estructura explicativa. Para ello, señala que la condición que nos permite identificar la constitución narrativa del conocimiento histórico en una narración son **las frases narrativas** que posibilita describir acciones que están en función de aquellos acontecimientos que tienen intenciones en el relato, pero que no son únicos.

Sin embargo, para que la frase narrativa configure un relato de composición con una serie de acontecimientos, como lo manifiesta Ricoeur, requiere de un orden, y para ello, explica que el discurso narrativo ofrece un camino a seguir en el relato con sus explicaciones posteriores. En este sentido, señala que “todo lo que una obra histórica tenga de comprensión y de explicación ha de evaluarse desde la perspectiva de relato que sustenta su desarrollo y del cual procede” (Ricoeur, 1999:92).

En palabras del mismo autor sobre la relación de la historia (story) y su seguimiento, expresa:

“describe una serie de acciones y de experiencias llevadas a cabo por algunos personajes reales o imaginarios. Dichos personajes son representados en situaciones que cambian, es más, reaccionan al cambiar éstas. A su vez, esos cambios ponen de relieve aspectos ocultos de la situación y de los personajes, y dan lugar a una prueba o a un desafío que reclama un pensamiento, una acción o ambos. La respuesta que se dé a dicha prueba supondrá la conclusión de la historia” (Ibíd. p.92).

Por lo tanto, al tener la posibilidad de seguir una historia de ficción y no ficción, dependiendo del punto de vista y la forma en cómo está contada, el lector tiene la posibilidad de comprender pensamientos con acciones sucesivas que se desarrollan bajo un camino determinado que adquiere la narración, lo que permite despejar razonamientos que no aluden a contradicciones.

Dentro del trabajo narrativo de la historia de no ficción, es importante señalar además, que se trata de una investigación propia de la Historia como disciplina, amoldada a exigencias referenciales cuya base son los archivos, propuesta que acomoda la historiografía al someter los acontecimientos como huellas en el camino de la explicación para dar sentido a la imaginación del efecto de lo real.

Este camino que adopta la Historia para contar los detalles de determinados sucesos que son conocidos como Histórico, se caracteriza por tratarse de una narración cronológica en el que se cuentan los acontecimientos del pasado, de forma real y bajo el punto de vista del autor, en este caso el historiador. No obstante, no se trata de relatar un recuento de hechos, ya que su validez está dada por el sustento de un conocimiento que permita al autor llamar la atención a través de una serie de puntos importantes a destacar en la estructura del escrito.

En esta misma línea, Paul Ricoeur (1999) introduce algunos componentes propios de la narrativa histórica de acuerdo al uso que dan los historiadores para darla a conocer. En relación a la descripción de una estructura con sentido de verdad, la narración histórica posee un orden cronológico y atemporal siendo así, una dimensión episódica del relato. Sin embargo, el autor es consciente que los episodios no se pueden añadir de una forma particular unos con otros, subrayando que el seguimiento de la historia es un acto competente que permite observar la configuración de las sucesiones presentadas en la narración.

Gracias a esto, y en palabras de Ricoeur, el reconocimiento de la continuidad de la historia de no ficción lleva a la reflexión de los acontecimientos que reconoce englobar la totalidad de las sucesiones dispuestas por el autor: “la noción de juicio reflexivo aplicada a los acontecimientos conlleva también la del punto de vista [...] esta relación incluye todas las actitudes posibles que puede adoptar el narrador respecto a su historia” (Ricoeur, *op. cit.*, p 105).

La competencia de la historia que no alude a la ficción, entonces, es la explicación del “por qué” de los sentidos que arroja el relato en búsqueda de una verdad que no renuncia al conocimiento histórico. Ricoeur (2003) plantea que la coherencia narrativa es una cohesión de una vida que se aprecia en la coordinación entre múltiples acontecimientos que reflejan causas e intenciones en la unidad de sentido de la narración cuyas fuentes son los testimonios: “las formas escriturarias de esta operación se articulan en torno a formas explicativas [...] muestran cómo el objetivo intencional del relato más allá de su cierre transita, a través de la explicación, hacia la realidad atestiguada” (Ricoeur, 2003: 327).

Entonces, lo primero es fijar la generalidad, es decir la actividad narrativa, la que es entendida por Paul Ricoeur como aquella que contiene componentes universales tanto para las historias verdaderas como de ficción, cuyo objetivo es hacer alusión *a algo* importante que contiene una serie de acontecimientos contingentes, debe despertar interés en el seguimiento de la narración por su sentido referencial que dispone el narrador al presentar una construcción conmovedora que regula la fascinación del lector o seguidor de determinada historia.

Danto (1989) manifiesta que para comprender el significado de los acontecimientos vinculados a una totalidad temporal de la historia contada, propone en la narración de la historia de no ficción, al igual que Ricour, las *frases narrativas*. Pero su fundamento es la descripción junto a las consecuencias y como tal, lleva a comprender no sólo las acciones, sino también los resultados que proporcionan los acontecimientos.

La narración de la historia de no ficción y análisis, desde la visión de Danto, a la que se adscribe esta descripción teórica en la presente investigación, centra su atención a que las oraciones narrativas al estar vinculadas de un modo particular, es posible comprender el concepto de la historia. Así, cada *frase narrativa* para el autor, es un mapa de los acontecimientos de la realidad que al unirlos, facilita explicar la historia del pasado, donde la narración es organizada y, al mismo tiempo, interpretada de acuerdo a su significado.

Por otro lado, una de las representantes importantes en lengua inglesa de la teoría narrativa es Dorrit Cohn (1999), quien tiene una visión optimista para centrar la explicación que permita esclarecer con mayor luz las señales diferenciadoras entre la narración de la historia respecto a la ficción. En este sentido explica que la primera se basa en una reconstrucción de un sistema modal donde el autor o narrador no puede realizar narraciones en primera persona, ya que los relatos hacen referencia a las mentalidades de un sistema por sobre elementos individuales, además de una inexistencia homónima entre autor y narrador en la lógica de una obra narrativa.

De esta forma, Cohn propone que la historia, como disciplina, debe ocuparse con mayor frecuencia de la humanidad en plural que en singular, de los eventos y cambios que afectan a sociedades enteras que perturban las vidas de los individuos en contraste a la ficción que a través de las tramas, es la *sustancia* de ocupación para los sujetos: “una de las características distintivas de la narrativa ficcional, frente a la histórica, es que la primera posibilita que una vida entera cobre vida como un todo uniforme, en un corto lapso narrativo” (Cohn, 1999:18).

Por lo tanto, al señalar las distinciones entre la narrativa ficcional y la histórica, debemos asumir que no es algo estancado, sino por el contrario, permite visualizar acontecimientos que implican la vida humana con el cruce de tramas preservando las diferencias entre uno y otro campo de la narración entre el contar y explicar.

El cuadro siguiente refleja aquella diferencia entre la narración de ficción y el relato no ficcionado de la historia de acuerdo a las condiciones del mensaje y postura de quien recibe dichos enunciados:

Gráfico 14: Características de los relatos de ficción y no ficción en las obras.

	ACTITUD COMPROMISO RECEPTOR	CONDICIONES DEL MENSAJE
Relato Ficción	→ Suspensión de Incredulidad	Verosimilitud
Relato No Ficción	→ Información de lo real	Veracidad

Fuente: elaboración propia; Rodríguez & Bañados (2010).

No obstante a estos contrastes, es innegable que la Historia, como tal, está de moda en las narraciones de ficción y el modelo que envuelve es el retorno al pasado para cautivar al lector o espectador, de acuerdo al medio de transmisión. Para despejar la disimilitud entre la narración histórica y la narración de ficción, existe un género de doble valor en el que la savia de la historia realza la narración de la literatura, y viceversa, la literatura es una fuente para el conocimiento histórico.

Se trata de la novela histórica, subgénero que emergió cerca del año 1800, propio del romanticismo, transformándose en un referente en la literatura narrativa para tomar el pasado con realismo cuyas narraciones se mezclan entre lo real y la ficción, pero en definitiva, lo que hace histórica a la novela es el contenido, tema o argumento.

Su característica principal es que narra la historia de unos personajes relacionados con el desarrollo de algunos hechos históricos que pueden ser novelados o la estructura narrativa relata las vivencias de personajes relacionados con la historia real. Su propósito principal es ofrecer una visión verosímil de una época histórica, preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. En este tipo de novelas han de utilizarse hechos verídicos aunque los personajes principales sean inventados (Mata, 1995).

El ejemplo de ello es la narración de la novela, *Doctor Zhivago* de Borís Pasternak, obra que relata algunos pasajes ocurridos entre 1910 y 1920 donde la historia del protagonista se mezcla con vivencias reales como la Primera Guerra Mundial, la Revolución Bolchevique y la Guerra Civil Rusa. La novela histórica fue adaptada al cine en 1965.

El interés particular en las versiones del pasado de este tipo de obras, configuraron un reporte dominante de la literatura como meta narrativa en historia que tiene una trascendencia social, corrigiendo a la historiografía como tal (Novel Historical, Herman y otros, 2010).

Así, el género narrativo contemporáneo de la literatura crea narraciones como la *crónica familiar* y la *novela histórica*. La primera ofrece un sondeo o encuesta longitudinal, supra generacional de décadas pasadas de la narrativa, mientras que la novela histórica es latitudinal, ofreciendo una detallada muestra representativa de un periodo singular en el pasado que tiende a desenvolverse en una sólida base, enriquecida por un argumento secundario como retrato de su propia época.

El género surge de Scott's *Waverly* (1814) con sus primeros ilustres sucesores, Cooper, Manzoni, Balzac, Pushkin y Stendhal, donde el cambio social y la evaluación del cambio se transforman en preocupaciones temáticas centrales. La trama o argumento descansa en la tensión entre el conocimiento de aquella época y el conocimiento del ahora (Novel Historical, Herman y otros, 2010).

Por otra parte, la novela histórica desarrolla muchas tácticas narrativas: el viaje al pasado y a menudo extendido con pasajes culturales; la figura del viajero culto; el intermediario, a menudo espía, doble agente o chaquetero, elementos simbólicos del comportamiento de los integrantes de la sociedad que nos introduce a campos como las culturas, edades o épocas y por otro lado, el civil que lleva a los campos de batalla, tema liderado posteriormente por la novela de guerra (Novel Historical, Herman y otros, 2010).

Narrativamente, la novela histórica del siglo diecinueve descansa mayormente en la postura de la narrativa autoral. Sin embargo, el género encarna una temprana perspectiva múltiple, donde la trama vincula a competir con versiones del pasado. Su propósito principal es ofrecer una visión verosímil de una época histórica preferiblemente lejana, de forma que aparezca una cosmovisión realista e incluso costumbrista de su sistema de valores y creencias. En este tipo de novelas han de utilizarse hechos verídicos aunque los personajes principales sean inventados.

En general, la novela histórica ha producido una alta y diversa descendencia. La ficción histórica, por ejemplo como la más popular, usa ampliamente el pasado como una bodega de halagos y telones de fondo, una pista creativa para mezclar la narrativa. En sus mejores momentos, sin embargo, el género es la respuesta literaria al gran hombre o a la historia con valoración significativa en su re-promulgación histórica. (Novel Historical, Herman y otros, 2010).

Cabe destacar entonces, que la novela histórica conjuga esa mezcla narrativa entre la ficción y la verdad del pasado, pero la Historia es sólo un pretexto para exponer las vivencias de los personajes donde el autor, respeta las fuentes y suple lo que falta con la imaginación o se deforma la realidad para narrar una visión personal o ideológica de la historia.

De esta forma, podemos señalar que la novela histórica distingue su narración en la acción de su situación, es decir, en algo inventado con un pasado real o histórico más o menos lejano y para que una novela sea verdaderamente histórica debe reconstruir, o al menos intentar rehacer, la época en que sitúa su acción.

Sin embargo, Mata (1995) califica a la novela histórica un tanto híbrido, esto porque mezcla la invención y la realidad con exigencias a dichas obras la reconstrucción de un pasado histórico más o menos remoto, para lo cual el autor creador de la obra, debe acarrear una serie de materiales no ficticios que permitan observar los modos de vida, costumbres y todas aquellas circunstancias que permitan comprender el pasado narrado.

El autor advierte que la novela histórica, como obra, el elemento histórico es fundamental en el componente sustantivo de la novela, pero el equilibrio entre ambos mundos no debe perder su estilo: “el resultado final de esa mezcla de elementos históricos y literarios no es una obra correspondiente a la historia, sino a la literatura, es decir, una obra de ficción” (Mata, 1995:18).

En línea con lo que estamos explicando nos parece que conforma un amplio espectro de conocimiento para acercarnos al objetivo que es abarcar la narración que lleva a las historias de ficción, con especial hincapié en las tramas de su estructura.

Inmersos como nos encontramos en el presente contexto, la narración es competente a la cultura de la comunicación con principios, transversal en todos los aspectos de la vida humana. Pero, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “narración”, sobre todo aquella que forma parte del mundo de la ficción?

Podemos encontrar distintas definiciones alusivas a los formatos de ficción e información, pero proponemos una noción que no debería tener una demarcación acabada, ya que la literatura teórica señala muchas explicaciones y el exceso podría invalidarse entre sí, optando por llegar a una comprensión, en una primera instancia, sin una definición absoluta, dando la posibilidad de entender el concepto de acuerdo a su riqueza comunicativa vinculada al funcionamiento del formato de ficción que compone contenidos dramáticos, sobre todo en las cuatro series de ficción televisiva tratadas en la presente investigación.

Las explicaciones son de alta importancia al momento de entender cuando se nos narra una historia. Rincón, en este sentido, advierte que “la narración es una forma de pensar, comprender y explicar a través de estructuras dramáticas; cuentos contados que tienen un comienzo, nudo y desenlace; historia de sujeto que, con base en motivos, busca una meta pero encuentra diversos conflictos que le impiden llegar a su objetivo, al final se supera el obstáculo y la suerte cambia” (Rincón, 2006:89).

En la misma postura, el argumento de Canet y Prospér advierte que narrar es el arte de contar historias a través de un texto narrativo, pero que debe tener cambios significativos, superando así un estado que no puede ser único, es decir, “la presencia de un evento o suceso es la condición mínima para que un texto sea considerado como narrativo” (Canet y Prospér, 2009: 18).

En resumen, la narración abarca y llega a toda la cultura humana, a través de diversos medios como proceso fundamental para que los sujetos escuchen y relaten historias. Es en este punto que nuestra cultura está formada para conocer historias en forma intuitiva, las cuales cuentan un principio, desarrollo y final, el acto narrativo desprende conocimiento, como se mencionó anteriormente.

Además, toda narración posee una estructura narrativa donde un narrador o instancia enunciativa presenta una historia desde un punto de vista determinado, con intrigas que son un conjunto de acciones con personajes, en un espacio y tiempo marcada por distintos eventos.

Sin embargo, ¿cómo podemos comprender hoy la narración con la irrupción de las pantallas digitales? Comenzaremos diciendo que la narración, es un elemento importante dentro de la cultura humana que almacena y comparte, fragmentos preciados de los recuerdos personales bajo una estructura que concita entretenimiento o drama, por medio de historias que pueden ser expresadas en palabras, fotografías o películas. Independientemente de cómo se cuenta la historia, ésta sigue siendo una estructura independiente de los medios de comunicación.

Nuestra cultura se basa en la explicación e imaginación, en conocer hechos, aventuras y conflictos. Esto, porque vivimos en el mundo de la narración, lo cual nos permite enterarnos de lo que ocurre en nuestro entorno personal, social, cultural y mundial. La narrativa está en constante evolución y hasta ahora, independiente del medio que utilice, incluyendo los nuevos medios digitales, sigue siendo necesaria como discurso de expresión, sin obviar su identidad y estilo. Además, el mundo necesita de la cultura de la narración como una estrategia para sobrevivir, resistir e imaginar la vida, respecto al relato que se nos cuenta con la existencia de un transmisor que se ocupa de ello.

La narrativa convierte ciertos episodios en acontecimientos cuya transmisión se adapta a cualquier soporte y forma, lo que permite que estos sucesos se vuelvan en conocimiento y representación a través de una unidad integral.

Altman (2008), explica que la estructura narrativa, como práctica de la narración, no sólo trata las historias que se cuentan en forma universal para que sean analizadas, pues su comprensión radica también que son pilares de la memoria personal, del entretenimiento y juicio de la historia, cuestión que los medios de comunicación aplican en sus respectivos discursos.

El autor precisa además, que independiente de los diferentes medios que son utilizados para contar una intriga – de tipo oral, escrito, ilustrados o versiones particulares de una narrativa filmada –, la sociedad puede reconocer fácilmente las capacidades que tiene el cuento para ser traducido en sus diferentes formas de presentación, donde no pierde la esencia de saber cuál es la historia narrada.

Explica además, que históricamente la definición de la narrativa se encuentra particularmente ligada a un determinado tipo de trama, aspecto que podemos observar en distintos ejemplos de relatos que nos ofrecen los medios de comunicación.

Desde la clásica obra de Aristóteles, *Poética*, de relevancia hasta nuestro días, el filósofo afirmaba que el componente esencial de la narración es la trama, pensamiento que se mantiene y existe en la actualidad en el mundo de la ficción y no ficción, donde la historia se distingue por placer de abstracción de aquellas buenas historias cuyos discursos se caracterizan por el ritmo de las secuencias. El filósofo adopta el texto de la narrativa como una serie de acciones conectadas con la estructura a través de la trama que sigue el orden dado por la narración de los acontecimientos ocurridos.

Según Todorov (1965), esta corresponde a la etapa en que el material se encuentra textualmente configurado, es decir, posee una determinada forma. En este sentido, de acuerdo al estructuralismo ruso, éste argumenta en encontrar sus estructuras que unifican el corpus para ver la correspondencia entre las composiciones narrativas textuales y cognitivas respecto a la percepción de los espectadores.

Entonces, desde la perspectiva estructuralista, la trama hace referencia a un conjunto de acontecimientos que comunica el texto narrativo, ya sea en sus representaciones por relaciones cronológicas o atemporales que se dan en las secuencias o escenas que sigue el lector o espectador.

Dicho conjunto, conocido como estructura narrativa, es fundamental en toda narración ya que se refiere a la distribución de una serie de acontecimientos narrativos, a través de escenas y secuencias, presentados bajo un marco espacio-temporal cuyas acciones están relacionadas entre sí con una lógica causal que dota verosimilitud de lo observado, generando una serie de significantes producido por el discurso del texto. El cuerpo de la estructura narrativa se encuentra y aplica a cualquier manifestación artística como la literatura, obras musicales, cinematográficas y audiovisuales que tienen por objeto contar una historia en el que se comprenda la totalidad de la historia.

Como se mencionó anteriormente, en el marco de toda la estructura narrativa, se observan tramas. En palabras de Gardner,

“la trama tiende a ser más o menos interesante en función del grado hasta el cual la secuencia plantee cuestiones relacionadas con el bienestar del personaje, y cada uno de esos valores, por ejemplo, suponen una presión cada vez mayor para el escepticismo del monstruo. En la medida en que la secuencia de las ideas revista cierto aire de amenaza, la implicación del lector puede ser tan intensa como en la trama llena de energía y bien construida, aunque también falte la energía esencial, el poder de un proceso inexorable” (2001: 202).

Para el autor las tramas en la ficción son un diseño que pueden ser tomadas de la siguiente forma: de una trama tradicional o acciones procedentes de la vida real; yendo atrás desde el clímax del relato y la progresión del avance en una situación determinada. Estas formas de conocer y saber las tramas, abre el camino para observar que los acontecimientos, entonces, se suceden no para justificar otros posteriores, sino para proyectar el drama desde una posición lógica que sea comprendida por el espectador.

Tomando las ideas del autor, podemos afirmar que las series de ficción en estudio constituyen esa progresión narrativa que va hacia adelante o atrás, esto último como elemento referencial de la narración que contextualiza la ubicación de las tramas vividas por los personajes. Un ejemplo es el relato que describe Carlos con la movida madrileña que la serie hace con imágenes de archivo sobre grupos de música de la época que llegaron a la fama, pero también la influencia de las drogas como la cocaína que deterioró a la juventud, esto para contextualizar en la narración del capítulo el efecto de las drogas cuando llega a la mejor amiga del protagonista, Karina. En dicho episodio, la trama transcurre en el amor de la familia y el valor de la amistad (*Cuéntame cómo pasó*, T14, Cap.250), manifestando así en estas estructuras de la narración global, el drama que se proyecta.

Lo que interesa, es observar que en toda la estructura de la narración aparecen ciertas tramas que conllevan a la transformación de una situación inicial, cuyo cambio provoca alguna alteración que repercute en la resolución final. Una trama bien planteada en la ficción responde a determinados cambios en la relación contraria de los personajes, ya sea un temor o predicción a su realización, un problema a su solución o una determinada acusación falsa.

La trama es el material fundamental que se presenta al espectador en producciones audiovisuales o al lector en la novela, para comprender aquello que se cuenta en forma ordenada por el discurso, conforme a un determinado punto de vista del narrador. Pero para que exista trama, ésta no sería posible sin la participación de los personajes donde los espectadores asumen una importante identificación, producto de la narración.

En todo acto narrativo, tenemos la presencia de un personaje que es un héroe. El público se identifica con él para vivir y compartir sus experiencias en forma empática. Junto a esto, los espectadores siguen la acción de la narración para comprender los cambios que se producen en ella, actos que son causados por los personajes.

Esta es una matriz universal de toda narración o de las fábulas universales que derivan de los estudios realizados por Propp (1971) en los cuentos maravillosos rusos, donde todos contenían una estructura narrativa similar.

En este sentido, los personajes asumen un rol importante dentro de la estructura de la narración que, independiente de las diferencias entre ellos en el cuento, todos suelen desarrollar acciones similares en todas las historias. De esta forma el autor ruso propuso funciones en las acciones de los personajes que se concentran o forman parte de la narración como resultado de su significado en el desarrollo de la intriga donde encontramos al héroe y al antihéroe.

Propp señalaba que los cuentos comienzan con la exposición de una situación inicial para enumeran a los miembros de la familia en el que uno de los integrantes es el protagonista y se aleja de casa, siendo esta la primera función de otras 31. Así, la acción narrativa de la obra revela una trascendencia con las acciones de los personajes.

De acuerdo a estas funciones, uno de los miembros del hogar se aleja de casa en el que existe una carencia; recae sobre el protagonista una prohibición; hay una transgresión de la prohibición; el agresor intenta obtener noticias; el agresor recibe información de la víctima; hay un intento de engaño del agresor a la víctima para apoderarse de ella o de sus bienes; la víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar; el agresor provoca daños a la familia o causa perjuicios; algo falta a los miembros de la familia donde uno de los miembros desea poseer algo; se plantea la existencia de una mediación que tienen como objeto divulgar la noticia de la fechoría o de la carencia; el héroe acepta tomar una decisión sobre su actuación; el héroe se va de casa; el héroe se someta a pruebas; existen reacciones del héroe ante las acciones de futuros donantes; el héroe posee el objeto mágico; se desplaza para encontrar el objeto de su búsqueda; el héroe y villano se enfrentan en la lucha; el héroe es marcado; el villano sufre la derrota; el daño inicial es reparado; el héroe retorna; el héroe es perseguido; hay un socorro sobre el héroe; este mismo llega de incognito; un falso héroe hace valer pretensiones mentirosas; nuevamente al héroe se le proponen cuestiones difíciles; hay un cumplimiento de la tarea; el héroe es reconocido; el villano es desenmascarado; el protagonista hace una nueva aparición: el agresor o antihéroe recibe su castigo y, finalmente, el héroe se casa o logra el ansiado trono.

Mencionada estas 31 funciones de lo expuesto por Propp (1971), en la narrativa podemos señalar que en la actualidad dicha matriz se aprecia en las acciones de los personajes en las narraciones de ficción, sean estas cinematográficas y televisivas, cada una de ellas con sus propias formas de expresión donde no sólo el personaje principal, sino también los otros, buscan su destino e identidad en las historias que viven y cuentan al espectador.

Dicha forma es observable en las narraciones donde es posible apreciar una lucha en el que los protagonistas tienen una marca física o psicológica, reconocible ante los demás, como misión de su lucha y recorrido en las acciones narrativas de la historia de ficción.

La disputa que tienen los personajes por lograr su misión, se reconocen en otras situaciones de la historia como su actitud frente al ser humano, a la sociedad, a la naturaleza, al destino y a él mismo (Rincón, 2006).

Independiente del “personaje héroe” o los “antihéroes” visibles en las narraciones de la literatura de ficción o audiovisual, García Jiménez (1996) explica el concepto que alberga este tipo de personaje en una obra: “es una de las categorías a la vez más necesarias y más oscuras de la poética. Desde Aristóteles hasta nuestros días no hay tipología que se precie que no se funde en una teoría más o menos explícita del personaje. El personaje tiene mucho que ver con el actor [...] viene a ser, en efecto, el oficio de poner en pie y de dar vida a un papel dramático”. (García, 1996: 276-277).

Resulta útil para comprender la operatoria de los personajes desde la perspectiva de lo que son, es decir, seres humanos en instancias simbólicas que intervienen en la acción de una narración de ficción, ya sea en ficciones literarias, de una película o serie televisiva. “El personaje se crea en parte mediante una aglomeración de hechos, incluidas las acciones, y en parte mediante asociaciones simbólicas” (Gardner, *op.cit.*, p. 92).

Entonces, cuando estamos en presencia de una narración de ficción, los conflictos de los personajes o del que cumple el papel principal, resulta esencial en la búsqueda de una identidad y salvación. Sin los actantes, la acción narrativa con sus respectivas tramas y objetos, pasa a ser un estado vacío en el que la obra corre el riesgo de perder su audiencia. En cierta medida, los personajes son claves, ya que sirven como enganche a los espectadores que remiten diferentes procesos de identificación.

El conflicto en la narración es la base de todo relato para que los personajes sean analizados desde la función que cumplen en la obra en relación a un objeto de valor, como así también en las competencias que adquieren y que ponen en juego para su consecución. De acuerdo a la semiótica de Greimas y Courtès, los componentes narrativos que se aprecian en la estructura de la narración Ferrés los simplifica en la siguiente manera (2014:227):

a) El sujeto de estado: actor que posee o no un objeto de valor y que quiere cambiar de estado consiguiéndolo o deshaciéndose de él.

b)El sujeto de acción: actor que desarrolla una acción para que el sujeto de estado consiga lo que pretende. Puede coincidir con el sujeto de estado.

c)El objeto de valor: es lo que el sujeto de estado pretende conseguir.

d)El adyuvante: actor que contribuye a la consecución del objeto de valor por parte del sujeto de acción.

e)El oponente: actor que entorpece de alguna manera la consecución del objeto de valor por parte del sujeto de acción.

f)El antisujeto: actor que pretende la consecución del mismo objeto de valor que el sujeto de estado y de acción y entra en conflicto con ellos.

g)Las transformaciones: acciones que realizan los diversos actores de cara a la consecución de sus objetivos.

h)Las competencias: capacidades de un actor que lo capacitan para la consecución del objeto de valor en el querer y tener que para conseguir el logro.

Sin duda los actantes son los vectores que dinamizan la narración, ya que ellos son los causantes de los acontecimientos que suscitan las respectivas tramas del acto narrativo. Según Cuesta y Menéndez (2006) son el pilar de la comprensión de los espectadores, puesto que mueven la estructura narrativa de acuerdo a los comportamientos que son complejos, densos, heterogéneos o contradictorios: “interesar al espectador a través de su identificación con el personaje, es el único modo de que la historia le interese” (Cuesta y Menéndez, 2006: 54).

De tal forma, los espectadores siguen el recorrido de los personajes en la ruta de la narración para conocer sus destinos, y así, coincidir con el equilibrio de la historia. Peña (2006) sostiene que los acontecimientos que ocurren a los personajes configuran su recorrido narrativo en la estructura global del discurso de la narración:

“...se puede hablar del recorrido narrativo de un determinado personaje por ejemplo y observar su trayectoria en la trama desde una perspectiva temporal al tiempo que dinámica y de cómo han sido sus cambios y transformaciones a lo largo de la historia, esto es, qué era de ese personaje en un estado inicial, cómo se presentaba en un estado final y qué dichas o desdichas le han acaecidos. De la misma manera podemos hablar del recorrido narrativo de cualquier otro elemento de la historia al hilo de los mismos aspectos y donde se puede observar el obrar y el ser de cada uno de los elementos con relación a otros” (Peña, 2006:78).

En el modelo que se sustenta la presente investigación que involucra el estudio de cuatro series de ficción de carácter dramático – *Amar es para Siempre, Cuéntame Cómo Pasó, Los 80* y *Los Archivos del Cardenal* - , podemos observar que todas presentan una trama principal que cuenta la historia total que es descrita, a través de una serie de acciones y experiencias vividas por sus personajes en acontecimientos que representan su función en cada capítulo. Sin embargo, también se desarrollan otras tramas que conectan la historia central de acuerdo a las formas de expresión del discurso y que en el transcurso de la obra, se aprecian los cambios de los personajes desde un estado inicial hasta el logro de determinados objetivos, según el planteamiento de la narración.

Dicho esto, se mantiene la matriz en las funciones narrativas de los personajes expuestos por Propp descritas anteriormente, lo que lleva a reflexionar que, si bien las series de ficción que forman parte de la presente investigación tienen sus respectivos personajes protagonistas como “héroes”, la lucha se aprecia durante toda la temporada en cada uno de los personajes frente a la disputa que deben enfrentar en el marco de la misión global de los protagonistas.

Ricoeur (1999) en la ficción, grafica la comprensión de las acciones llevadas a cabo por los personajes como el hecho de seguir una historia que implica vislumbrar las acciones, los pensamientos y los sentimientos sucesivos que se desarrollan en una dirección concreta.

Advierte que esta fase debe entenderse del siguiente modo: “el desarrollo de la historia nos impulsa a continuar, y respondemos a dicho impulso mediante expectativas que se refieren al comienzo, y al final de todo el proceso” (Ricoeur, *op. cit.*, pp. 92-93).

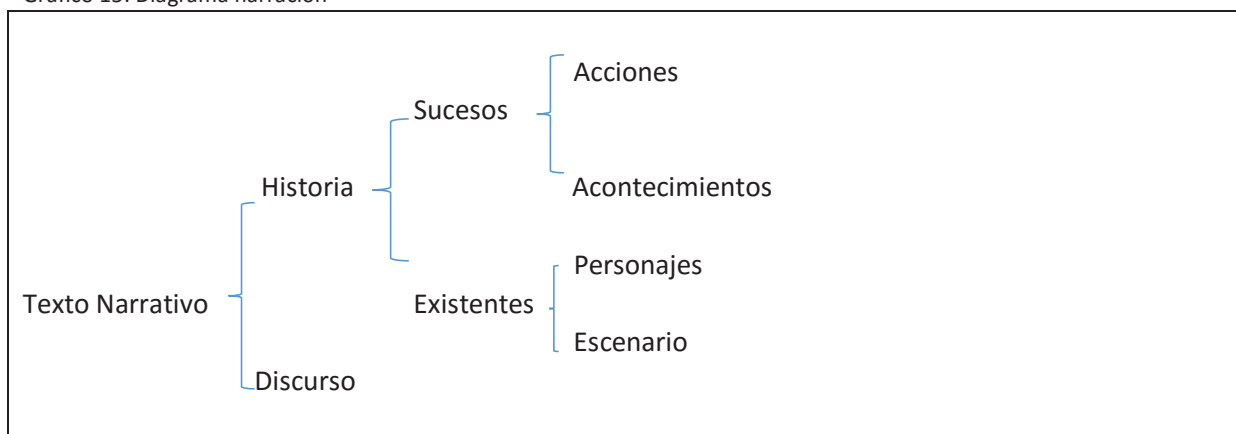
Los personajes están dentro de la acción narrativa y a través de los cambios que van presentando en la narración, es posible comprender el programa narrativo, es decir, la unidad total del recorrido que presenta la progresión de la historia.

Chatman (1978) explica que la unidad de toda narración puede ser comprendida a partir de la teoría estructuralista, una de las más usadas en el modelo de la ficción literaria y audiovisual. Según sus palabras esta sostiene que:

*“cada narración tiene dos partes: una historia, el contenido o cadena (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar “los existentes” (personajes, detalles del escenario); y un discurso, es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de otra manera más sencilla, la historia es el **qué** de una narración que se relata, y el discurso el **cómo**”* (Chatman, 1978: 25).

Dicha explicación lo grafica en el siguiente diagrama:

Gráfico 15: Diagrama narración



Fuente: Seymour Chatman, 1978.

Del mismo modo, el autor expresa que el contenido narrativo puede ser comprendido desde su forma y sustancia que se expone en el siguiente cuadro (Chatman, *op.cit.*, p. 32):

Gráfico 16: Contenido Narrativo

	EXPRESIÓN	CONTENIDO
SUSTANCIA	Medios de comunicación en la medida que cuentan historias.	Representaciones de objetos y acciones en mundos reales e imaginarios que pueden ser imitados en un medio narrativo, tamizado por los códigos de la sociedad del autor.
FORMA	Discurso narrativo (la estructura) que consiste en elementos compartidos por narraciones en cualquier medio que sea.	Componentes de la historia narrativa: sucesos, existentes y sus conexiones.

Fuente: Seymour Chatman, 1978.

Sin embargo, la narración no es una agrupación de conceptos. Se trata de una **estructura secuencial ordenada**, lineal o no lineal, que posee discursos narrativos – el cómo – que se divide en dos subcomponentes: la forma narrativa – estructura de la transmisión narrativa – y su manifestación, es decir, presencia en un medio de materialización específico como el verbal, ficción, musical u otros.

El significado de la narración en sí misma según Seymour Chatman (1978) se explica en tres conceptos: suceso, personaje y detalle escénico, complementando así el componente de la estructura general basada en la presentación, nudo y desenlace. Lo mencionado se hace visible con determinado tipo de discurso que comprende un conjunto de enunciados que concita la experiencia de la narración de la ficción cinematográfica y serial.

De esta manera, el discurso está basado en una identidad ordenadora que posee una intencionalidad con el objeto de impactar, de alguna manera, la voluntad de ciertas instancias receptoras que percibe a través del discurso un acto, es decir, la emisión, la enunciación y el contexto que han propiciado el texto.

Por otra parte, bajo un criterio más amplio, el discurso se podría entender como todas las fases en la construcción del enunciado que compone elementos retóricos que sugiere la historia y, como tal, se dispone de un orden en la disposición el desarrollo de las causas y efectos que contiene toda acción narrativa de la historia.

Con esta distinción de los usos del discurso, a modo de síntesis, el público se contenta en aceptar en el marco de la lógica y construcción del relato de manera ordenadora la línea argumental general, poseedora de un ritmo, para rellenar las grietas de la narración, conocimiento que se adquiere con la vida cotidiana y su dimensión que proporciona el relato en la vida temporal con proyectos que fundamentan un trayecto inicial y final en términos de la historia contada, elementos fundamentales y visibles en las narrativas de ficción audiovisual que se proceden a describir en el siguiente apartado.

6.3 Importancia de la estructura narrativa en la ficción audiovisual

Es innegable que en la actualidad la cultura social, por conocimiento, posee un modo de percibir e interpretar lo que sucede en el mundo exterior, con historias que son contadas a través de los medios de comunicación en forma de noticias, reportajes, documentales, películas, series de ficción u otros soportes, que reflexionan sobre lo que existe en la realidad o se representa de ella, independiente de su calidad.

Ahora bien, para que el espectador comprenda lo simbólico que resulta el mensaje contado, la forma narrativa que aplican los medios de comunicación es fundamental. En efecto, nuestra mente está estructurada mediante relatos y formas de interpretación que organiza el mundo que nos rodea al que damos sentido a dicha coherencia, con un ordenamiento temporal y causal de manera articulada, independiente si la narración es lineal o hipertextual cuyo mosaico de imágenes y secuencias revela el tiempo junto al espacio de la unidad.

Una de las características reconocibles en los medios audiovisuales es su formidable capacidad para integrar recursos narrativos de cualquier tipo a través de la articulación formal de los discursos de la imagen y el sonido que dan estructura a la narración.

En este contexto, los espectadores tienen la capacidad de interpelar las narraciones que propone una relación emocional y comprensible cuando el medio de comunicación cuenta una historia. Como afirma Rincón (2006), “la narrativa es una forma de pensar desde el contar, su fuerza se encuentra en que es un dispositivo de fabulación, de encantamiento, una estrategia de buscar la forma de la experiencia de la vida” (Rincón, 2006: 97), sello que indiscutiblemente se aprecia en filmes o series de ficción que apelan a ese hechizo que llega a los ojos de los espectadores.

En este sentido, Ricoeur (2000) manifiesta la importancia de la mediatización que debe tener la narración al momento de contar historias a través de signos, símbolos y textos, elementos apreciables en el *cómo* del discurso (Ricoeur, 2000: 203) cuyas características visibles en la narración son las siguientes:

- Mediación a través de los signos: con ello se afirma la condición originariamente lingüística de toda experiencia humana. El camino más corto entre mí y yo mismo es la palabra del otro, que me hace recorrer el espacio abierto de los signos.
- Mediación a través de los símbolos: expresiones con doble sentido, que produce un conflicto de interpretaciones.
- Mediación a través de los textos: en la escritura, el texto adquiere una triple autonomía semántica; respecto a la intención del locutor y a la recepción de los auditores. Lo escrito llega a ser la condición del devenir del texto en el discurso.

De esta forma, cuando el espectador mira una ficción a través del cine o la televisión, se confronta con un texto narrativo que presenta una serie de acontecimientos, en su forma clásica encadenados en relación a una causa-efecto, aunque no necesariamente, pero que dichos acontecimientos se desarrollan en un tiempo y espacio determinado, donde el espectador tiene la capacidad para establecer un inicio y final en las respectivas situaciones, además de ubicarse en dicha temporalidad de la narración.

Metz expone que en la narración existen cinco características que permiten definir un relato que se resume a continuación (2002: 44-50):

- Tiene un comienzo y un final, generando así la sensación de “clausura”.
- Se trata de una secuencia doblemente temporal, la del acontecimiento narrado y la del acto enunciativo en sí mismo.
- La narración es un discurso, y en esa medida, hace referencia necesariamente a un sujeto de la enunciación.
- Aunque pueda ser un relato basado en un hecho real, el relato no es la historia en sí, por lo que siempre “irrealizará” el hecho narrado.
- La narración muestra un conjunto de acontecimientos, y éstos son sus unidades fundamentales.

Es aquí donde puede abordarse un análisis estructural de la narración que pone en evidencia que cualquier historia, sea ficción o documental, sigue el camino que va desde un estado inicial a otro terminal. Dicho estado sufrirá una serie de transformaciones, y cuanto más complejo presente estos mecanismos, mayor sensación de seguir la historia siente el espectador.

En este sentido, la imagen cobra valor en las narraciones por el peso que tienen en el mundo del espectador, además de ser crucial en nuestras vidas, ya que ellas proporcionan conocimiento y emociones a través de la narrativa audiovisual.

Gilles Deleuze (1984) manifiesta que la clave, en relación a la forma de comprender una narración compuesta por imágenes que facilita el entendimiento de la historia, es el montaje que expresa la determinación del todo, es decir, la narración en su globalidad: “el montaje es esa operación que recae sobre las imágenes-movimiento para desprender de ella el todo” (Deleuze: 51). Se entiende, entonces, que el montaje propicia una forma de narración propia que permite interpretar la integración narrativa dada por las acciones y los personajes a través de las secuencias de la historia.

De esta manera, la narración de la ficción cinematográfica es descrita por su capacidad de contar una determinada historia que caracteriza ciertos géneros como la acción, la aventura, el terror o la comedia, pero que en todas sus dimensiones el drama está presente. Desde el punto de vista del patrón psicológico que conlleva la narración, se vincula a percepciones de eventos cuyas emociones están motivadas por las acciones de la narración, cumpliendo así su objetivo de acuerdo a las imágenes y personajes que comprenden el mundo diegético de la historia audiovisual.

García (1996) define la narrativa audiovisual como, “la facultad o capacidad de que disponen las imágenes visuales y acústicas para contar historias, es decir, para articularse con otras imágenes y elementos portadores de significación hasta el punto de configurar discursos constructivos de textos, cuyo significado son las historias” (García, 1996:13).

Asimismo añade su nivel representacional como naturaleza de su proceso narrativo que denomina, *telling es showing* y *showing es telling* (García, 1996: 27):

► **Telling es showing:** de acuerdo a esta idea, la narrativa audiovisual es escénica y representacional lo que significa que el proceso narrativo se caracteriza por un “hacer dramatizado”, de acuerdo al estilo representado por el cine, la televisión y el vídeo, donde las imágenes asumen la función discursiva en soportes materiales que permiten observar una articulación en el que se nos ofrece códigos de reconocimiento de ciertas figuras, que rigen el lenguaje audiovisual del mundo natural.

► Showing es telling: las imágenes visuales y acústicas que están asociadas a otros elementos portadores de significación como la escala de planos, iluminación, color y otros, además de las articulaciones del montaje que configura el mensaje audiovisual, permite la presencia intencionada del narrador en el discurso audiovisual.

Podemos acordar, entonces, que los relatos son la piedra angular de la obra audiovisual, centrado principalmente en los avatares de uno o más personajes que enfrentan obstáculos para realizar sus deseos. La vida de los espectadores está llena de vivencias que se enmarcan en la constitución de aquellos itinerarios que ocurren a los personajes y, por dicha razón, cualquier historia contada es, en cierta forma, la ficción de los espectadores (Aguilar, 1996).

Ante lo señalado, cabe mencionar que en los Grupos de Discusión tratados en Chile y España durante el trabajo de campo de la presente investigación, la argumentación sobre identidad o cercanía, tanto con los personajes como con la historia misma, es coincidente con el planteamiento manifestado por Aguilar.

Desde el punto de vista de la lógica narrativa, el ritmo de la estructura es fundamental para que la matriz no sea plana. Se trata de un colectivo donde la concentración de los otros sobre lo que se cuenta, permite comprender las comunidades de sentido que se involucran con la historia, como consumo y entretención. La mente de los espectadores es activa en este aspecto, ya que capta indicios y elabora verificaciones en la narración suponiendo el desarrollo de la acción de los personajes.

Como señala González Requena, “el espectador se reconoce emotivamente solidario con un determinado personaje” (González Requena, 1999: 117) que participa en el programa narrativo de una obra audiovisual cuyas imágenes cuentan una historia de manera particular, complementada con sonido y música, enriqueciendo así la estética y ritmo de la narración.

Sin embargo, uno de los elementos importantes en la narrativa audiovisual de ficción es su dimensión simbólica. El mismo autor explica que,

“el relato se descubre como un escenario dotado de un plano simbólico en el que el sujeto, a través de una determinada metáfora espacial – el desplazamiento, el viaje – y de una determinada metáfora dramática – el conflicto, la lucha- elabora sus conflictos interiores y, si las condiciones resultan idóneas, accede a determinadas iluminaciones [...] la dimensión simbólica de la narración, por una parte, se construye a través de la red paradigmática de los personajes y de sus actos, de un sistema de significaciones a partir de las cuales el sujeto puede reconocer el sentido de su experiencia cotidiana – puede, en suma, articularla en lo simbólico -; por otra parte, una trama de deseos en conflicto en el que el inconsciente del sujeto puede reconocer” (González Requena, op.cit., pp.115-118).

De acuerdo a lo formulado por el autor, este mecanismo es absolutamente reconocible en las cuatro series de ficción que componen nuestro objeto de estudio en materia de identidad con personajes que circulan en el viaje y el encuentro de sus dramas (ver 7.4;7.5;7,6 y 7.7); narraciones que en lo particular, buscan la identificación y catarsis, no sólo en materia de recuperación histórica entre los usuarios que siguen las series, sino además, en el texto de la narración que orienta la actividad cognitiva y pasional de los espectadores.

Según Elena Galán (2006), el espectador a través de las imágenes que capta, puede crear una corriente de opinión ya sea favorable o contraria, cuya narración se basa en personajes e historias con modelos preexistentes de vivencias y experiencias reales, y así conseguir una interpretación simplificada y concisa de la realidad por parte del telespectador.

Esta es una de las estrategias de la ficción televisiva, desarrollar narraciones que no pierdan la audiencia que visualiza las tramas en pantalla, además de comentar y ser partícipes de los contenidos que se extienden en los distintos soportes tecnológicos de Internet.

Muchas de estas narraciones de ficción, de acuerdo a los *estudios de media*, con su desplazamiento hacia los efectos de la televisión, se reconocen en la actividad cognoscitiva activa del espectador inmerso en reglas familiares en el que hay modelos de comportamientos, actitudes hacia la narración, y otros múltiples ambientes socializadores que se centran en las narrativas del *yo* del hablante, aspectos reconocibles en los enunciados de los usuarios en las redes sociales estudiadas en la presente investigación.

De esta forma, la narración de la ficción audiovisual, sobre todo aquellas que son históricas, tienen una propuesta cultural basada en el melodrama, visión particular del mundo con la articulación sucesiva de valores. La reflexión que hace Colón (2002) sobre este punto, reflejan un estado del tiempo en la vida en el que el relato hace posible que las personas se reconozcan en las series.

Así, la narración refleja un objeto de la historia conectado con el *yo* que abre las interrogantes acerca de un ¿qué me pasa?; ¿en qué pienso?; ¿qué hago?; ¿qué siento? Como consecuencia que generan estas narraciones de ficción en las actitudes, Colón reconoce que la actividad cognoscitiva activa de los espectadores, responde a una ideología sentimental en el que se refleja que, todos los conflictos y dilemas de la vida, se resuelven a través del exceso de la retórica melodramática de la ficción.

En la misma línea del dramatismo que presenta la narración en la ficción, el autor lo atribuye al carácter propio que ya presentaba la neotelevisión, en el que las series televisivas,

“provee una serie de personajes que responden al tipo de villanos. Estos personajes encarnan una idea o concepto del mal: asesinos, violadores, parricidas, ladrones, secuestradores, proveyéndole forma y voz. Los incidentes conmovedores que alternan entre el desastre y la recuperación, en un despliegue técnico que supone la primacía absoluta del espacio espectacular provisto por el medio, muestran la violencia y los desastres que, con exagerada expresión emotiva, quieren provocar el disgusto de los públicos [...] también que simpaticemos y nos identifiquemos con los héroes y las heroínas virtuosos/as, llenos/as de buenos sentimientos y de gran generosidad, y quienes han tenido que enfrentar múltiples oprobios” (Colón, 2002: 148).

Estas características de las narraciones en las tramas en el discurso de la narración, llevan a comprender que la lógica interna de las ficciones melodramáticas provee de verosimilitud, cuyos relatos buscan despertar sensaciones en sus públicos.

Entonces, el testimonio del *otro* (relato en pantalla) junto al testimonio del *yo* (espectador) constituye el sello de las narraciones de las series, porque presenta conflictos existencialmente cercanos al telespectador. Las series de ficción de la presente investigación, son el fiel reflejo de lo descrito por Colón: en los capítulos finales de la temporada 14 de *Cuéntame Cómo Pasó*, el protagonista, Carlos, cae en la cárcel por tráfico de droga, delito que no había realizado (T14, Cap.251). Sin embargo, la injusticia que tuvo que padecer en la cárcel, junto al sufrimiento de su familia causado por los villanos que maltrataron a Carlos, llevó a los usuarios manifestar una serie de sentimientos de identificación y defensa hacia el protagonista.

En la misma corriente del melodrama, la serie de ficción televisiva *Los 80* (T6, Caps. 4 y 5) agota sus recursos en los personajes de villanos y héroes. En este caso, el sistema social y capitalista hace de villano que desencadena la ruptura de la familia Herrera, convirtiendo al padre de familia, Juan Herrera, en un infame machista que recurre a la violencia tras su separación hasta encontrar, con el transcurso de la historia de la temporada, calma en su ser. Su actitud fue reprobada por los usuarios en las redes sociales, recibiendo el personaje varias críticas por la actitud reflejada hacia Ana Herrera, su esposa. La crisis matrimonial de la pareja llevó a muchos usuarios solidarizar con el personaje de Ana.

El efecto de la narración en el cuadro *trama del relato en pantalla y yo en mi hogar junto a la red*, genera un intercambio lingüístico en la ficción televisiva, constituyendo así un espectáculo. Según Colón (2002:149-150) “se narran crónicas y sucesos, se dan consejos de todo tipo, se confiesan amores, se prefieren insultos, se exclaman júbilos [...] este tipo de relación, tan importante para mantener a la audiencia cautiva, refuerza la teoría de que las audiencias siempre son activas”.

Esta descripción centrada en los contenidos de la narración de la ficción, cuya dialéctica entre la pantalla de televisión y el público que simula proximidad en la transmisión de un evento, situación o vivencia, el autor reafirma que la esfera de este tipo de narración que conlleva al melodrama de la historia, se hace asequible mediante la atracción, la indiferencia, el rechazo o la identificación, componentes vinculados a las series de ficción de temáticas históricas.

Para Colón (2002) esto significa que hay una esfera de atracción visible en las variables psicológicas cercana a los personajes o contenidos del relato, como así también en la indiferencia, el rechazo o la identificación que despierta al *yo* espectador verosimilitud con la narración y temáticas tratadas.

En este sentido, la narración de las series de ficción que gira en las respectivas tramas de la progresión de la acción narrativa de las temporadas, escenifica la vida cotidiana como representación melodramática que simula una realidad.

Por otra parte, la narración de ficción que plantea estructuras dramáticas que afectan a personajes, sobre todo en aquellas historias coherente con el núcleo familiar o vida cotidiana, como las representaciones de las cuatro series de ficción que forman el presente estudio, las tramas que significan una huella de prácticas culturales, en la actualidad resultan trascendentales, porque aquellas vivencias hacen sentido y generan placer como proceso social de significación.

Walter (2002) explica que dichas condiciones expuestas en la narración de ficción son el sinónimo de pasiones exorbitantes en el que la familia presenta catástrofes extremas, actos favorables o situaciones abominables que reflejan incidencias y acciones coherente con la vida cotidiana: “estas tácticas compuestas por artimañas, astucias, golpes de suerte, simulaciones, se plasman de modo performativo y narrativo [...]. Tal constelación de estrategias y tácticas se encuentra como sedimento antropológico en todas las relaciones de clases o grupos” (2002: 211-212).

Uno de aquellos grupos es la familia en el que Buonanno, (1999) expresa que es un referente básico y ubicuo para la televisión generalista, ya que cuenta con una notable presencia tanto en la programación como en las narrativas televisivas, en el que la familia resulta ser significativa para la televisión, porque aglutina a todo tipo de audiencias.

La narración de este tipo de ficción audiovisual que apela al “dramedia”, afianza su estructura en la imagen y acerca los temas junto a los personajes con un fin próximo hacia los espectadores, constituyendo una marca de sentido, inherente al modelo de la neotelevisión importado de Estados Unidos, cuyo contenido refleje, de alguna manera, aspectos reales de la familia.

De esta forma, aquellas series de ficción que muestran un cuadro familiar como *Amar es para siempre*, *Cuéntame cómo pasó* y *Los 80*, su estructura narrativa hace que la familia aparezca como un todo interrelacionado cuyas vivencias que circulan en la acción de la historia, se conectan de forma realista con los problemas cotidianos, siendo éstos los fundamentos sólidos del relato.

Hablar de este tipo de tramas en la narración, presupone rasgos de exceso y espectacularidad visibles en los modos de enunciación, en los niveles retóricos y temáticos de la narración compuesta por el diálogo, silencio, sonidos y música que envuelve la atmosfera de la estructura de la historia, función instrumental que adquiere la narración en su potencialidad comunicativa.

Desde el punto de vista del producto en la cadena televisiva, de acuerdo a Allrath y Gymnich (2005) el empleo de los conceptos narratológicos para las series de televisión, también involucra consideraciones que van más allá de tratar la estructura binaria de la pista de información de la historia. Más en profundidad para las autoras, las narraciones de televisión difieren de otros tipos de relatos, en virtud de diferentes espacios que van precedidos y seguidos por la serie de televisión, como una forma de hacer fluir las secuencias de la programación de las cadenas de televisión.

Las investigadoras norteamericanas plantean que la diferencia existente entre las series de televisión y la mayoría de los otros relatos, es el hecho que este tipo de formato son, por definición, *narrativas en curso*. Esto lleva a una lista de características formales que se distinguen en su producción como la falta de un cierre definitivo, la manifestación de suspense y tendencia a la exposición mínima. No obstante, la exhibición de sus actos con sus respectivos conflictos van asociados a las secuencias de las series.

Desde la década de los años 90, las series de ficción televisiva comienzan a emplear técnicas narrativas con variadas perspectivas y funcionalidades innovadoras, tanto de voz, componentes del sonido y visuales que potencian el dramatismo, como así también el formato audiovisual utilizado, para lograr su objetivo de atracción en la conciencia de los espectadores, es decir, se hace llamativo la forma de contar la historia.

Según Allrath y Gymnich (2005: 4), “muchas de las formas narrativas que han llegado a ser utilizada en la serie de televisión contemporánea han sido posible gracias a la innovación tecnológica. El presente actual de la televisión se basa en gran medida de la edición computarizada y la manipulación de las pistas visuales y auditivas”.

En lo que se refiere a su recepción, las autoras admiten que la serie de televisión comparte ciertas características narrativas de las películas y literatura. Sin embargo, difiere el sentido de recepción en lo que atañe a la narración del libro y el cine, ya que el texto escrito es un relato dirigido desde el autor al lector, quien sigue la narración en forma solitaria, mientras que la narración del cine sitúa al espectador acompañado en una sala.

A diferencia de un filme, explican que “las series de televisión son a menudo tema de recepción colectiva o grupos de reunión que reflexiona o discuten, regularmente, sobre sus series favoritas” (Allrath y Gymnich *op. cit.*, p.8), aspecto que se aprecia notablemente con la convergencia tecnológica, donde la amplificación de las discusiones se expande por las plataformas digitales conectadas a determinadas series de ficción televisiva, llegando a públicos fragmentados pero que comparten una comunidad colectiva.

Si observamos, los lineamientos de la narración están en el marco del conocimiento del espectador que sigue una determinada serie, porque es uno de los factores importantes que influye en la percepción, ya que hay una familiaridad con los episodios anteriores.

Por otra parte, la creación de historias posibles que se representan a través de la narración, su comprensión se logra con unidades estructurales semejantes a pasajes descriptivos, espacios dialogados, una acción en movimiento, unidades a modo individual que no se narran a toda velocidad para llegar a su fin. La condición *sine qua non* de la narrativa es su fluidez cuya máxima son los puntos del *continuum*, elemento esencial en la ficción seriada.

No obstante, si la serie demora su salida por decisiones de la cadena, es un verdadero reto, ya que implica a los espectadores volver a retomar sus puntos de vínculo con los personajes. “El espectador se siente alejado y frío y es razonable porque ha pasado mucho tiempo”¹⁰⁵ (Internet).

En el mismo lineamiento, la narrativa de las series de ficción presenta una cadena de eventos que están situadas en tiempo y espacio (Lothe, 2000). Estas suelen tener un narrador que no tiene voz, y por lo tanto normalmente no dan lugar a la ilusión de que haya una persona o personaje que cuente la historia. Aunque hay otras opciones donde la narración apela a usar una voz en *off* que explica ciertos pasajes implícitos de la historia.¹⁰⁶

Sobre este punto, Allrath y Gymnich afirman que “la mediación predominante en la narración de las series televisivas no es exclusiva a un conjunto de doctrinas para su producción, pero muestra un mundo narrado en el que cuenta una historia en función de la selección de la narración para que los espectadores conozcan lo que se presenta en los eventos, lugares y personajes” (Allrath y Gymnich, *op. cit.*, pp.13-14).

¹⁰⁵ Virginia Yagüe (2014), entrevista en la web <http://www.formulatv.com/noticias/41235/virginia-yague-factible-adaptacion-televisiva-ultima-princesa-del-pacifico/>

¹⁰⁶ La serie *Cuéntame Cómo Pasó* tiene una voz en *off*, tanto al principio como al final de cada episodio donde Carlos, el personaje principal de la serie, con voz de adulto, cuenta ciertos pasajes que complementan el contexto del relato.

Respecto a la narración propia de las series televisivas, las autoras señaladas indican que “posee los sueños de personajes, deseos, pensamientos y recuerdos que forman parte integral de la historia también. No sólo la presentación de este tipo de “eventos virtuales” como sueños o recuerdos explican el comportamiento de sus personajes al dar una idea de sus procesos mentales, también se refleja en la creación de un suspense o producir efectos cómicos” (Ibíd., p.25).

En este sentido, la perspectiva principal que adoptaremos sobre las bases de la estructura narrativa de las series de ficción es que se distinguen por la creatividad, originalidad, sorpresa, algo de verosimilitud y, lo fundamental de la obra, el conflicto, componentes que forman parte del discurso con el flujo de imágenes que transmiten un mensaje y, por tanto, cuentan la historia.

Esa capacidad de descripción que apela a lo verosímil que perpetúa la serie de ficción de tipo dramático, en palabras de Gardner “nos persuade de su autenticidad a través de una documentación basada en el mundo real, empleando situaciones y personajes reales, o bien totalmente parecidos a los que encontramos en la realidad” (Gardner, *op.cit.*, p.44).

No obstante a los cambios en la forma de contar que tienen las historias en algunas series de ficción, como fue el caso de *Lost* por ejemplo, aún hay autores que insisten en el prototipo de realización, es decir, siguen el esquema de la estructura de la narración cinematográfica que delata tres grandes acciones (Ceballos, 2012: 97):

→ Principio, presentación o exposición: se muestra el tiempo y lugar que tiene lugar la historia, así como sus personajes fundamentales, destacando al protagonista, a quien se le presenta una misión.

→ Nudo: confrontación del conflicto en el que surgen los obstáculos que impiden al protagonista acceder a su objetivo.

→ Desenlace o resolución: el protagonista accede a su objetivo en el clímax de la historia.

Por otra parte, la importancia del segundo acto en la estructura narrativa de la ficción, radica en que la trama y el ritmo de la historia va aumentando a medida de las acciones que enfrentan los personajes centrales. Aquí el protagonista o los protagonistas, intentan resolver su misión o el problema que ha surgido en el punto de giro, pero no tienen las herramientas para resolverlo. La figura de un antagonista es clave en esta fase, ya que es una fuerza activa que intenta evitar que el protagonista logre su objetivo. El antagonista puede ser un personaje, una fuerza de la naturaleza o el propio protagonista que está atrapado en su crisis psicológica.

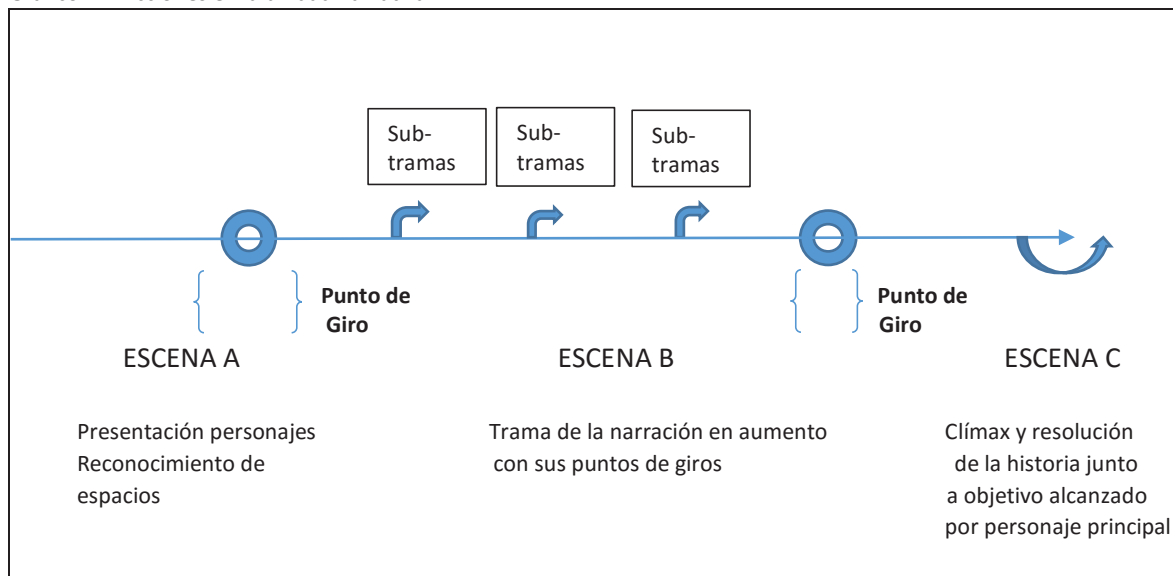
Ceballos (2012) explica que el giro en este punto es fundamental, ya que es el momento cuando el protagonista intenta o está más cerca de su objetivo, pese a las acciones del antagonista. Lo importante es que las resoluciones que presenta la narración en la ficción se cumplan en el último acto para así, responder a todas las interrogantes y presentar el clímax en la narración de las ficciones televisivas.

En forma paralela podemos observar las subtramas de los personajes que confluyen con el personaje principal, todo determinado por las acciones de los actantes que depositan en la narración. Si esta alcanza un final feliz, es porque el protagonista ha logrado su objetivo.

Como lo señala Ceballos, “la estructura en tres actos se suele respetar a rajatabla en los largometrajes y en las series de televisión española” (Ceballos, *op.cit.*, p.99), condición que presenta la cultura audiovisual formada por universos icónicos que es parte de imaginarios sociales donde el discurso de la ficción es homogéneo en su gran mayoría.

Independiente de la postura que plantean algunos autores, una forma gráfica para comprender dicha línea de acción se visualiza en el siguiente esquema:

Gráfico 17: Acciones en la unidad narrativa



Fuente: Elaboración propia.

Debemos considerar en relación a las series de ficción que pertenecen al presente estudio, el esquema no varía mucho, ya que un capítulo puede contar con una narrativa de tres actos que afectan a los protagonistas en forma alternativa con otros personajes (Herminia para el caso de *Cuéntame Cómo Pasó* o Claudia, una de las hijas del matrimonio protagonista, Juan Herrera y Ana López en la serie chilena *Los 80*). Eduardo Ladrón, guionista de la serie *Cuéntame Cómo Pasó*, confirma este planteamiento al desarrollar una escaleta donde escribe una presentación, nudo y desenlace.¹⁰⁷

El diseño de la narración de la serie transcurre bajo la lógica conectiva de los acontecimientos narrativos que manifiesta García Jiménez (1996), donde es posible ver dos o más acontecimientos en un mismo espacio y tiempo; dos o más acontecimientos en un mismo espacio, pero en distintos momentos; dos o más acontecimientos a un mismo tiempo, pero en distintos espacios y dos o más acontecimientos en distintos espacios y momentos.

¹⁰⁷ Mendíbil, Álex (2013), *España en Serie*, p.116.

Del mismo modo, este tipo de realización tiene como política retener el interés de los espectadores en los relatos y para ello, es fundamental que exista permanentemente un conflicto que regula el comportamiento de los personajes existentes entre uno y otro o con el grupo de la comunidad.

En este ámbito, es importante la construcción de serialidad que tiene este tipo de producción para mantener conectado al espectador con la ficción: una continuidad episódica con soporte representacional basado en imágenes estáticas y dinámicas que supone un contrato con los espectadores respecto a la directriz de la serie televisiva a nivel formal como de contenido.

Por otra parte, muchas de las tramas visualizadas transcurren durante los episodios en lo que se conoce como el mapa de las tramas. El receptor actúa sobre el alcance de su información en la medida que pasan los capítulos. Según esta corriente, Galán y Herrero (2011) explican que la comprensión de las tramas pueden presentar las siguientes características (2011: 102):

→ Las series tienen una evolución diacrónica en cada trama y líneas de continuidad, es decir, hay una visualización de desarrollo en el tiempo.

→ Existe una evolución sincrónica, esto es, la coexistencia de las distintas tramas dentro de un mismo capítulo.

De acuerdo a esto, el producto audiovisual arroja como resultado una cuadrícula operativa que permite observar los siguientes detalles:

→ La existencia de conflictos en los personajes a lo largo de la temporada.

→ La situación de estos conflictos aparecen en momentos concretos del relato (lugar correcto en el tiempo).

Entonces es preciso destacar, que las narraciones de la ficción televisiva como las de suspense y drama, manejan una constante tensión. La pulsación de ese nerviosismo se traduce en un bombardeo de estímulos a las formas de mirar que llevamos inscrito en nuestro ADN para no apartar la vista de la televisión, imponiendo así un desarrollo narrativo, sin obviar que cada productora en oficio conjunto con la cadena televisiva, adopta un criterio propio como fórmula que se hace visible en la narración.

De esta forma, se construye un discurso atractivo, potente y seductivo, componiendo así una temporalidad por bloques de capítulos desde una sesión inicial hasta un final vinculado entre sí, demarcando tanto la cronología como aquellos aspectos temáticos tratados en la estructura de la narración.

Por otra parte, uno de los aportes fundamentales de la narración en el entorno de la series de ficción que nacen de la televisión, específicamente las que conforman el presente estudio, es el carácter testimonial que enfrenta el melodrama, cuya propuesta narrativa se centra en el yo del hablante como propuesta cultural y visión particular de mundo.

La reflexión que dejan este tipo de series televisivas es que hablan de un tiempo de vida, de una sociedad que vive tiempos complejos, desvalorizada económica y políticamente, pero viva culturalmente cuyo relato permite al espectador encontrar elementos posibles de reconocimiento. La reflexión que manifiestan los espectadores sobre lo que ocurre, lo que piensan, lo que hace o ha hecho, tiene su causa a que esas imágenes generan sentido y reconocimiento en modelos de comportamiento.

Este ir y venir de vivencias de la narración es una relación simbólica donde se reconocen expresiones, gestos, semblantes y dichos, entre otros elementos y actividad cognoscitiva para que el espectador manifieste una actitud hacia las series televisivas y otras múltiples declaraciones socializadoras que reúne perspectivas acumulativas y macrosocial, gracias a la mutación que adopta la comunicación en la televisión y su convergencia con otros medios como las redes sociales, que permite al espectador ser un usuario activo para articular una serie de valores de comportamiento e identidad.

Gracias a la utilización del lenguaje, dichas características son visibles en las impresiones u opiniones en los mensajes que revelan las plataformas digitales conectadas a las series de ficción, en la que las audiencias conectadas se integran al formato o a la historia en las narrativas participativas que, desde YouTube, Twitter, Facebook u otras redes sociales como resultado del relato audiovisual fragmentado, prosigue con el relato en otras pantallas. Dicho tópico pasamos a revisar en el siguiente apartado del presente capítulo.

6.4 Las experiencias narrativas de las series de ficción: traspasar el relato de la televisión a las redes como servicio de conexión y culto de participación

Las series de ficción como formato televisivo tienen el componente de narrar historias. De acuerdo al género, sus productos pueden tener temáticas melodramáticas, de acción, aventura o de entretenimiento. Aprovechando la fragmentación de las audiencias y el uso masivo de la tecnología, los medios de comunicación han transformado su canal único de transmisión debido a la sinergia entre los diferentes modos de expresión gracias a la convergencia entre usuarios y redes tecnológicas.

Por tanto, la televisión es uno de los medios que, ante la irrupción de Internet, ha desarrollado una transformación en adaptar sus series a las sensibilidades colectivas, cuyas pulsaciones se aprecian en los usuarios que se mueve por los espacios ambivalentes, caracterizados por su hibridación.

De acuerdo a la transformación del medio, “padece una evolución de las formas comunicativas, con la promoción de un nuevo “sujeto televisivo”, la modificación del contrato comunicativo que une espectador y medio - el espectador elevado a categoría de actor, protagonista del “juego” televisivo – y la aparición de una nueva forma de realidad”(Imbert, 2008: 100). Es decir, los nuevos actores sociales forman parte de la revolución transmedia que circula en la red en el consumo que subyace en la forma de ver la ficción, cuya narración llega a las estructuras mentales de los usuarios.

De esta forma, con la eclosión de Internet y las respectivas plataformas de comunicación, las rutinas de producción de la televisión dirigida a los espacios digitales forman parte del modelo de distribución de sus contenidos, adaptándolas a las comunidades virtuales, favoreciendo el papel activo de los usuarios en el culto de seguimiento causado por las series.

La ficción televisiva resulta ser un formato que no sólo proyecta una narración a través de las pantallas. Complementa la extensión del relato, como política del canal televisivo, hacia otras plataformas digitales que despierta el interés de los usuarios en Internet para informarse, seguir y comentar los episodios respectivos transmitidos en la pantalla, logrando la ficción acercarse a los espectadores y fans de manera horizontal.

Teniendo en cuenta lo señalado, como producto cultural y creativo, la televisión ha sabido aprovechar las ventajas que ofrecen las plataformas conectadas a Internet con espacios para que los contenidos se dupliquen más allá del relato original, ya sea a través de las redes oficiales o blogs de foros alternativos para que los seguidores colaboren en posicionar las temáticas de los programas en la web, generando así un culto de seguimiento por el producto no sólo en el visionado, sino además como espacio de expresión y participación creativa.

Además, desde que aumentó la masificación de la comunicación mediada por ordenadores o dispositivos tecnológicos, la ficción audiovisual ha sido el vínculo entre ambos para la distribución de contenidos y colaboración entre los usuarios. Esta interacción, formada por la cultura del ordenador o el Smartphone, busca en la red además de información y entretenimiento, experiencias sociales donde poder interactuar en las interfaces de sus mensajes.

La cultura de los seguidores, conocidos como *fans*, tiene su origen antes de la aparición de las plataformas digitales, pero la industria de la comunicación ha sacado partido al consumidor mediático que sigue la ficción y que se comunica con ellas por medio de las redes en línea. Esta cultura participativa configura una interacción de usuarios del entretenimiento que posee las siguientes características, a juicio de Jenkins (2009: 163):

- Las nuevas herramientas y tecnologías permiten a los consumidores archivar, comentar, apropiarse y volver a poner en circulación los contenidos mediáticos.
- Una gama de subculturas promueven la producción mediática del “hazlo tú mismo”, un discurso que condiciona el uso de esas tecnologías por parte de los consumidores.

Por otra parte, Grandío (2009) expresa que este tipo de intervenciones de los usuarios respecto a la red que siguen las series televisivas, va desde el simple comentario o la especulación del devenir de un personaje o del propio argumento del programa visionado, acción que forma parte de la cultura popular de Twitter y Facebook.

Nancy Baym (2015), afirma que los nuevos medios de comunicación constantemente se desarrollan con usuarios que adquieren nuevas herramientas y formas de uso, modalidades que se adaptan a los respectivos contextos y tiempos propios de la tecnología de las redes. Respecto a la organización y comportamientos de las comunidades de fans en Internet señala que,

“las diferentes plataformas tecnológicas prestan diferentes tipos de formaciones de grupos, y sus acciones digitales conducen variados comportamientos en el grupo [...] la mayoría de los grupos en línea no están atados a espacios geográficos, pero las personas que están involucradas en grupos online a menudo piensan que se ubican en lugares compartidos. La sensación de que los grupos en línea reunidos en software y hardware en plataformas que constituyen “espacios”, es parte integral del lenguaje que se utiliza para describir Internet” (Bayam, op.cit., p.83-84).

En este sentido se cumple lo que manifestara Imbert (2008) respecto a la participación de los usuarios desde dentro del nuevo “sujeto televisivo” como lo denomina en la actual competencia del juego visualizado en las redes de Internet en su rol de destinador: “es un *hacer-hacer*, la manifestación de un destinador que “orienta” el relato. Es una realidad del orden de lo narrativo, pero no un relato convencional, de tipo realista, sino un relato postmoderno. A estilo de un juego de rol, que se modifica sobre la marcha y permite interacción” (Imbert, *op. cit.* p. 103).

En esta misma línea Jenkins (2009) señala que las productoras de televisión recompensan el aumento de las competencias de las comunidades que transitan en la red, ya que solicitan el apoyo mediante este mismo formato.

La evolución de los consumos mediáticos convierten a las series de ficción como uno de los contenidos audiovisuales preferentes de los usuarios cuyo rito ya no es sólo dedicar tiempo al visionado, sino además recorrer por los pasillos de las redes digitales en el marco de las estrategias transmedia impulsada por la televisión.

El denominado “servicio de participación” expuesto en el presente punto teórico se apega al cambiante ecosistema audiovisual en su estrategia comercial para fidelizar su estructura y funcionamiento basado en canales de transmisión, formatos de comercialización, impulsar agentes participantes y la relación interactiva entre ellos, como respuesta a las nuevas relaciones de servicio entre los usuarios y los medios.

Las series de ficción, al igual que las telenovelas, sus seguidores conocidos como *fans*, se declaran como propietarios de su serie y se pronuncian respecto a sus contenidos, equipo de producción, actores y todos aquellos asuntos que signifique atención por el producto.

Jenkins, Ford y Green (2015) establecen la diferencia entre *fans*, individuos que mantienen una relación entregada con una franquicia mediática concreta y *fandoms*, miembros que se identifican conscientemente como integrantes de una comunidad, manifestando compromiso y lealtad.

Así, los autores explican que,

“los *fans* individuales pueden interpretarse como partes de audiencias, mientras que los *fandoms* empiezan a mostrar algunas del público: les une su sociabilidad compartida e identidad compartida [...] los *fandoms* son un tipo de colectivo (ya que actúan como comunidades y no como individuos) y conexión (ya que amplifican su poder gracias a las comunidades en red) cuya presencia se está notando en la cultura contemporánea” (2015: 191-192).

Pensar en este entorno de asuntos sociales en las plataformas digitales, la organización *online* ha aumentado y ampliado con diversas actividades del público que participa socialmente conectado a debates por medio de foros o subida de contenidos. Esta descripción se evidencia en la serie *Amar es para siempre* o *Cuéntame Cómo Pasó* en sus plataformas con seguidores que comparten contenidos en Facebook o foros que cumplen el rol de debatir el acontecer de la serie.

Para tales efectos, las narrativas de las series de ficción han sido un positivo relato de transmedia distribuido en estas plataformas, ya que el mundo narrativo de la historia que comienza en la televisión fluye a otros espacios mediáticos donde el equipo de producción dispone de una visión clara para determinar dónde, cuándo y cómo expandir la narrativa.

En este aspecto, tanto las redes de Twitter y Facebook han resultado ser positivos espacios de extensiones mediáticas para las narrativas, gracias a la presentación de fotografías de los personajes en pleno desarrollo de las tramas, generadora de experiencias de relatos no secuenciales para dar pie a la participación y conversación de los usuarios.

Siguiendo a Alberto García-Avilés (2011), expone una variedad de formas de participación de los usuarios que transitan los espacios de las plataformas digitales que siguen la transmisión de los relatos de ficción. Con el despliegue de las tecnologías como herramienta de comunicación de los relatos que prosiguen en las pantallas de ordenadores, Tablet o Smartphone, los seguidores, como culto a este tipo de acción, “pueden compararse con personajes de ficción, declararse fans de los programas, compartir vídeos e imágenes o comentar en el tiempo real” (García-Avilés, 2011: 31).

Esta acción natural del usuario, el autor la denomina como *seguidor*, porque se ocupa de participar en foros, chats y blogs como herramientas de culto que simbolizan la idea de comunidad de los espectadores de la serie y del canal.

Pero al mismo tiempo puede desempeñar la función de *opinador*, un término que se ajusta a la acción de los usuarios en las plataformas digitales que comentan, sobre todo en el horario *prime time*, cuando se concentra el mayor tiempo de visionado y participación de los espectadores hacia las series de ficción televisivas. Esto significa que la mayoría de las series transmedia en la actualidad expanden la historia principal que se desarrolla en la televisión.

De esta forma, parece ser que la relación simbiótica entre la televisión e Internet se fortalece con el desdoblamiento de acción de ver y comentar al mismo tiempo. Pero, ¿cuál es la respuesta de los productores ante el desarrollo de contenidos interactivos en sus respectivos programas? La condición de separación entre la televisión y sus productos de ficción con las redes sociales parece inconcebible en el actual paradigma.

De acuerdo a León y García-Avilés (2008), la adaptación de programas populares a la interacción de la televisión, es reconocida por los profesionales de la producción como importante en la ruta que ha tomado la televisión con las tecnologías. No obstante, el medio sigue manteniendo su esencia.

Sin embargo, la apertura de la producción de contenidos y su distribución por diversos canales, favorece a las empresas de comunicación en la explotación de las plataformas para mantener enganchado a los usuarios. Así, las series televisivas son un *compromiso más*, como producto de promoción, donde la interacción con el usuario no sólo se ajusta al relato, sino también a los mensajes de los propios actores de la serie.¹⁰⁸

Como señala Bellón, “las series no sólo perviven mientras la temporada está en antena, sino que busca que el espectador siempre tenga algún elemento nuevo que descubrir o con el que interactuar para, en definitiva, afianzar su lealtad” (Bellón, 2012:25).

¹⁰⁸ El caso de la serie *Amar es para Siempre*, los actores a través de la web oficial del canal y de la red social de la producción, emiten saludos a los seguidores quienes distribuyen la información del contenido a través de otras plataformas, cumpliendo así las pautas de interacción en las comunidades de fans vía digital. Por otra parte, en la web de RTVE los actores de *Cuéntame Cómo Pasó*, responden a las preguntas de los seguidores en el espacio denominado “encuentros digitales”.

Pero como vemos, y de acuerdo a las características de la presente investigación, la experiencia multipantalla de la serie en las redes sociales, según señala Rincón (2013), es el disfrute cultural del goce simultáneo entre la televisión y las redes, es decir, los seguidores están conectados a las series televisivas para encontrar lo que dice el relato y lo que pueden escribir como mensaje con el objeto de mandarlo al resto de usuarios que se encuentren en las redes a nivel de acto participativo, cultural y popular.

Desde el punto de vista de la dimensión del servicio de la televisión en la acción del relato de las series y de la interacción con los usuarios conectados a Internet, la evolución y acción simultánea en el visionado de las pantallas se describe de la siguiente forma (Rincón, 2013:174):

Gráfico 18: Acciones del usuario/espectador en el relato audiovisual

TV	TV ANÁLOGA	TV INTERNET	TV VIVIR EN LA PANTALLA
ACCIÓN	Mirar la pantalla	Intervenir la pantalla	Romper la pantalla
ARGUMENTO	El medio es el mensaje	La audiencia es el mensaje	La red / es el mensaje
ACTITUD AUDIENCIA	Relajación +conversación	Flujo + interacción + conexión	Co producción + solidaridad + colaboración
CRITERIO ÉXITO	El público es la masa=rating	El público es el individuo=clics	El público es la comunidad, co creadores

Fuente: Omar Rincón, 2013.

Para el autor la vivencia del espectador de acuerdo al esquema, pasa por las experiencias multipantallas donde el hábitat simultáneo del usuario aprovecha el criterio de expansión transmediática del relato como propósito de convivencia de la narración conectada a la red.

A lo largo de la última década “las series son una experiencia audiovisual transversal que entra en secuencia con otros saberes-prácticas-referencias para producir nuevas vivencias de lo popular” (Rincón, *op. cit.*, p. 183). Dicha experiencia que pone en práctica el visionado de la serie de ficción y la acción de los usuarios resignifica las nuevas vivencias del audiovisual que se traduce en el visionado, relajación, interacción y comunidad dentro de la red.

La actual experiencia audiovisual de las series de ficción con el enfoque multipantalla que los actores sociales enfrentan en el acto cultural de conexión, la narración permite enviar o recibir hallazgos en la red donde el relato se convierte en una re-significación en el encantamiento del entretenimiento.

De esta forma, el valor de las series de ficción está en las comunidades que las siguen, ya que en ella es posible observar que a través de la narración de las historias, surgen diversidades de sensibilidades e identidades en los flujos comunicativos de la cultura popular que adquiere la red.

Rincón subraya: “el diversificar los accesos a las pantallas significa liberar la subjetividad y el activismo *youtube, facebook, celular, transmedial* en contra de los grandes relatos y de la inmovilidad” (*op.cit.*, p.186).

En este marco, donde el reconocimiento de la cultura tecnológica representa un re-contar los sentidos de pertenencia y expresión, Ignacio Lorente (2010) plantea que las modalidades de actuación de los espectadores en las redes sociales y otros medios tecnológicos es consecuencia de la *i televisión* como dispositivo que interactúa de forma individual frente a los nuevos usos y formas de relación con los textos y narrativas presentes en la red.

Sobre esto mismo y en referencia al nuevo modelo que adquieren los televidentes que navegan en la red, explica que “la *i televisión* se dirige a este espectador desplazado, desconectado en términos de audiencia y reconectado en términos de comunidad de usuarios animada por objetivos e intereses comunes” (Lorente, 2010: 153).

Uno de los aspectos importantes que ofrecen las plataformas digitales y que han aprovechado los usuarios que siguen determinadas series de ficción vía visionado y construcción de relatos, son las extensiones de las tramas narrativas. Vilches (2001) lo anunciaba sobre los efectos que provienen de la migración digital al señalar que hay diversas vías de construcción de la realidad simbólica.

Dicha realidad en la que se extienden los relatos que proliferan en la red representando al “yo” del usuario, se adhiere a los acontecimientos de las series que sigue en redes como Facebook, Twitter, Foros o Blogs, narraciones que conforman textos en primera o tercera persona como consecuencia de las tramas narrativas, pero formuladas con distintas modalidades, no dejando de lado su implicación con el relato propio de la ficción.

Entonces podemos señalar que el objetivo principal de la televisión es su permanente visionado, pero con la fusión de las redes, la socialización combinada de la imagen y el texto, impulsa a que las sensaciones se expongan al mundo abriendo la desinhibición desde el entorno de la ficción al contexto digital de la realidad.

Lorenzo Vilches (2001) plantea aspectos sobre el presente cambio desde el punto de vista de la interactividad, es decir, los formatos narrativos digitales muestran una creatividad de las historias en el modelo conversacional de los relatos.

De esta forma, los participantes de las redes sociales que actúan sobre ellas con diversos modos narrativos aprovechan las oportunidades de acceso de las nuevas ventanas de las pantallas para tratar el contenido de las series de ficción y distribuir, según las sensaciones que experimenta en el momento proporcionado por la imagen visualizada. Como explica Vilches, “el producto transmedia circulante en las redes sociales tiene funciones comunicativas y relacionales” (2013: 37).

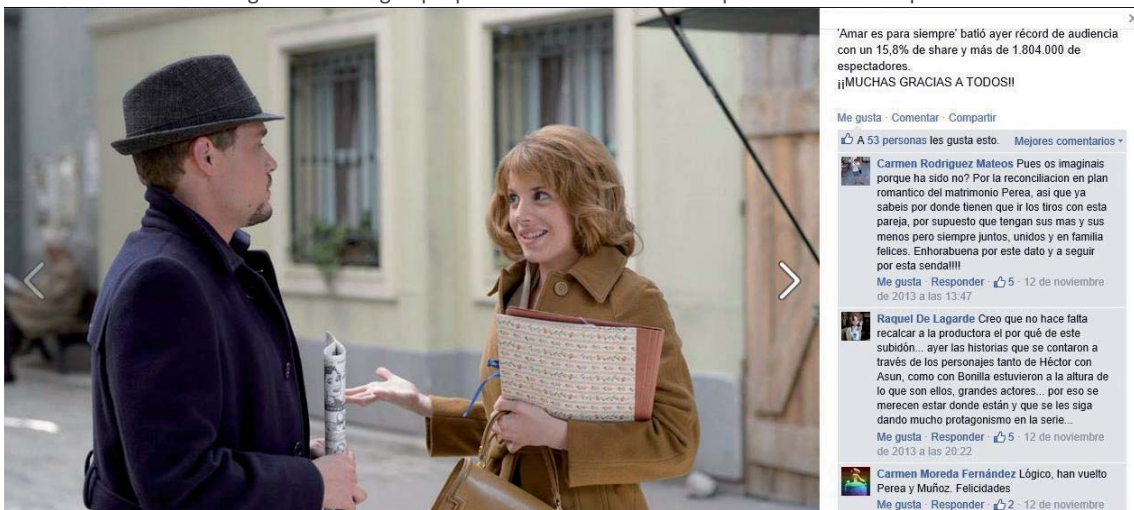
En el contexto de la construcción de textos que distribuyen los contenidos temáticos en las plataformas digitales, se presentan las siguientes modalidades (2014, Tur-Viñes y Rodríguez: 118-119):

- Información relevante: es aquella que complementa la narración con algunos detalles que permiten conocer una ampliación de los sucesos de las tramas.

- Información extra-textual: es información que rodea la historia y proviene del equipo de producción donde se conocen aquellos aspectos técnicos del rodaje en la que los personajes han participado de la misma. Las páginas de la producción, por ejemplo, cuelgan fotos del rodaje de las escenas o dan a conocer elementos estéticos de la producción, complementando la narración de la ficción con informaciones extras.

Las siguientes imágenes de la serie Antena3 *Amar es Para Siempre* en el Facebook de la productora Diagonal TV, son un ejemplo de lo expuesto en el párrafo anterior:

Gráfico 19: Facebook Diagonal TV. Imagen proporcionada en la red correspondiente a la Temporada 1



Fuente: <https://www.facebook.com/diagonaltv/photos/pb.135470449970107.-2207520000.1436826654./203126626537822/?type=1&theater>



Fuente: <https://www.facebook.com/diagonaltv/photos/pb.135470449970107.-2207520000.1436826654./203126626537822/?type=1&theater>

Gráfico 20: Facebook Diagonal TV. Imagen proporcionada en la red correspondiente a la Temporada 2



Fuente: <https://www.facebook.com/diagonaltv/photos/pb.135470449970107.-2207520000.1436826654./203431583173993/?type=1&theater>

Gráfico 21: Facebook Diagonal TV. Imagen proporcionada en la red correspondiente a la Temporada 2



Fuente: <https://www.facebook.com/diagonaltv/photos/a.209206602596491.1073741863.135470449970107/209207262596425/?type=3&theater>

- Información Interacción Social: corresponden a los foros sociales oficiales que permiten la interacción de los aficionados.

- Interactividad: es el proceso que implica el intercambio recíproco de acciones y reacciones que se producen entre los usuarios y otras entidades. Un ejemplo son las respuestas de saludos de los personajes de las series a los usuarios o el aviso de promoción de un episodio por parte de la entidad y que tiene respuestas de opinión de los seguidores.

Los siguientes cuadros corresponde al proceso de interacción de los actores Silvia Espigado y Juan Echanove de la serie *Cuéntame Cómo Pasó*, integrantes de la entidad, respondiendo las preguntas de los seguidores:

Gráfico 22: Encuentro digital RTVE.es

The screenshot shows the RTVE.es website interface. At the top, there is a navigation bar with categories: Noticias, Televisión, Radio, Deportes, Infantil, A la carta, and El Tiempo. Below this is a secondary navigation bar with options like Archivo, Somos Documentales, Programación TV, Programas, Insuperables, Series, Acacias 38, and Seis hermanas. The main content area features a header for 'encuentros digitales en RTVE.es' and a specific event titled 'Charla de los internautas con Silvia Espigado, la actriz que interpreta a Clara en 'Cuéntame cómo pasó'' dated 26 FEB 2015. A photo of Silvia Espigado sitting on an orange chair is displayed. The main text area contains a post from Silvia Espigado: 'Hola amigos de Cuéntame!! Tenía muchas ganas de volver a estar aquí con vosotros para responder todas esas curiosidades que tengáis!! Comenzamos!!'. Below this, there are two user comments: one from Joaquín asking about her secondary characters, and another from Silvia Espigado responding that she never reaches the top but enjoys having more presence in the series. A third comment from 'ana_duato_cf' asks about her living situation, followed by another response from Silvia Espigado stating she is independent. A fourth comment from 'DarkPrince00' asks about her future, and a fifth from 'Yomísima' asks about her preparation for the episode. A final comment from 'Miguel (segovia)' asks about Clara's new love life, with a final response from Silvia Espigado saying she hopes Clara finds love soon.

This screenshot shows the same RTVE.es page as above, but within a web browser window. The browser's address bar shows the URL 'http://encuentrosdigitales.rtve.es/2015/silvia_espigado/'. The browser's taskbar at the bottom shows various application icons and the system clock indicating the date 13/07/2015. The page content is identical to the previous screenshot, showing the interaction between Silvia Espigado and her fans on the RTVE.es platform.

Fuente: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2015/silvia_espigado.html /jueves 26 febrero 2015

Gráfico 23: Encuentro digital RTVE.es

The screenshot shows the RTVE.es website interface. At the top, there is a navigation bar with the RTVE logo and menu items: Noticias, Televisión, Radio, Deportes, Infantil, A la carta, and El Tiempo. Below this is a secondary navigation bar with links like Archivo, Somos Documentales, Programación TV, Programas, Insuperables, Series, Acacias 38, Seis hermanas, and Cocineros al volante. The main content area is titled 'encuentros digitales en RTVE.es' and features a profile for Juan Echanove, dated 8 MAY 2014. The article text discusses his career and a chat session. The chat interface shows several user questions and Echanove's replies, such as 'Muchísimas gracias por estar en este chat...' and 'Que las personas que mantienen sus principios...'. There are also social media sharing buttons and a 'Me gusta' counter.

Fuente: http://encuentrosdigitales.rtve.es/2014/juan_echanove.html / jueves 8 mayo 2014

Como es sabido, las redes sociales se han convertido en espacio de participación y de desdoblamiento de los usuarios que siguen el culto de la conexión para visionar los respectivos episodios de las series, pero además la historia se extiende en forma simultánea, rompiendo la linealidad del relato.

Para Alberto García-Avilés (2011), el entorno televisivo sigue cambiando progresivamente donde aprovecha las sinergias en la Red para el uso de un canal paralelo de participación e interacción, amplificando así los modos de ver y sentir los programas. En los últimos años, la ficción televisiva y su discurso dramático generado en la pequeña pantalla tiene una mayor integración con Internet y las redes sociales, extendiendo el espacio lúdico de identidad y de espectadores específicos.

En síntesis y siguiendo las ideas expuestas por los autores citados, actualmente la narración de las series de ficción, cualquiera sea su género, no finaliza con la emisión del programa en la televisión. La experiencia se prolonga en tiempo y espacio en los soportes digitales que convergen las redes sociales de comunicación. Algunas plataformas han experimentado *encuentros digitales*, reforzando así el culto de la conexión de la serie con su público.

Las nuevas sensibilidades en la forma de contar, los modos narrativos del relato de una ficción, adquieren una propuesta estética a través de las otras pantallas que libera la subjetividad de los seguidores (usuarios) en redes como YouTube, Facebook u otras plataformas transmediales, donde la narración no sólo se vincula a cuestiones temáticas, sino también desde lo colaborativo. Se trata de una narración *visual-oral* en el que subyace la convergencia tecnológica con la memoria cultural (Rincón, 2013).

Dichas expresiones masivas en los entornos digitales se han convertido en el ritual de nuestro tiempo en el que la narración audiovisual de la serie de ficción provoca el efecto de flujos expresivos, estéticas, narrativas extensivas y rituales de goce, cuyos códigos de la solidaridad, la amistad en línea, diversión y colaboración abren espacio a la nueva manifestación emocional de la experiencia comunicativa en el nuevo escenario mediático tecnológico.

Según Vilches (2013) los espectadores se han convertido en usuarios aprendices de las nuevas prácticas utilitaristas del consumo, cuya participación evoluciona rápidamente en la búsqueda de otro estadio cultural en el eje de la comunicación en su contexto tecnológico y narrativo.

De esta forma, la competencia de la experiencia receptiva desde el visionado de la serie y transmisión de relatos a través de las distintas plataformas digitales, es el resultado de la transformación cultural que hay en el manejo de los contenidos que, bajo distintos criterios, los usuarios dan un paso más allá de la producción para transformar el contenido de la pieza (texto, fotografía o vídeos) en *operaciones de sentido* que pasan a ser un elemento significativo de lo que exponen los relatos de las series de ficción.

SEGUNDA PARTE: La investigación empírica. Análisis de contenido y Análisis cualitativo

Capítulo VII

Contexto sobre las producciones de ficción en España y Chile

7.1 Resumen Capítulo

El presente capítulo tiene como objetivo, hacer una breve reseña sobre el recorrido de las series de ficción en España y Chile en el marco de las producciones que forman parte del presente estudio. Para demostrar lo expuesto, se desarrolla una explicación del progreso que ha tenido la producción en España desde la década de los noventa como punto del despegue en calidad y creatividad que ha conseguido su industria, frente al éxito alcanzado en la parrilla programática de la televisión, obteniendo dividendos que han traspasado la frontera del país ibérico.

Seguidamente, se hace una reseña sobre la progresión de las series en Chile. Concluida la dictadura, la industria comienza un proceso de desarrollo, propio de su tiempo, con la apertura de canales privados e instituciones del estado que financian proyectos del género ficción. De esta forma, se hace una descripción de la evolución de la televisión en Chile, pública y privada, junto al desarrollo del formato ficción.

Posteriormente se hace referencia a las respectivas series de estudio pertenecientes a España, acorde a la temporada observada en el visionado por televisión, como contexto del tratamiento narrativo de la producción.

Finalmente, se hace una revisión descriptiva sobre las características de realización y trama que presentan las dos series de ficción televisiva de Chile, presentando así el conjunto de las obras audiovisuales analizadas en la presente investigación.

7.2 Breve reseña de la ficción televisiva española

Una de las estrategias de la televisión en España es apostar más por la producción nacional que por productos internacionales en el horario *prime*. En tiempos de cambios de la tecnología y una crisis económica que se expande en todos los sectores, las producciones de ficción española se vieron obligadas a reinventarse para continuar en una posición privilegiada en la producción audiovisual (Francés, Miquel & Germán, Llorca, 2012).

En la actualidad la producción de temáticas en las series de ficción televisiva de España visualiza cantidad y calidad, llegando a exportar algunos de sus productos, siendo un referente internacional.¹⁰⁹ Pero su crecimiento no se genera en los últimos cinco años. Su evolución es un proceso que viene desde 1995 con un aumento de espectadores en la producción local, desplazando a las series norteamericanas (García de Castro, 2002).

No obstante, el *boom* de las series de televisión anglosajonas es el punto de partida que contextualizan el dramatismo de sus contenidos, gracias a la creatividad producida en los últimos años marcando un camino sólido, pese a las dificultades de producción, en el mercado nacional e internacional.

Tal como señala Pousa,

“la proliferación de cadenas televisivas de diversos ámbitos y su multiplicación a lo largo de los años permite la convivencia de emisoras públicas junto a las comerciales, así como la llegada del cable y del satélite, creando un verdadero sistema mediático imitado por el resto de países generando nuevas líneas de competencia y contenidos diversos. A partir de la eclosión de canales genéricos y temáticos que adoptan a un determinado perfil de espectadores, la industria televisiva se adaptará a los nuevos modos y formatos. Estados Unidos es el referente y modelo a imitar en el desarrollo de las estructuras y de los métodos de trabajo” (Pousa, 2015:22).

¹⁰⁹ Colom, Ramón (2014). *La ficción española es ya un referente internacional*. Diario El Mundo, publicado el jueves 6 de marzo de 2014. Disponible en <http://www.elmundo.es/television/2014/03/06/5318b459ca4741eb238b4579.html>

Si bien el caso de la ficción española vive momentos positivos de evolución en el camino de su historia, aunque su sistema de producción presenta dificultades por el tamaño de su industria, la televisión, junto a productoras audiovisuales, son una maquinaria de ficción con productos elegantes, de calidad que han mutado en el tiempo con historias, tramas y diálogos que rompen el esquema clásico de la narración.

Más allá de los antecedentes, la trayectoria de las series comienza con las primeras producciones que tienen su origen en el teatro en directo con montajes desarrollados en tiempo real denominados “dramáticos”, formatos basados en el teleteatro, telecomedia y telenovela, programas realizados en estudio. Estas producciones tuvieron un largo recorrido que se adaptaron a las características propias del medio.

En este contexto, la ficción se ajusta a las concepciones genéricas y formatos que responden al modelo *cultural-popular-serial*, convirtiéndose así en obras propias del medio televisivo, cuya formalidad es el *drama* (Pousa, 2015). Esto último es lo que además permite destacar que las series de ficción en España, con el tiempo, manifiestan las huellas de valores, modas, lenguajes y creencias de la sociedad.

Por otra parte, según expone García de Castro (2002), la ficción televisiva en España cumpliría una etapa cinematográfica, iniciando un nuevo ciclo de series o miniseries con filmaciones de producción propia, acercando las cámaras a la intemperie para rodar en exteriores.

Comienza así, mucho antes de la década de los 90, un proceso de maduración y adaptación de técnicas narrativas, cuyo rodaje se realiza con cámaras de cine. Destacan en esta etapa las series de carácter popular, *Crónicas de un pueblo* (1971) de Antonio Meceró, y *Curro Jiménez* (1976), producida por TVE.

La primera serie de carácter popular es *Crónicas de un pueblo*, convirtiéndose en un fenómeno social que tuvo eco en los espectadores de la época. El consumo televisivo se evidenciaba en los segmentos populares.

De acuerdo a las investigaciones realizadas en ese periodo, la balanza de los contenidos se mueve hacia lo local, dividida entre series de bandidos o clases obreras y las otras en el sector asociado a burgueses acomodados. *Curro Jiménez* tuvo un peso considerable en la historia de la televisión española, atrapando al espectador de la época por visionar a un aventurero que peleaba y tenía cabalgadas (Mendíbil, 2013).

En los inicios de los '80 en España se vivían tiempos de convulsión política y social: en el régimen ya no estaba Franco donde los procesos de cambio se vivieron no en forma acelerada, sino más bien con prudencia. La información es fundamental en este período como fuente para las series televisivas que, a finales de la década, establece una nueva alza en la programación.

La innovación tecnológica comienza a influir en los géneros narrativos que se graban en estudio. Las producciones se acercan a los nuevos cambios que presenta la sociedad, de manera realista explicando los problemas domésticos y locales, permitiendo a los espectadores facilitar una cierta identificación con las temáticas.

En este sentido, España durante esa época vive los aires de la modernidad tras treinta y seis años de dictadura con el despertar de una cultura *pop* que se volcó en la juventud. La representación de lo nuevo en la sociedad española, comenzó a vivirse con la llegada del consumo y, por ende, con el movimiento de la economía.

La televisión no quedó atrás con estos cambios y las series de ficción se suman a la nueva década con sistemas de producción que impone la edición del vídeo y la libertad de grabaciones en exteriores, favoreciendo la modernización del lenguaje televisivo, e incluyendo a su vez composiciones de grabación en interiores.

El género por excelencia es la comedia, pero también hay representaciones de las nuevas situaciones urbanas que vivía el país. *Platos Rotos* (1985) según explica Mendíbil, es una telecomedia heredera de la comedia madrileña a principios de la década: “había divorcios, apartamentos en rascacielos, restaurantes modernos, abuelas posmodernas, actrices estrafalarias y adolescentes [...] la movida madrileña se había puesto en boga” (Mendíbil, 2013: 138).

Otra de las series de referencia de la época es *Verano Azul*. Mendíbil al citar a Manuel Palacio respecto a la época, señala lo siguiente:

“Los años del primer pase de Verano Azul, en octubre de 1981, y su segundo pase a finales de julio de 1982 son, entre otros, los meses posteriores al golpe de Estado de Antonio Tejero, los del juicio a los sediciosos, los asesinatos de ETA, los porcentajes de paro en cifras nunca vistas en España o los del desmembramiento de la derecha ucedista que había organizado la salida de la dictadura. En suma, que el contexto de esos dos decisivos años favorecía que los españoles se engancharan a la familiaridad de los personajes de Verano Azul porque ellos habitan un lugar y un tiempo de una España idílica (la playa del sur y el verano), en la que los conflictos se resuelven amistosamente, siempre transmitiendo valores progresistas como se desea para un país en el que esté asentada la democracia y que se otea tendrá que venir después de las crispaciones” (Mendíbil, *op.cit*, p.139).

Según indica García de Castro respecto a las políticas aplicadas por TVE a las series de ficción de la época, tanto en vídeo como en el film son (2002: 78):

→La valoración del guión original escrito para la televisión.

→La agilización del vídeo, que permite otras posibilidades expresivas fuera del estudio.

→Los contenidos son próximos y de temáticas actuales a la época.

El autor manifiesta que estas condiciones van a estar presentes en las series que caracterizan un humor como condición de acercamiento al público y que responden a la línea más próxima con la cotidianidad de la época.

Estas características, como contenido, proseguirán en la siguiente década de los noventa, donde aparece el factor comercial en los sistemas de producción, naciendo así una importante industria para las cadenas de televisión y productoras independientes.

En palabras de Francés y Llorca (2012: 261), “la década de los noventa del siglo XX marcaron los inicios del auge del producto nacional y se estrenaron en los horarios de máxima audiencia un gran número de series de producción propia”.

Esto trajo como consecuencia que el espectro del perfil de los televidentes se ampliara, por lo que los *target* comienzan a fragmentarse, iniciando así un seguimiento de historias claramente dirigida.

Por otra parte, en 1988 se había aprobado la Ley de Televisión Privada y se conceden las licencias a Antena 3, Telecinco y Sogecable. La década se caracteriza además por la pérdida del monopolio de TVE ante la arremetida y competencia de nuevos canales privados como Antena 3 y Tele 5, irrumpiendo un modelo público y privado, renovando de esta manera, el sistema comercial de la televisión.

Si bien los primeros años no fueron fructíferos, posteriormente la producción comienza a tener auge respecto a las telenovelas latinoamericanas con series que muestran algunas preferencias como *Farmacia de Guardia*, *Pepa y Pepe*, *Quién da a la vez*, entre otras.

La década evidencia la recuperación de la potencialidad creativa de los géneros y su principal atractivo comercial radica en la popularidad de los actores principales. Según indica García de Castro (2002), hay un auge en la ficción televisiva local de producción propia que tiene su pic positivo en los años '95 y '96, base del desarrollo de la ficción en España: “las series comienzan a diversificarse en busca de públicos y horarios diversos con temáticas que van más allá de las relaciones familiares” (García de Castro, *op.cit.*, p.111), optando por temáticas que abordan los niveles profesionales, jóvenes y adolescentes, acción, intriga, etc.

Algunos autores señalan que durante la década de los '90, las series de ficción en la pantalla chica se dividen en dos etapas en el transcurso de diez años, debido al proceso positivo y evolutivo que tuvo la producción. De acuerdo a Patricia Diego, “la década de los noventa supuso el despegue definitivo del desarrollo de la industria de la ficción televisiva nacional” (Diego, 2010: 51).

El tipo de proyecto también marca el contraste con las experiencias de la década anterior, ya que la producción de corto recorrido hegemónico, como lo señala Diego, se transforma en un largo recorrido para que perduren en cadena más de una temporada. “Los guiones se escriben según avanza la serie y teniendo muy en cuenta los dictámenes del público” (Ibíd., p. 53).

El director Jorge Sánchez-Cabezudo (citado por Mendíbil, 2013) señala que a partir de la segunda mitad de la década hay una generación de guionistas que conciben más contenidos para conquistar a un cierto tipo de público con los temas, es decir, comienza el periodo de las audiencias a partir de los propios proyectos de cada medio que buscan nuevos públicos, personajes y mensajes.

Si bien la ficción en la televisión española apuesta por lo propio, tiene una cierta influencia de las comedias norteamericanas – sitcoms- que incide en la popularidad de las realizaciones de España.

Consecuencia de ello, en la segunda mitad de la década, hay un crecimiento progresivo en la ficción, en cuanto a volumen de producción y resultados de audiencia, con éxitos como *La calle de los líos* (Antena 3), *Hostal Royal Manzanares* (TVE1) y *Médico de Familia* (Tele 5). Esta última fue uno de los fenómenos sociales del país con alto porcentaje de audiencia, caracterizada por su calidad y largo recorrido en sus capítulos.

Según señala Patricia Diego (2010), las series durante este periodo tuvieron buen efecto en el *prime time*, generando competencia entre las cadenas de televisión. Además, hay una extensión del género serial que se traslada a la programación de sobremesa.

La autora manifiesta además que hay una evolución de los subgéneros ejemplificado en producciones de índole familiar, profesional o policial, mostrando un elemento común de las series, caracterizadas por el drama que busca llegar a una diversificación de públicos y que se define como telerrealidad.

La encrucijada de los nuevos formatos y variados contenidos en la segunda mitad de la década, tienen en común la de proporcionar una visión de mundo que permita construir un espectáculo, ofreciendo de este modo, una imagen próxima a la experiencia cotidiana de la gente común (León, 2009).

La última etapa de la ficción proviene de una modificación televisiva como es la TDT (Televisión Digital Terrestre) e Internet, proceso evolutivo que se inicia a partir del 2009, y continua evolucionando. Aquí, la narrativa incorpora una segunda pantalla en Internet, cuyos contenidos de ficción comienzan a ser un buen terreno para la red (Francès y Llorca, 2012).

Manuel Palacio (2012) llama al crecimiento de la serie española en el último tiempo como “eucalipto”, es decir, es la muestra de un árbol que crece en forma rápida, con vigor, cuyo salto es cualitativo.

Esto se debe a que en el último periodo ha tenido que enfrentar una transformación tecnológica y social que subyace en una nueva mentalidad de apreciación de los contenidos que involucra un visionado múltiple en el espectador. Las nuevas tecnologías de comunicación han permitido el desarrollo de plataformas de visionado *online* de productos audiovisuales. Así, las series de televisión, pueden consumirse en cualquier punto donde exista conexión a Internet.

De acuerdo a la nueva forma de ver la ficción en España, es decir, en múltiples pantallas, se aprecian nuevos modelos de contenidos que se ajustan a la fragmentación de la audiencia que navega por la red para abordar el modelo del presente paradigma: mensaje → textual, visual, auditivo, audiovisual e hipertextual, además de su soporte → Televisión, ordenador, Tablet, web, entre otros.

Como consecuencia, las multipantallas digitales de las distintas plataformas en red son el resultado del valor añadido de la industria audiovisual experimentada en la última década, a partir de la digitalización con el cambio de milenio (Francés y Llorca, 2012).

Sin embargo, el contenido sigue teniendo como privilegio la pantalla televisiva: el producto es grabado, editado, sonorizado, archivado hasta el momento de lograr la luz verde de la cadena cuando el departamento de continuidad permite su difusión serializada.

Pero con el claro protagonismo de las herramientas sociales en línea en la actualidad, los espectadores no sólo se encuentran detrás de la televisión, puesto que con la irrupción de los avances de Internet, la audiencia se divide con la oferta de otros canales de emisión para seguir las narraciones y promociones de los contenidos de las series. Los mencionados contenidos de forma tradicional son emitidos por la televisión, pero conviven con nuevas narrativas creadas por las plataformas *online*, surgiendo así nuevas sinergias de comunicación.

Es aquí donde aparece, además, la importancia de la participación colectiva de los usuarios. El espectador tradicional pasa a ser un receptor y productor activo de los contenidos, lo que hace que los sitios web de las series de ficción están destinados a las relaciones sociales, generando un seguimiento favorable para las realizaciones serializadas del país.

La televisión al constituir un sistema de seguimiento por otras pantallas como Internet, apuesta por una transmisión multipantallas, dirigiendo la mirada de las cadenas hacia la actividad de las páginas de las series de ficción en otras plataformas digitales donde la extensión de la narración pierde el sentido de linealidad dentro del ecosistema digital.

En este sentido, las ficciones forman parte del sistema transmedia que alude a ese universo narrativo creado para ser distribuido y recepcionado que desde el año 2011, a modo general, los proyectos han optado por dicho camino que tienen un enfoque experimental (González, 2012) para generar una representación de los contenidos entre los usuarios y las redes digitales, como base de las nuevas prácticas informáticas expresivas.

Cabe señalar aquí que uno de los principios de los proyectos transmedia aplicados por las cadenas televisivas en España es la acción de construir nuevas experiencias a través de distintas plataformas de un modo no lineal respecto a la estructura de la narración llevada a cabo en televisión.

El significado de la presente actividad constituye una estrategia que, como explica González (2012), hay una mediación del producto que cumple con el objetivo de entretener, fidelizar y comprometer a las audiencias en el uso complementario de distribución en las respectivas plataformas digitales de Internet.

De esta forma, las narrativas de la ficción española pasan a formar parte de una implementación transmedia que, a juicio de González, en la actualidad presentan las siguientes características (2012: 45):

- ▶ El contenido es un ingrediente *invasivo* que impregna por completo el estilo de vida de las audiencias con el desarrollo de una narrativa sobre múltiples formas de *media* con el objeto de tener distintos puntos de entradas del producto que, en este caso, son las series de ficción que modifican y enriquecen la historia.

- ▶ Se parte de una idea-producto que se expresa en un itinerario no lineal a través de redes diferentes y la idea como tal, es expresada de diversas formas con el fin de incitar a la audiencia para que participe y dialogue con los personajes junto la obra expuesta.

- ▶ Por otra parte, el estilo narrativo de la idea-producto no es lineal sino centrífugo, donde diferentes canales generan elementos distintos que apelan, completan y extienden el valor de la idea-producto, es decir, la narración como tema se pone en marcha sobre las redes sociales de Internet. En esta línea del ecosistema digital, el consumidor tiene la opción de reconstruir aquellos mensajes diseminados que dan sentido a la historia en otras plataformas que ha expuesto la ficción televisiva.

Este nuevo escenario, sin duda, es un terreno fructífero dentro de los contenidos audiovisuales de la ficción televisiva cuyas pautas de consumo se van modificando paulatinamente para adaptarse a los usuarios como un policonsumidor que coge la narración audiovisual para transformar en un mensaje textual y provocar sinergia.

Los programas de entretenimiento dan un salto de relevancia, no sólo por el éxito de las audiencias, sino también por los factores económicos, en parte debido a las bajas publicitarias en los comienzos de la década. No obstante, lo positivo de las audiencias que generan las series de ficción, es la búsqueda de distribución, y lo consigue con estrategias a nivel multimedia que integra el formato desde su creación.

Con esta realidad, las cadenas de televisión cuentan con presencia en las redes sociales, que en poco tiempo se han convertido en un nexo de unión entre sus productos y sus seguidores. Muchas series de ficción están utilizando Twitter como medio para promocionar y dar información acerca de los contenidos de las escenas que ocurren al momento de ser transmitida.

Según un estudio realizado en España por Lozano y otros (2015), en el que muestra el panorama actual del consumo de contenidos audiovisuales, las televisiones presentan cuentas oficiales en redes sociales como Twitter, Facebook, Google+, Tuenti y YouTube, cuyos productos son seguidos también en dichas plataformas *online*.

A continuación se presentan los datos de las cadenas de televisión españolas (generalistas) de no pago con cuentas oficiales en las principales redes sociales cuyos contenidos convergen en la experiencia transmedia. Se dejan fuera aquellos canales que cesaron su transmisión como es el caso de Atresmedia con sus estaciones Xplora, Nitro y La Sexta3, además de Mediaset con sus canales La Siete y Nueve.

Gráfico 24: Seguidores en las cadenas a través de las Redes Sociales.

Cadenas	Twitter (Datos cuenta principal)			
	Seguidores	Siguiendo	Tweets	Cuentas
RTVE	614.956	186	48.718	1
La1	13.4583	47	7.252	1
La2	10.7292	92	12.566	1
Canal 24 Horas	27.640	44	35.635	1
Tele Deporte	11.9606	165	11.462	1
Clan	14.920	12	1.317	1
A3media	-	-	-	-
Antena3	581.233	192	18.380	1
LaSexta	302.681	382	21.344	1
Neox	16.1105	83	1.404	1
Nova	5.428	191	10.520	1
Mediaset	12.386	418	2.892	1
Telecinco	366.741	1.287	25.003	1
Cuatro	18.9928	522	16.256	1
FDf	70.957	88	4.696	1
Boing	15.280	173	7.980	1
Divinity	13.6976	707	14.759	1
Energy	23.639	84	1.638	1
13TV	19.981	242	5.445	1
Discovery Max	34.946	835	6.780	1
Disney Channel	4.220	116	2.161	1
Paramount Channel	29.118	228	10.683	1

Gráfico 25

Facebook		
Cadenas	Seguidores	Frecuencia de Edad
RTVE	284.883	25-44
La1	17.425	-
La2	18.603	25-44
Canal 24 Horas	11.594	-
Tele Deporte	-	-
Clan	27.831	-
A3media	-	-
Antena3	809.539	18-24
LaSexta	162.488	18-24
Neox	73.458	18-24
Nova	1.064	18-24

Mediaset	2.176	25-34
Telecinco	517.774	18-24
Cuatro	383.197	18-24
FDF	161.414	18-24
Boing	79.173	18-24
Divinity	127.257	25-34
Energy	20.786	25-34
13TV	11.283	35-44
Discovery Max	341.335	25-34
Disney Channel	158.198	18-24
Paramount Channel	17.215	25-34

Gráfico 26

Google+		
Cadenas	Seguidores	Personas en su círculo
RTVE	508.066	453.529
La1	-	-
La2	-	-
Canal 24 Horas	-	-
Tele Deporte	-	-
Clan	-	-
A3media	-	-
Antena3	38.649	31.676
LaSexta	3.853	598
Neox	-	-
Nova	-	-
Mediaset	614	563
Telecinco	271.988	261.707
Cuatro	3.273	2.424
FDF	88	80
Boing	-	-
Divinity	809	647
Energy	507	461
13TV	2	2
Discovery Max	-	77
Disney Channel	869	97
Paramount Channel	-	-

Gráfico 27

Tuenti	
Cadenas	Seguidores
RTVE	72.802
La1	-
La2	-
Canal 24 Horas	-
Tele Deporte	-
Clan	-
A3media	-
Antena3	1.967
LaSexta	2.763
Neox	-
Nova	-
Mediaset	53
Telecinco	36.621
Cuatro	35.413
FDF	-
Boing	7.368
Divinity	2.164
Energy	-
13TV	17
Discovery Max	581
Disney Channel	-
Paramount Channel	661

Gráfico 28

YouTube	
Cadenas	Reproducciones
RTVE	246.880.222
La1	-
La2	-
Canal 24 Horas	-
Tele Deporte	-
Clan	-
A3media	-
Antena3	682.547.012
LaSexta	153.445.137
Neox	-
Nova	-
Mediaset	1.770

Telecinco	-
Cuatro	-
FDF	-
Boing	1.005.458
Divinity	-
Energy	-
13TV	1.203.412
Discovery Max	13.771.941
Disney Channel	15.603.779
Paramount Channel	13.141

Fuente: Lozano, Ulloa y Campos (2015).

Por otra parte, las series de ficción como complemento a la emisión de los respectivos capítulos en televisión se extienden a otras pantallas de la comunicación, promoción y participación, potenciando la estrategia multiplataforma y transmedia que vehiculan los contenidos a los usuarios en el escenario de las actitudes/actividades que activa el visionado.

En este sentido, las series de ficción han encontrado en algunas redes sociales como Facebook o Twitter, un refuerzo para las estaciones televisivas abrir nuevas ventanas, cada vez más frecuentes en el actual ecosistema digital para que la audiencia tenga diversas pantallas al mismo tiempo con el fin de ver y escribir mensajes durante la transmisión o elegir un momento puntual para hacerlo.

Algunas de las series televisivas producidas en el reciente periodo de la década tienen su propia red social vinculada, oficialmente, a la web de las cadenas. En ellas los seguidores participan y siguen las informaciones de la producción. Se consideran algunos títulos creados desde el año 2002 hasta el 2015, y que han tenido éxito de continuidad, asociadas a dicha red en el siguiente cuadro:

Gráfico 29: Series de ficción en Facebook y Twitter

Facebook		Internet	Twitter
Series	Me Gusta	Web Oficial	Cuenta Oficial
Amar es para siempre	19.335	http://www.antena3.com/series/amar/	@A3AmarSiempre
Cuéntame Cómo Pasó	52.779	http://www.rtve.es/cuentame	@cuentametve
Velvet	252.37	http://www.antena3.com/series/galerias-velvet/	@VelvetOficial
Aquí no hay quien viva	81.129	http://www.aquinohayquienviva.com/es	-
Hispania, la leyenda	100.119	http://www.antena3.com/series/hispania/	-
Imperium	3.267	http://www.antena3.com/series/imperium/	@A3Imperium
Toledo, cruce de destinos	19.527	http://www.antena3.com/series/toledo/	-
Gran Hotel	64.048	http://www.antena3.com/series/gran-hotel/	@A3GranHotel
Isabel-Carlos Rey	82.217	http://www.rtve.es/carlos	-
Águila Roja	330.439	http://www.rtve.es/aguiararoja	@aguiararoja_tve
Tierra de lobos	144.887	http://www.telecinco.es/tierradelobos	-
Amar en tiempos revueltos	37.586	http://www.rtve.es/amar	@amartve
El Príncipe	304.194	http://www.telecinco.es/elprincipe	@ElPrincipe_tv
La que se avecina	1.689.642	http://www.telecinco.es/laqueseavecina	@la_queseavecina
El Barco	1.449.668	http://www.antena3.com/series/el-barco/	@elbarco_oficial
Física y Química	847.744	http://www.antena3.com/foq	@foq_oficial
Aída	788.237	http://www.telecinco.es/aida	@aida_serie
Con el culo al aire	84.682	http://www.antena3.com/	@a3ConCuloAlAire
Allí Abajo	27.824	http://www.antena3.com/	@AlliAbajo
El Internado	917.625	http://www.antena3.com/elinternado	@El_internado
Ángel y demonio	65.510	http://www.telecinco.es/angelodemonio	-
Los Protegidos	458.724	http://www.antena3.com/PortalA3com/Los-Protegidos/P_9106414	@A3Losprotegidos
Sin Identidad	34.380	http://www.antena3.com/series/sin-identidad/	@SinIdentidadA3
La Fuga	38.120	http://www.telecinco.es/lafuga	@ZonaLaFuga
B&B	26.139	http://www.telecinco.es/byb	@Bybserie
Gym Tony	6.947	http://www.cuatro.com/gymtony/	@GymTonySerie
Vis a Vis	28.804	http://www.antena3.com/	@visavisoficial
El chiringuito de Pepe	69.151	http://www.telecinco.es/chiringuitodepepe/	@chiringuitot5

Seis Hermanas	4.884	http://www.rtve.es/television/seis-hermanas/	@Seishermaastve
Acacias 38	9.013	http://www.rtve.es/television/acacias-38/	@acacias38_tve
Olmos y Robles	3.932	http://www.rtve.es/olmosyrobles	@olmosyroblesTVE
Vive cantando	49.931	http://www.antena3.com/	@A3ViveCantando
Los hombres de paco	331.803	http://www.antena3.com/loshombresdepaco	@hombresdepaco
Hospital Central	78.932	http://www.telecinco.es/hospitalcentral	@HCentralT5
Gran Reserva	2.932	http://www.rtve.es/television/origen-gran-reserva/	@granreserva_tve
Pelotas	4.221	http://www.rtve.es/pelotas	-
Los misterios de Laura	17.829	http://www.rtve.es/losmisteriosdelaura	@Misterios_Laura
Los Protegidos	456.533	http://www.antena3.com/PortalA3com/Los-Protegid...	@A3Losprotegidos
El ministerio del tiempo	38.763	http://rtve.es/mdt	@MdT_TVE
Anclados	10.892	http://www.telecinco.es/anclados/	@ancladostv

Fuente: elaboración propia, datos recogidos 21 enero de 2016.

Para la industria audiovisual en materia de ficción serializada, estos terrenos resultan fructíferos en la extensión de los contenidos en la red con información extratextual, estableciendo así el producto como una experiencia cultural y social compartida con los fans.

Desde las plataformas y las narraciones de la historia, la ficción televisiva en España asume la convergencia cultural y tecnológica con positivo desarrollo, logrando ser un referente internacional. Así, las ficciones empiezan a tener una importante presencia en Internet con páginas web, chat, foros, para permitir a los telespectadores participar en su desarrollo, consolidando una base competitiva en la industria de la entretención a través de las series de ficción televisiva (Guerrero, 2010).

Por otra parte, algunas de las series de ficción de España despiertan el interés en el mercado internacional. Entre las producciones más recientes se destaca *Águila Roja* (2009-) y *El Internado* (2007-2010). El éxito se debe al triunfo experimentado a nivel nacional con las nominaciones y premios conseguidos en certámenes internacionales.

Durante el año 2013 algunas series lograron buenos resultados de audiencia. Encabezaron el cuadro *Águila Roja*, que alcanzó en su capítulo más seguido 5,3 millones de espectadores. Al podio también subieron *El tiempo entre costuras* (5,1) y *Cuéntame cómo pasó* (5).¹¹⁰

Este aspecto es de particular relevancia, ya que según el Informe de Obitel del mismo año, las series mencionadas junto a otras siete producciones nacionales fueron las más vistas en términos de *rating* y *share* que se detalla a continuación:

Gráfico 30: Series con mayor audiencia año 2013.

Título	Casa Productora	Canal	Rating	Share
El tiempo entre costura	Boomerang TV	Antena3	10,97	25,27
Águila Roja	Globomedia	La1	10,16	23,38
Cuéntame Cómo Pasó	Grupo Ganga Producciones	La1	9,32	20,49
La que se avecina	Contubernio	Tele5	9,31	21,79
Niños robados	T5, Mod. Prod.	Tele5	8,9	22,2
Isabel	Diagonal TV	La1	7,61	17,55
Con el culo al aire	Notro TV	Antena3	6,91	17,02
Gran Reserva	Bambú Prod.	La1	6,3	13,46
Carta a Eva	TVE, TV3, Copia, Cero	La1	6,06	14,00
Aída	Globomedia	Tele5	6,01	14,33

Fuente: Obitel España, 2013.

Durante el año 2014 las series televisivas de las cadenas privadas Antena3 y TeleCinco, arrasaron en popularidad de espectadores: *El tiempo entre costuras* y *El Príncipe*, superaron los cinco millones de televidentes, no teniendo rivales en la pantalla nacional.¹¹¹

Además de las mencionadas ficciones, se suman otras producciones en la contribución en los buenos resultados del año 2014. Así, las series emitidas en prime time como *Velvet* se situó con un 21,9% de cuota de pantalla; *Con el culo al aire* logró un 13,9%; *B&b* sumó un 13,4% y las más antiguas como *Cuéntame cómo pasó* llegó a marcar 18,7 %, mientras que *Aída* subió hasta el 14,5%.

¹¹⁰ Tobella, Alma (2014). *En las redes de las series*. Diario El País, domingo 12 enero de 2014. [En Línea]. Disponible en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/12/actualidad/1389560842_411169.html

¹¹¹ Morales, Fernando & Gómez, Rosario (2014). *Series españolas que arrasan*, Diario El País, publicado el 9 mayo 2014 [En Línea]. Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/07/television/1399493421_883008.html

Las cadenas generalistas en España emiten tanto ficción nacional como ficción extranjera, principalmente series estadounidenses. No obstante, La1 de TVE, Antena3 y TeleCinco son las cadenas generalistas españolas que apuestan por la emisión de series de ficción nacionales.

Con el éxito de audiencia y la extensión de las narrativas a otras pantallas, resultan ser un beneficio para las cadenas como objeto de producción, pero al mismo tiempo, una oportunidad para los usuarios que determinan su visionado y escritura de mensajes en este tipo de plataformas, siguiendo en forma complementaria los contenidos de la producción seriada.

Sin embargo, la televisión sigue siendo importante como tradición de la cultura del visionado, cuyas peculiaridades y tendencias de las series de ficción que se realizan en España, según Puebla y otros (2014), se dan una variedad de condicionantes que hacen que la ficción sea diferente a la de otros países. Dichas características son:

→ Duración excesiva del capítulo: en el horario de máxima audiencia (prime time), de 22:00 a 00:00 horas, las cadenas consideran que debe ser un único programa el que ocupe toda la franja horaria, más si se trata de una serie. Debido a que en algunas ocasiones la ficción extranjera incluye dos o más capítulos en una noche, los productores a la hora de preparar la serie consiguen, en muchos casos, “estirar” por encima de los 60 minutos cada capítulo. De esta manera, se rentabiliza la inversión en la serie, ya que cuanto más larga sea, más cortes de publicidad tienen y menos programas han de comprar para cubrir toda la franja horaria.

→ Duración excesiva de la serie: debido a que lo que importa es el éxito de la serie, esta se puede alargar a límites insospechados. Este hecho puede llegar a producir que las tramas puedan perder su *leitmotiv*.¹¹² De tal manera se han dado casos en los que el personaje que protagonizaba el detonante en la primera temporada y daba sentido a la serie, desaparezca en las siguientes temporadas sin que esto llegue a significar el final de la serie. Tenemos el caso, por ejemplo, de *Aída* (Telecinco, 2005- 2014) o de las azafatas en *Amar es para siempre*

¹¹² Tema central del discurso de una obra de manera recurrente.

en la temporada 1, cuyas caracterizaciones no se ajustaban al contexto de la narración global, terminando por desaparecer de la historia.

→ Variable número de capítulos por temporada: el número por capítulos por temporada variará en función del éxito de la serie y de las necesidades de la cadena. Incluso se puede anunciar que una serie acaba definitivamente, y viendo los resultados de sus últimas audiencias, puede cambiar de opinión y volver a grabar más temporadas. Es el caso de Hospital Central (Telecinco, 2000-2012), que cerró definitivamente sus puertas en varias ocasiones. También acostumbran a rescatar personajes desaparecidos, de tal forma que se le dé un giro inesperado a la serie o una explicación a alguna de sus tramas, como en Gran Reserva (TVE, 2010- 2013), en la que el menor de los hermanos Cortázar desaparece durante toda una temporada y vuelve repentinamente al final de la misma haciendo cambiar el rumbo de una de las tramas centrales.

→ Carácter generalista: la mayoría de las series españolas se hacen para todos los públicos con el objetivo de llegar al mayor número de espectadores. Este hecho provoca que numerosas series cuenten con un reparto coral en el que aparezcan adultos, ancianos, niños, adolescentes, jóvenes, cualquiera sea su temática. Este hecho también es propio de la televisión gratuita, ya que los canales especializados y de pago se pueden permitir segmentar la audiencia, como ocurre en Estados Unidos, y realizar productos específicos para un target determinado. Sin embargo, las diversas tramas corales es posible ver en aquellas producciones que son diarias o semanal. Por ejemplo, en la serie *Amar es para siempre*, los personajes rotan por temporada u otros van llegando de acuerdo a la continuación de la narración de los capítulos, surgiendo así nuevas tramas que deben solucionarse.

→ Multiplicación del número de tramas: la duración excesiva de cada capítulo y la coralidad de la serie tienen como resultado la necesidad de duplicar y triplicar el número de tramas que se dan por capítulo. Es posible ver entre tres y cuatro tramas.

Las series de ficción en España han tenido un positivo sitial a nivel nacional, pese a la dificultad que pueden surgir en algunos proyectos en la gestión de su producción. No obstante, esto no quita el reconocimiento internacional gracias a la evolución de su estrategia narrativa.

Así, según un estudio internacional realizado el año 2014 sobre la comercialización y producción de los formatos de la ficción televisiva denominado “The Wit Guide to Scripted Formats”, estableció que España es uno de los cinco grandes del mundo en exportación de series de televisión, lo que demuestra la calidad y reconocimiento de producción en el tiempo.¹¹³

El estudio informa, además, que las series de ficción española es relevante, como así también de las más buscadas, colocando a la industria entre los cinco países proveedores de formatos de ficción importantes del mundo para que sean adaptadas localmente, en territorios fuera de la frontera de España.

En este sentido, la entidad que integra la totalidad de empresas de producción de cine y televisión en España, Fapae, en el último tiempo ha comercializado ficciones españolas en el extranjero con positivos réditos de utilidades. Un ejemplo es el caso de la adaptación italiana para RAI de la serie dramática *Pulseras Rojas*, basada en la serie de Filmax, es líder de audiencia de emisión en este país, como lo es también el serial de Boomerang TV *El secreto del puente viejo*, emitido en su versión original por Canal 5 de Italia.

Los productores han destacado también *Vivo cantando*, serie producida por Doble Filo, Grupo Secuoya, para Antena 3, emitida en China, Brasil, Colombia, Venezuela, Bolivia, Paraguay y Chile. Asimismo, han resaltado otras adaptaciones como *El Barco*, estrenada en Rusia y la versión original doblada ya ha sido emitida en 50 países repartidos entre Latinoamérica y Europa del Este. En la misma senda la serie de Boomerang TV *Los misterios de Laura*, dio luz con adaptaciones en Estados Unidos, Italia y Rusia.

¹¹³ Diario ABCE.es. Disponible en <http://laguiatv.abc.es/loultimo/20140401/abci-espana-quinta-exportadora-series-201404011319.html>. [Consulta martes 22 diciembre de 2015].

Con estos antecedentes el formato de la ficción se ha convertido en una de las apuestas más importantes de las cadenas en España, aumentando así la oferta televisiva como resultado de las adaptaciones a las parrillas de las cadenas que buscan dar solución en el aumento de la demanda de los espectadores que siguen el formato serializado de la ficción.

En esta línea el canal Atresmedia estrenó el martes 22 de diciembre de 2015 su nuevo canal en la señal local denominado, Atreseries dedicado a la transmisión íntegramente a las series nacionales del conglomerado Atresmedia, como así también producciones internacionales. El objetivo es presentar miniseries, cine de estreno y distintos formatos de producción que permitan enriquecer la experiencia de disfrutar de la ficción.

De acuerdo al proyecto,¹¹⁴ la idea es ofrecer una oferta abierta dedicada exclusivamente a la ficción, privilegiando el sello del género de la televisión de España y marca de éxito nacional en el marco de su evolución como referencia, abriendo así una ventana especializada para los espectadores aficionados.

Este importante incremento de la ficción en España en relación a los presupuestos y propuestas de producción no deja de crecer y fortalecerse en diversos ámbitos de distribución y parrilla programática, generando así, un culto, de tipo social, dramático y popular en su consumo. Sin embargo, están en permanente mutación, debido a que su forma y contenido dependen de muchos factores de la realidad que se van mezclando para atender los cambios que demanda la audiencia.

¹¹⁴ *Atreseries, el nuevo canal de Atresmedia Televisión*. Disponible en http://www.antena3.com/objetivotv/actualidad/espana/atreseries-nuevo-canal-atresmedia-television_2015111000086.html [Consulta martes 22 diciembre de 2015]

7.3 Situación y auge de la ficción televisiva en Chile

Chile tiene un mercado de producción audiovisual auspicioso y uno de los actores en el proceso de crecimiento es la televisión, ya que en las dos últimas décadas ha cambiado radicalmente frente a la evolución encaminada a su privatización. Asimismo, en el escenario industrial del audiovisual suma en emisión de pantalla y audiencia con el flujo de productoras independientes exitosas en géneros ficcionales.

El escenario se refleja con el retorno de la democracia a partir de la década de los '90, en el que se presenta un giro radical en la industria televisiva. Al concluir la dictadura, en 1989, se autorizaron las concesiones de TV a privados, que ya estaban establecidos en la Constitución de 1980, pero que no se habían hecho efectivas. En 1992 se promulgó una nueva ley para canal público estatal, TVN: la cadena fue reformada como una televisión pública del Estado, con autonomía política y con el mandato de autofinanciarse para hacer efectiva dicha autonomía.¹¹⁵

En la actualidad la política de servicio de la televisión en Chile es abierta o de pago, es decir, canales públicos y privados transmiten por sus cadenas, mientras que las de pago, ofrecen a los espectadores un servicio por cable o digital con la suma de otros canales complementarios a los de televisión abierta. Este tipo de servicio, ofrece una programación variada de películas y series de ficción, en su mayoría de Estados Unidos.

Pero los cambios en consumo audiovisual configuran un proceso en la medida de la creatividad y reforma de la política de los canales en la adquisición de proyectos de ficción televisiva como tendencia en la industria audiovisual. De acuerdo al informe Panorama del Audiovisual Chileno del año 2011, hay un creciente éxito en la audiencia dirigida hacia la ficción chilena en relación a una baja en ficciones norteamericanas y latinoamericanas.

¹¹⁵ OBITEL Chile, 2006.

Esto ha llevado a que canales como TVN y CHV (Chilevisión) hayan comenzado a producir y emitir ficciones realizadas en el país, comenzando así un alza en contraste con la baja de audiencia en sintonía hacia la ficción norteamericana.

Por otra parte, un informe de OBITEL 2013, revela que la televisión abierta ha presentado cambios en las últimas dos décadas producto de las privatizaciones, desapareciendo la televisión universitaria, y perdiendo sus raíces desde su génesis en la década del '60. Los 7 canales abiertos se desglosan en un canal totalmente universitario (UCV-TV), un canal público (TVN) y 5 canales privados - Canal 13, Chilevisión (CHV), Mega, La Red y Telecanal- , 3 de los cuales son grandes canales competitivos entre sí junto al canal público TVN. Los otros dos canales privados son de menor tamaño (La Red y Telecanal). En resumen, hay un grupo de 4 canales altamente competitivos: 3 privados y el canal público.

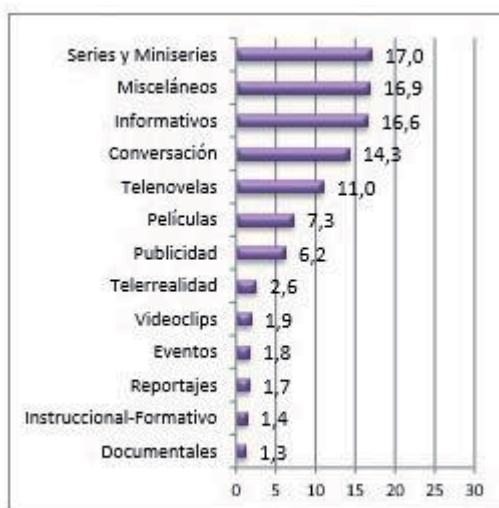
La estación pública TVN es el que más títulos chilenos ha estrenado durante el año 2012: 10 de los 23 títulos, duplicando en cantidad al siguiente canal (Mega con 5 títulos). Según indica el propio informe de OBITEL del año 2013, los canales que más exhiben títulos ficcionales importados son La Red con 14 títulos y Mega con 10 títulos, manteniendo la política de libre mercado en relación a la producción propia y la importación, no aplicando un proteccionismo en términos de producción nacional. No obstante, el ingreso de programas extranjeros se hace a través de canales de cable, mientras que las cadenas nacionales han disminuido las producciones internacionales.

En términos de la ficción televisiva nacional, su maduración corresponde al decenio de la última década, emitiendo en el horario de *prime time*, muchas producciones nacionales y otras similares en ideas a series producidas en Argentina o España. La razón a este tipo de producción se refleja en el consumo que alcanza un 17 % según un estudio realizado por el Consejo Nacional de Televisión, CNTV.¹¹⁶

¹¹⁶ Organismo estatal que vela por el correcto funcionamiento de la televisión en Chile a través de políticas institucionales que orientan, estimulan y regulan la actividad de los profesionales involucrados en la actividad de la televisión.

Un estudio vinculado a la parrilla programática en la televisión chilena, indica que las opciones de los espectadores se distribuyen entre los programas de Series y Miniseries, los misceláneos (variedad de programas) y los informativos. Lo mencionado anteriormente se presenta en el siguiente gráfico:

Gráfico 31: Opción de los espectadores a programas de televisión en Chile.



Fuente: CNTV 2013

Uno de los referentes importantes en el desarrollo de la ficción televisiva en Chile son sus telenovelas, programas que desde la década de los 80 mantienen el horario vespertino en la programación de las cadenas, previo a los informativos de noticias.

Así, las grandes producciones correspondieron a los dos cadenas más importante durante los 80 (TeleTrece, actual Canal 13 y TVN) con telenovelas que marcaron una época en términos de dramatización, donde aún no se explotaba cotidianidad o la historia en las realizaciones.

La televisión nacional tuvo momentos estelares con telenovelas de producción nacional en la década de los '80. Es el caso de *La Madrasta* (1981) del guionista Arturo Moya y que fue la primera teleserie en color en las pantallas de Chile. Otros casos son, *Los Títeres* de Sergio Vodanovic (1984), *Marta a las ocho* (1985) de Vicente Sabatini, *Ángel Malo* (1986) dirigida por Oscar Rodríguez o *Bellas y Audaces* (1988), a cargo de Ricardo Vicuña y María Eugenia Rencoret.

En todas las ficciones de los años '80 las temáticas son representadas en la matriz del melodrama que agrupa a un personaje determinado o una familia. Por otra parte, las ficciones de los años '90, también basadas en el formato de la telenovela, integran en su narrativa un giro relacionado con mostrar experiencias ligadas a la adolescencia y vidas cotidianas de los personajes, pero sin un realismo que logre una conexión de credibilidad y éxito.

Sin embargo, a partir de la década de los 90, comienzan a introducirse en Chile nuevos géneros de ficción, como el docudrama y las series, cuyo éxito amplió las posibilidades de desarrollo tanto para las áreas dramáticas de los canales como en las productoras independientes.

No será hasta entrada la segunda década del siglo XXI que el formato de la serie de ficción como género dramático, policial e histórico, tendrá un nivel de producción acorde al desarrollo de la industria audiovisual con estrategia comercial para vender el producto, pero aún no logra una maduración, debido al encarecido coste de producción y la ausencia de productoras que apuesten por este formato.

Lo anterior se valida con el planteamiento de Luis Breull (2013) quien señala que “hacer series o teleseries no ha sido ni será barato y los riesgos que se corren cuando se opta por guiarse sólo por el paradigma del control de costos se paga caro, especialmente si uno de los focos potenciales de futuro de estos productos se basa en la coproducción internacional. Se trata de un territorio no exento de riesgos” (Breull, 2013: 66).

Una opinión similar admite el cineasta y director de la serie *Los Archivos del Cardenal*, Nicolás Acuña, sobre la dificultad que significa en Chile hacer ficción de calidad, en relación al presupuesto que sea acorde a las exigencias de los guiones. “En Chile los presupuestos para ficción son pequeños”¹¹⁷ (en Internet).

¹¹⁷ Entrevista disponible en http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110203/pags/20110203161048.html

Esto se debe a que los canales no aportan presupuesto para las producciones nacionales, excepto para las teleseries, por lo que la estrategia para madurar la industria audiovisual en términos de cine y series de ficción, ha sido el postular a aportes públicos vía proyecto, por medio del Consejo Nacional de Televisión y el Fondo Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Por otra parte, la ficción en Chile no mantiene un equilibrio en el consumo de sus producciones debido a fallas en el proceso productivo, así como también carencias en la gestión y en la realización. La falta de espacio en la parrilla programática es otra de las falencias que conducen baja en la audiencia, ya que algunos canales no están asociados como marca propia del género.

No obstante, los últimos años de la segunda década se han emitido ficciones de época ambientadas en el pasado reciente del país, que giran en torno a la dictadura militar y situaciones de vida cotidiana. Es el caso de Canal 13 con su serie *Los 80* y TVN con la emisión de *Los Archivos del Cardenal*, quienes han liderado e innovado cualitativamente en calidad la ficción seriada en Chile.

Mujica (2012) expone que “en estas series se manifiesta un cambio en los mecanismos de representación del pasado. En ellas pareciera estar manifestándose el tránsito desde una memoria temerosa, que expresaba el trauma de la dictadura a través del melodrama, hacia una memoria que describíamos como sin tapujos” (Mujica, 2012: 69).

La producción ha combinado diferentes formatos en los últimos diez años como el docudrama, el serial TV Movie y la comedia, realizaciones pertenecientes a productoras independientes y a los propios canales, proyectos que han permitido una variación en la parrilla programática. Sin embargo, ha existido un incremento de productoras independientes en la planificación de ficciones para externalizar la producción en su calidad de proveedoras de series de ficción.

Esto ha permitido una modificación en los formatos, ya que en su continuidad de productos como la telenovela de las 20 horas, ha hecho que su género se acerque a la comedia para incluir una audiencia familiar, dejando en el *prime time*, posterior a los informativos, tonos más cargados a lo dramático inspirado en hechos reales con formatos como el docudrama y series TV Movie (Obitel Chile, 2006).

Algunos ejemplos son *El día menos pensado* y *Mea Culpa* de Carlos Pinto; *Pecados Capitales* de Joaquín Bize y Mario González; *Historias de Eva* de Gastón Roca y *Mujeres que matan* de Christine Lucas, series realizadas durante el año 2006.

Por otra parte, uno de los elementos que permitió en Chile acrecentar la producción de serie de ficción, fue el aniversario del Bicentenario que dio lugar al “Proyecto Bicentenario” conmemorado el 18 de septiembre de 2010. En este contexto, nacen un conjunto de ficciones históricas que tuvieron relación con los hechos de la Historia de Chile, y donde Canal 13 emitió la serie *Héroes*, basado en los acontecimientos del desarrollo de país, desde la Conquista hasta su modernidad en el siglo XIX. El proyecto buscaba reflejar una época concreta del país y mostrar su identidad, a través de la historia de las grandes gestas militares y políticas, mezcladas con la vida cotidiana y doméstica marcada por códigos melodramáticos.

El año 2011 se llevó a cabo uno de los proyectos más significativos en términos de producción y emisión por cable en el canal HBO: el cineasta Pablo Larraín¹¹⁸ se hace cargo de la serie *Prófugos*, un drama policial y de acción donde el narcotráfico es su sello central como motivo de expansión del mercado hacia Latinoamérica. La serie se desarrolla en distintos lugares de Chile (norte, zona central y sur), lo que hace que sus protagonistas enfrenten sus propios destinos por medio de la traición, supervivencia y una serie de giros dramáticos de complot.

¹¹⁸ Director de la película “NO”, basada en la campaña del plebiscito del año 1989 cuando Pinochet perdió su continuidad a cargo del gobierno, finalizando así el periodo de la dictadura. La película el año 2013 fue nominada a los Oscar.

Continuando con la producción audiovisual, el año 2012 se estrenaron cinco series de ficción en los distintos canales, proyecto financiados por el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), y que abordaron diversas temáticas como situaciones juveniles hasta el atentado a Augusto Pinochet.

Desde el éxito de la serie *Los 80*, el formato docudrama, que apela al género histórico, ha presentado una maduración y aumento en su producción: Valeria Sarmiento, la viuda del cineasta Raúl Ruiz, dirige la serie *Diario de mi residencia*, de cuatro capítulos, en torno a la visita a Chile de María Graham, en 1822. La producción refleja sus observaciones y opiniones respecto a la vida política y social en Chile, los hábitos de comida, vestuario, además de su geografía.

Amar y morir en Chile es otra las series de ficción televisiva que transmitió la cadena privada Chilevisión con cuatro capítulos que inspiraron los últimos años del grupo guerrillero, Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). La trama se centra en el romance de los personajes de la vida real y que pertenecieron al grupo extremista: Cecilia Magni – la comandante Tamara – y Raúl Pellegrin – el comandante José Miguel.

Así, la televisión chilena del último tiempo se ha visto en procesos de cambios que traen como consecuencia 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 línea de proyectos, las otras producciones tratan temáticas cuya fuente de información son los hechos ocurridos en el país que proporcionan los informativos de prensa. De esta forma, *Vida por vida* (2012), gira en torno a la importancia de la donación de órganos, desde la perspectiva de seis personajes que son parte de un equipo médico. *Solita Camino* (2012) trata sobre el abuso sexual intrafamiliar en un adolescente que debe enfrentar de manera solitaria el camino para encarar a su abusador y *El Nuevo* (2013), serie transmitida por el canal público TVN que gira en torno al hijo de unos astrónomos que llega a Santiago a vivir donde sus tíos.

Según datos de ANATEL del año 2013, la televisión abierta en Chile tuvo una baja desde el año 2003, donde la mayor cantidad de los chilenos (63 %) accede más a la televisión por cable y sus contenidos, aumentando la audiencia en forma gradual entre los años 2009 y 2012. Aunque las series de ficción marcaron 31 puntos de rating el año 2013, esto indica que la ficción seriada en televisión abierta sigue un camino de crecimiento y estrategia, tanto en sus canales de financiamiento, como producción, para convertirse en un producto masivo que pueda atraer todos los segmentos sociales y etarios de audiencias, que no estaba concientizado en este tipo de formato.

Una de las tendencias recientes que ha tenido la industria, es la producción de series que abarcan temáticas de época. Con el Bicentenario para celebrar la Primera Junta de Gobierno con motivo de la independencia de España, los canales de mayor audiencia y trayectoria, realizaron proyectos ambientados en episodios puntuales sobre la historia de Chile, aludiendo a la independencia y a la Guerra del Pacífico.

La cadena privada Mega también gestionó el intento de llevar a cabo un proyecto vinculado con el pasado a través de la serie *Cobre* (2012) ambientada a principios del siglo XX, pero no tuvo éxito de rating, lo que derivó en un fracaso.

Lo contrario ocurrió con las producciones en los últimos años de la serie *Los 80* de Canal 13 y *Los Archivos del Cardenal* de TVN. Ambas han sido un hito en términos de realización y temática, al abarcar la historia reciente del país, y estar ambientadas en la época de la dictadura militar conjugando así una narración que implica situaciones de la vida real y hechos cotidianos que viven sus respectivos personajes.

Si bien la producción de series de ficción en Chile ha tenido una ruta de maduración con altos y bajos en el tiempo, ésta sigue siendo una industria que topa con los costos de producción y los riesgos que ello significa. No obstante, el proceso que lleva en forma pausada, demuestra ser masiva con la intención de ser una ventana que refleje la realidad (Breull, 2013). El cuadro de la ficción televisiva en Chile con sus propuestas narrativas ha sido revalorizado desde la primera década del siglo XXI, convirtiéndose en un producto de consumo en la pantalla de televisión en la actualidad.

7.4 Cuéntame Cómo Pasó: el retrato de una familia española testigo de los acontecimientos de la transición en España

Esta serie de ficción es una de las más longevas de España. Su estreno fue el 13 de septiembre de 2001, cuya idea original es de Miguel Ángel Berbardeu. La historia comienza en 1968 narrando las situaciones que enfrenta la familia Alcántara en el seno de una España franquista que va camino hacia una transición y democracia.

Como producción que gira en un entorno familiar vivo que despierta imaginación entre los espectadores debido a su proximidad cultural de las historias y personajes representados en una España en periodos de Franco y post caudillo, la dimensión de la serie va más allá del entretenimiento para configurar un relato cercano a la cotidianidad donde la familia es el objeto de su llegada. No obstante, de acuerdo a un estudio realizado por Mar Grandío (2008) el *target* de público es más amplio, es decir, adolescentes y jóvenes, independiente del género y edad.

La presente serie cumple con el concepto denominado “crónica familiar” que explica que el género es muy practicado popularmente, ya que en sus escenarios están confinadas a las cosas y estructuras temporales en el que la narración se centra en las cotidianidades de la familia, visualizadas en actos como nacimientos, bautizos, fiestas, reuniones, cultos familiares y todas aquellas actividades de intertextualidad como marco de referencia. Su uso y forma se observan en esta serie, como en la chilena *Los 80*, (ver 7.6), en el que se destaca sus usos y formas de manejo que contribuyen a la memoria del naturalismo de la familia moderna (Herman, *et ál*, 2005).

La caracterización anterior se complementa además, con la consolidación del dramedia que tiene la serie al narrar mezclas de tramas melodramáticas con componentes cómicos cuya duración por capítulo se extiende entre 40 y 45 minutos, propio de las series de Estados Unidos. Sin embargo, la adaptación en España alcanza 70 minutos de duración (Diego y Pardo, 2008).

Esta es una de los rasgos de la presente serie que presenta las vicisitudes de una familia media de Madrid en el marco de los acontecimientos reales más destacados de España como el final de la Transición, la administración política de Adolfo Suarez, el golpe de Estado de Antonio Tejero, el triunfo del Partido Socialista Obrero Español de Felipe González en 1982 y el mundial de fútbol ese mismo año. Es decir, a lo largo de sus respectivas temporadas, es calificada como una crónica social que ha conseguido captar la audiencia para recordar los acontecimientos recientes.

La serie en sí misma, ha desplegado un relato donde combina la estabilidad y esfuerzo de una familia media junto a un vecindario comunitario en el que se incorporan las coordenadas de la vida social de la época en el que se muestra las dinámicas del desarrollo social, los cambios de la cultura y forma de pensar una vez llegada la democracia y la modernización social.¹¹⁹

¹¹⁹ Específicamente estas referencias incumben a la temporada 14 de la serie televisiva, tiempo correspondiente al análisis y desarrollo de la presente investigación.

Una de las características fundamentales de su producción es presentar en su línea de argumentos hechos reales que van a la par con la historia de cada uno de los integrantes de la familia, relato contado por Carlos, uno de los hijos menores de los Alcántara. La historia del formato tiene una narración *flashback* que se cuenta a través de los recuerdos de Carlos (con la voz de adulto del actor Carlos Hipólito). Sus capítulos están centrados en la nostalgia, el humor costumbrista y, por sobre todo, situaciones de la vida cotidiana.

La serie cuenta metafóricamente la historia de su productor Miguel Ángel Bernardeu, quien basa su relato en lo que le tocó vivir a él y a una cantidad de españoles que pertenecen a su generación. En definitiva, a todos aquellos que nacieron en los setenta y que a través de ella, pueden recordar.

Según explica el propio Bernardeu en una entrevista a las periodistas Sol Alonso y Teresa Peyrí (2013), la serie es una forma de contar de cómo creció él y sus amigos a través de una España que fue cambiando como la propia televisión: se cuenta desde la “dictadura añosa, rancia y enquistada a una democracia oxigenante que titubea cuando rompe a andar”.¹²⁰

Si bien su estreno se produjo el 13 de septiembre de 2001, el plan comenzó a cultivarse ocho años antes por Miguel Ángel Bernardeu, cosechando éxitos en más de una década donde el productor sigue trabajando en cada proyecto de la serie buscando profesionales inquietos para integrar el equipo que permita seguir recordando la historia reciente de España. Las últimas temporadas se ha transmitido los días jueves a partir de las 22:30 horas en La1 de TVE, con reposiciones en los canales Clan y La2.

¹²⁰ Sol Alonso y Teresa Peyrí (2013). *Cuéntame. Ficción y realidad*, p.16.

Según señalan Alonso y Peyrí,

“se trata de una serie que arranca en el año 68, y digamos que Cuéntame no tiene fecha de caducidad, pero esto se va viendo a medida que creció su éxito. El productor quiere que cada capítulo tenga un contenido. Quiere historias con principio y fin que formarán parte de otra mucho más general. Es una crónica y como tal debe explicar con claridad el lado humano, el histórico y el cotidiano de nuestro pasado inmediato” (Alonso y Peyrí, 2013:35).

Lo planteado por las periodistas es el sello de la serie, esa forma de contar una historia general, envuelta en conflictos que tienen un principio y un final, en la medida que afecta a todos los personajes, cuyos dramas se enmarcan en el conjunto de la realización y principios de la vida cotidiana.

La familia Alcántara se ha ganado la audiencia al dar respiro a los programas de la competencia; el *share* es un indicador importante que desde un 17 por ciento, dobló su media en la tercera temporada con el capítulo “Tocando fondo” con un 51¹²¹ por ciento.

Esto confirma que la serie de TVE *Cuéntame Cómo Pasó*, es una de las más galardonadas de la historia de la televisión en España. Ha recibido premios en el ámbito nacional e internacional. Esta serie ha creado escuela, y su formato es exportado a otros países como Italia, Portugal o México, lo que indica el potencial de la ficción de producción nacional.

Pacheco (2009) establece que respecto a las series de ficción en España desde los años '90, los espectadores han preferido las ficciones nacionales por sobre las extranjeras, ya que la asimilación con los personajes y situaciones próximas los acerca a sus vidas.

En este sentido, la fórmula de *Cuéntame Cómo Pasó*, desde sus inicios trabaja la combinación de enredos de los personajes con la historia reciente de España como estrategia de producción. Los mayores de 40 años pueden conectar con las vivencias de los personajes adultos, mientras que la generación menor de los 40, sigue a los personajes más jóvenes.

¹²¹ Disponible en <http://www.formulatv.com/series/cuentame-como-paso/audiencias/>

Por lo tanto, el formato favorece mucho, debido a que pequeños y grandes momentos de la historia se intercalan a través de las imágenes de archivo de NO-DO, noticiario cinematográfico audiovisual del franquismo, cuyas representaciones se insertan entre los personajes que dan un carácter de verosimilitud a la acción narrativa de la historia.

La serie presenta un relato coral, pero secuencial que no hace perder al espectador la historia de cada capítulo. El nivel de estructura se guía por el matrimonio Alcántara y la familia junto al entorno de las amistades, redes profesionales y los acontecimientos de la época. La estrategia de su narración se encamina a propiciar la unión por una puesta en escena real, evocación, suceso histórico y ficción. (Rueda y Coronado, 2009).

De los cuatro hijos de la familia protagonista – los Alcántara-, tres tienen sus propios dramas con los respectivos giros que marcan la historia: una hija que fue atrapada por las drogas y el exilio (Inés), un hijo ligado a la política de izquierda, abogado y periodista que más de alguna complicación tiene que soportar a nivel personal y sentimental (Toni), y un hijo menor apasionado por el amor, pero inestable frente a sus emociones que más de un problema rompe el esquema de tranquilidad en la familia (Carlos).

Un factor importante es que para aquellos espectadores menores que aún no habían nacido durante los 60 y 70, las tramas ambientadas en el devenir político y social de esos años, les sirven para conocer mejor ese período histórico.

En este sentido Pacheco (2009) indica que,

“el conocimiento de la historia a través de la ficción, servirá como hilo conductor del texto, ya que no se repasan solamente los acontecimientos políticos más destacados, sino que se trata con especial interés la evolución social y económica de la sociedad española tomando como punto de referencia a una familia de clase media en la que pueden verse reflejados buena parte de los espectadores” (Pacheco, 2009: 227).

En el devenir de la familia Alcántara, a lo largo de sus temporadas, ocurren una diversidad de coyunturas, pero el tema central seguirá siendo el foco de atención en el transcurso del tiempo. Para su creador, Mercedes (Ana Duato) y Antonio (Imanol Arias), son los auténticos protagonistas, pese a la importancia del resto del elenco, pues el magnetismo entre ellos, refleja ese carácter propio de la familia modesta que busca el progreso, ajustados a los tiempos propios de la dictadura.

“Antonio pertenece a esa generación de españoles que crecieron oyendo historias de la Guerra Civil, y sufriendo las carencias del durísimo periodo de posguerra, españoles cuyas ganas de cambiar las cosas se desdibujaban entre las primeras necesidades no resueltas y el miedo a perder la paz reconquistada, sin reparar en el precio impuesto por la dictadura franquista. Es uno de esos españolitos bien que solo cuando la madurez les va pintando las sienas atisban la posibilidad de aspirar un mundo mejor para ellos y para los suyos. No entienden cambios radicales. No necesitan ser franquistas para agarrarse a la estabilidad impuesta por el régimen a cambio de silencio y otras muchas renunciadas [...]. Los nuevos aires que se respiran a finales de los años sesenta le dan miedo, mucho miedo. Antonio ha crecido con la imagen de aquel 25 de octubre de 1936, cuando los nacionales llamaron a la puerta de su casa, naturalmente de noche, y se llevaron a su padre. Un buenazo, el herrero del pueblo, el hombre cabal cuya grandísima traición a la patria sería militar en el sindicato UGT” (Alonso y Peyrí, op.cit., p.60).

El personaje es obtuso, pero modesto, con esa figura incapaz de comprender la modernidad que practican sus hijos ante las aspiraciones que anhelan en relación al tiempo que describen. Antonio Alcántara en el trayecto de la serie busca ser alguien en la vida.

La pareja en matrimonio, Mercedes (Ana Duato), en el marco de la producción de la ficción personifica a una mujer sacrificada, que lucha por su madre e hijos, y después por ella misma. Es un personaje mucho más acostumbrado a dar que a recibir, y que se multiplica para atender a su esposo, sus hijos y su propio anhelo, que no es otra cosa que mejorar la vida de los suyos.

Miguel Ángel Bernardeau señala sobre sus personajes principales que son los que sujetan al país como familia, donde se ayudan unos a otros, eje de la narración, aunque Mercedes en su lucha rompe la tradición de la mujer coartada de libertad durante los capítulos del franquismo.

Su pelea ante la vida permite ganar dinero cuando tiene a sus hijos formados. La clave de su historia es que es una mujer trabajadora, que comienza a percibir recursos al percatarse de su inteligencia superior a la de su marido, pero no intenta sobresalir, manteniendo así su humildad.

La serie basa su éxito en mezclar géneros como el drama y elementos de la comedia con un humor propio de situaciones atinentes a la época. El investigador Bruno Carriço llama al tratado de la época como *mediatización*, vale decir, una forma de tratar el pasado por medio de la ficción donde el lector y el autor integran el realismo y la imaginación (Carriço, 2012).

Las series de televisión en gran medida son un reflejo de cómo vivimos, sobre todo en aquellas que apelan a la historia reciente, ya que su dispositivo retórico, desde el comienzo, exhibe un abanico de hechos que son identificables en la sociedad española. Sánchez-Biosca (2006) denomina este fenómeno como *reciclaje*, es decir, la existencia de una comunicación que proporciona material de archivo disponible para la construcción de la línea argumentativa de la historia que avanza progresivamente en *Cuéntame Cómo Pasó*.

Como se ha mencionado anteriormente, la base de la serie interpreta lo que algunas familias españolas tuvieron que hacer en el pasado para mejorar sus expectativas de vida: emigrar de una zona rural a la capital donde padre y madre comienzan un itinerario existencial, a través de la historia de España comprendida entre los años '60 y '80. Desde el punto de vista de la observación llevada a cabo en el trabajo empírico del Grupo de Discusión desarrollado en España, lo expuesto anteriormente se confirma en algunas de las respuestas de los participantes al tratar el tema de la emigración de la familia desde el campo a la ciudad, situación que al ver la serie, aquellos aspectos hicieron recordar situaciones familiares.

Como ya se ha comentado, los pilares de la ficción televisiva son sus dos personajes, Antonio Alcántara (Imanol Arias) y Mercedes Fernández de Alcántara (Ana Duato), quienes comparten protagonismo con el resto de los integrantes de la familia: Herminia (María Galiana), quien hace el personaje de la abuela, además de los hijos: Inés (Pilar Punzano), Toni (Pablo Rivero), Carlos (Ricardo Gómez) y María quien da vida a la pequeña (Celine Peña en la temporada 14).

A los dramas de la familia se incorpora también, Miguel Alcántara (Juan Echanove) y la mujer de éste, Paquita, interpretado por Ana Arias.

Sin embargo, la familia Alcántara es la clave de la serie en sus respectivas temporadas, ya que es por medio de ella, que se construye el arco de cada temporada que va en función de los personajes de la familia, diseñando los grandes trazos de la trama sobre hechos significativos acordes a los años que trata la temporada.

En este contexto, los autores especializados en guión de series de televisión señalan que, “las tramas tienen que estar motivadas, en mayor o menor medida, por preocupaciones de la época: el aborto, el divorcio, la situación de la mujer, las relaciones de los hombres con la mujer, el papel de la iglesia en la sociedad, los “nuevos curas”, etc.” (Farré, *ét al*, 2012: 259).

El cuidadoso tratamiento de sus guiones y el profesionalismo de las interpretaciones, ha logrado a través de los más 250 capítulos transmitidos, atraer la atención de los espectadores no sólo en España, sino también en el extranjero. Gracias a la tecnología, la serie es referencia¹²² en América y ha tenido además, adaptaciones en Italia y Portugal.

Al ser una serie familiar, responde a la fórmula de entretener a través de su contenido audiovisual para plasmar aquella intención que es crear un efecto en el destinatario que disfruta, pero también sufre, además de mantener la atención en el desarrollo de toda su estructura narrativa.

La serie lleva 17 temporadas a cargo de la siguiente producción:

¹²² Información disponible en <http://www.rtve.es/television/cuentame/la-serie/>

Gráfico 32: Equipo producción *Cuéntame Cómo Pasó*

Productora	Grupo Ganga
Producción Ejecutiva	Miguel Ángel Bernardeaur
Producción Ejecutiva TVE	Nicolás Romero
Dirección de Producción	Miguel Forneiro
Dirección	Agustín Crespi, Antonio Cano, Azucena Rodríguez, Moisés Ramos y Óscar Aibar.
Edición de Guiones	Eduardo Ladrón de Guevara e Ignacio del Moral
Guionistas	Eduardo Ladrón de Guevara, Ignacio del Moral, Carlos Asorey, Jacobo Delgado, Curro Royo, Carlos Molinero, Sonia Sánchez
Dirección de casting	Elena Arnao
Dirección de arte	Gonzalo Gonzalo
Dirección de fotografía	Tote Trenas A.E.C.
Diseño de sonido y mezclas	Juan Carlos Ramírez y Salvador López
Edición	Joaquín Roca y José Ares
Música	Fernando Ortí
Figurinista	Pilar Sáinz de Vicuña
Jefa de maquillaje y peluquería	Carla Orete

La forma de escribir las historias toma como fuente principal la documentación, es decir, cada arranque de capítulo es buscado en diversos archivos: bibliotecas, videotecas, hemerotecas, incluyendo la memoria de los integrantes del equipo (Alonso y Peyrí, 2013).

La búsqueda de imágenes en el Departamento de Documentación de Televisión Española, el repaso de la prensa de la época y las experiencias de vida de los actores, dan crédito a la construcción de las historias. Esto se explica con algunas experiencias: para los capítulos del cáncer de pechos de Mercedes (Temporada 13), su protagonista Ana Duato, encontró la ayuda en la Asociación Española Contra el Cáncer, donde el personal y las enfermeras la apoyaron a cambio de representar una historia verosímil.

Desde el punto de vista de la forma de su narración, la serie de ficción en la actualidad es un referente de la televisión española y de la historia del país, ya que en la conjugación de su memoria pone el acento en el drama, y las referencias de la historia en un relato que conviven distintos niveles narrativos yuxtapuestos.

En alusión a esta mirada, la tendencia de la serie para Pousa (2015) apela a la reinención, a la hibridación, al eclecticismo, a la popularización y a la búsqueda de fórmulas que apuestan por un lenguaje reconocible, que permite a la producción audiovisual consolidar la obra como producto cultural que se comprende por la representación de una época.

Así, la línea de reflexión se limita a un contexto histórico real cuyo relato busca el sentido emocional del país. Pousa describe que la impronta estética que definen a *Cuéntame Cómo Pasó* es la forma de contar la historia reciente de España en la televisión a través de diversas posiciones dramáticas imaginadas, ficcionadas y documentadas, pero también, soñadas.

En su relación al pasado, memoria y recuerdos, pilares narrativos esenciales, la autora expresa que, "*Cuéntame cómo pasó* legitima su narración construyendo un universo de ficción propio desde nociones básicas de españolidad. En su desarrollo dramático, la combinación de significantes y de significados tomados de múltiples realidades configuran una nueva identidad dramática y un estilo propio y reconocible" (Posua, 2015:80).

En los 15 años de historia ha cosechado buenos resultados: doblan el *share* de 17 por ciento solicitado por la cadena televisiva, obtiene la Antena de Oro a la mejor serie televisiva el año 2004; Fotogramas de Plata para Imanol Arias (2001 y 2002) y Ana Duato (2001 y 2002); dieciocho premios de la Academia de Televisión; y nominada a los premios Emmy en el 2003.

7.5 Amar es para Siempre: la serie derivada de Amar en Tiempos Revueltos

Esta producción es la continuadora de la exitosa serie *Amar en Tiempos Revueltos* que se transmitía en TVE hasta el año 2012. Sin embargo, en enero de 2013 inicia sus nuevas transmisiones con nuevo nombre, *Amar es para Siempre*, en la cadena televisiva privada, Antena 3, producida por Diagonal TV, con cambios a nivel visual, de guión y de los actores,¹²³ pero mantiene su esencia al reflejar en la nueva cadena la España de principios de los 60, donde hay un resurgimiento social y económico en la sociedad española.

Su llegada a Antena 3 significa comenzar con una nueva temporada. Hasta la escritura de la presente tesis lleva cuatro temporadas de producción. Su motor principal son las distintas tramas que se tejen durante la época de aquellos años, manteniendo su estilo de serie sobremesa emitida de lunes a viernes entre las 16:30 y 17:30 horas.

Su nueva temporada en el canal privado mantiene a sus personajes claves y de continuidad que dan vida al barrio: Marcelino (Manu Baqueiro), Manolita (Iztívar Miranda) y Pelayo (José Antonio Sayagués) junto a otros que transitan alrededor de la locación principal como es la Plaza de los Frutos y sus calles, espacio en el que interactúan la mayoría de los personajes en el devenir de sus temporadas.

Este lugar es el epicentro más emblemático de la ficción junto al bar “El Asturiano” donde se cruzan las historias a lo largo de los años en tono costumbrista. Allí los espectadores perciben un sector de encuentro para disfrutar diversas situaciones cómicas de Pelayo, Marcelino y Manolita. El bar refleja una acción de fidelidad de los personajes que pasan por allí para tomarse un vino, café o degustar croquetas en compañía de sus dueños, quienes recogen las tramas de los personajes.

¹²³ Eduardo Casanova (2013), Entrevista en Aragón Radio. Disponible audio radio en <http://www.aragonradio.es/radio?reproducir=73867>

Este epicentro del barrio refleja la recepción de todas las informaciones que provienen de las distintas tramas que están implicadas en situaciones sociales, como políticas de la represión franquista acometidas, tanto por la policía como la justicia en tono de hechos “lamentables” que les toca vivir a ciertos personajes del barrio.

La serie no se aleja de un relato en el que combina la contextualización histórica de España, reconocible por el trauma con la utilización de un espacio referencial madrileño, como la plaza y los pisos que albergan alrededor, para dar continuidad a las temporadas que provenían de las emisiones de TVE.

Fuera de estos espacios, también hay locaciones de interior como el hostel, oficinas, estación de policía y otros que dinamizan el relato de los argumentos. Su temporada en el canal privado comenzó exhibiendo los primeros años de 1960 con actores como Marc Clotet (Mauro), Bárbara Goenaga (Inés), Elena Jiménez (Leonor), Josep Julián (Vicente), y Jaime Pujol (Martín Angulo), entre otros que, a medida que transcurren las respectivas historias de la temporada, los personajes van cambiando así como en la integración de nuevas tramas, salvo los dueños de “El Asturiano”.

La serie televisiva se desarrolla también, en otros lugares donde convergen las historias de los personajes: la pensión familiar, hostel La Estrella, sitio que acoge a todas las personas que provienen de provincias para comenzar una nueva vida en la capital, y la agencia de viajes La Puntual, moderno negocio que desarrolla el servicio y organización de excursiones a los turistas.

Sin embargo, mantiene una tónica similar cuando se transmitía por TVE en la renovación de personajes para dar mayor significación a las historias en el marco de las características de la época de posguerra en España, donde se incorporan distintas clases sociales y de profesiones con sus respectivos problemas personales y formas de ser que dan vida los personajes.

Asimismo, el guión de esta producción demuestra una exhibición apegada al costumbrismo de una cultura madrileña que proyecta condiciones de la época: imposición, miedo y silencios de la dictadura, como así también estilos de cultura popular reflejado en acentos y modos de hablar en secuencias que muestran las diferencias entre un personaje llegado desde Andalucía en comparación al estereotipo de aquellos que son de Madrid.

La construcción y caracterización de los personajes está dado por aquellos que representan la autoridad, diferencia de clase, poder y género donde se aprecian valores y elementos que denotan, claramente, muestras de reaccionarios hacia el sistema o respeto al autoritarismo, elementos de verticalidad provenientes desde el caudillo que traspasa hacia la policía, instituciones jurídicas y empresarios.

En términos de protagonismo de la primera temporada, Inés (Bárbara Goneaga) es una abogada educada y responsable que comenzará a trabajar en el bufet con su mentor, Arturo Olazábal (Josep Linuesa), originando la trama de ella con Pía (Carmen Conesa) quien desarrolla el personaje de madrastra y esposa de Arturo. Por otra parte, el segundo protagonista, Mauro (Marc Clotet), forma pareja principal de la primera temporada de *Amar es para Siempre* junto a Inés.

Entre los dos comienza abrirse una enemistad, pero con el tiempo se irá convirtiendo en atracción, en la medida que el personaje de Mauro, un joven alegre y alocado al principio, madura cuando su trama lo lleva a un conflicto policial donde lo culpan de un asesinato que no cometió.

Durante el transcurso de la temporada 1 se observan algunos elementos propios de la época como las fotografías de Franco en aquellas escenas desarrolladas en oficinas públicas del franquismo, el uso del adjetivo “caudillo” en alusión al jefe del Estado, la represión y dureza de la policía, determinaciones arbitrarias de la justicia como muestra de la intolerancia de las instituciones del régimen, la desigualdad entre el género femenino y masculino, además de las vejaciones que sufren frente a la dependencia económica y potestad de los maridos y algunos flashback, que retrotrae la historia a temas políticos de la época.

Los principales lugares de las tramas de la primera temporada son las siguientes:

- a) "El Asturiano", que da continuidad a la serie y que sigue siendo el lugar de unión de las historias.
- b) Una nueva agencia de viajes -"Viajes Colón"- , moderno negocio que encarna un nuevo servicio, el de organizar excursiones a los turistas.
- c) Una pensión familiar - el "Hostal La Estrella"-, que acogerá a todas esas gentes de provincias que se trasladan a la capital, en favor de la industrialización.
- d) Una discreta casa de modas -"Le Ciel"- que, en realidad, es un prostíbulo clandestino, lugar regentado por Carmen, espectacular y moderna mujer.

La reanudación en Antena 3 en el marco de la línea narrativa de la anterior serie, prosigue con algunos personajes como los de Felisa, Asunción, Héctor y Bonilla que dan vida a las acciones de la primera temporada. Con el tiempo de la continuidad de la historia, Asunción y Héctor estarán a cargo de una pequeña agencia de investigación. A medida que pasan los capítulos de la temporada, son responsables de diversos casos que van dando solución a algunas tramas.

El relato narrativo se contextualiza con hechos verídicos proporcionado por los archivos fílmicos de NO-DO, y es precisamente en el inicio de la temporada donde se muestra la inauguración de la remodelación de la Plaza de los Frutos. El complemento es el archivo que presenta el progreso urbanístico del sur de la ciudad de Madrid, como apoyo para contextualizar el desarrollo de la historia de los respectivos capítulos.

Para dar ilusión de época, la ambientación se cuida en forma prolija con el objeto de hacer sentir a la audiencia en otro tiempo. Los diferentes departamentos de producción trabajan en la recolección de la documentación necesaria para ambientar lo que se ve en la pantalla, además de consultar testimonios de personas que vivieron esos años, junto a libros, revistas antiguas y películas como fuente de información.

La serie funciona como una verdadera industria de producción, es decir, el trabajo se organiza de acuerdo a las funciones y objetivos que se espera de la realización. El esfuerzo que se hace es para responder un engranaje complejo en cada una de sus piezas que deben ser sincronizadas y coordinadas. Para ello trabaja con una “guía orientadora” llamada la *biblia* en el que describen a los personajes principales (protagonistas y secundarios) en el que se trazan las líneas generales de las tramas, que van articulando la historia. No obstante, el trabajo puede sufrir algunas modificaciones en la medida que los personajes adquieren dimensiones que no estaban prevista.

En general se trabajan dieciocho secuencias por cinco capítulos de la semana que contienen pequeñas estructuras dramáticas para contar la historia de la semana. En la primera temporada desarrollada entre el 2012 y 2013, la serie cerró con una cuota de *share* de 13,4%, es decir, 1.640.000 espectadores.¹²⁴ Sus tramas de posguerra, incluidas las amorosas, están cercanas al espectador, ya que su relato refleja ciertos contenidos de historias del pasado que para los espectadores mayores, permite revivir el pasado, además de proyectar los conflictos de género que vivían las mujeres de la época en distintos aspectos sociales.

Para su director, Eduardo Casanova, “dirigir una serie como *Amar* es un privilegio. Poder contar parte de la historia de nuestro país a través de nuestros personajes es un reto muy bonito. Te hace estar en constante proceso de documentación y eso como director y como individuo aporta mucho. Gracias también a la longevidad de nuestra serie he tenido la oportunidad de conocer a un gran número de actores y equipo técnico que con su profesionalidad han hecho de *Amar* lo que es”¹²⁵ (Referencia Internet).

Sus temporadas son coordinadas por los siguientes cargos de producción:

¹²⁴ Información disponible en: <http://www.formulatv.com/noticias/42835/amar-para-siempre-emite-31-diciembre-capitulo-500/>

¹²⁵ Víctor Juste (2014). Nota de prensa [En Línea] disponible en <http://www.eltelevisero.com/2014/12/amar-es-para-siempre-emite-en.html>

Gráfico 33: Equipo producción *Amar es para Siempre*

Productora	Diagonal TV
Idea Original	Josep M. Benet I Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera
Argumento	Rodolf Sirera, Manel Cubedo, Miriam G. Montero, Marta Molins
Música Serie	Pedro Martínez
Delegado de Contenidos Antena 3 TV	Ana Belén Gómez
Delegado Producción Antena 3 TV	Ángel Ossorio
Dirección de Producción	Eugeni Margalló y Nuria Hernández
Producción Ejecutiva Adjunta	Montse García
Producción Ejecutiva	Jaume Banacolocha y Joan Bas
Director Serie	Eduardo Casanova

7.6 Los 80: la esencia de la familia de clase media en un Chile convulsionado

Dirigida por Rodrigo Bazaes las temporadas 6 y 7, la serie se emitió en la cadena privada, Canal 13 como proyecto de realización que contempló siete temporadas, siendo la última exhibida el año 2014. Su estreno fue el año 2008, en el mes de octubre, producida por Canal 13 y Wood Producciones en el marco de la celebración del Bicentenario del país.

El argumento se centra en el seno de una familia de clase media chilena, los Herrera, entre los años 1982 y 1989, periodo de revueltas sociales en plena dictadura y la caída de ésta con el Plebiscito del Sí y el No, ocurrido el 5 de octubre de 1989.

Los Herrera presentan diversas tramas que suceden durante los episodios históricos del país, que marcaron de alguna u otra forma, a las familias chilenas en temas como la economía, las crisis sociales, el boom de la televisión a color, el terremoto del año 85, el surgimiento de importantes jugadores de fútbol, entre otros sucesos, los cuales son narrados a través del discurso de la realidad de los Herrera, testigos de la época convulsionada por la dictadura. Si hay algo que caracteriza a la familia protagonista es que cada uno de los personajes muestra una arista de la sociedad chilena de aquellos años.

Como se mencionó en el apartado donde se explica sobre la “crónica familiar” (7.4), la serie es el fiel reflejo de la clase media, ampliamente mayoritaria en Chile compuesta por familias numerosas (cuatro hijos, en el caso de los Herrera), que en el marco del argumento de la narración, está pagando una casa propia, donde ambos padres trabajan y el dinero no sobra. Además, poseen aquellos elementos del prototipo de este tipo de familias naturales que viven de encuentros familiares, eventos sociales, festividades folclóricas y religiosas, que proyecta la cotidianidad de manera cercana.

La serie de ficción asienta cuotas de humor mezclado con temas sensibles y duros, modos representativos de la vida de la época, pero también es una lectura de la realidad actual chilena, permeando códigos de la telerrealidad. La voluntad de inscribir la serie a 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.

Los 80 permite observar manifestaciones de tránsito de una memoria temerosa, expresado por el trauma de la dictadura a través del melodrama con cuotas de búsqueda de estabilidad y tranquilidad social.

De acuerdo a las características de la ficción, es decir, contar la historia de una familia que vive variadas experiencias en el marco de lo social e individual de los personajes, su esquema es muy parecido a la serie americana *The Wonder Years* (ABC, 1988-1993) y a la española de TVE, *Cuéntame Cómo Pasó*, lo que podría ser una adaptación de ésta última.

Los derechos llegaron a concretarse para realizar una producción con un sello propio donde la familia protagonista, los Herrera, es testigo del devenir de los hechos políticos y sociales, elementos comunes de ambas ficciones televisivas en función de su propia realidad.

Según explica Rodrigo Bazaes (2008) en una entrevista al diario La Tercera,¹²⁶ la creación fundamental en términos de recepción en el espectador, es revivir la nostalgia de una época que no fue feliz a base de los temores colectivos, pero ciertas cosas como la música, los concursos de televisión, los negocios o afiches de la época, recrean lo *pop* que generó la publicidad, los periódicos o la decoración.

El profesional explica además que,

"los 80 acude a los archivos familiares que fuimos recolectando y también al imaginario personal del equipo compuesto por personas que vivieron la época, lo que es un plus, porque acudían a su memoria cuando había que discernir respecto de tal o cual objeto, o sobre lo más apropiado para resolver una situación. Es difícil cuando haces época tener que acudir a ella sin memoria, de haber tenido personas con menos de 20 años no habría trabajado con ellas" (2008, diario La Tercera, Internet).

Como se mencionó anteriormente respecto a algunas iconografías relacionadas con el *pop*, en forma transversal a todas sus temporadas, la serie abre espacio para la nostalgia en forma activa por medio de imágenes de programas de la época, como la utilización de audios de informativos radiales, logos ochenteros o simplemente elementos de la vida cotidiana reflejado en aparatos, teléfonos de la época, radios, teteras (calentador de agua), sillas, decorados o la compra del pan y caramelos – chuches – en almacenes de barrios. Es decir, de esta forma se configura una atmósfera acompañada por la acción narrativa de los discursos. La narrativa cuenta con una inmensa labor de documentación y el uso de material de archivo configura un discurso en su estructura global.

¹²⁶ A.Z.C. (2008). *Rodrigo Bazaes, el hombre que reconstruye épocas*, diario La Tercera, publicado el miércoles 10 de diciembre de 2008. Disponible en <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/artes/2008/12/727-82643-9-rodrigo-bazaes-director-de-arte-de-los-80-la-serie-no-es-un-cliche-de-la-decada.shtml>

Los pilares de la ficción es el matrimonio compuesto por Juan Herrera (Daniel Muñoz) y Ana (Tamara Acosta). El primero es un trabajador de fábrica, humilde, quien lleva la carga de ser el soporte económico de la familia, pero machista al mismo tiempo, pues no acepta el progreso de su esposa en el deseo de contribuir con ayuda económica al núcleo familiar, algo muy común en el Chile de los 80 donde las madres debían responder al cuidado de los hijos, pero frente a la crisis económica, un sueldo no era suficiente para cubrir los gastos familiares.

Es así como Ana, representa el ícono de la mujer en la sociedad moderna cuando el género femenino, quien producto de la crisis económica durante los últimos años de la dictadura, comienza a trabajar de manera emprendedora para sacar adelante a sus hijos en forma exitosa. La familia se completa con el resto de los integrantes que son los hijos: Claudia (Loreto Aravena), Martín (Tomás Verdejo), Félix (Lucas Escobar) y Anita (Estrella Ortiz).

De acuerdo al tratamiento de época exhibido por la ficción televisiva, es posible visualizar las transformaciones que el país tiene mediante el consumo, el crédito, sueldos bajos y sistemas de endeudamientos. Por otra parte, la televisión es el centro de reunión de la familia Herrera durante la cena nocturna, como mirada retrospectiva a través de la narración cuando la pantalla chica funcionaba en aquella época igual que un instrumento teledirigido cuyas informaciones noticiosas eran sólo las oficiales.

La serie en sí es el relato de una familia que viven inmersa en el marco político de la dictadura, pero es la típica familia chilena estándar prototipo en el que se visualiza una estructura patriarcal formada por el padre, madre e hijos, que vive de los ingresos que recibe el padre como obrero de una fábrica textil. Los orígenes de los Herrera son de origen rural que migran a la capital, la ciudad de Santiago, para establecerse y, en base al esfuerzo, alcanzar un buen estatus económico, de forma transparente, para sacar adelante a la familia.

Algunos de estos elementos funcionan como productos de reconocimiento y de relación al despertar el recuerdo de quienes reconstruyen una parte de su pasado por medio de su visualización.

La serie fue emitida en *prime time* cada domingo por la noche, desde las 22 a 23 horas, siendo líder de audiencia y lo más visto durante el año 2013.¹²⁷ Del total de capítulos, ocho sobrepasaron los 23 puntos de rating logrando un promedio de 24,97.

7.7 Los Archivos del Cardenal: recuento de hechos reales en medio de agitaciones sociales

La narración de la serie televisiva es de carácter político en el que conjuga el *thriller* policial, exhibiendo un contexto destacado de la historia reciente de Chile por aquellos momentos históricos cuyo relato muestra la dictadura militar, la represión política, la defensa de los derechos humanos y la búsqueda de la democracia.

El proyecto es una idea original de Josefina Fernández, hija de abogado que trabajó en la Vicaría de la Solidaridad,¹²⁸ entidad ligada a la Iglesia Católica y defensora de los Derechos Humanos en Chile, propuesta que fue presentada a la cadena TVN y al Consejo Nacional de Televisión¹²⁹ hasta lograr su adjudicación y estrenar su primera temporada el 21 de julio de 2011.

La serie de ficción es dirigida por el cineasta Nicolás Acuña. El tema central es la vivencia de un abogado, Ramón (Benjamín Vicuña), proveniente de una familia conservadora de derecha y la hija de un abogado recién egresada de Asistente Social, Laura (Daniela Ramírez), que comienzan a seguir pistas sobre la realidad impactante de los atropellos a los Derechos Humanos ocurridos durante la dictadura. Su género se mueve entre la acción, el drama y el suspenso, como se mencionó antes, sobre la historia reciente en Chile.

¹²⁷Patricia Reyes (2013), Diario La Tercera, publicado el lunes 30 de diciembre de 2013. Disponible en <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2013/12/661-558175-9-lo-mas-visto-en-tv-el-2013-clasificatorias-al-mundial-gala-de-vina-y-los-80.shtml>

¹²⁸ La Vicaría de la Solidaridad es reconocida por su link directo en la ayuda a las familias y personas que perdieron algún familiar producto de la dictadura (detenidos y desaparecidos). Es una institución cuyo objetivo era ayudar en el área de la salud, ofrecer asistencia social y legal, además de cobijar a personas que habían perdido algún familiar durante la dictadura.

¹²⁹ Organismo estatal que vela por el correcto funcionamiento de la televisión en Chile a través de políticas institucionales que orientan, estimulan y regulan la actividad de los profesionales involucrados en la actividad de la televisión.

El director de la serie admite que, “muchos de los jóvenes que no supieron o no sabían de lo que pasaba en Chile, durante la dictadura, van a tener mucho que conversar” (Acuña, 2011, Internet).¹³⁰ Ambientada en Santiago a comienzo de los años 80, luego de presenciar una violenta detención en plena calle que remece sus sentimientos, Ramón Sarmiento decide acudir a la Vicaría de la Solidaridad a estampar la denuncia. Es allí donde conoce a Laura, quien trabaja como asistente social investigando casos de abusos a los derechos humanos y con quien comienza una relación fraterna para ayudar a víctimas de violaciones y atentados por parte del régimen dictatorial.

En este encuentro nace un vínculo romántico con Laura y también con su familia, a la vez que despierta a una realidad que comienza a solidarizar en el trabajo humano y social. La producción está ambientada en la época mencionada, argumento que se basa en los **casos reales** de la Vicaría de la Solidaridad y los movimientos de los agentes de seguridad que cometieron violaciones a dirigentes políticos o adherentes a la izquierda silenciada, además de las tramas de amor entre los dos protagonistas provenientes de mundos sociales y políticos opuestos, cruzados por el agitado ambiente político en Chile iniciado en los primeros años de la década de los años 80.

Los guiones son fruto de un trabajo de tres años a cargo de Josefina Fernández, quien investigó casos que se incluyeron en la serie de ficción. Si bien los sucesos investigados en atropello a los derechos humanos que inspiran la serie, tratan de mantener la verosimilitud, la vida de los personajes corresponde a relatos de ficción.

Respecto a la sensibilidad del tema que aún está presente en la sociedad chilena y que no había sido tratado en televisión a través de la ficción seriada, su director señala que,

¹³⁰ Entrevista disponible en http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110203/pags/20110203161048.html

“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. Recién ahora se toca en algunas series o miniseries que retratan la época. En esta serie tratamos los casos desde el punto de vista policial, pero con el componente de thriller político. Es la investigación de lo que pasó, basándonos en los hechos pero buscando la agilidad de una serie policial. Esperamos que esa mirada acerque a la gente a la historia reciente de nuestro país” (Acuña, 2011, Internet).¹³¹

Para la ambientación de época la producción recurrió a ferias antiguas con el objeto de conseguir artículos, como asimismo pedir productos a los propios integrantes del equipo, logrando así reunir muebles de los abuelos u cosas que quedaron guardadas de las familias para ambientar los decorados.

Respecto a las locaciones de exteriores donde la superficie es absolutamente distinta al paisaje de los años 80, Acuña explica que el trabajo se desarrolló cubriendo algunos elementos visibles:

“...tapamos mucho grafiti actual, cables modernos, antenas, citófonos. Tenemos un stock de patentes amarillas de la época. En las locaciones interiores, a veces toma un día en montar bien con todos los detalles. Hemos creado dos mundos: el de la Vicaría de la Solidaridad: más cálido, con madera, acogedor; y el mundo de la dictadura y la CNI, con colores fríos y metal. Trabajamos el concepto estético de la época. Los años de referencia son 1979-1980, más estéticamente ligado a los 70s que los 80s. Es más estilizado y está taquilla, aunque conserva la sobriedad de una serie policial” (Acuña, 2011, Internet).¹³²

Eso demuestra el interés por realizar una serie, pese a la dificultad de volver a encontrar elementos desaparecidos respecto a la época, para internalizar un pasado que no fue tratado en la década de los '90 en la televisión durante los gobiernos democráticos de la Concertación, pero que ahora se habla producto de un recambio generacional que necesita saber, de alguna forma, la cotidianidad que tuvo el país en sus momentos de crisis a nivel social y político.

¹³¹ Entrevista disponible en http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110203/pags/20110203161048.html

¹³² *Ibíd.*

Por otra parte, *Los Archivos del Cardenal* es la primera serie que aborda el tema de los Detenidos Desaparecidos y la violencia provocada por los agentes secretos de la dictadura, interpretaciones que involucran una verosimilitud en el tratamiento estilístico (cámara) y lingüístico empleado por los personajes.

La producción audiovisual está inspirada en casos reales y su producto es un policial-político¹³³ cuya estructura es policial para hablar de un momento trascendental en Chile, inspirada en abogados verídicos que trabajaron arriesgando la vida por ayudar a personas en un momento intenso en la ciudad de Santiago.

Asimismo muestra los riesgos que desarrollan Ramón y Laura en la ayuda social que llevan a cabo frente a los peligros que implicaba dicho acto en la época, ofreciendo a los espectadores una verosimilitud a través de la narración de lo ocurrido en aquellos años. Su director, Nicolás Acuña admite que “la serie es una recreación del momento de la historia de nuestro país, que se vivía con mucha intensidad”.¹³⁴

La segunda temporada, y última, se emitió desde el domingo 9 de marzo hasta el domingo 25 de mayo de 2014 por las pantallas del canal público, TVN. Mantuvo los contenidos de la primera temporada, e incorporó al personaje referente de las torturas y violaciones durante aquel periodo: Álvaro Corbalán, representado por el actor Roberto Farías bajo el nombre ficticio de Marcelo Alarcón.

Este personaje es clave en la segunda temporada, ya que se encargará de dirigir la Central Nacional de Informaciones, CNI,¹³⁵ además de perseguir en toda la trama a los protagonistas de la obra audiovisual.

¹³³ Entrevista a Nicolás Acuña, director de la serie, 24 Horas, TVN. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=jClRsQTOy0Q>

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ Organismo de inteligencia durante el régimen militar, existente entre 1977 y 1990.

Los temas relacionados con violaciones de derechos humanos continuaron siendo central durante toda la segunda temporada, además de abordar casos emblemáticos de la vida real en cada uno de sus capítulos, retratados en la pantalla: el asalto a la panadería Lautaro en 1986 por grupos extremistas del Frente Patriótico Manuel Rodríguez; casos de desaparecidos en el Estadio Chile tratados en la Vicaría y el intento de matar al dictador Augusto Pinochet, entre otros.

La temporada exhibida el año 2014 comenzó con bajo rating debido a que el canal decidió ubicar el espacio en un horario no ideal en el *prime time* (23:30 horas), hecho que afectó la primera mitad de los episodios hasta volver al horario *prime*. Sin embargo, la serie ha recibido positivos reconocimientos como los Premios Altazor en las categorías de dirección, guión, mejor actor y mejor actriz.

Capítulo VIII

Análisis de Contenido: diferencias en la correlación *visionado-mensajes* en las plataformas digitales de España y Chile

8.1 Resumen Capítulo

En el presente capítulo, se procede a realizar un análisis de contenido en las plataformas digitales que se eligieron para estudiar el énfasis, la relación y las reacciones de los seguidores de las series de ficción “Amar es para siempre”, “Cuéntame cómo pasó” (España); “Los ‘80” y “Los Archivos del Cardenal” (Chile), así como las diferencias en los mensajes producidos tras el visionado de éstas.

La importancia de este análisis resulta fundamental para el desarrollo de esta investigación, dado que una de las categorías estudiadas es la temática de la memoria histórica, eje central de esta tesis. Para ello, se utilizó una metodología que se sustenta en modelos cualitativos y cuantitativos en el análisis de contenido del discurso, los cuales fueron aplicados a los mensajes de los usuarios participantes que opinaron sobre las series de ficción en diversos espacios virtuales, en el que se integran ideas e identidades, de acuerdo a la percepción de la memoria histórica en términos teóricos a nivel personal, colectivo y social.

Con el propósito de que los mensajes fueran una muestra representativa, se eligieron en total 15 plataformas digitales de Internet de similares características en ambos países. Es así, como entre las plataformas estudiadas se encuentran redes sociales masivas en uso como son Twitter y Facebook, y formatos como blogs o espacios web, los cuales permiten a quienes siguen las series, extenderse en opiniones sin restricción horaria ni número de caracteres, cuestión que para este estudio es relevante a la hora de analizar las opiniones de los televidentes, pues como indica Hine “el paso crucial para todas estas observaciones es interpretar las características de las interacciones en Internet como funcionales en el sentido social” (2004:31).

La observación de los mensajes se realizó entre el mes de abril del año 2013 y mayo del año 2014, periodos de emisión de las temporadas escogidas de las respectivas series de ficción en ambos países. Esto permitió contar con una valiosa información donde, como se mencionó anteriormente, la principal categoría fue la temática de memoria histórica, la cual ha sido definida para el caso de este estudio, información semántica que proporciona recuerdo en términos sociales, políticos y culturales de aquellos acontecimientos del pasado, cuya misión de espectadores/usuarios es reconocer, aunque no lo haya experimentado personalmente, manifestaciones o nociones de carácter histórico, ya sea a través de imágenes, personajes o el lenguaje proyectado en las series de ficción.

Tras el análisis de contenido de los mensajes emitidos en las distintas plataformas digitales, se procedió a realizar cuadros y tablas que permitieran estudiar la relación de los seguidores de las series de ficción. Para ello, se generaron tipologías que ayudaron a comprender el grado de vinculación y rescate de memoria histórica por parte de las series estudiadas, así como las diferencias en el uso del lenguaje e intensidad de los mensajes usados en ambos países, los cuales aun cuando tienen historias similares, han vivido el término de sus respectivas dictaduras de manera muy diferente.

La metodología utilizada en la observación de las plataformas digitales y análisis de contenido de los mensajes se complementa con datos informativos sobre el movimiento social de los usuarios durante la transmisión de las series de ficción en las redes, Twitter y Facebook. El estudio e interpretación de la información se debe gracias a la gestión colaboradora de las empresas de comunicación Brandmetric en Chile y Kantar Media en España para la presente investigación desarrollada en Barcelona.

8.2 Breves consideraciones metodológicas

Denis Renó (2015) explica que los nuevos medios tecnológicos sociales se encuentran en varias aldeas donde los usuarios, deambulan por éstos sitios de la forma que más le convenga. Este modelo, de creadores mediáticos y participación de usuarios como explica el autor, se sustenta en la nueva ecología de los medios caracterizada por la producción y vinculación con los contenidos en plataformas individuales, las cuales constituyen espacios de diálogo conectados con el resto de la cultura, a través de una red heterogénea de textos y modos de enunciación que pueden interpretarse en la aldea de Internet.

Por tal razón, las redes sociales se han convertido en un espacio rico de intercambio cultural a través de los textos. El enfoque discursivo de los mensajes, como unidades de conocimientos relativos a las condiciones de producción, está orientado a axiomas de participación y conexión de los usuarios con las respectivas series de ficción que es fuente de atención en las estructuras de las plataformas mediáticas de comunicación.

Por lo tanto, se puede inferir sobre la fuente que aborda una función social de la comunicación que conllevan formas de creación popular vinculadas al contenido y que, por ende, genera difusión y discusión en los individuos que responden a esa capacidad de comunicación expandida en la red, producto de la oferta cultural mediática.

Además, los medios sociales son espacios de representaciones y significados de textos televisivos, como es el caso de las series de ficción, lo que permite desarrollar un análisis interpretativo sobre estos mensajes a través de la articulación de temas proporcionados por los usuarios de la red.

Como consecuencia de esta interacción de los usuarios con las series de ficción, la televisión como medio gestor del ocio, recurre a las redes cibernéticas para hacerse de un público que organiza mensajes en el contexto de las temáticas del relato que ofrecen las producciones audiovisuales, cuyo texto puede analizarse por su funcionalidad. Así lo manifiesta Hine al señalar que “el paso crucial para todas estas observaciones es interpretar las características de las interacciones en Internet como funcionales en el sentido social” (2004:31).

De acuerdo a esta idea, la teoría de la ciberpragmática (Yus, 2010) es considerada como referencia de análisis metodológico para la aplicación de los distintos enunciados seleccionados en las plataformas digitales, que tiene como base la comunicación en Internet.

Esta situación generada por la red, como sistema de comunicación interactivo, permite observar la relación y circulación de mensajes que aportan actitudes proposicionales de los usuarios vinculado al pensamiento expresado por el enunciado. Lo declarado revela cualidades inherentemente de tipo oral (Yus, 2010).

Al igual que la comprensión de enunciados en situaciones de presencia física, Yus admite que los usuarios en Internet pueden recurrir a estrategias inferenciales cuando circulan los mensajes en la red. Para que aquello ocurra, es fundamental observar la información de contexto que permita interpretar los intercambios comunicativos que tienen lugar entre los interesados de la red en los diferentes canales de interacción virtual.

Un aspecto importante a considerar también, es la teoría de la relevancia de Sperber y Wilson aplicado a la propuesta postulada por Yus en las estrategias comunicativas que se dan en Internet y la red. La teoría de la relevancia, se basa en la interpretación de estímulos que denotan los actos comunicativos de índole verbal o no verbal, supeditada para encontrar la relevancia de la información. Dicho esto, los planteamientos de Sperber y Wilson (citado por Yus, 2010, p.33) se mueve en las visiones que plantean una comprensión del contexto como un subgrupo que atesora supuestos mentales que la persona usa según necesidades interpretativas concretas exigidas por el enunciado del emisor.

Para Yus, el contexto tiene relevancia, ya que no es un componente estático o aislado de la comunicación, porque los discursos verbo-visuales funcionan como evidencia de intención informativa por parte de sus autores. El investigador sostiene, además, que es importante identificar la actitud proposicional del hablante en el sentido de comprender la relación del enunciado con el pensamiento expresado.

En este sentido, en la actualidad la tecnología digital genera formas representacionales y comunicativas donde el lenguaje escrito, ha resultado ser fundamental tanto en Internet como en las redes sociales, enunciados que al venir de usuarios que se encuentran fuera de las pantallas de ordenadores o dispositivos, su expresividad genera una variedad de menciones festivas, intencionadas, desmedidas o correctas que se circunscriben a una gama de temas que denotan impresiones sobre un contexto social y cultural, como estímulo de diversas narraciones entre las que se considera las audiovisuales.

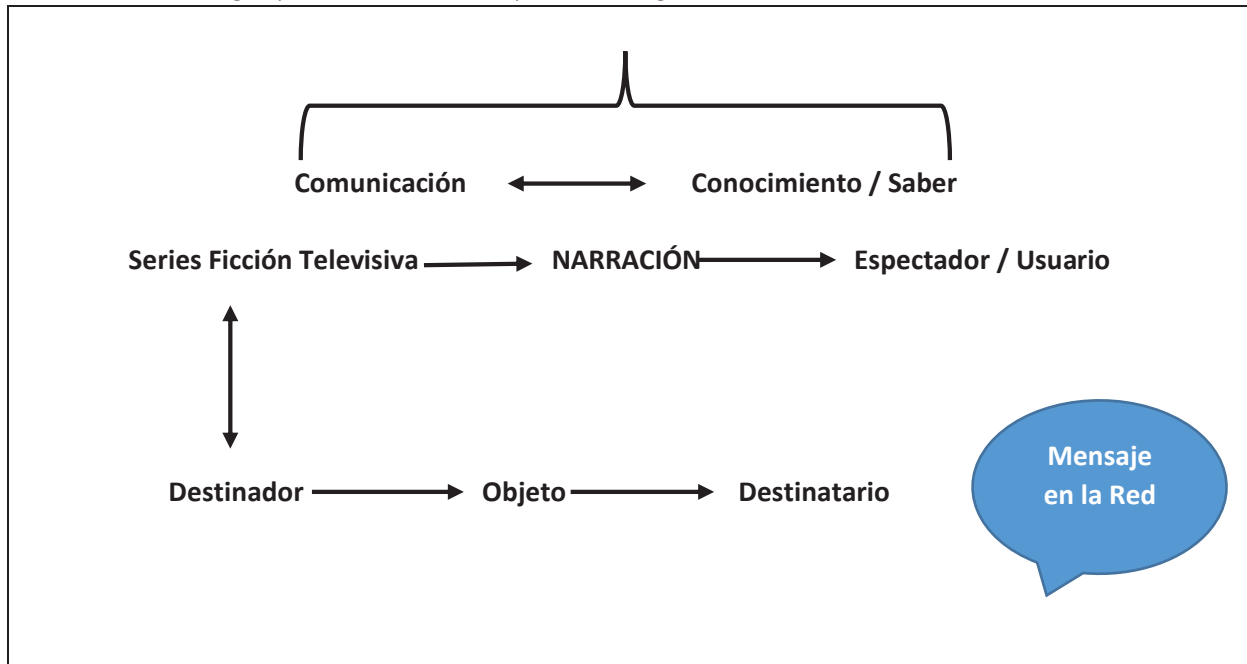
El mensaje propuesto por el espectador-usuario resulta ser el objeto empírico como pauta de participación en el proceso comunicativo que se “observa” en las redes sociales y plataformas digitales de Internet.

A partir de la teoría y explicación sobre el análisis de contenido visto en los mensajes en las plataformas digitales, el autor de la presente investigación ha elaborado categorías de estudio para aplicar en temas comunicacionales de los enunciados en las redes sociales, utilizando una metodología sobre el mensaje por sí mismo como consecuencia de la narración presente en la ficción.

El patrón a seguir que se propone en el trabajo de campo de observación en esta tesis, corresponde al significado del mensaje vinculado a la cualidad de la narración en materia de memoria o recuerdo y la acción del usuario en su rol de establecer comunicación en la red, convirtiendo esta “comunicación” no sólo en un estado de participación, sino además de “conocimiento”.

El siguiente esquema resume el procedimiento de la metodología aplicada a la observación y análisis interpretativo de los mensajes:

Gráfico 34: Metodología aplicada a la observación plataformas digitales



Fuente: Elaboración propia

8.3 Metodología de selección de la muestra

8.3.1 Universo

El universo empírico de la investigación se relaciona con su delimitación geográfica: España y Chile. Así, el universo son todas aquellas plataformas digitales involucradas en la reproducción de mensajes, discursos y opiniones circulantes en las redes sociales que ocupan una representatividad subyacente en la configuración de valores y creencias subjetivas respecto al fenómeno de la memoria histórica.

El tipo y número de mensajes responde a la actitud social y participativa que se genera en el entorno cultural digital en la construcción de discursos.

8.3.2 Selección Muestra

En la realización de la presente investigación, se han seleccionado 15 plataformas digitales de Internet que operan como un universo de opciones que tienen los usuarios para participar con opiniones respecto a las series de ficción que forman parte del objeto de estudio: *Cuéntame Cómo Paso* y *Amar es para Siempre* de España; *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal* de Chile. Los mensajes seleccionados son una muestra representativa de los enunciados redactados en primera y tercera persona.

La metodología se basa en modelos cualitativos y cuantitativos en el análisis de contenido del discurso, aplicado a los mensajes de los usuarios participantes, que opinan sobre las series de ficción mencionadas.

Esto, debido a que el mensaje generado en las plataformas digitales es un texto que orienta la actividad del espectador en forma cognitiva y pasional, donde propone un punto de vista desde su observación e interpretación de los acontecimientos de la ficción como objeto del relato.

Además, la función estratégica del discurso a través del mensaje, instala a un narrador observador que exhibe un *saber – hacer* mediante la articulación de un texto organizado, el cual proporciona carga ideológica, emociones y contextos que permite situar la evaluación e interpretación a base de ideas, valores y acciones sobre cuestiones sociales y culturales expresadas de manera subjetiva. De esta forma, se recogieron y seleccionaron mensajes escritos que exponen los usuarios en las plataformas de las redes sociales digitales.

Se empleó un trabajo de observación correspondiente a las conductas de los usuarios como productores de mensajes en un espacio social virtual, mientras se transmitían los episodios de las series de ficción españolas y chilenas seleccionadas en la presente investigación.

Dicha observación se realizó entre el mes de abril de 2013 y mayo de 2014, periodos de emisión de las temporadas escogidas de las respectivas series de ficción en ambos países.

La selección de los mensajes de las audiencias/usuarios reales se estableció a partir de los emitidos por los seguidores de las series de ficción televisiva en el marco de una acción participativa por medio del *televisor, el ordenador, la Tablet y el móvil*, con textos escritos durante la transmisión de las series.

Para el caso de mensajes no simultáneos, la selección se ha establecido en el marco de intervención cercana en el tiempo entre el día de la emisión del capítulo y el comentario aparecido en la red social.

Todos los mensajes fueron transcritos literalmente manteniendo sus faltas de ortografía y recursos expresivos para respetar la autenticidad de los comentarios. Sin embargo, como política de investigación, la selección de los envíos corresponde a textos digitales coherentes con el tema de estudio, dejando fuera todo aquello que significaba impropiedades o comentarios fuera de contexto en relación al estudio.

Cabe señalar que la construcción del mensaje debía componer frases coherentes para discernir el sentido de lo expuesto. Las redes sociales y plataformas seleccionadas en las muestras de España y Chile son las siguientes, respectivamente:

Gráfico 35: Redes Sociales de España.

NÚMERO	NOMBRE	PLATAFORMA
1	@ Facebook Fans Amar es para siempre	
2	@ Facebook Diagonal TV	
3	@ Foro Fórmula TV *	
4	@ Momentos Antena3	












5	@ Twitter **	
6	@ Blog Facebook	
7	@ Foro Fórmula TV	
8	@ Twitter	

Gráfico 36: Redes Sociales de Chile.

NÚMERO	NOMBRE	PLATAFORMA
1	@ Fan Page Facebook (Canal 13)	
2	@ Twitter	
3	@ YouTube ***	
4	@ Bloglanuevatvchilena	
5	@ Facebook (Canal TVN)	
6	@ Twitter	
7	@ YouTube	

* Observación para las series de España

**Observación para las series de España y Chile

***Observación para las series de Chile

El criterio para seleccionar las mencionadas plataformas digitales se debe al fuerte flujo de tránsito de usuarios que llegan a ellas para interactuar contenidos y mensajes en el marco de las series de ficción que están en transmisión por las pantallas de televisión. Más adelante (ver 8.4) se explican las características de cada una de ellas en términos de su función social como redes de Internet.

Para la realización del estudio se procedió a desarrollar distintas etapas asociadas a los objetivos generales y específicos.

1) Primera Etapa

La primera etapa corresponde al trabajo de observación de las series de ficción de España. El visionado de *Amar es para Siempre* se desarrolló entre el 14 de enero de 2013 (capítulo 1) y el 4 de septiembre de 2013 (capítulo 165), mientras que para la ficción *Cuéntame Cómo Pasó*, la fecha de visionado se llevó a cabo entre el jueves 3 de enero de 2013 (capítulo 234) y el jueves 23 de mayo de 2013 (capítulo 253).

La recogida y selección de los mensajes correspondiente a la serie *Amar es para Siempre* fue entre el lunes 8 de abril de 2013 (capítulo 59) y el miércoles 31 de julio (capítulo 136), mientras que para la ficción *Cuéntame Cómo Pasó* la fecha escogida fue entre el jueves 11 de abril (capítulo 247) y el jueves 23 de mayo (capítulo 253).

En la siguiente tabla se presenta el detalle de lo descrito anteriormente.

Gráfico 37: Recogida mensajes España.

NOMBRE SERIE DE FICCIÓN	PAÍS	CANAL	TEMPORADA	PRODUCTORA	FECHA VISIONADO	HORARIO EMISIÓN	SELECCIÓN TOTAL MENSAJES
Amar es para Siempre	España	Antena 3	1	Diagonal TV	Lunes 8 abril - Miércoles 31 julio 2013	16:30 a 17:30	1.159
Cuéntame Cómo Pasó	España	TVE La1	14	Grupo Ganga	Jueves 11 abril - Jueves 23 mayo 2013	22:30-23:40	1.920

1) Segunda Etapa

Para formar el corpus de España en la investigación, se eligieron redes sociales de Internet. Las redes seleccionadas para la ficción *Amar es para Siempre* son Twitter, Facebook Fans, Facebook Diagonal TV, Foro Fórmula TV y Momentos Antena3. Cabe señalar que sólo una corresponde al canal oficial de transmisión (Momentos Antena3), mientras que las otras son páginas de seguidores y de la productora a cargo de la ficción, Diagonal TV. El caso de la serie *Cuéntame Cómo Pasó* las redes corresponden a Twitter, Blog Facebook y Foro Fórmula TV, todas páginas no oficiales de la serie.

Respecto al análisis de *Amar es para Siempre* han sido seleccionados los mensajes publicados de los capítulos 59 al 136, mientras que para la segunda producción los envíos de los capítulos 247 al 253.

Se ha tenido en cuenta los recursos que aportan las redes sociales acerca de las publicaciones de los usuarios en el contexto propio de las series de ficción. Cabe señalar que para la red Twitter se tomó como consideración de selección los mensajes publicados durante la emisión del programa a través de los *hashtag* #amaresparasiempre, #cuentamecomopaso y #cuentame.

2) Tercera Etapa

La tercera etapa corresponde al trabajo del visionado de las series de ficción de Chile realizada a través de YouTube. El visionado de la ficción *Los 80* se desarrolló entre el domingo 13 de octubre de 2013 y el domingo 12 enero de 2014 (capítulo 1 al 12). Para la segunda ficción televisiva, *Los Archivos del Cardenal*, el seguimiento se llevó a cabo entre el domingo 9 de marzo y el domingo 14 de mayo del año 2014.¹³⁶

¹³⁶ Cabe señalar que por la diferencia de horario entre España y Chile, además de no contar con la emisión en directo por las páginas web de los respectivos canales de Chile (Canal 13 y TVN), el seguimiento se hizo por YouTube cuyos capítulos fueron subidos al tercer día correspondiente a la fecha de emisión en el país de Sudamérica.

La recogida y selección de los mensajes de la serie *Los 80* correspondió a los capítulos 1 al 12, mientras que para la ficción televisiva *Los Archivos del Cardenal* de los capítulos 1 al 11.

En la siguiente tabla se presenta el detalle de lo mencionado anteriormente.

Gráfico 38: Recogida mensajes Chile.

NOMBRE SERIE DE FICCIÓN	PAÍS	CANAL	TEMPORADA	PRODUCTORA	FECHA VISIONADO	HORARIO	SELECCIÓN TOTAL MENSAJES
Los 80	Chile	Canal 13	6	Wood Producciones	Domingo 13 octubre 2013 - Domingo 12 enero 2014	22:00 a 23:00 (horario de Chile)	3.023
Los Archivos del Cardenal	Chile	TVN	2	Promocine	Domingo 9 marzo - Domingo 25 mayo 2014	23:15 a 24:00 (horario de Chile)	1.245

Se escogieron las redes sociales de Internet para formar el corpus de Chile en la investigación. Las redes seleccionadas para la ficción *Los 80* son Twitter, Facebook (Página Oficial), YouTube y el Blog Lanuevatvchilena. Para la ficción *Los Archivos del Cardenal* las redes sociales escogidas son Twitter, Facebook (Página Oficial) y YouTube.

1) Cuarta Etapa

Para clasificar los distintos mensajes publicados en las redes sociales y los comentarios generados por los usuarios, se han elaborado fichas para su análisis, adaptadas a los objetivos de la presente investigación y a las características comunicativas de las plataformas observadas.

Para la aplicación de la codificación de los mensajes, técnicamente la orientación y apoyo, se realizó de acuerdo a análisis de contenidos, funciones del lenguaje, discurso televisivo y pragmática de la comunicación en entornos digitales, como efecto del mensaje audiovisual de las obras estudiadas que, fuera de entregar estética, incluyen una determinada información que no se agota como objeto propio de la obra, sino que además genera una sinergia en la dinámica social de su consumo provocando determinados valores, modelos y opiniones en el entorno social digital, construyendo así un mundo simbólico en el área de las comunidades observadas.

De acuerdo a la narración de las historias transmitidas en las respectivas series de ficción que tuviesen como contenido argumentativo histórico con respuesta en las impresiones de los usuarios, se procedió a un acto de *codificación elaborada* (Oliverio, 2000) basado en una exploración sobre la realidad de las experiencias de los usuarios transmitidas a través del mensaje que relacione situaciones de contexto, verificable en objetos, rostros, palabras, lugares y conceptos asociativos conectados con la imagen del relato de las series de ficción que presentan un tono emotivo, expresado en la esfera personal y social de los usuarios.

Para ello, en el apoyo y orientación, se tomaron como referencia las siguientes obras de conocimiento en el desarrollo del análisis:

1. Roman Jakobson (1975), *Ensayos de lingüística general*.
2. Jesús González Requena (1999), *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*.
3. Lorenzo Vilches (1989), *Manipulación de la Información Televisiva*.
4. Alberto Oliveiro (2000), *La memoria. El arte de recordar*.
5. Laurence Bardin (1986), *Análisis de Contenido*.
6. Jorge Lozano, *et.al.* (1982), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*.
7. Francisco Yus (2010), *Ciberpragmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*.

8.4 Desarrollo del estudio

8.4.1 Categoría Principal y tipologías

Recogida la información, se procedió a clasificar un número determinado de tipologías *ad hoc*, en función de los contenidos de los mensajes en el marco del visionado de las series de ficción, aplicando un razonamiento heurístico de acuerdo a las características descriptivas del estudio. Se estableció como categoría principal, *memoria temática histórica*, que se define de acuerdo a las características proporcionadas en principios teóricos y observación en los enunciados de los usuarios.

A continuación se detalla la cualidad observada:

Memoria temática histórica: esta categoría ha sido definida para el caso de estudio como aquella información semántica que proporciona recuerdo en términos sociales, políticos y culturales de aquellos acontecimientos del pasado, donde el espectador/usuario reconoce, aunque no lo haya experimentado personalmente, manifestaciones o nociones de carácter histórico, ya sea a través de imágenes, personajes o el lenguaje proyectado en las series de ficción. En la presente tipología se considera desde procesos políticos y sociales, como así también simbolismos, palabras e imágenes de la vida cotidiana que implican referencias a nivel personal y colectivo donde el usuario reconoce a través del visionado proporcionado por el relato de la acción narrativa de la historia contada y que vincula a quienes participan en las redes sociales con un apego cultural, de identidad y conocimiento.

Fuera de la presente categoría principal, se han considerado otros atributos importantes de tratar dentro del área de observación e interés de los usuarios con el fin de complementar un mayor espectro relacionado a las percepciones que manifiestan los usuarios en la red.

En este sentido, la recogida incluye, además, información destacable para el estudio, la cual está relacionada con los atributos proporcionado por los usuarios respecto al contenido propio de las series de ficción, y la acción comunicativa desarrollada en las plataformas digitales.

Una de las más visibles es la manifestación de Identificación, entendida como aquellos procesos inconscientes que hacen que el espectador proyecte y experimente una serie de impulsos afectivos durante el transcurso de una proyección audiovisual, relacionándose en términos emocionales con los personajes, la disposición del relato o con el mecanismo de proyección / exhibición de la ilusión provocada por la ficción (Gómez y Marzal, 2015).

En esta dirección del arte escénico, se incorpora las siguientes tipologías desde la óptica de opinión de los usuarios, basado en los enunciados elaborados en forma colectiva e individual como consecuencia del visionado de las series de ficción: identidad personajes principales, empatía personajes secundarios, sentimiento afecto personajes, sentimiento molestia personajes, desacuerdo serie ficción, contexto receptivo y tratamiento contenidos.

A continuación se presentan las características de cada tipología:

→**Identidad personajes principales:** corresponde al acercamiento al protagonista o protagonistas que reconoce el espectador/usuario de acuerdo a los atributos propios del personaje y la tradición de la narratología de Greimas y Courtes (1982) en función estructural de éste. Es así, como la identidad se experimenta por los sentimientos que vive el personaje en el marco de la trama y que acercan al usuario con actitudes como la simpatía o la compasión. Asimismo, refleja admiración por su perfección y puede suscitar positivamente en el receptor la emulación por desarrollar las mejores capacidades de sí mismo.

→**Empatía personajes secundarios:** la empatía es parte de la identificación narrativa donde la conciencia del espectador/usuario reconoce como propia o de cercanía. A través de ella el espectador/usuario comparte los sentimientos de los personajes que cumplen roles distintos al de los protagonistas. Asimismo, se refleja en las acciones y padecimientos de los personajes como una forma de piedad con el otro que es imperfecto, pecador o cómplice de lo cotidiano. Positivamente puede suscitar compasión solidaria; negativamente puede generar sentimentalismo para dar tranquilidad a la conciencia.

→**Sentimiento afecto personajes:** expresa aquella cercanía que siente el espectador/usuario por ciertas cualidades de carácter positivo que posee el personaje aludido, ligado al drama de la serie. Se suma a esto, todo aquello que dice el personaje que interpela al usuario, adquiriendo una cercanía con él.

→**Sentimiento rechazo personajes:** esta categoría se entiende como aquellos rasgos que motivan desagrado, rechazo al carácter o conductas que presentan los personajes de la serie en el marco de la trama.

→**Desacuerdo serie de ficción:** corresponde a la discordia o disconformidad que el espectador/usuario manifiesta respecto a la trama y/o producción de la serie de ficción. Las acciones que provocan divergencia en los hechos y que son manifestadas en los mensajes de los usuarios, también son consideradas.

→**Contexto receptivo:** esta categoría refleja la condición del usuario en su actitud receptiva de la serie de ficción, es decir, la transmisión a saber que caracteriza la actividad del destinatario o del enunciador en las plataformas digitales. De acuerdo a la Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría del Lenguaje de Greimas y Courtés (1982), el hacer receptivo puede ser activo o pasivo en su acción de tipo ver o mirar.

→**Tratamiento de Contenidos:** se entiende como los principios de la organización lógica que manifiesta el relato de una historia de acuerdo a sus planos de expresión y contenido, es decir, la sustancia propia de las dimensiones de la trama en las series de ficción en estudio. En este sentido, se evalúa cuantitativa y cualitativamente el tratamiento de las observaciones realizadas por los usuarios a los ejes centrales de la producción en términos del guión, trama, actuación, verosimilitud, etcétera.

Como medida de una participación global de los usuarios, se incorporan además, ejes discursivos de aquellos mensajes provenientes desde el extranjero,¹³⁷ así como las interacciones que se producen en la red. De esta forma, se consideran de modo cuantitativo los mensajes localizados fuera de las fronteras de emisión de las series de ficción y aquellas que evidencian diálogo entre los usuarios.

En este contexto, se han establecido dos subcategorías: **Interacción Usuarios y Mensajes Internacionales**. En ellas se cuantifican la interacción comunicacional de los usuarios respecto a cada una de las series por la vía de las redes sociales, así como también de los seguidores internacionales que dan opinión o participan en los contenidos de las producciones en el presente estudio, dando crédito a la participación e integración de una comunidad virtual.

Para analizar las categorías establecidas de acuerdo a los mensajes registrados y seleccionados de los usuarios que participaron en las redes sociales de Internet, se procedió, en esta etapa, a una lectura selectiva de los textos referidos al tema de investigación, para luego proceder a colocarlos en una matriz que permitió evaluarlos, acorde a las funciones del lenguaje y enunciación como efecto del discurso televisivo.

En la matriz se transcribieron todos los mensajes seleccionados de las redes sociales, respetando la originalidad textual y ortografía del mismo. Se clasificó la función de acuerdo a la expresión dada por el usuario, para luego desarrollar las observaciones de codificación en los casos que fuera requerido.

Como se mencionó anteriormente, se presenta el corpus de muestra con las características de cada una de las redes sociales seleccionadas vinculadas a las temáticas tratadas como efecto de los contenidos de las series de ficción.

¹³⁷ Usuarios que siguen las series de ficción fuera del país de emisión, pero que participan en la comunidad de las redes sociales de Internet con aportes en contenidos u opiniones subjetivas a nivel valórico o emocional.

Esto, debido a la estrategia de los medios de comunicación que las utilizan, directa o indirectamente, como modelos de interacción en el flujo de la comunicación en el escenario mediático digital.

8.5 Plataformas Digitales Analizadas

8.5.1 Redes Sociales vinculadas a series de ficción de España

Gráfico 39: Características plataformas digitales seleccionadas.

Red Social	Serie de Ficción	Característica
Twitter	Amar es para Siempre	Red social de microblogging con cerca de 500 millones de usuarios en todo el mundo. Los mensajes son dinámicos, concisos y directos. Se ha hecho seguimiento al hashtag #amaresparasiempre
Facebook Fans	Amar es para Siempre	Grupo de fans. Selección de participación e interacción de mensajes emisor-receptor-emisor sobre temas vinculados al objeto de estudio.
Facebook Diagonal TV	Amar es para Siempre	Red que pertenece a la producción de la serie de ficción. Se han seleccionado los mensajes vinculados a las fotografías de las escenas y planos de los personajes colgados en la red.
Foro Fórmula TV	Amar es para Siempre	Portal temático de televisión de Internet de Fórmula TV. Los usuarios proponen distintos temas para ser debatidos o compartir opiniones. El sitio se ubica en www.formulatv.com .
MomentosAntena3	Amar es para Siempre	Portal ubicado en la web de Antena 3, www.antena3.com/ , en su sección Series al interior de Amar es para Siempre. El sitio se caracteriza por la hipertextualidad, la interactividad y la integración del <i>story</i> de la ficción y el <i>tellig</i> multimedia. Se han seleccionado los mensajes de usuarios que comentan principalmente contenidos.
Twitter	Cuéntame Cómo Pasó	hashtag #cuentamecomopaso, #cuentame
Blog Facebook	Cuéntame Cómo Pasó	Grupo de fans conformado por seguidores de la serie. Selección de comentarios realizados por los usuarios, basado en el relato de la historia y cercanía con los personajes.
Foro Fórmula TV	Cuéntame Cómo Pasó	Portal temático de televisión de Internet de Fórmula TV. El sitio se ubica en www.formulatv.com

8.5.2 Redes Sociales vinculadas a las series de ficción de Chile

Gráfico 40: Características plataformas digitales seleccionadas.

Red Social	Serie de Ficción	Característica
Twitter	Los 80	Red social de microblogging con cerca de 500 millones de usuarios en todo el mundo. Los mensajes son dinámicos, concisos y directos. Se analiza el tuits con el hashtag #Los80 que proporciona comentario a los capítulos de la serie.
Facebook	Los 80	Fan Page oficial de Los 80 http://13.cl/los80 . Se aprecian comunicaciones extensas de usuarios activos que interactúan con otros usuarios, dejando una huella válida de interpretación.
YouTube	Los 80	Red que aproxima los eventos audiovisuales a los fans de todo el mundo, lo que permite observar los comentarios a piezas del visionado. Con respecto a la interacción, actúa como el resto de las redes sociales, ya que envía y recibe mensajes, Permitiendo así, seleccionar comentarios referidos a contenidos temáticos.
Bloglanuevatvchilena	Los 80	El blog reúne comentarios sobre programas de televisión en Chile. Se ha hecho una selección de mensajes de usuarios que han comentado contenidos históricos de la realidad chilena en el marco de la serie de ficción.
Twitter	Los Archivos del Cardenal	Se observa el hashtag #losarchivosdelcardenal2, como así también los tuits depositados en la red social.
Facebook	Los Archivos del Cardenal	Selección comentarios realizados por los internautas sobre los post referidos al episodio exhibido. Fan Page oficial.
YouTube	Los Archivos del Cardenal	Selección de comentarios referidos a contenidos temáticos.

8.6 Resultados Selección Mensajes

A continuación se presentan las tablas y gráficos con los resultados de la etapa de observación y selección de las redes sociales.

En las tablas correspondientes a las respectivas **redes sociales** analizadas según la serie de ficción, el color explica lo que representa cuantitativamente los mensajes seleccionados.

- El color rojo corresponde a las categorías analizadas.
- El color blanco corresponde a los resultados de las subcategorías.
- El color amarillo es el total de mensajes reunidos en el proceso de recogida y selección.
- El color azul es la red social de Internet analizada.

Gráfico 41: Serie Amar es Para Siempre.

Red Social	FB Amar es Para Siempre Fans	Facebook Diagonal TV	Foro Fórmula TV	Momentos Antena3	Twitter	TOTAL REDES SOCIALES
Identidad Personajes Principales	22	0	6	22	25	
Empatía Personajes Secundarios	28	18	12	10	40	
Sentimiento Afecto Personajes	37	21	6	3	17	
Sentimiento Rechazo Personajes	32	0	13	0	19	
Desacuerdo Serie Ficción	47	5	12	7	42	
Contexto Receptivo	108	6	5	2	244	
Tratamiento Contenidos	220	5	28	8	32	
Memoria Temática Histórica	21	1	16	1	18	
TOTAL RED SOCIAL	515	56	98	53	437	1.159

Gráfico 42: Subcategorías.

Red Social	FB Amar es Para Siempre Fans	Facebook Diagonal TV	Foro Fórmula TV	Momentos Antena3	Twitter
Interacción Usuarios	129	2	40	11	7
Mensajes Internacionales	16	1	0	0	0

Gráficos Resultados Redes Sociales: Amar es para Siempre

Gráfico 43: Facebook Fans.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	22	4
Empatía Personajes Secundarios	28	5
Memoria Temática Histórica	21	4
Sentimiento Afecto Personajes	37	7
Sentimiento Rechazo Personajes	32	6
Desacuerdo Serie Ficción	47	10
Contexto Receptivo	108	21
Tratamiento Contenidos	220	43
Interacción Usuarios	129	25
Mensajes Internacionales	16	3
TOTAL MENSAJES	515	100

Gráfico 44: Resultados Porcentajes.



Gráfico 45: Subcategorías Facebook Fans.

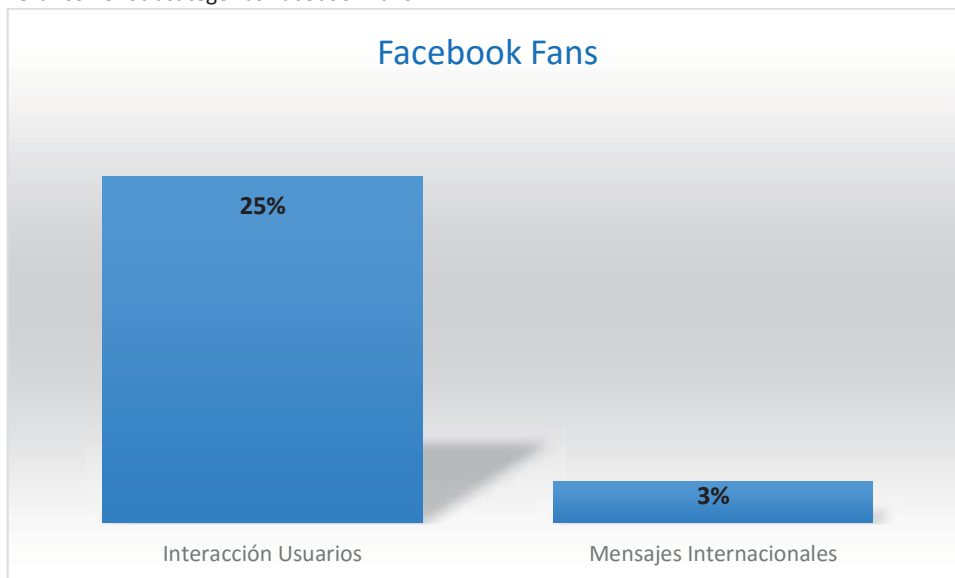


Gráfico 46: Facebook Diagonal TV.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	0	0
Empatía personajes Secundarios	18	32
Memoria Temática Histórica	1	2
Sentimiento Afecto Personajes	21	39
Sentimiento Rechazo Personajes	0	0
Desacuerdo Serie Ficción	5	8
Contexto Receptivo	6	11
Tratamiento Contenidos	5	8
Interacción Usuarios	2	4
Mensajes Internacionales	1	2
TOTAL MENSAJES	56	100%

Gráfico 47: Resultados porcentajes.

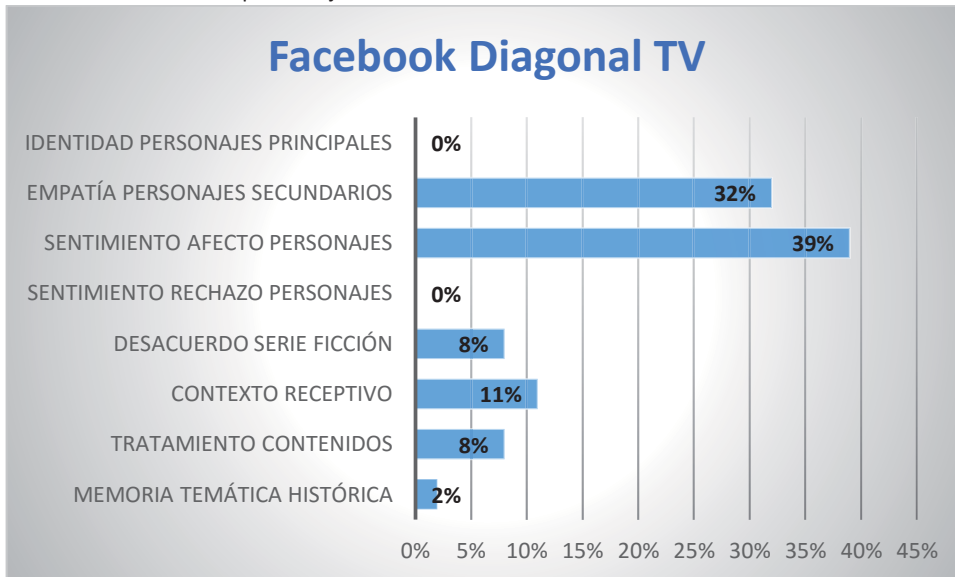


Gráfico 48: Subcategorías Facebook Diagonal TV.

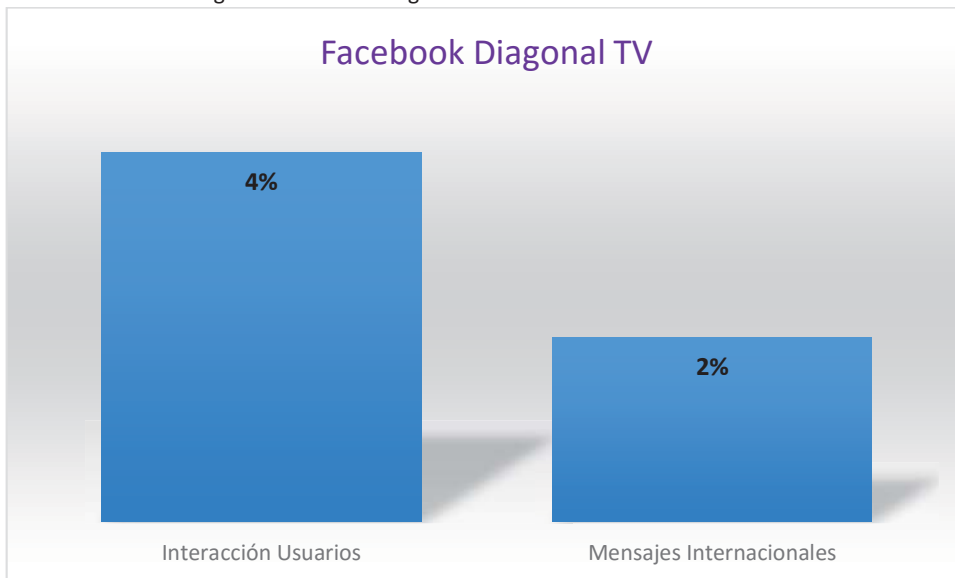


Gráfico 49: Foro Fórmula TV.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	6	6
Empatía Personajes Secundarios	12	12,2
Memoria Temática Histórica	16	16,4
Sentimiento Afecto Personajes	6	6
Sentimiento Rechazo Personajes	13	13,2
Desacuerdo Serie Ficción	12	12,2
Contexto Receptivo	5	5
Tratamiento Contenidos	28	29
Interacción Usuarios	40	41
Discursos Internacionales	0	0
TOTAL MENSAJES	98	100

Gráfico 50: Resultados porcentajes.

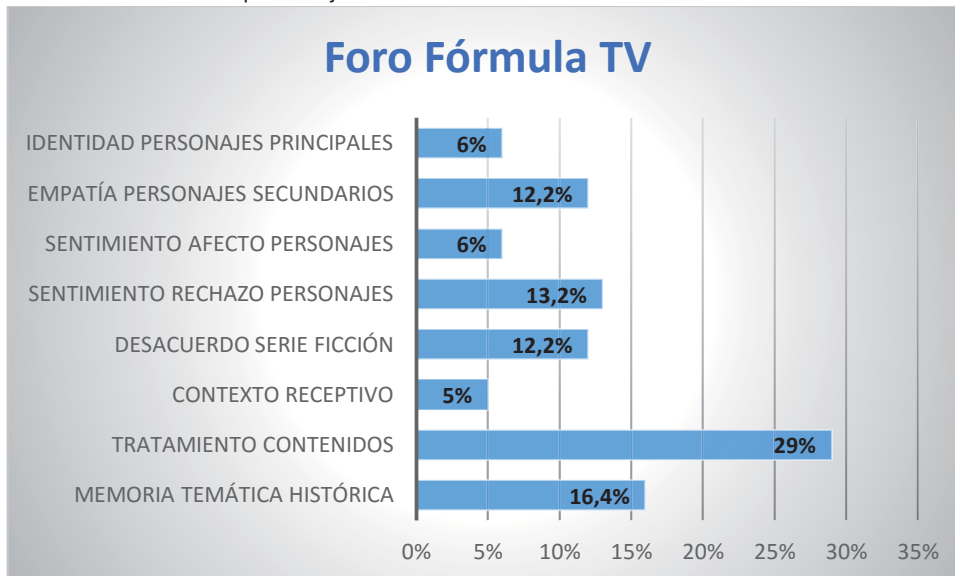


Gráfico 51: Subcategorías Foro Fórmula TV.

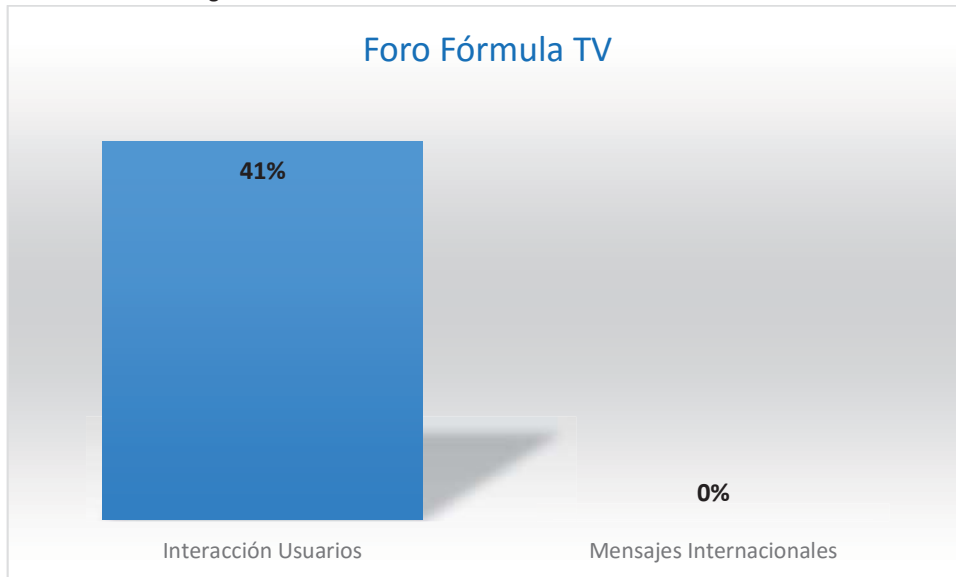


Gráfico 52: Momentos Antena3.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	22	42
Empatía Personajes Secundarios	10	19
Memoria Temática Histórica	1	1
Sentimiento Afecto Personajes	3	6
Sentimiento Rechazo Personajes	0	0
Desacuerdo Serie Ficción	7	13
Contexto Receptivo	2	4
Tratamiento Contenidos	8	15
Interacción Usuarios	11	21
Mensajes Internacionales	0	0
TOTAL MENSAJES	53	100

Gráfico 53: Resultados porcentajes.

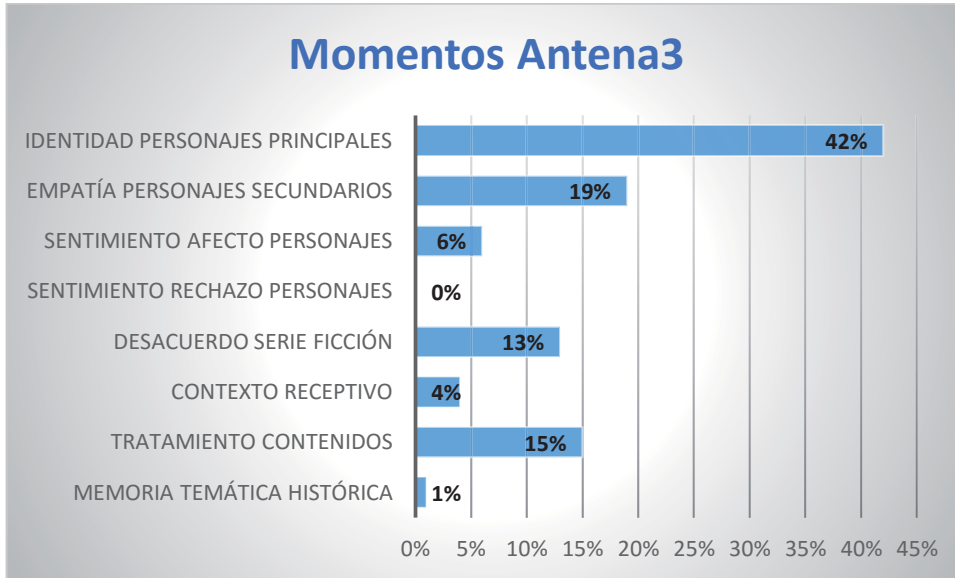


Gráfico 54: Subcategorías Momentos Antena3.

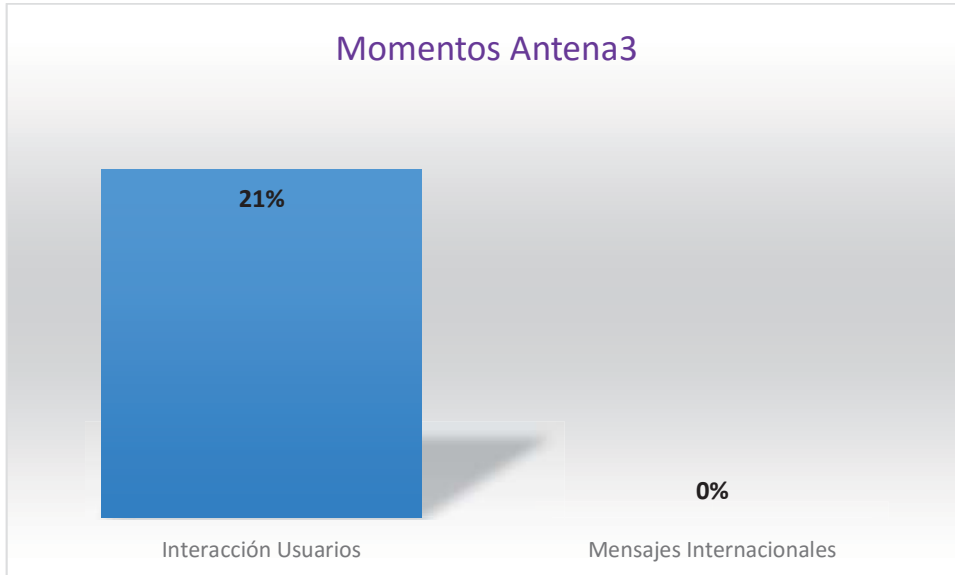


Gráfico 55: Twitter.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	25	6
Empatía Personajes Secundarios	40	9
Memoria Temática Histórica	18	4
Sentimiento Afecto Personajes	17	4
Sentimiento Rechazo Personajes	19	4
Desacuerdo Serie Ficción	42	10
Contexto Receptivo	244	56
Tratamiento Contenidos	32	7
Interacción Usuarios	7	2
Discursos Internacionales	0	0
TOTAL MENSAJES	437	100

Gráfico 56: Resultados porcentajes.

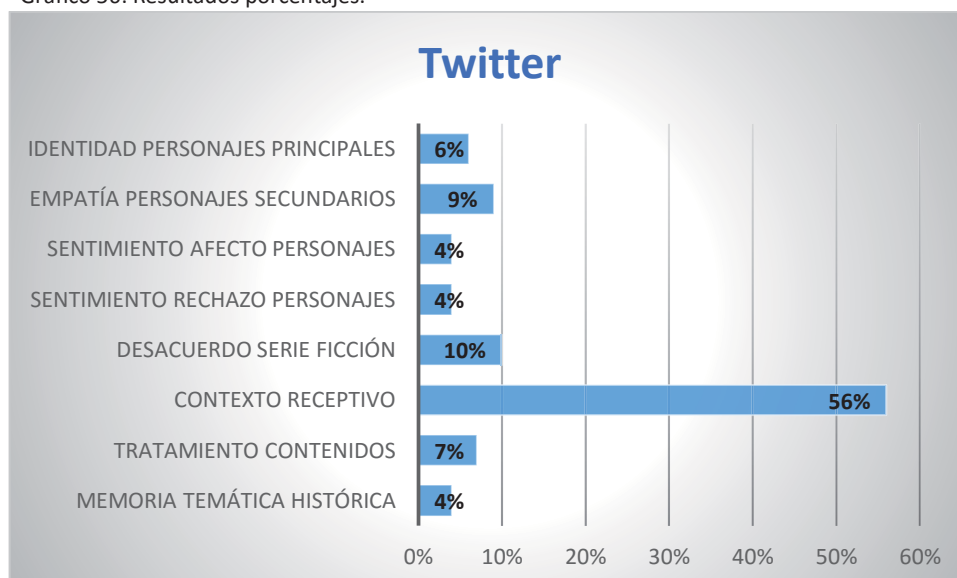


Grafico 57: Subcategorías Twitter.

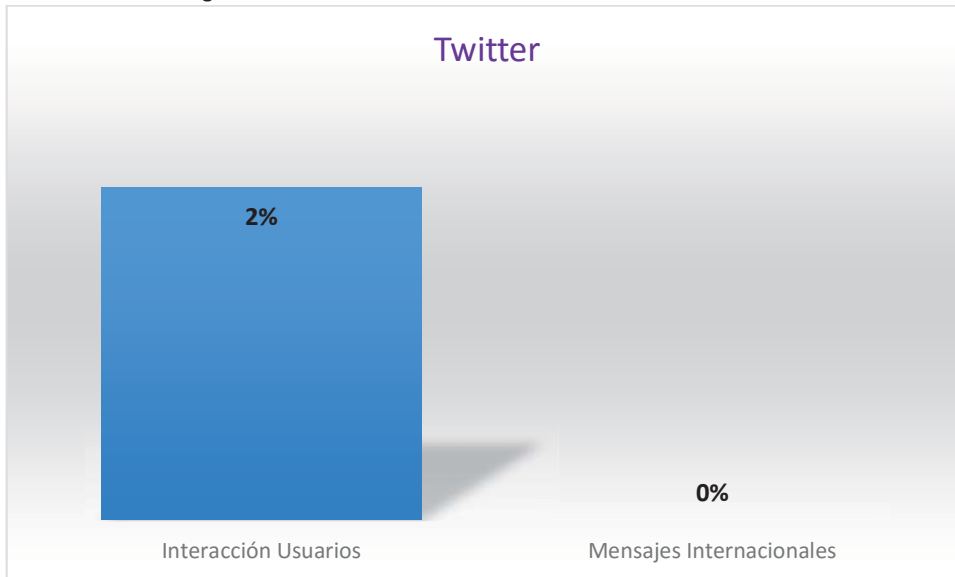


Gráfico 58: Serie Cuéntame Cómo Pasó.

Red Social	Blog Facebook	Foro Fórmula TV	Twitter	TOTAL REDES SOCIALES
Identidad Personajes Principales	1	0	98	
Empatía Personajes Secundarios	10	3	251	
Sentimiento Afecto Personaje	1	0	80	
Sentimiento Rechazo Personaje	2	9	65	
Desacuerdo Serie Ficción	0	1	30	
Contexto Receptivo	35	6	750	
Tratamiento Contenidos	2	31	483	
Memoria Temática Histórica	0	10	52	
TOTAL RED SOCIAL	51	60	1.809	1.920

Gráfico 59: Subcategorías.

Red Social	Blog Facebook	Foro Fórmula TV	Twitter
Interacción Usuarios	4	19	30
Mensajes Internacionales	2	0	1

Gráficos Resultados Redes Sociales: Cuéntame Cómo Pasó

Gráfico 60: Blog Facebook.

CATEGORÍAS BLOG FACEBOOK	Nº	%
Identidad Personajes Principales	1	2
Empatía Personajes Secundarios	10	20
Memoria Temática Histórica	0	0
Sentimiento Afecto Personajes	1	2
Sentimiento Rechazo Personajes	2	4
Desacuerdo Serie Ficción	0	0
Contexto Receptivo	35	68
Tratamiento Contenidos	2	4
Interacción Usuarios	3	6
Mensajes Internacionales	3	6
TOTAL MENSAJES	51	100

Gráfico 61: Resultados porcentajes.

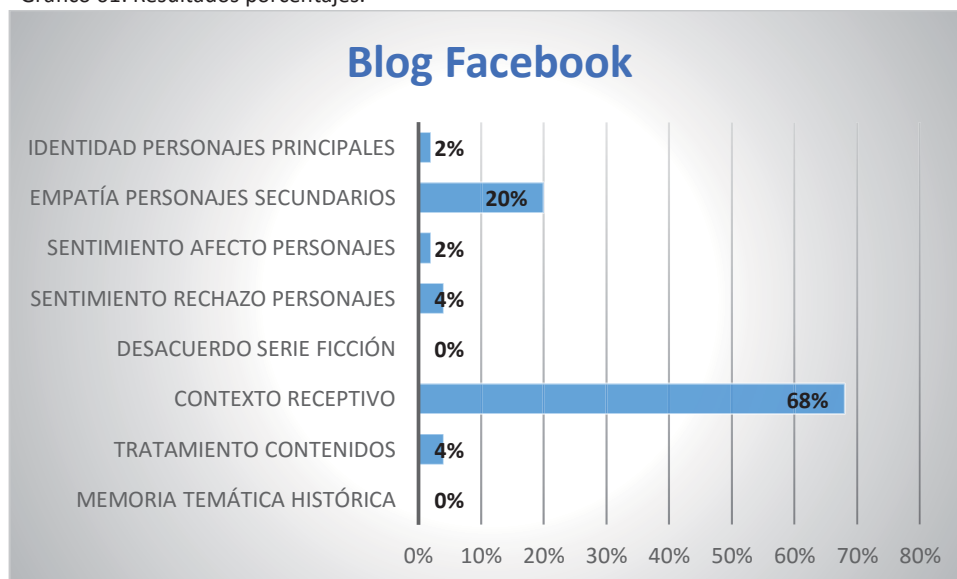


Gráfico 62: Subcategorías Blog Facebook.

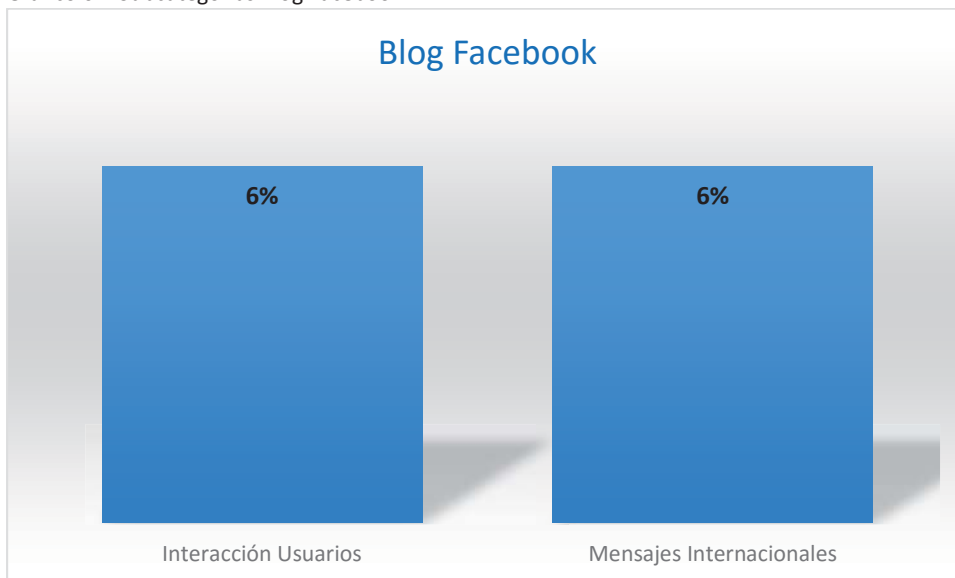


Gráfico 63: Foro Fórmula TV.

CATEGORÍAS FORO FÓRMULA TV	Nº	%
Identidad Personajes Principales	0	0
Empatía Personajes Secundarios	3	5
Memoria Temática Histórica	10	17
Sentimiento Afecto Personajes	0	0
Sentimiento Rechazo Personajes	9	15
Desacuerdo Serie Ficción	1	1
Contexto Receptivo	6	10
Tratamiento Contenidos	31	52
Interacción Usuarios	19	32
Mensajes Internacionales	0	0
TOTAL DISCURSOS	60	100

Gráfico 64: Resultados porcentaje.

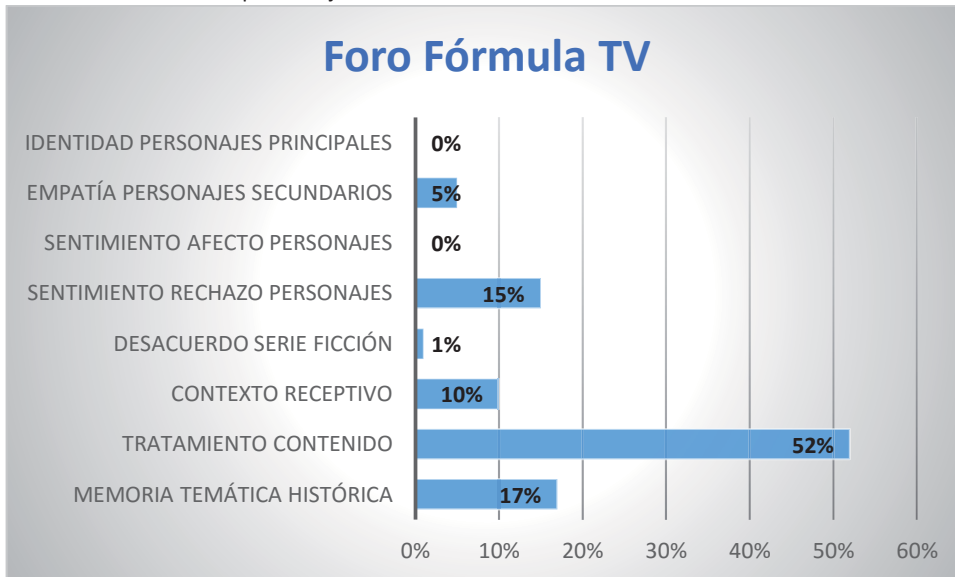


Gráfico 65: Subcategorías Foro Fórmula TV.

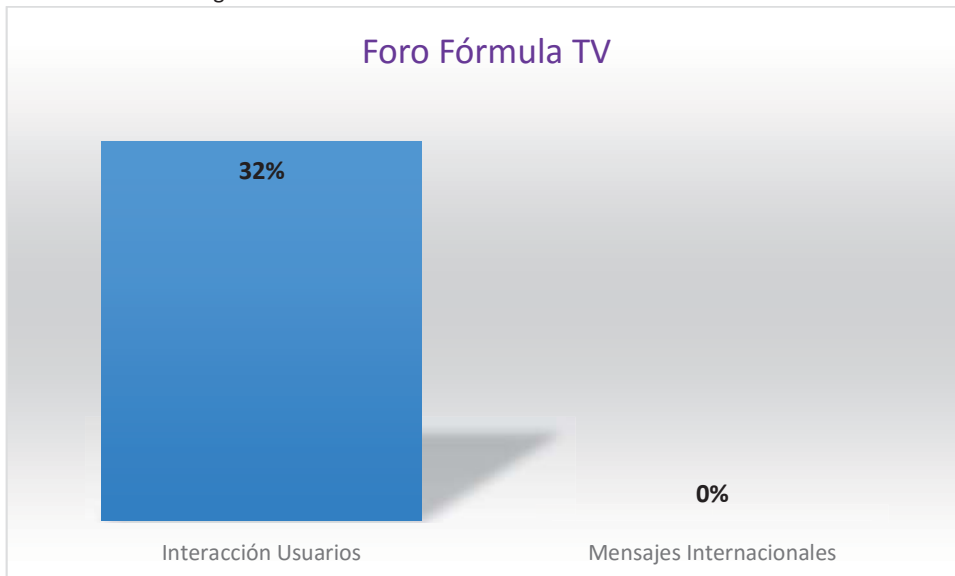


Gráfico 66: Twitter.

CATEGORÍAS TWITTER	Nº	%
Identidad Personajes Principales	98	5
Empatía Personajes Secundarios	251	14
Memoria Temática Histórica	52	3
Sentimiento Afecto Personajes	80	4
Sentimiento Rechazo Personajes	65	4
Desacuerdo Serie Ficción	30	2
Contexto Receptivo	750	41
Tratamiento Contenidos	483	27
Interacción Usuarios	30	2
Discursos Internacionales	1	0,05
TOTAL MENSAJES	1.809	100

Gráfico 67: Resultados porcentajes.

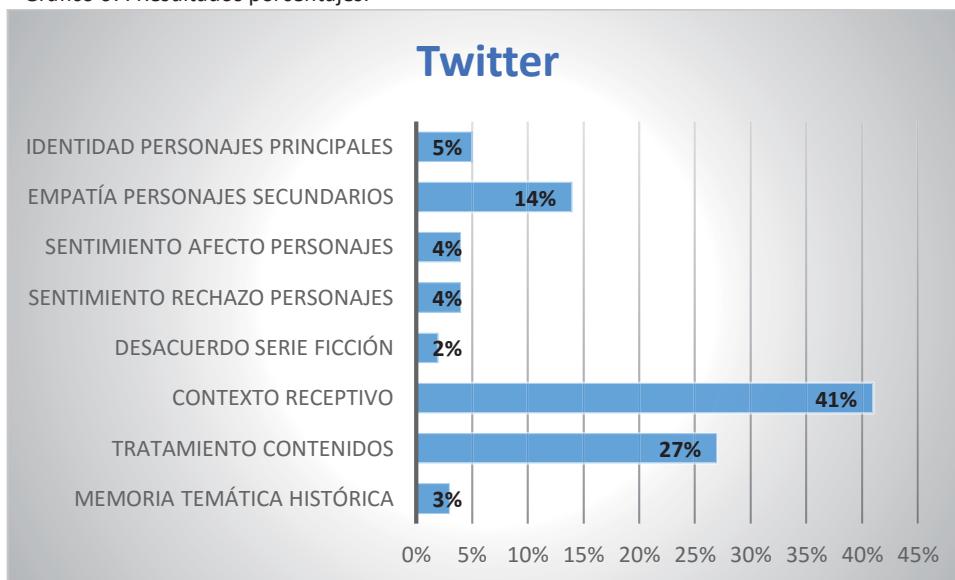


Gráfico 68: Subcategorías Twitter.

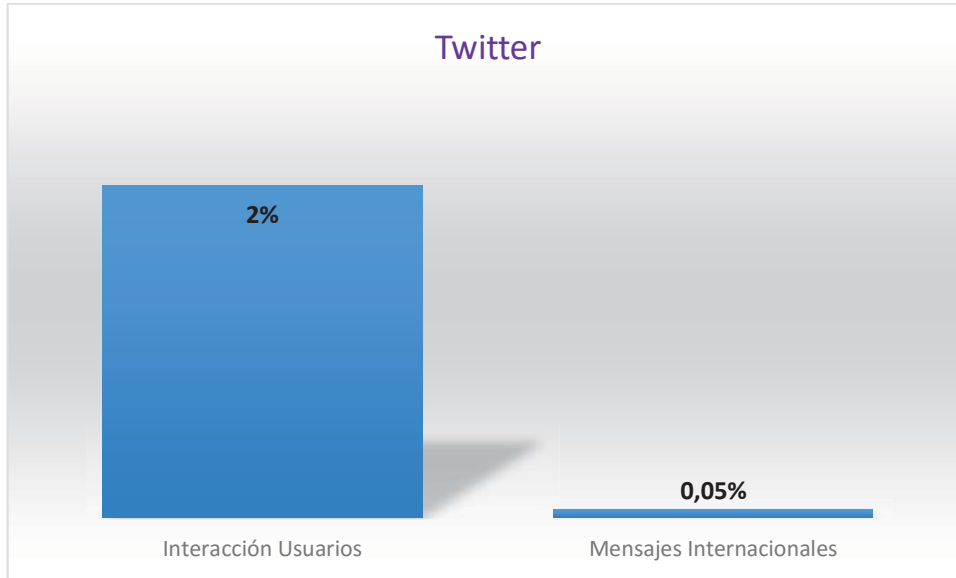


Gráfico 69: Serie Los 80.

Red Social	Facebook Fan Page	Twitter	YouTube	Blog Lanuevatvchilena	TOTAL RED SOCIAL
Identidad Personajes Principales	29	208	44	0	
Empatía Personajes Secundarios	6	152	13	0	
Sentimiento Afecto Personaje	7	82	16	0	
Sentimiento Rechazo Personaje	37	291	29	0	
Desacuerdo Serie Ficción	42	122	7	0	
Contexto Receptivo	86	531	123	29	
Tratamiento Contenidos	67	395	11	0	
Memoria Temática Histórica	92	546	40	18	
TOTAL RED SOCIAL	366	2.327	283	47	3.023

Gráfico 70: Subcategorías.

Red Social	Facebook	Twitter	YouTube	Blog
	Fan Page			Lanuevatvchilena
Interacción Usuarios	12	50	22	17
Mensajes Internacionales	4	0	81	9

Gráficos Resultados Redes Sociales: Los 80

Gráfico 71: Facebook Fan Page.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	29	8
Empatía Personajes Secundarios	6	2
Memoria Temática Histórica	92	25
Sentimiento Afecto Personajes	7	2
Sentimiento Rechazo Personajes	37	10
Desacuerdo Serie Ficción	42	12
Contexto Receptivo	86	23
Tratamiento Contenidos	67	18
Interacción Usuarios	12	3
Discursos Internacionales	4	1
TOTAL MENSAJES	366	100

Gráfico 72: Resultados porcentaje.



Gráfico 73: Subcategorías Facebook Fan Page.

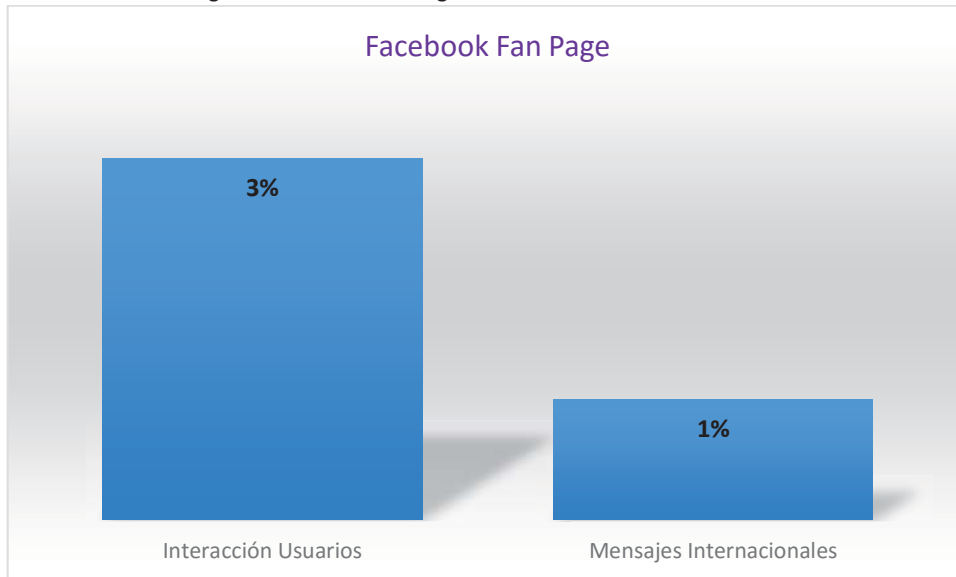


Gráfico 74: Twitter.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	208	9
Empatía Personajes Secundarios	152	7
Memoria Temática Histórica	546	23
Sentimiento Afecto Personajes	82	4
Sentimiento Rechazo Personajes	291	12
Desacuerdo Serie Ficción	122	5
Contexto Receptivo	531	23
Tratamiento Contenidos	395	17
Interacción Usuarios	50	2
Discursos Internacionales	0	0
TOTAL MENSAJES	2327	100

Gráfico 75: Resultados porcentajes.

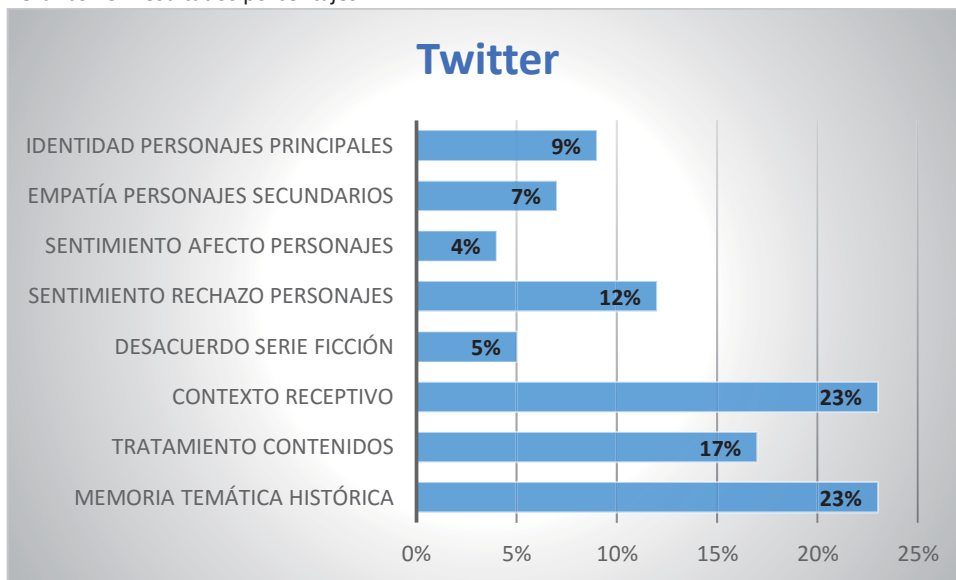


Gráfico 76: Subcategorías Twitter.

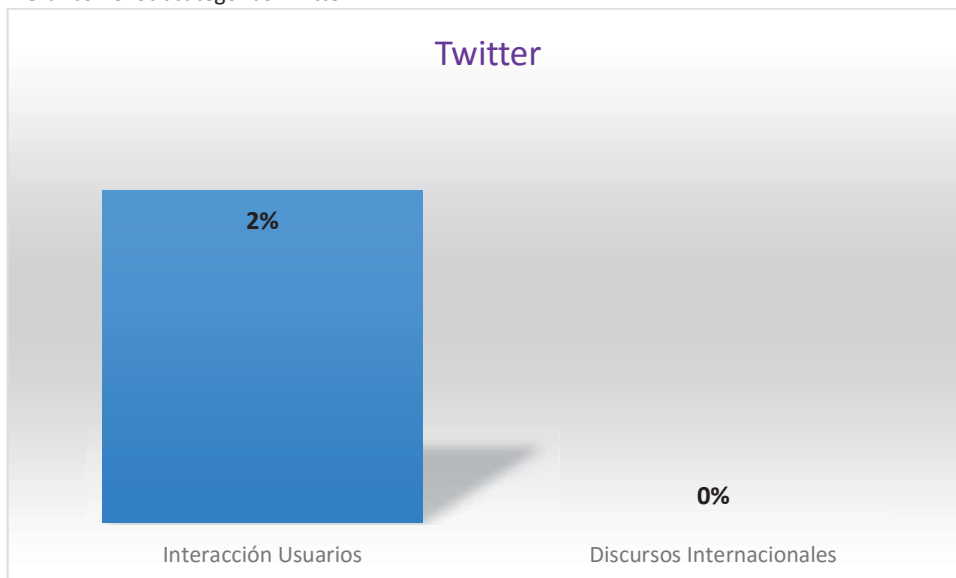


Gráfico 77: YouTube.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	44	16
Empatía Personajes Secundarios	13	5
Memoria Temática Histórica	40	14
Sentimiento Afecto Personajes	16	6
Sentimiento Rechazo Personajes	29	10
Desacuerdo Serie Ficción	7	2
Contexto Receptivo	123	43
Tratamiento Contenidos	11	4
Interacción Usuarios	22	8
Discursos Internacionales	81	29
TOTAL MENSAJES	283	100

Gráfico 78: Resultados porcentajes.

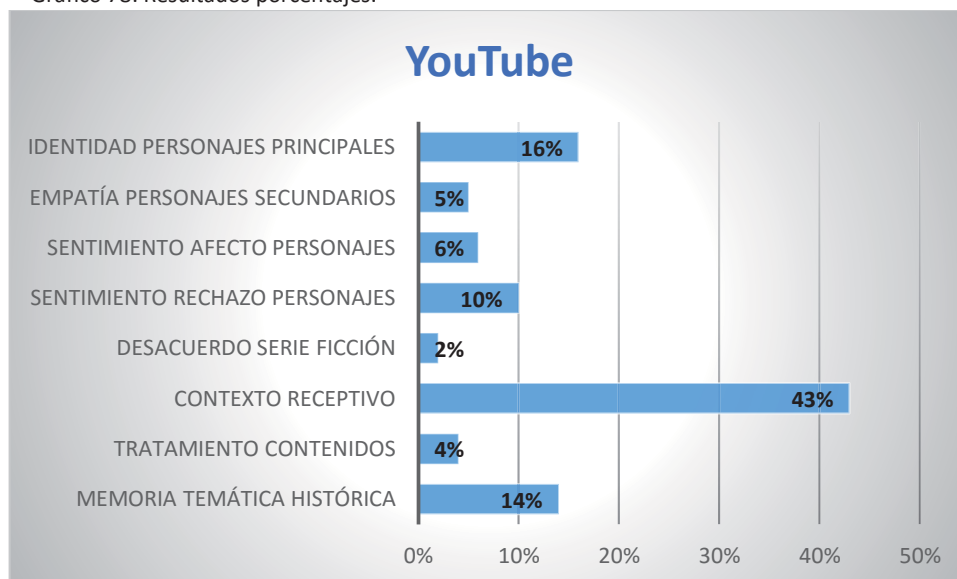


Gráfico 79: Subcategorías YouTube.

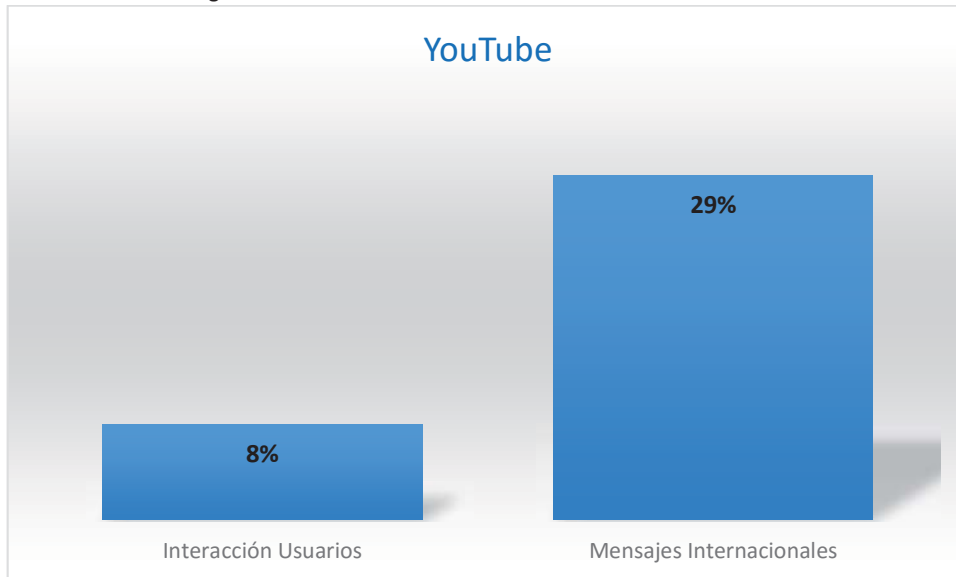


Gráfico 80: Blog Lanuevatvchilena.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	0	0
Empatía Personajes Secundarios	0	0
Memoria Temática Histórica	18	38
Sentimiento Afecto Personajes	0	0
Sentimiento Rechazo Personajes	0	0
Desacuerdo Serie Ficción	0	0
Contexto Receptivo	29	62
Tratamiento Contenidos	0	0
Interacción Usuarios	17	36
Discursos Internacionales	9	19
TOTAL MENSAJES	47	100

Gráfico 81: Resultados porcentajes.

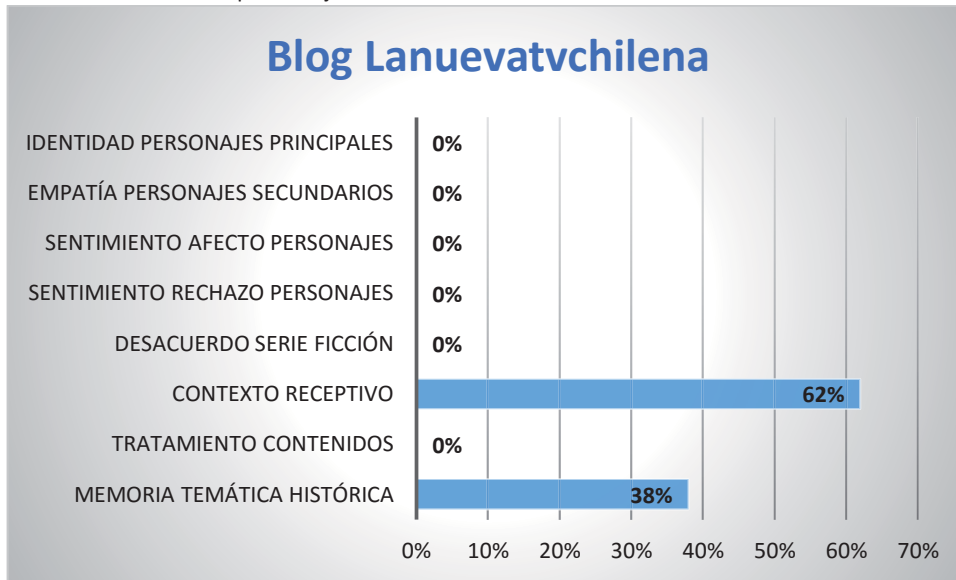


Gráfico 82: Subcategorías Blog Lanuevatvchilena.

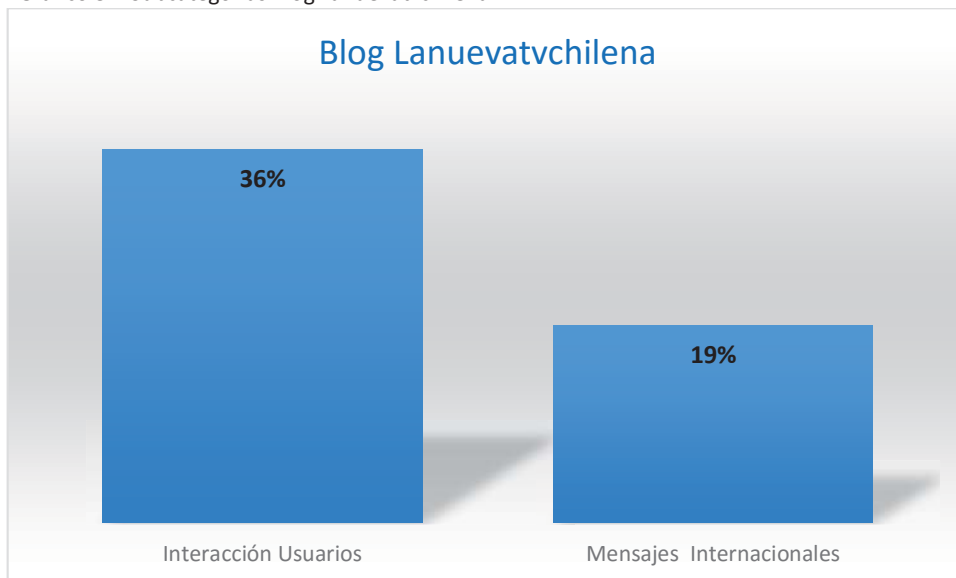


Gráfico 83: Serie Los Archivos del Cardenal.

Red Social	Facebook Fan Page	Twitter	YouTube	TOTAL REDES SOCIALES
Identidad Personajes Principales	8	26	0	
Empatía Personajes Secundarios	1	45	0	
Sentimiento Afecto Personajes	3	5	0	
Sentimiento Rechazo Personajes	5	6	0	
Desacuerdo Serie Ficción	1	0	0	
Contexto Receptivo	54	376	8	
Tratamiento Contenidos	5	81	4	
Memoria Temática Histórica	11	595	11	
TOTAL RED SOCIAL	88	1.134	23	1.245

Gráfico 84: Subcategorías.

Red Social	Facebook Fan Page	Twitter	YouTube
Interacción Usuarios	8	44	0
Mensajes Internacionales	17	2	4

Gráficos Resultados Redes Sociales: Los Archivos del Cardenal

Gráfico 85: Facebook.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	5	8
Empatía Personajes Secundarios	1	2
Memoria Temática Histórica	7	13
Sentimiento Afecto Personajes	0	0
Sentimiento Rechazo Personajes	1	2
Desacuerdo Serie Ficción	1	2
Contexto Receptivo	36	64
Tratamiento Contenidos	5	9
Interacción Usuarios	2	4
Discursos Internacionales	2	4
TOTAL MENSAJES	56	100

Gráfico 86: Resultados porcentajes.



Gráfico 87: Subcategorías Facebook.

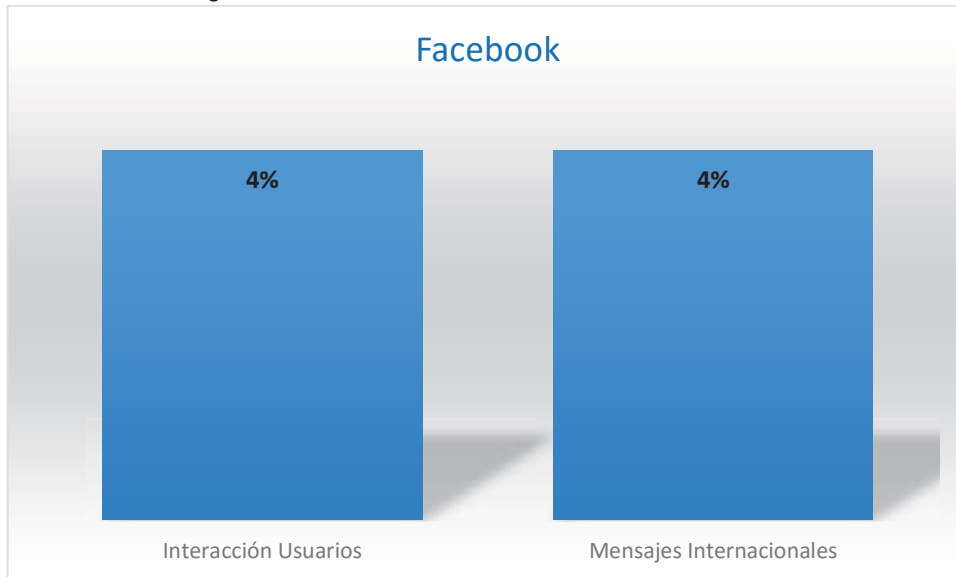


Gráfico 88: Twitter.

CATEGORÍAS	Nº	%
Identidad Personajes Principales	26	2
Empatía Personajes Secundarios	45	4
Memoria Temática Histórica	595	52,3
Sentimiento Afecto Personajes	5	0,4
Sentimiento Rechazo Personajes	6	1
Desacuerdo Serie Ficción	0	0
Contexto Receptivo	376	33,3
Tratamiento Contenidos	81	7
Interacción Usuarios	44	4
Discursos Internacionales	2	0,17
TOTAL MENSAJES	1.134	100

Gráfico 89: Resultados porcentajes.

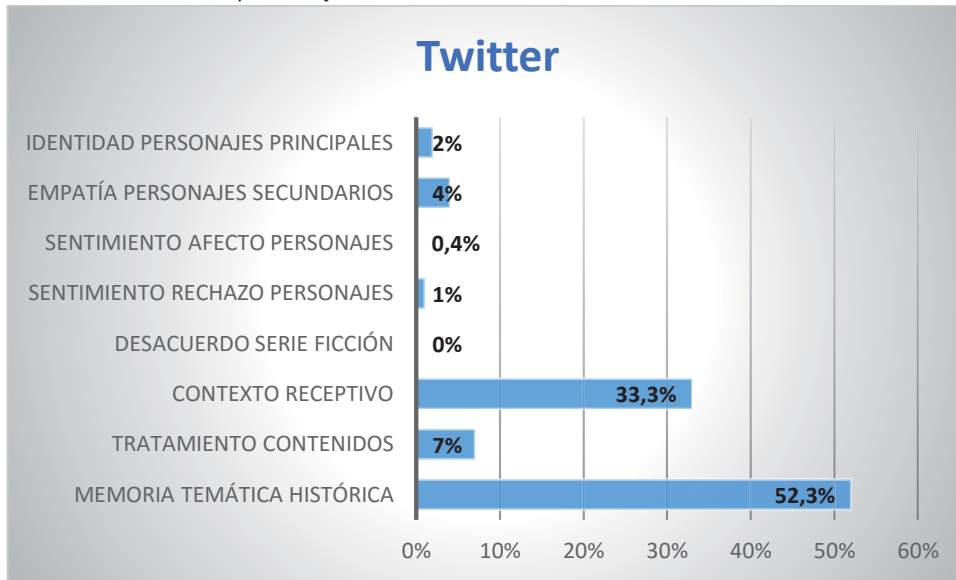


Gráfico 90: Subcategorías Twitter.

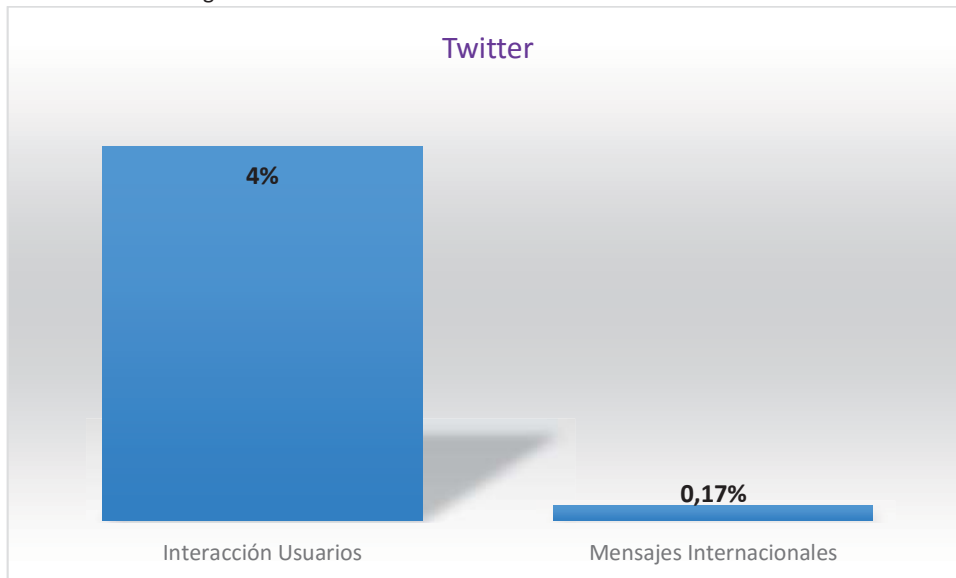


Gráfico 91: YouTube.

CATEGORÍAS YOUTUBE	Nº	%
Identidad Personajes Principales	0	0
Empatía Personajes Secundarios	0	0
Memoria Temática Histórica	11	48
Sentimiento Afecto Personajes	0	0
Sentimiento Rechazo Personajes	0	0
Desacuerdo Serie Ficción	0	0
Contexto Receptivo	8	35
Tratamiento Contenidos	4	17
Interacción Usuarios	0	0
Mensajes Internacionales	4	17
TOTAL MENSAJES	23	100

Gráfico 92: Resultados porcentaje.

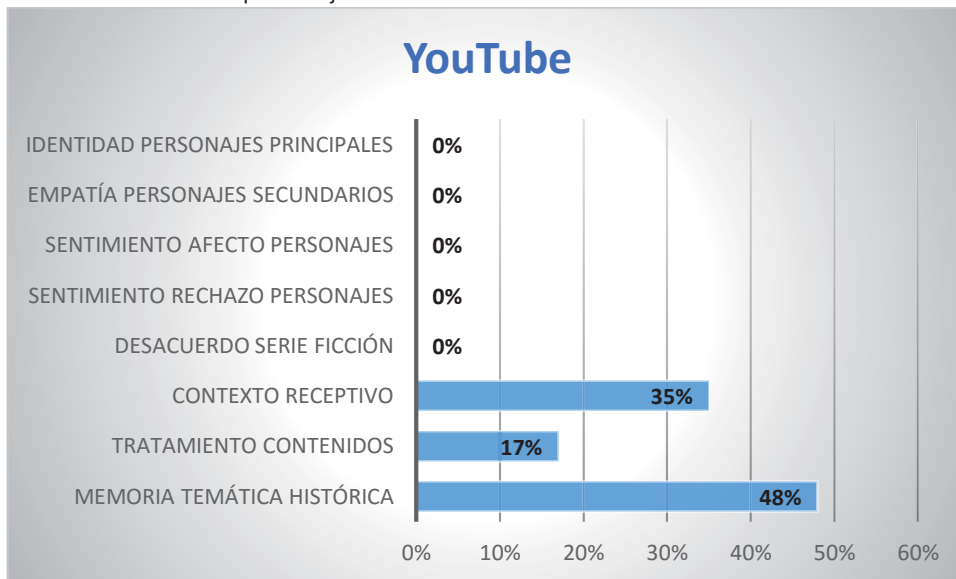
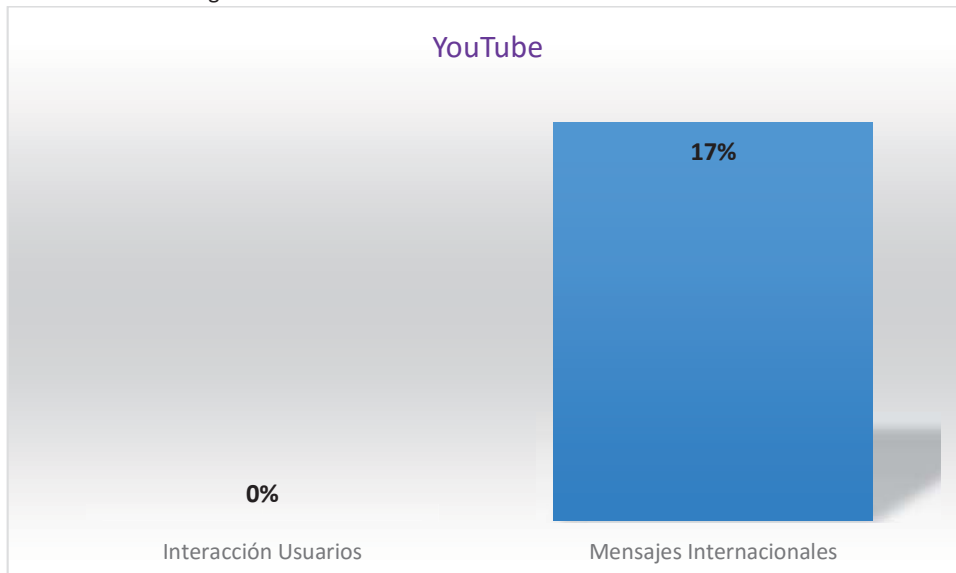


Gráfico 93: Subcategorías YouTube.



8.7 Análisis Resultados

El análisis se presenta en cinco partes. Primero se enseñan los resultados obtenidos en la observación seguida a las plataformas digitales ligadas a las series de ficción de España, luego las categorías analizadas en las plataformas vinculadas a las series de ficción de Chile, posteriormente se entregan los resultados de los niveles del recuerdo basado en un procesamiento de datos con el programa Atlas TI y, finalmente, se realiza un desarrollo de comparaciones. Posteriormente se procesan los análisis de las otras categorías contempladas en el estudio.

Los informes se complementan con estudios proporcionados por las empresas Brandmetric de Chile y Kantar Media de España relacionado con la audiencia *online* de las series de ficción televisiva durante el periodo de estudio como anexo (ver 8.11).

Los resultados muestran la participación que tuvieron los usuarios observados en las respectivas plataformas digitales concerniente a los relatos diseñados en el círculo social colectivo de las redes, cuyos mensajes se abocan a estándares de comunicación a nivel individual y asociados al contexto de cada país, representando un interés común, a través de la integración en la red como empoderamiento social en la convergencia de la televisión y las redes sociales.

La participación de los usuarios/televidentes fue estudiado durante el año 2013 para las emisiones de las series de España y, el segundo semestre de 2013 - primer semestre de 2014, para las ficciones de Chile. La observación de los usuarios, como agentes de comunicación social interactiva digital, deja en evidencia sus intereses en la intensidad de comentarios no complejos que han sido divididos en distintas categorías programado para la presente investigación.

Cabe señalar que el material recogido corresponde a registros textuales que proyectan experiencias como parte del contexto cultural de los modelos de vida cotidiana que llevan a cabo los usuarios (Turkle, 1997).

En este sentido, la interpretación de los actos comunicativos toma como base la función del lenguaje de la comunicación aplicada a la interacción de los usuarios respecto al relato de las series de ficción. Al interpretar la recuperación de la memoria histórica como temática del recuerdo, en relación a la perspectiva teórica señalada, podemos indicar que hay una mayor tendencia por abordar temas o recuerdos vinculados a la historia, especialmente en las plataformas asociadas a las series de ficción de Chile.

Por otra parte, en las redes sociales de España, de acuerdo a la observación cuantitativa en cada una de las plataformas digitales observadas, Foro Fórmula TV presenta una mayor participación de mensajes de los usuarios en el tratamiento de temas de memoria histórica con un 16,4% para la serie *Amar en para Siempre*, mientras que un 17% para la serie *Cuéntame Cómo Pasó*. Respecto al tratamiento de la categoría en las otras plataformas digitales podemos decir que Foro Fórmula TV funciona como un espacio de diálogo extenso.

Hay mayor desarrollo en términos de comentarios, y surge una excesiva cantidad de reflexiones respecto al capítulo o tema generado por un determinado usuario. Es decir, la comunidad participativa de fans se expresa de forma asincrónica, cualidad propia de la plataforma para la escritura y lectura de los mensajes temáticos que se abordan, pero siempre vinculado a determinado capítulo de la serie de ficción televisiva.

En el caso de las series de ficción de Chile, las redes que presentan mayor actividad en el tratamiento de memoria histórica es el blog Lanuevatvchilena con un 36% para la ficción *Los 80*, mientras que *Los Archivos del Cardenal* en la misma categoría llega a un 52,3 % en Twitter.

La razón se debe a que las series de ficción de Chile muestran como contenido, temáticas que están cercanas a la historia reciente del país, que aún preservan un recuerdo no olvidado que se mantiene en la memoria. Inciden elementos simbólicos que aparecen en la ficción, generando reacción de opinión en los usuarios. Dichas unidades corresponden a figuras que representan el contexto social del pasado como la figura del dictador Augusto Pinochet, para ambas series de ficción, o el emblemático acto del referéndum del NO¹³⁸ con sus respectivos entornos culturales y simbólicos en la producción audiovisual *Los 80*.

Respecto a la red YouTube, es sabido que corresponde a una plataforma para colgar vídeos, y que para los usuarios es un vehículo que los aproxima a ciertos eventos, especialmente a los fans. En este caso, las series observadas han resultado ser un producto de cercanía hacia el país. Muchas de las opiniones vertidas provienen de chilenos residentes en el extranjero que han ocupado la plataforma digital para el visionado, pero al mismo tiempo recordar hechos sociales y personales de lo vivido en Chile.

El caso de *Los Archivos del Cardenal*, se detectan opiniones breves sobre la memoria histórica, donde algunos de los mensajes están ligados a personas que sufrieron en aquella época violaciones a los derechos humanos por la Central Nacional de Informaciones (CNI) o la pérdida de familiares. Al mismo tiempo, las escenas de las series vinculadas a estos casos, gatillan una variedad de recuerdos asociados a archivos fotográficos de la época que se usan como relato complementario a la historia tratada en la ficción. Twitter fue la red que concitó mayor opinión en este aspecto con un 52%, a nivel de recuerdo, manifestación de dolor, odio o sentimientos por lo visualizado.

En relación al tratamiento de temas vinculados a la memoria de temática histórica en España, la plataforma Foro Fórmula TV ha servido a los usuarios para proponer temas afines con el objeto de debatir sobre ello, conformando así una cadena de mensajes donde el texto constituye una opinión cognitiva y sentimental en la reconstrucción de la memoria, complaciendo a una comunidad abierta para tratar otros temas.

¹³⁸ Plebiscito del SI y NO en Chile, realizado el 5 de octubre de 1988.

En este sentido, de lo observado en las plataformas digitales de España, al igual que la serie *Amar es para Siempre*, la serie del canal La1 de TVE también presenta una baja de emisión de mensajes vinculados a la memoria histórica. Si bien hay una cierta incidencia, en comparación a las series chilenas, es menor la proporción de mensaje que alude al pasado, esto debido a que el relato de la historia no aborda en forma seguida pasajes o instancias del pasado, además que los mensajes reflejan otros intereses de parte de los usuarios que se acerca más al diálogo sobre los personajes o del contenido propio de las tramas.

De acuerdo al siguiente gráfico que reúne a todas las plataformas digitales que analiza la variable Memoria Temática Histórica, esta es la tendencia de valores de los mensajes:

Gráfico 94: Tendencia memoria temática histórica plataformas analizadas



Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo a la observación del gráfico 94, junto a la recogida de discursos en la interacción del visionado serie de ficción y escritura vía medio tecnológico en las respectivas redes, muestra una mayor tendencia hacia las producciones audiovisuales de Chile, cuyo contenido mezcla trama de los personajes en el marco propio de los problemas sociales y políticos que vivió el país durante la década de los 80.

Sin embargo, el alto porcentaje de comentarios y discursos que alude recuerdo en la serie *Los Archivos del Cardenal* en su red Twitter (52.3%), se debe fundamentalmente a que la producción es eminentemente política, relato que contempla historias basada en hechos reales, cuyo sustento de comentarios fue complementado por imágenes de archivos de prensa que remataban el relato sobre atentados y desapariciones ocurridos en el país. La memoria no sólo se reflejó a través del enunciado; algunos mensajes de textos tuvieron como complemento fotografías de la época.

Por otra parte, es innegable que las series de ficción chilena representan mayor recuerdo respecto a las producciones españolas. La clave se sustenta en el poder de las imágenes de archivo como recurso de contexto con la aparición de personajes públicos de la época, como así acontecimientos significativos de la realidad social y política de Chile.

Sin embargo, las ficciones de España no están alejadas a dicho recurso, pero la narración de la historia (*story*) se aboca más al relato dramático de los episodios en el que se ven envueltos los personajes dentro del escenario del tiempo y espacio de la época representada.

En el siguiente apartado se muestran niveles de recuerdo que se enmarcan en la memoria de temática histórica basado en categorías asociadas a distintas acciones de contexto que enuncian los mensajes, cuya connotación se adscribe a una variedad de intenciones actitudinales.

8.8 Niveles temáticos de recuerdo

El presente estudio, reúne mensajes vinculados a la temática de memoria histórica gracias a la codificación de sus mensajes por palabras, sentido de expresión o vinculación directa con el pasado conectado a estados de ánimo, eventos o significados que representan fisonomías coherentes con actitudes y valores.

En cuanto a la adscripción de argumentos de recuerdos políticos, sociales y culturales, se ha procedido a categorizar su inferencia, en función del relato audiovisual de las series televisivas analizadas, cuyos elementos de *reconocimiento* y *rememoración* permitieron elaborar niveles temáticos del recuerdo en el área de la naturaleza de la memoria histórica.

Así, el *reconocimiento* como aporte a la recuperación de la información de carácter sensorial, ayuda a las identificaciones en los niveles de atención que asigna significado a la memoria semántica. En tanto, la *rememoración*, en la búsqueda de información en la memoria de largo plazo, constituye un recuerdo respecto a situaciones al original (2010, Rodríguez y Baños). Directamente en relación a lo expuesto, se han clasificados niveles temáticos del recuerdo a partir de las impresiones emitidas por los usuarios.

Para ello se utilizó el programa Atlas Ti en la configuración de Unidades Hermenéutica. La revisión se hizo a los comentarios seleccionados en las respectivas redes sociales, que permitiese asignar atributos a las pequeñas citas en identificar aquellos fragmentos del texto que tuviesen significado con el recuerdo. Para ello, se agruparon las citas y comentarios a través de Familias de Códigos a nivel conceptual para su codificación centrado en el tema de los recuerdos.

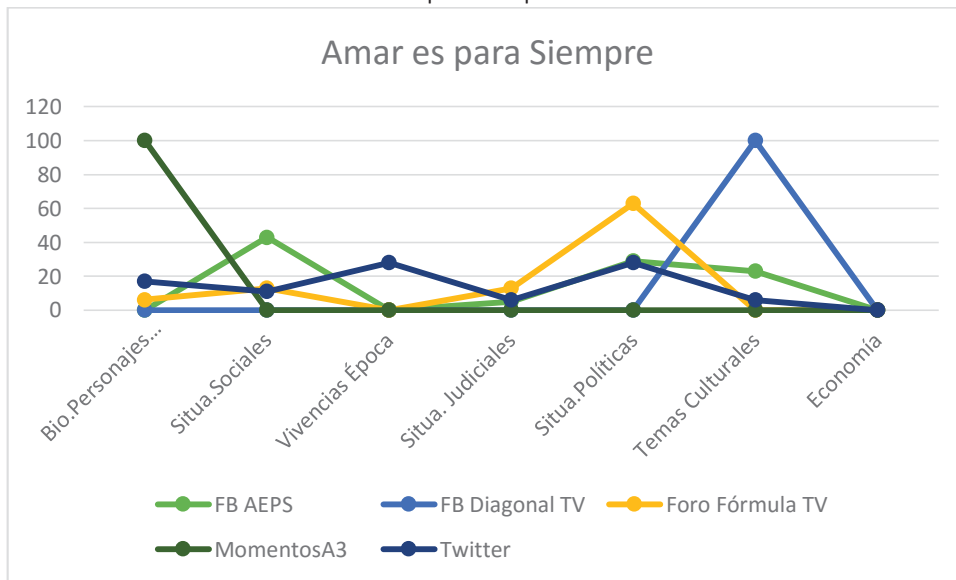
La creación de códigos hace referencia a conceptos específicos ajustados al tema tratado. De esta forma, los atributos desarrollados fueron: Biografía Personajes Públicos; Situaciones Judiciales; Temas Culturales; Situaciones Sociales; Situaciones Políticas; Economía y Vivencias Época.

Se presentan los resultados de acuerdo a la temporada revisada y los valores asignados a cada atributo en las respectivas plataformas:

Gráfico¹³⁹ 95: Datos relativos a Personajes Públicos y Cultura



Gráfico 96: Atributos destacados Amar es para Siempre.



¹³⁹ En los gráficos 95, 97,99 y 101 se muestran los atributos más mencionados de acuerdo al resultado del programa AtlasTi en relación al filtro de familias de palabras que fueron tomados en los mensajes.

Gráfico 97: Datos relativos a Política.

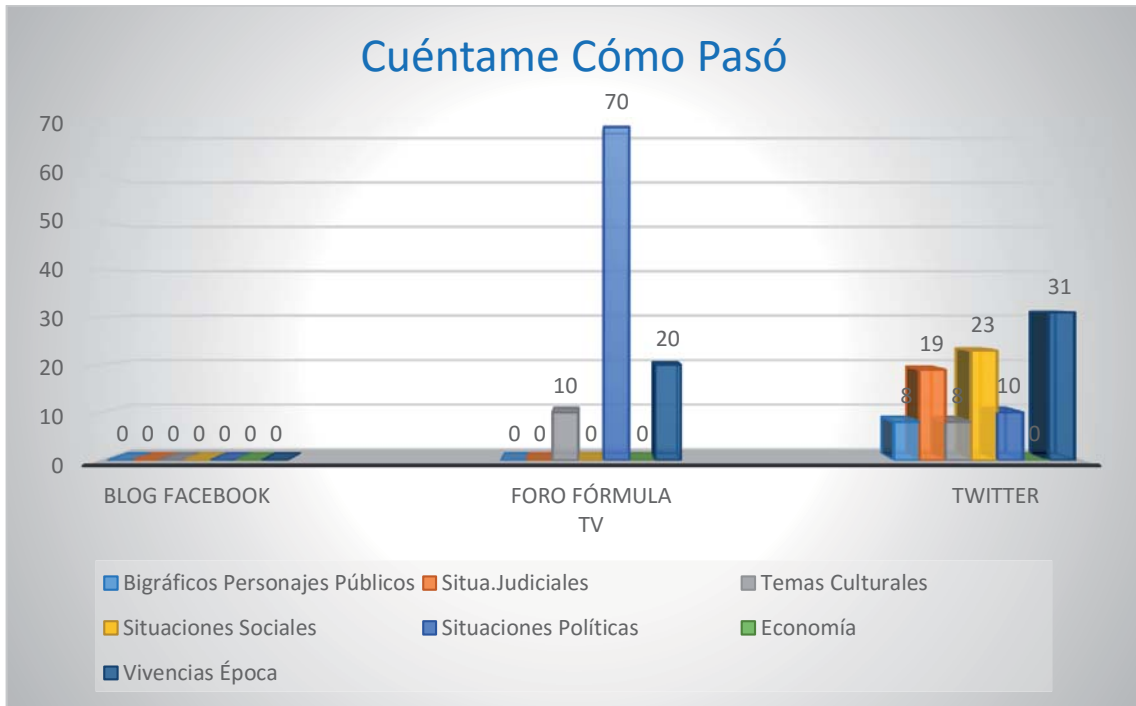


Gráfico 98: Atributos destacados Cuéntame Cómo Pasó.

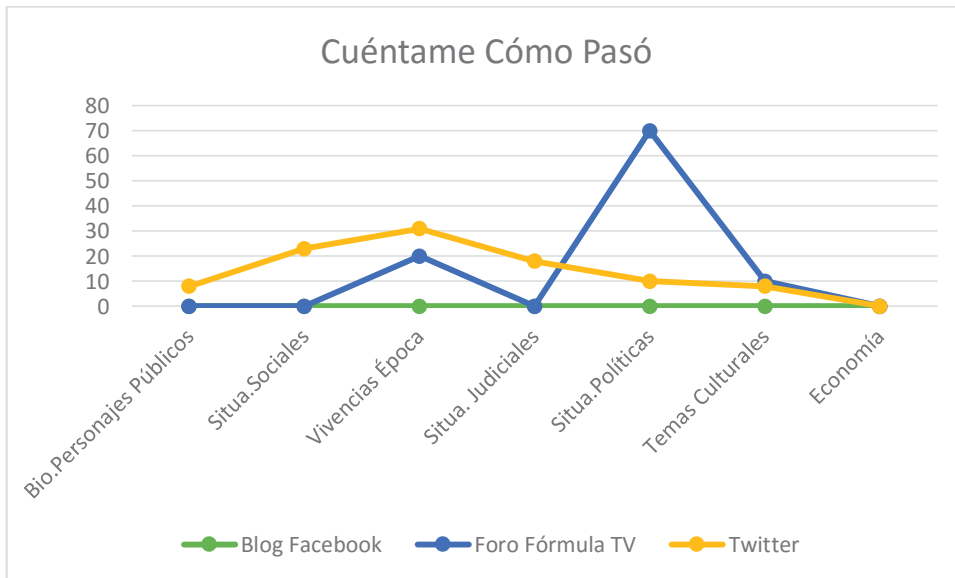


Gráfico 99: Datos relativos a Vivencias de Época.

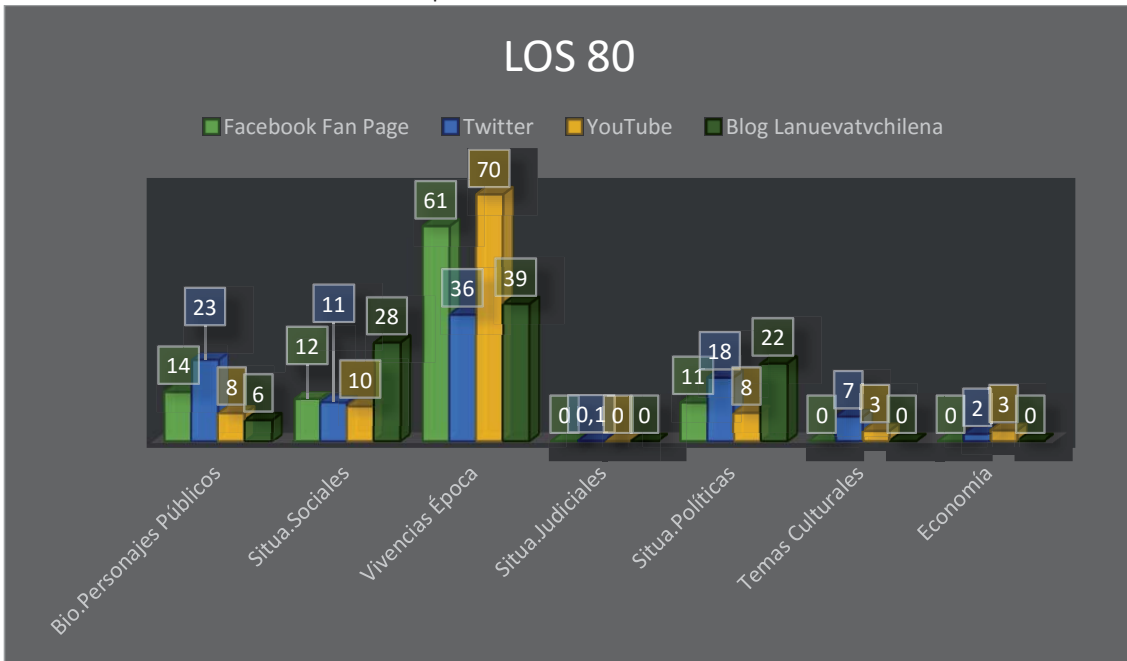


Gráfico 100: Atributos destacados Los 80.

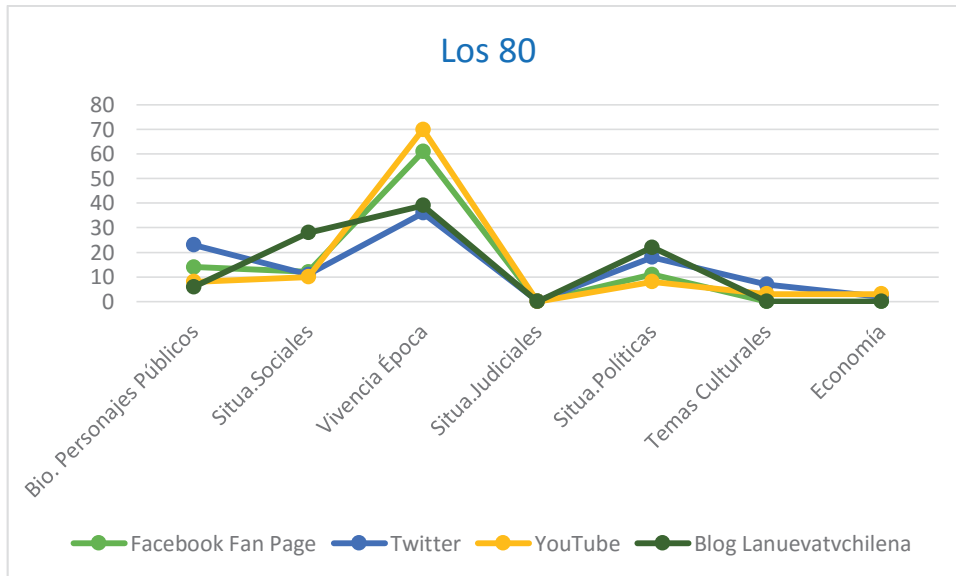


Gráfico 101: Datos relativos a Vivencias de Época.

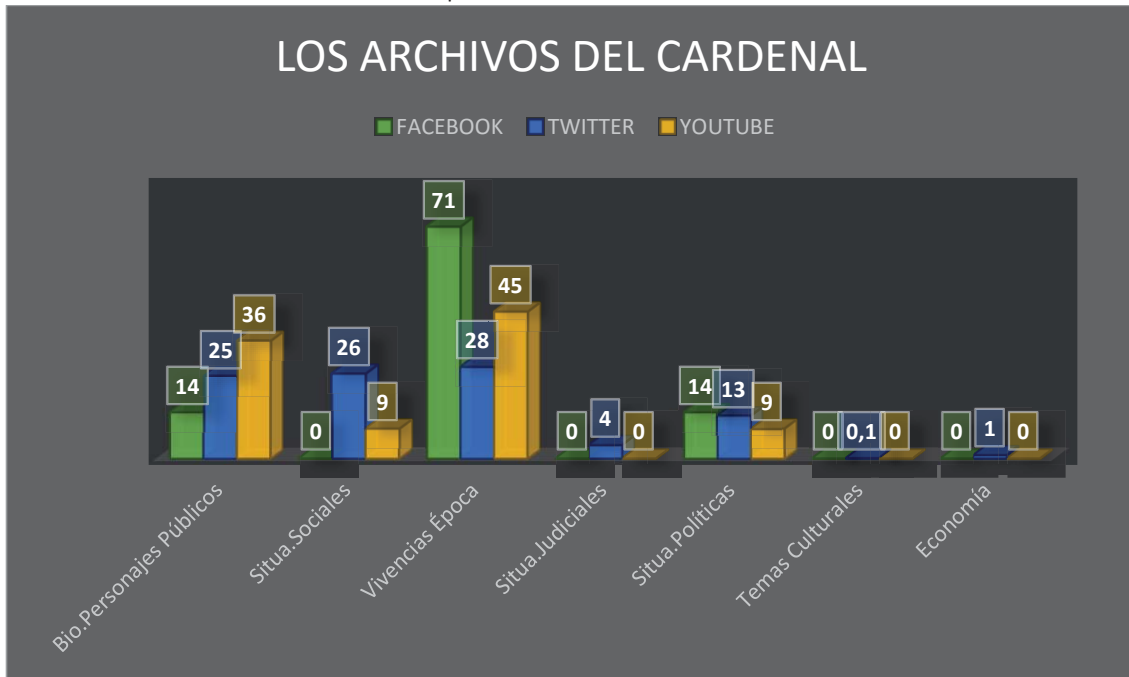
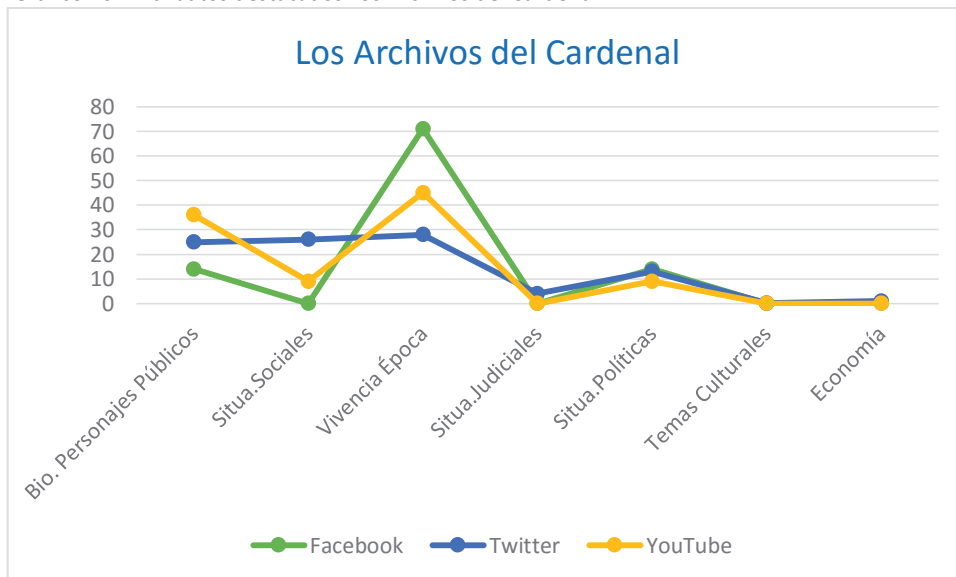


Gráfico 102: Atributos destacados Los Archivos del Cardenal.



En los presentes gráficos anteriores, de manera más específica y a base de los resultados con el programa Atlas Ti, interesa la función de estas redes en su relación mensaje y tema tratado al explicar que se trata de atributos que se articulan en la medida de lo que transmite el relato audiovisual para desarrollar reconocimiento y rememoración.¹⁴⁰

El primero está ligado a aquel proceso de rescate de información como efecto sensorial en el que se recuerda algo o alguien, sin que sea necesario llevar a cabo una identificación de modo preciso. Por otro lado, el segundo se vincula a un recuerdo mucho más riguroso en el que se desarrolla un esfuerzo por recuperar información detallada que está almacenado en la memoria de largo plazo, constituyendo así un “recuerdo” detallado.

De manera general, por lo que respecta a niveles temáticos de recuerdo, los mensajes de las plataformas digitales de Chile que aluden a “vivencias de época” es considerablemente mayor, en comparación a las redes de España que varían de tratamiento en cada plataforma.

De acuerdo al gráfico 95, la serie *Amar es para Siempre* concentra un porcentaje alto en sus mensajes que hacen referencias a personajes públicos y temas culturales, específicamente en sus redes MomentosaA3 y Facebook Diagonal TV, plataformas oficiales de la producción, seguido por temáticas políticas en Foro Fórmula TV y sociales en la red Facebook Fans. En estas dos últimas redes, el debate y la impresión emocional cumplen su rol como manifestación libre en la convergencia del relato audiovisual y la participación de los usuarios al opinar sobre los contenidos que logran fundir ciertas temáticas del país.

Por otra parte, los mensajes de Twitter son menores, no superando el 50 por ciento de participación en las presentes temáticas (biografía personajes públicos; situaciones sociales; vivencias de época; situaciones judiciales, elementos culturales y economía). Sin embargo, se evidencian mensajes vinculado a las vivencias de época y situaciones políticas como los siguientes ejemplos extraídos de la red.

¹⁴⁰ Como ejemplo de *reconocimiento* podemos mencionar elementos de placer o nostalgia como productos u hechos que despiertan apego de forma subjetiva, mientras que *rememoración*, su alcance se establece a elementos de la realidad significativa en personajes o acontecimientos de la historia.



Fuente: Twitter año 2014, red asociada a *Amar es para siempre*.

En el gráfico 97, la línea de *Cuéntame Cómo Pasó* y los mensajes en sus respectivas redes sociales señala que los recuerdos se expresan en el ámbito de la política y vivencias vividas en el pasado. La plataforma Foro Fórmula TV concentra la mayor cantidad de porcentajes para estas subcategorías, mientras que Twitter con sus mensajes sincrónicos anota vivencias que señalan los usuarios en la medida de ciertos pasajes que transcurre el relato de la ficción.

Por otra parte, Twitter resulta ser una red abierta y diversa en las impresiones de los usuarios donde las subcategorías distribuyen contenidos que para los usuarios, como criterio argumentativo en la presente selección, demuestra una cierta proporcionalidad de interés.

Cabe señalar que de acuerdo a los atributos de los mensajes, el patrón cultural y estructural del relato es fundamental en la fortaleza de los procesos de atención y operatividad del recuerdo que cada usuario asigna. En este sentido, independientemente de la red social que sea utilizada en el seguimiento de los relatos audiovisuales de las series, su mediación no sólo cumple un rol para manifestar ideas vinculadas al entretenimiento, sino también reúne enunciados conectado a hechos concretos, de forma directa o indirecta, con la experiencia que implica la memoria y su tarea de reconstruir un recuerdo.

Así, en las redes de Chile para ambas series televisivas, la memoria, a nivel explícito o implícito de los mensajes, concentran un alto porcentaje a las experiencias de vivencias de época, es decir, cada segmento o pasajes del relato audiovisual, refleja un recuerdo vivido por el usuario que manifiesta a través del enunciado.

En los gráficos 99 y 100 se puede ver la tendencia del potencial añadido que indican los usuarios a las respectivas redes sociales en comentar en forma directa o indirectamente las escenas de los capítulos que contienen imágenes. Los mensajes, se vinculan a vivencias propias o reales de la época que testifican un pasado particular desde la coyuntura de los hechos personales y sociales que manifiestan estos usuarios.

La tendencia específica de la temática histórica, de acuerdo al previsible atributo que se manifiesta en los mensajes, se aprecia la gráfica de líneas (gráfico 100), donde los usuarios destacan el recuerdo de una época vivida.

Si nos fijamos en el detalle de la subcategoría “Vivencia Época” es la que presenta mayor porcentaje de mensajes con una media del 52% en las redes sociales de la serie de ficción *Los 80*, en la mayoría de sus redes, y un 48% en promedio para las plataformas de *Los Archivos del Cardenal*.

En rango de importancia, el aspecto de “situaciones sociales” como recuerdo plasmado en los mensajes se evidencia en la serie *Los 80* con una media del 15%, mientras que las figuras políticas o personajes públicos de la época, a nivel político o comunicacional, son el segundo orden de importancia en los mensajes de las plataformas digitales de la serie televisiva *Los Archivos del Cardenal* con una media del 25%.

Los niveles del recuerdo en aspectos económicos de la época son de menor relevancia que se consideran de manera baja en los mensajes de los usuarios para ambas series televisivas.

Así, podemos decir que los diversos niveles del recuerdo que engloba la categoría de la memoria de temática histórica en la relación serie de ficción y mensajes incorporados en las plataformas digitales, cuantitativamente es superior en el grupo de Chile respecto a España, abriendo, de esta forma, una predisposición de estos usuarios en optar por esta preferencia temática cuya herida aún no está cerrada en el país sudamericano.

8.9 Observaciones a otras tipologías

En términos de movimiento de los usuarios para la serie *Amar es para Siempre*, los datos revelan que la red Facebook Fans, advierte una mayor participación en la categoría “Tratamiento de Contenidos” con un 43%, esto, gracias al apoyo fotográfico del montaje donde los usuarios dialogan el tratamiento escénico o formulan aportes frente al rol que juegan los personajes en la serie.

Cabe señalar que Facebook Fans congrega a la comunidad de seguidores de la serie y tiene una administradora que entrega información de los capítulos regularmente, además de avances de los siguientes episodios una vez que Antena3 publica en su página web. A diferencia de Facebook Diagonal TV (red de la productora de la serie), en la red Facebook Fans se distribuye información de la trama, fotografías de la actuación de los protagonistas,¹⁴¹ como así también espacios fuera de cámara, originando de esta forma, mensajes de opinión para el tratamiento de los contenidos. Dichos temas, como fuente, provienen de la página web de la serie ubicada en el portal oficial del canal de televisión, <http://www.antena3.com/>, y Tuits publicados por los propios actores.

Considerando la tipología “Sentimiento Afecto Personajes” para la serie *Amar es para Siempre* con un 39 %, la red oficial de la productora de la ficción, Facebook Diagonal TV, es la que presenta mayor porcentaje de comentarios alusivos a la presente categoría en comparación a todas las redes sociales de la serie, esto debido a que la plataforma da alcance a los actos de los personajes, acercando a los usuarios a ellos.

Respecto a la misma serie, la categoría “Tratamiento de Contenidos”, Foro Fórmula TV presenta un 29%, mientras que Momentos Antena3 tiene un alto porcentaje de comentarios que alude a “Identidad Personajes Principales” – 42% -, en tanto que Twitter, es una red que indica el estado *hacer –ser* del usuario, es decir, informa la acción del televidente frente al visionado de la serie, indicador que alcanza un 55%.

Lo que podemos señalar en esta primera etapa vinculada a la serie *Amar es para Siempre* es que se aprecia una tendencia homogénea entre las redes, lo que significa que éstas brindan una elección y adaptación del comentario del usuario, instalando una práctica cultural sin pensar en su impacto, sino más bien en una acción participativa donde los destinatarios actúan sobre ella de acuerdo a sus propios intereses.

¹⁴¹ Sally Ben, quien usa el seudónimo de Chari, es coordinadora de la Red Facebook *Amar es para Siempre*. Entrevista desarrollada el 26 de octubre de 2013, a través de la mensajería Facebook.

En términos del movimiento de los usuarios para *Cuéntame Cómo Pasó*, sus aportes contribuyen a fuertes cargas de opinión, observados en sus textos al momento de promover prejuicios y estereotipos en la elaboración de representaciones sociales, cuando se refieren a las categorías analizadas.

En este sentido, el atributo “Contexto Receptivo” muestra una alta incidencia de mensajes por parte de los usuarios en las redes Blog Facebook con un 68% y en Twitter con un 41%, mientras que en la plataforma Foro Fórmula TV, los usuarios muestran la tendencia a comentar los contenidos de la serie desde el punto de vista de las emociones, el relato de la historia, la calidad dramática y la técnica, alcanzando un 52% de participación.

En las observaciones de las subcategorías podemos consignar que para los casos de España, la web que sostiene la página Foro Fórmula TV, presenta la mayor cantidad de interacción de los usuarios para las dos series de ficción estudiadas. Esta plataforma conforma una de las comunidades más organizadas, ya que responde a la esencia de su existencia: los miembros comparten una serie de propósitos comunicativos como temas a fines para debatir sobre ellos.

Un sello de esta plataforma, es la existencia de usuarios *activadores* o *reponedores* de temas que comienzan con una breve introducción argumentativa o de explicación para luego comenzar el debate con cierto grado de éxito o no. Como dice Yus (2010) para este tipo de plataforma, el juego de la comunicación efectiva manifiesta ciertas intenciones de sus autores para estabilizar un hábito en la comunidad.

En Foro Fórmula TV, la interacción de los usuarios para la serie *Amar es para Siempre* es de 41%, mientras que para la ficción *Cuéntame Cómo Pasó*, la cifra de participación de *usuario-emisor*, *usuario-respuesta* alcanza un 32%, funcionando así como ejes de contenido para profundizar más allá del relato propio de las series.

Por otro lado, llama la atención que la página Momentos Antena3 para la serie ambientada en los años sesenta también muestre un alto porcentaje de interacción con 21 %. La razón que se puede atribuir es que la página inicia una etapa similar al de la serie cuya primera temporada fue bastante promocionada por diversos canales, y donde la plataforma mencionada integra vídeos que contiene un resumen de cada capítulo, generando opiniones con respuestas entre los propios usuarios que transitaron por la web.

En lo que respecta a los mensajes internacionales, la serie de La1 TVE llega a un 6%, con discursos provenientes de Estados Unidos y México, enunciados que aluden a agradecimientos por respuestas frente a preguntas, además de mensajes de felicitaciones a la serie. Algo similar ocurre con *Amar es para Siempre*, pero con valoración inferior.

Respecto a las plataformas digitales de Chile, el Blog Lanuevatvchilena es la que presenta mayor participación interactiva con un 38% para la serie *Los 80*. La diferencia, en comparación a lo ocurrido en España, es que este Blog no se caracteriza por colocar un tema para su discusión, sino más bien tiene la finalidad de informar y responder a las dudas que desarrollan los usuarios manifestando respuesta por parte del resto de los participantes. Funciona como un panel informativo y de opinión.

En la misma línea, pero para la serie *Los Archivos del Cardenal*, la red Fan Page de Facebook es la que concita mayor interacción entre sus usuarios con un 9%. Muchos de los enunciados correspondían a buenas palabras dedicadas a la serie y su respectiva concordancia de opinión manifestada por otros usuarios.

Asimismo los mensajes extraídos desde el extranjero tienen una diversidad caracterizada por las fotografías, el texto y los vídeos. En la serie *Los 80*, tanto en YouTube como en el Blog Lanuevatvchilena, se evidencian mensajes de distintas partes del mundo durante el periodo analizado. YouTube alcanza un 29 %, (efecto del vídeo como generador de recuerdo y sentimiento) mientras que el blog, logra un 19% respectivamente, manifestado en textos enunciativos.

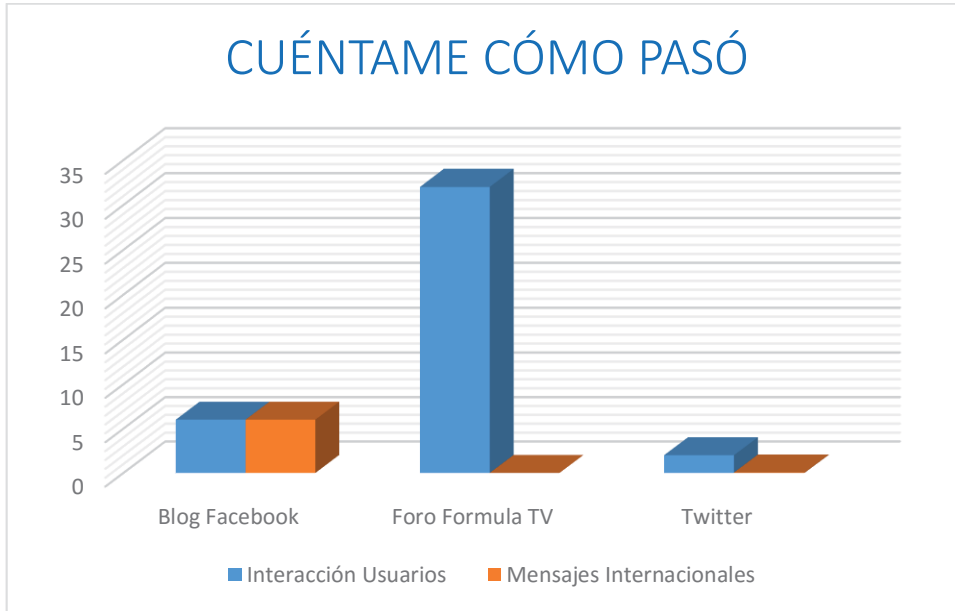
Se percibe además, que cierto contenido de mensajes con fotografías en la red Fan Page de Facebook no refleja una alta recepción en el extranjero para la serie *Los Archivos del Cardenal*. De los mensajes recogidos, sólo un 4% provienen de distintos países del orbe, mientras que en YouTube la situación es distinta ya que se obtiene un 17%, en su mayoría de chilenos residentes fuera del país.

En relación a las subcategorías Interacción Usuarios y Mensajes Internacionales se desprende lo siguiente:



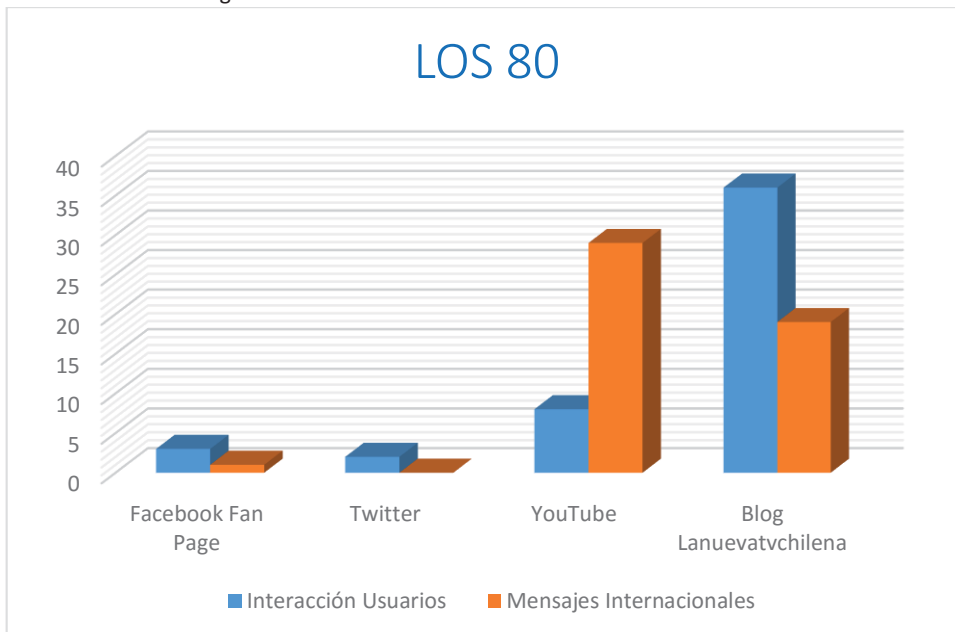
En las redes sociales analizadas (gráfico 102), los mayores porcentajes de Interacción de los usuarios corresponden a Facebook Fans, Foro Fórmula TV y Momentos Antena3, plataformas que gira entre comentario y respuesta entre los usuarios, principalmente en Foro Fórmula TV que alcanza casi el 41 %. A nivel internacional, ambas redes de Facebook responde a saludos y felicitaciones de seguidores principalmente de Latinoamérica que sigue la serie a través del canal internacional de Antena 3.

Gráfico 104: Subcategorías Cuéntame Cómo Pasó



Al igual que el caso anterior (gráfico 103), la plataforma de la discusión y debate (Foro Fórmula TV) es la que mayor interacción genera como “mesa de diálogo” – 32% - donde los usuarios proponen contenidos temáticos, colgando sus respectivas opiniones que sustentan respuestas. En tanto, los mensajes internacionales sólo se aprecian en Facebook, pero no supera el 10 % de seguimiento, mientras que Twitter alcanza sólo un 2% de mensajes.

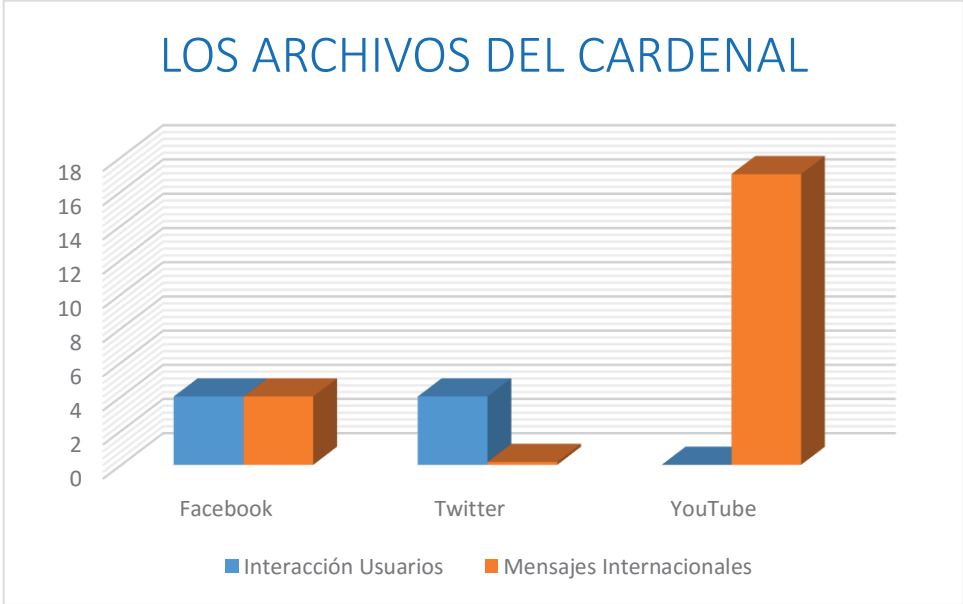
Gráfico 105: Subcategorías Los 80



Para el caso de la primera serie chilena (gráfico 104), el mayor porcentaje de interacción se aprecia entre los usuarios que se encuentra en la red YouTube y el Blog Lanuevatvchilena con 8 y 36 por ciento, respectivamente. Los datos revelan que los internautas que utilizan estos sitios, lo hacen como consulta y apertura de diálogos (blog). Este último, principalmente porque estaba abocado a hablar de la memoria o hacer relucir recuerdos como contenidos de interacción.

En relación a los mensajes internacionales, principalmente son altos porque en YouTube en su gran mayoría los internautas son residentes que están fuera de Chile, caso similar para el blog que alcanza un 19 %.

Gráfico 106: Subcategorías Los Archivos del Cardenal



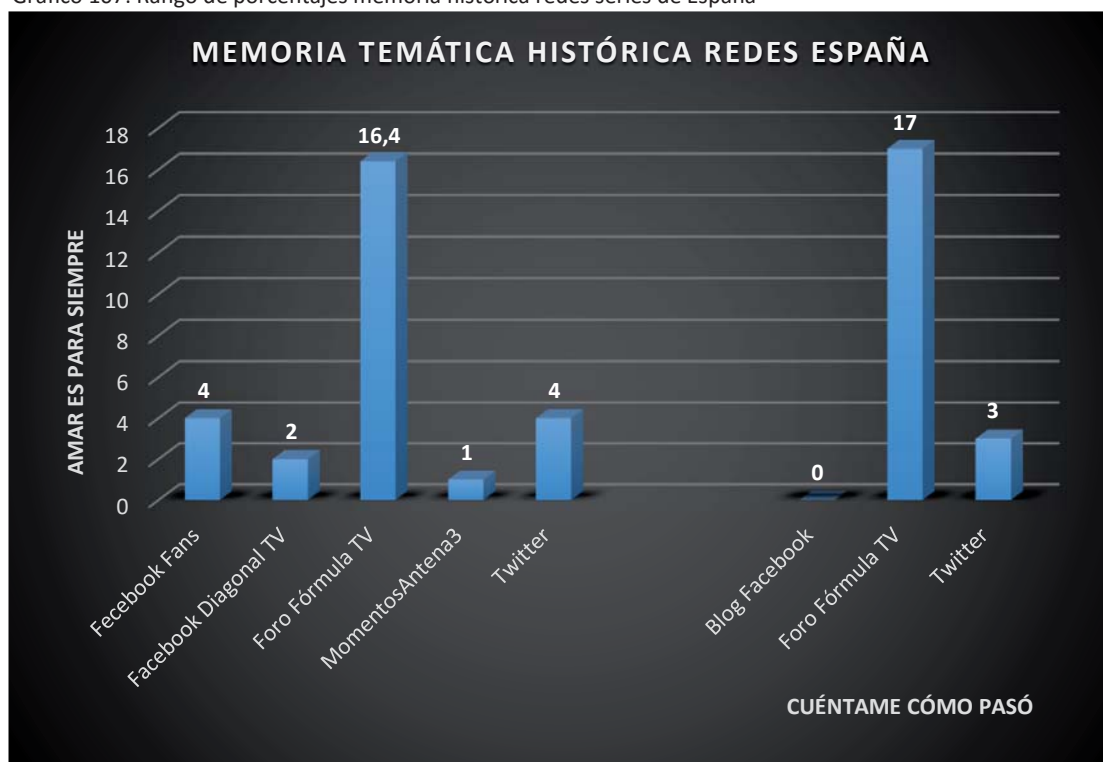
En la serie *Los Archivos del Cardenal* (gráfico 105) resalta el mayor porcentaje de mensajes internacionales, lo que equivale al 17% para YouTube, pero la interacción tiene un porcentaje similar entre Twitter y Facebook -4% -, donde los usuarios que obtenían respuestas o diálogos, funcionaban como comunidad.

8.10 Reflexión tratamiento Memoria Temática Histórica en las redes sociales asociadas a las series de ficción de España y Chile

Respecto a la memoria temática histórica observada en las redes de España, es interesante destacar lo que se produce en la plataforma Foro Fórmula TV que permite a los usuarios ingresar comentarios vinculados a su naturaleza, ya que hay más espacio de diálogo donde se observan datos, opiniones y reflexiones que surgen a partir de los episodios en el que los relatos tocan algún aspecto de la historia de España en los años 60.

Tanto la serie *Amar es para Siempre*, como *Cuéntame cómo pasó*, muestran un rango similar (16,4 % y 17%, respectivamente), lo que refleja el interés en estos usuarios por hablar sobre el tema, respecto a las otras redes sociales cuyos mensajes varían de acuerdo a la motivación personal y el movimiento del relato de cada episodio que desarrollan los discursos en las series estudiadas.

Gráfico 107: Rango de porcentajes memoria histórica redes series de España



De acuerdo a la presentación de los gráficos 106 y 107, los resultados muestran una marcada diferencia, desde el punto de vista cuantitativo, en los mensajes directamente ligados a la recuperación de la memoria histórica a través de las redes sociales. Con mucha distancia, es mayor el porcentaje en el grupo de usuarios de las redes sociales de Chile, respecto a las plataformas de España.

Esto se debe a dos aspectos importantes a considerar en la selección y análisis de los mensajes: las series de ficción de Chile, desde su mirada tiempo-realidad, como se mencionó anteriormente, están más cercana a la historia reciente, específicamente a la figura del dictador Augusto Pinochet y todo el entorno que ello conlleva, en los ámbitos político, social y cultural.

Además, toda la temática de vida cotidiana, elementos de época, simbolismos culturales y sociales han comenzado a despertar interés en la producción audiovisual en el campo de la ficción en los últimos cinco años donde, poco a poco, los contenidos no tienen censura, lo que genera en los usuarios hablar, a través de las redes sociales no sólo aspectos personales en el estado ser/estar, sino además, volver a recordar episodios que tuvieron relevancia en el país. De este modo, la serie de ficción chilena ha sacado partido a las temáticas históricas, logrando un positivo balance en la producción.

Mediante el comentario verbal reflejado en las redes chilenas que presentan un alza de mensajes de memoria histórica, la consecuencia se debe a una fuerza indiciaria de las imágenes que revelan un carácter consustancial, sobre todo las imágenes de archivo que derivan en apreciaciones subjetivas alimentada por un pasado cuyas referencias son movedizas en las opiniones de los usuarios.

Desde el punto de vista de la producción, las series de España llevan más años de experiencia en materia de contenido, logística y desarrollo, cuyas temáticas engloban mayoritariamente combinaciones de drama y pasión que despiertan el recuerdo de historias personales de los usuarios en el marco de acontecimientos acaecidos durante los años 60 y 80.

Sin embargo, esto no es ajeno a las series de ficción chilenas. El punto de inflexión es que coincide con la historia reciente del país que aún está presente y necesita ser recordada para hablar sobre lo ocurrido en aquellos años desde el punto de vista de la vida cotidiana, así como los recuerdos más dolorosos que significaron la crisis social y política de la realidad vivida. De esta forma, la ficción ha sido un producto de aprendizaje, valorado positivamente por los usuarios, en términos del recuerdo y la nostalgia.

En relación a las redes sociales de España, las series *Amar es para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó* llevan a los usuarios a debatir sobre el recuerdo en una plataforma habilitada para el foro, coincidiendo con que esta temática es más extendida en términos del discurso y de la opinión, profundizando la reflexión.

A diferencia de las series chilenas que utilizan como marca para generar opinión en los usuarios en la red, la aparición en escenas de personajes políticos o sucesos de gran magnitud,¹⁴² las series españolas reflejan un pasado bajo el entorno de una realidad vivida, pero su acercamiento al pasado es tangencial o no se hace tan evidente, debido al vocabulario utilizado por los usuarios que no reflejan molestia o agresión en comparación a los usuarios¹⁴³ que siguen las series de ficción chilena. Es decir, no se aprecia una carga emotiva, pero sí una opinión directa que permite inferir la intencionalidad del mensaje asociado al tratamiento del contenido, pero al mismo tiempo, situaciones esporádicas del pasado.

¹⁴² La serie *Los 80*, en la temporada 6 en sus últimos capítulos se menciona el plebiscito del Sí y el No, con las imágenes propias de la época, generando una alta participación de los usuarios al recordar dichos episodios.

¹⁴³ Algunos mensajes mostraron una evidente descalificación al dictador Augusto Pinochet o a personajes que representaban a los actores reales de la CNI (Central Nacional de Inteligencia), entidad que realizó terrorismo de Estado en Chile. Dicha institución aparece en el relato de *Los Archivos del Cardenal*.

Gráfico 108: Rango de porcentajes memoria histórica redes series de Chile



En términos de movimiento de participación de los usuarios para la serie *Los 80* se concluye lo siguiente:

La plataforma Facebook Fan Page muestra un alto porcentaje de comentarios vinculados a la categoría de estudio principal en la presente investigación. Un 25% de mensajes en esta red habla de la “Memoria de Temática Histórica” ayudada por las fotografías o solicitud de opinión de los propios productores mientras se emite la serie. Uno de los aspectos importantes es que los mensajes no sólo se vierten sobre opiniones en temas políticos o sociales, sino también muchos recuerdos aluden a productos de la época, aspectos propios de la vida cotidiana o programas de televisión.

La serie *Los 80* en la red Twitter presenta un valor inferior de dos puntos respecto a la red anterior – 23% - cuyos discursos retrotraen el recuerdo o la memoria con capacidad cognitiva de los usuarios que aluden a conocimientos reales o transmitidos por los familiares.

Los procesos de creación de mensajes relacionados a la memoria se abordan habitualmente desde la perspectiva de nombres propios de personajes vinculados a la política que incidieron en la democracia en Chile o que formaron parte de la dictadura militar, cuyas apariciones generan recuerdos, comentarios de procesos y críticas, ya que algunos actores de la política del pasado siguen siendo protagonistas de la política actual. Por medio de las series, se muestran imágenes de archivo, siendo éstas una marca que pertenece a esa esfera de recepción como elemento activo de la reputación de memoria histórica con sus respectivos recuerdos y valores.

Por otra parte, YouTube es una dimensión con relativa cercanía a los usuarios, quienes con nostalgia muestran una actitud con mensajes que revelan memoria como por ejemplo, acordarse de elementos propios de la época tales como oficios hoy desaparecidos, recuerdos de juegos de infancia o realidades que marcaron la vida de algunos usuarios.






La red del vídeo con sus respectivos mensajes de opinión alcanza un 48% en el atributo “Memoria Temática Histórica”. Algunos de los usuarios que participan en el acto comunicativo son chilenos residentes en el extranjero.

Para el caso de la plataforma Blog Lanuevatvchilena, el componente de memoria histórica, cuantitativamente ocupa un 38% entre las redes analizadas. Al igual que la plataforma Foro Fórmula TV de España, el presente blog resulta ser una bitácora de anuncios sobre la serie, además de abrir un debate sobre la memoria que resalta por sobre otros tópicos.

Finalmente, una de las principales características de la serie *Los Archivos del Cardenal* y las redes sociales, es la de que los mensajes de los usuarios se conectan con la categoría “Memoria Temática Histórica” tanto en Twitter con un 52,3% y YouTube con un 48%, respectivamente. Cabe destacar que los participantes recogen en esta serie comentarios tanto de índole político como social en el tiempo real de las escenas, donde la imagen-ícono condensa la esencia del discurso audiovisual que condiciona el significado de las imágenes. Sin embargo, en la red Facebook no ocurre lo mismo, ya que la categoría es baja en el tratamiento del discurso basado en el recuerdo, alcanzando sólo un 13 %.

Un punto a destacar de las plataformas estudiadas trata sobre la forma en cómo el pasado es recordado en la serie *Los Archivos del Cardenal* para el caso puntual de Twitter: el enunciado no sólo se compone de texto, ya que en ciertos comentarios la memoria fue reforzada con imágenes de archivo y frases que concitaron hechos de la época. De acuerdo a las secuencias de las escenas de la ficción que representaban hechos de conmoción, los usuarios reforzaban el recuerdo de forma simbólica entre el texto y la imagen para complementar un discurso de provocación en su contenido, dando así un contrapunto entre la realidad y la ficción. El gráfico 108 es una pequeña muestra de lo expuesto:

Gráfico 109: Ejemplos mensajes red Twitter serie *Los Archivos del Cardenal*.

<p>javier Ortega S. Este villano la va a romper hoy en #LosArchivosDelCardenal2 Y si sufriste con el toque vas a tener varios deja vu</p> 
<p>AndresPintaMonos #LosArchivosdelCradenal2 El asalto a panadería Lautaro, paco se llamaba Miguel Vasquez Tobar, portada revista Hoy</p> 
<p>13.odioalamaga No hay que olvidar "cid_udp: Rodrigo Rojas alcanzó a declarar antes de morir. Esto dijo: #losarchivosdelcardenal2</p>
<p>Estrella Monroy Porque aquí nadie está olvidado, Hoy en Chillán recordamos en el memorial de nuestra ciudad #losarchivosdelcardenal2</p> 
<p>Lorena Díaz Ramírez @faltaderespeto Y a 40 años del golpe seguimos buscamos a nuestros desaparecidos ¿Dónde están? #LosArchivosDelCardenal2</p> 
<p>Cip_udp Que dijo Pinochet tras el atentado en su contra #losarchivosdelcardenal2</p> 

La comunicación interactiva es común a todas las redes sociales, con sus respectivas manifestaciones a favor o en contra, como así también en la transmisión de emociones hacia la narración misma que cuenta la serie. Se observan además, sentimientos particulares hacia personajes o contextos que les toca vivir de acuerdo a la experiencia perceptiva de la representación visual obtenida por los usuarios.

No es menor que las series de ficción que forman parte de la presente investigación tienen el sello de una temática estructurada sobre la base de acontecimientos históricos, pero que al mismo tiempo su representación se asocia al universo de lo cotidiano en que el sujeto privilegia esa relación con sus respectivos mundos, el imaginario y el referencial.

Dicho esto, una de las características llamativas de los mensajes estudiados en las respectivas categorías, es el tono del lenguaje ocupado en su función referencial, expresivo y conativa, donde los usuarios son capaces de elaborar conflictos interiores para expandirse en el viaje de lo dramático y representado, logrando así una identificación que subyace a los usuarios de acuerdo a sus propios intereses.

Pero como se mencionó, el tono de los enunciados entre los seguidores de las series de España y Chile expresan diferencias llamativas en el estilo. Los usuarios del país sudamericano caen en lo popular con la utilización de adjetivos descriptivos al señalar a personajes o instituciones que fueron protagonista de la historia de Chile de los 80 y que son mencionadas en la ficción.

Precisamente, son los hechos que marcan una diferencia de sentimiento en el estilo verbal en algunos usuarios que participan en las respectivas redes sociales: por ejemplo, en el tratamiento de la Memoria Temática Histórica de España hay opiniones precisas con tonos claros, a diferencia del estilo de usuarios en las redes de Chile que evidencian molestia, rabia e impugnación.

Gráfico 110: Diferencias casos de mensajes red Twitter entre España y Chile.

ESPAÑA	CHILE
ANTONIO MOLINA "La policía ya no sirve al ciudadano sino al régimen" La España de amar es para siempre. Para siempre. #amaresparasiempre	Carlos Urrea Torres #losarchivosdelcardenal2 LA DERECHA CHILENA ES UNA MUGRERIA ASQUEROSA Y MISERABLE.....HASTA HOY
SILVANA QUESADA Viendo #AmaresParaSiempre en antena3, éstas series en la época franquista deberían abrirle los ojos a mas de uno	CARLOS URREA TORRES #losarchivosdelcardenal2 ES VERDAD, la CNI intento sacar las fichas de los protegidos por la vicaria. FUE ASI. MALDITOS BASTARDOS.
CHARLIE Madre mia. "Amar es para siempre" es como juego de tronos, pero con Franco #amaresparasiempre	María José Tan levantados de raja los de la CNI en dictadura. Después que se les acabó el show, se escondieron como ratas. #losarchivosdelcardenal2
MARTA CASADELRREY #Cuéntame como paso la serie que marco mi infancia sin ninguna duda	Sebastián Genta que hijos de puta los de la CNI wn, ni perdón ni olvido pa ellos #LosArchivosDelCardenal2
VIRGINIA G-RAVÉ Ver Cuéntame cómo pasó estudiar historia de España del siglo XX #cuéntamecomopaso	KA THY Lo unico malo d esta serie es ver al tirano >.< #Los80
LUIS EDUARDO CASERO Una ventana a la historia contemporanea de España muy entretenida muy amena #Cuéntame247	GÁNATE AQUÍ Pinochet en la tele.....HDP #Los80
JESSICA TAPLAS @CuéntameFANS 30 años después y la justicia sigue igual #cuéntame #daquepensar	Cristian Urtubia Oh que me da asco ver a ese viejo csm pinocho lo #los80

Como se aprecia en la pequeña muestra (Gráfico 109) de Twitter en las cuatro series analizadas – *Amar es para Siempre*, *Cuéntame Cómo Pasó*, *Los Archivos del Cardenal* y *Los 80* -, las frases marcadas de los usuarios que siguen las ficciones chilenas, son un prototipo de ejemplo en la carga utilizada en los enunciados en comparación a las frases de algunos casos de usuarios que hablan sobre las series observadas de España. El texto de la muestra de espectadores que siguen las series chilenas, utilizan un lenguaje que califica a determinado actor social – real o instituciones – que aparecen en el relato de la ficción involucrado con la derecha chilena.

Si bien este pequeño cuadro es un ejemplo de algunos aspectos diferenciales, lo cierto es que las series de ficción y las plataformas digitales producen una sinergia comunicativa en los espectadores que visualizan la historia narrada en televisión, pero al mismo tiempo en el nuevo contexto social y hábito de consumo, hay actos de identificación narrativa producida por la propia convergencia mediática.

Por otra parte, las implicaciones simbólicas que representan las presentes series televisivas, reflejan una influencia manifestada en las redes sociales, manteniendo concepciones cognitivas y culturales que reproduce hábitos de comunicación, costumbres y creencias que se reconstruyen, a través de la creciente interacción y participación de los usuarios con los medios tecnológicos.

En este aspecto, hay que destacar que, sin el referente de elementos del pasado tangibles o intangibles que son parte del contenido de las series de ficción visualizadas, resultaría imposible identificar ciertos mundos culturales como sello que permita develar que se habla de memoria en forma explícita o implícita.

En este constante movimiento de información, producto del seguimiento de series de ficción con contenido dramático ambientadas en tiempos históricos, conforma otra realidad significativa en el ciberespacio, que es altamente valorado.

8.11 Anexo: Informe seguimiento Brandmetric¹⁴⁴ y Kantar Media¹⁴⁵

A continuación se muestran algunos datos de información del movimiento de los usuarios en las redes sociales mientras se transmitía la serie de ficción en sus canales respectivos. La información fue proporcionada por las empresas de comunicación Brandmetric en Chile y Kantar Media en España, análisis realizado durante el año 2014, respectivamente.

La pesquisa inicial de Brandmetric corresponde a un seguimiento desarrollado a las series *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal* en las redes de Facebook y Twitter, mientras que Kantar Media sólo corresponde para Twitter en las series *Amar es para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*.

¹⁴⁴ Kantar Media es una empresa ubicada en Madrid y Barcelona, dedicada a la medición de audiencia que proporciona información sobre el comportamiento del consumidor *online*, consumo en medios de comunicación, análisis de mercado, entre otros productos para estudios de investigación. Además dedica su observación para ofrecer a las marcas oportunidades de competencia y desarrollo de negocios.

¹⁴⁵ Brandmetric S.A. es una compañía de Santiago de Chile, que desarrolla seguimientos, análisis, reportes y alertas de información en las Redes Sociales. Su trabajo es capturar información y recolectar todo tipo de comentarios en fuentes como Twitter, Facebook público, Fanpages de Facebook, plataformas Digitales de Medios, Blogs, Sitios webs, plataformas de fotografías y vídeos. Su desarrollo está basado en "cercanía de tiempo real".

Comenzaremos explicando los datos obtenidos de las series de Chile. En el gráfico 111 se puede ver el número de menciones que se hace sobre *Los 80* en términos de la frecuencia entre Facebook y Twitter. Esta última es la que más recepción tiene en aspectos de participación en relación a Facebook, es decir, las serie tiene como fuente de participación un 86.1% en Twitter respecto a Facebook que sólo alcanza un 13,9%. El valor añadido se debe a que Twitter significa no sólo poder comentar las imágenes directas de la serie, sino además integrarse a la conversación de los avisos que promueven los acontecimientos de la ficción. En tanto, en Facebook es posible comentar la visibilidad de los contenidos que no tiene la dinámica para hablar de lo que *está ocurriendo en la serie* como ocurre en Twitter.

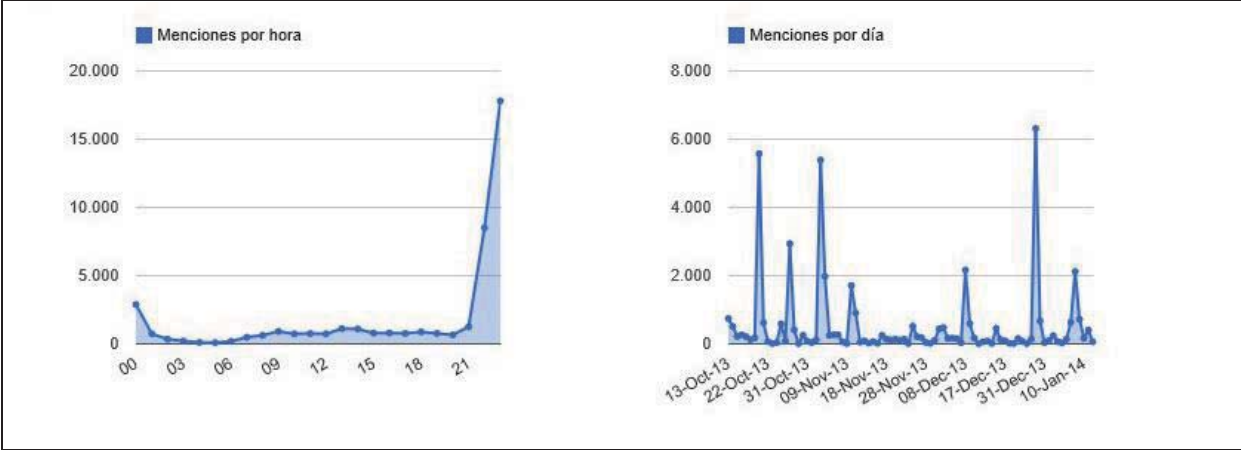
Respecto a la nube de temas, es decir, las palabras más mencionadas por los usuarios durante la transmisión y participación en Twitter corresponde a personajes de la ficción y de la realidad como por ejemplo, *ana, anita, juanherrera, Juanito, juan, Claudia, felix, genaro, chilenos, década, Bachelet*, entre otros. Esto responde a la percepción de los usuarios en relación a qué palabras implica un tratamiento propio de los contenidos de la serie (mención personajes) y a la vez, frases asociadas a la realidad vivida en el país.

Gráfico 111: Datos Serie Los 80 en Facebook y Twitter



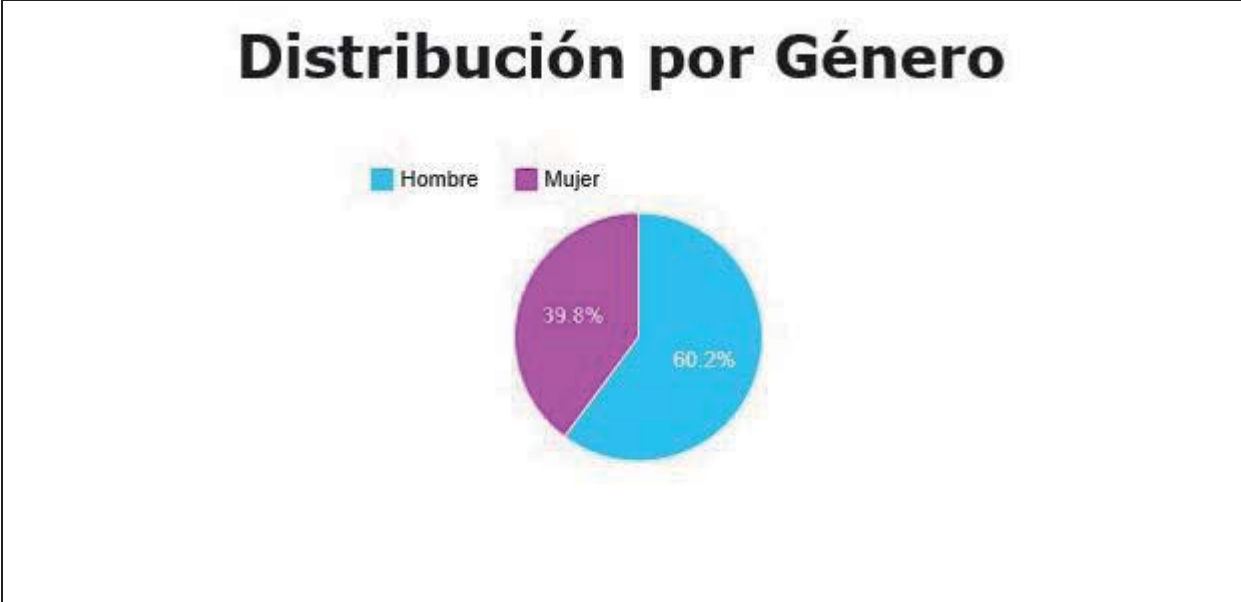
En la siguiente muestra (Gráfico 112) se observa el movimiento de comentarios por hora y días. Así, se observa que el horario *prime time* es el momento de mayor flujo de comentarios, es decir, en el tiempo de emisión de la serie. En tanto, el día que más se habló fue el 31 de diciembre, pese a no ser emitida el día mencionado, pero que tras ser transmitida la serie de ficción, en la red aún se hablaba sobre el capítulo.

Gráfico 112: Movimientos de Comentario por hora y días.



El gráfico 113 es una muestra de la distribución por género que se aprecia en *Los 80* donde el sexo masculino tiene mayor participación con sus comentarios mientras se emite la serie por Canal 13. Los comentarios de los hombres duplica la participación del género femenino.

Gráfico 113: Porcentaje de género participación en Twitter serie Los 80.



La siguiente muestra corresponde a la geolocalización de los mensajes emitidos a través de Twitter (Gráfico 114), vale decir, mientras se transmitía la serie la nube de lugar arroja las ciudades de procedencia de los Tuits, siendo la zona central del país la mayor concentración de mensajes por usuarios. No obstante, llama la atención en el estudio perfiles ubicados en Colombia en la ciudad de Bogotá participando en la red y en las localidades más austral de Chile.

Las ciudades que representan mayor número de perfiles coincide con las más pobladas del país: Santiago, Concepción, Viña del Mar y Valparaíso (Gráfico 114).

Gráfico 114: Mapa Geolocalización

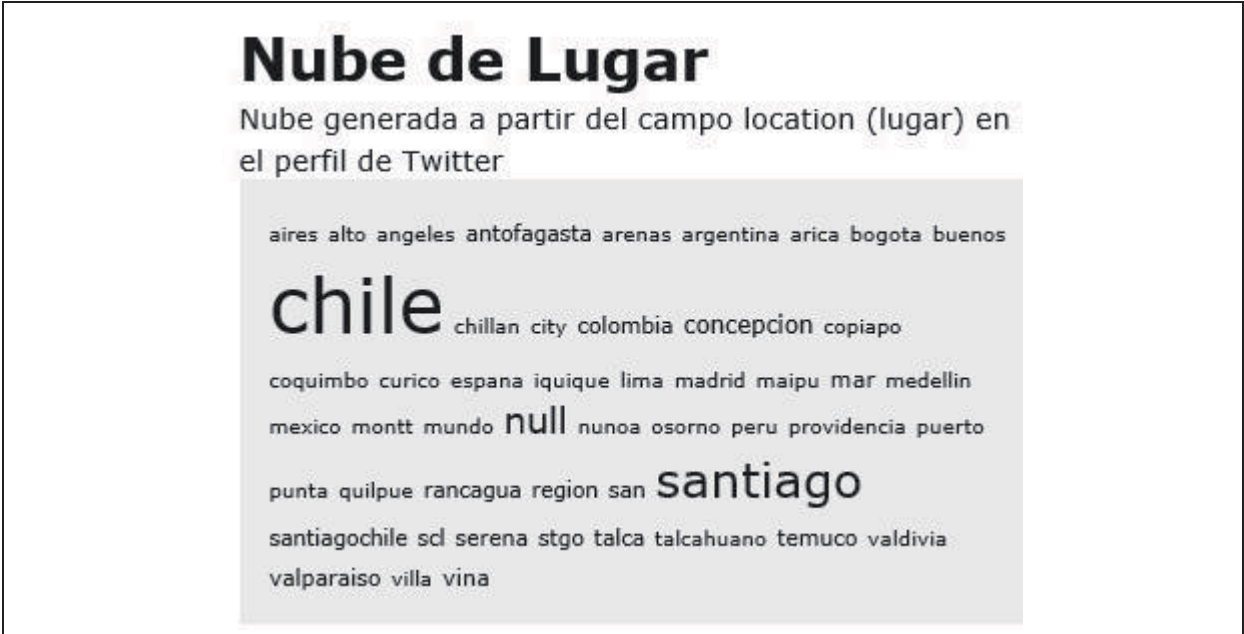


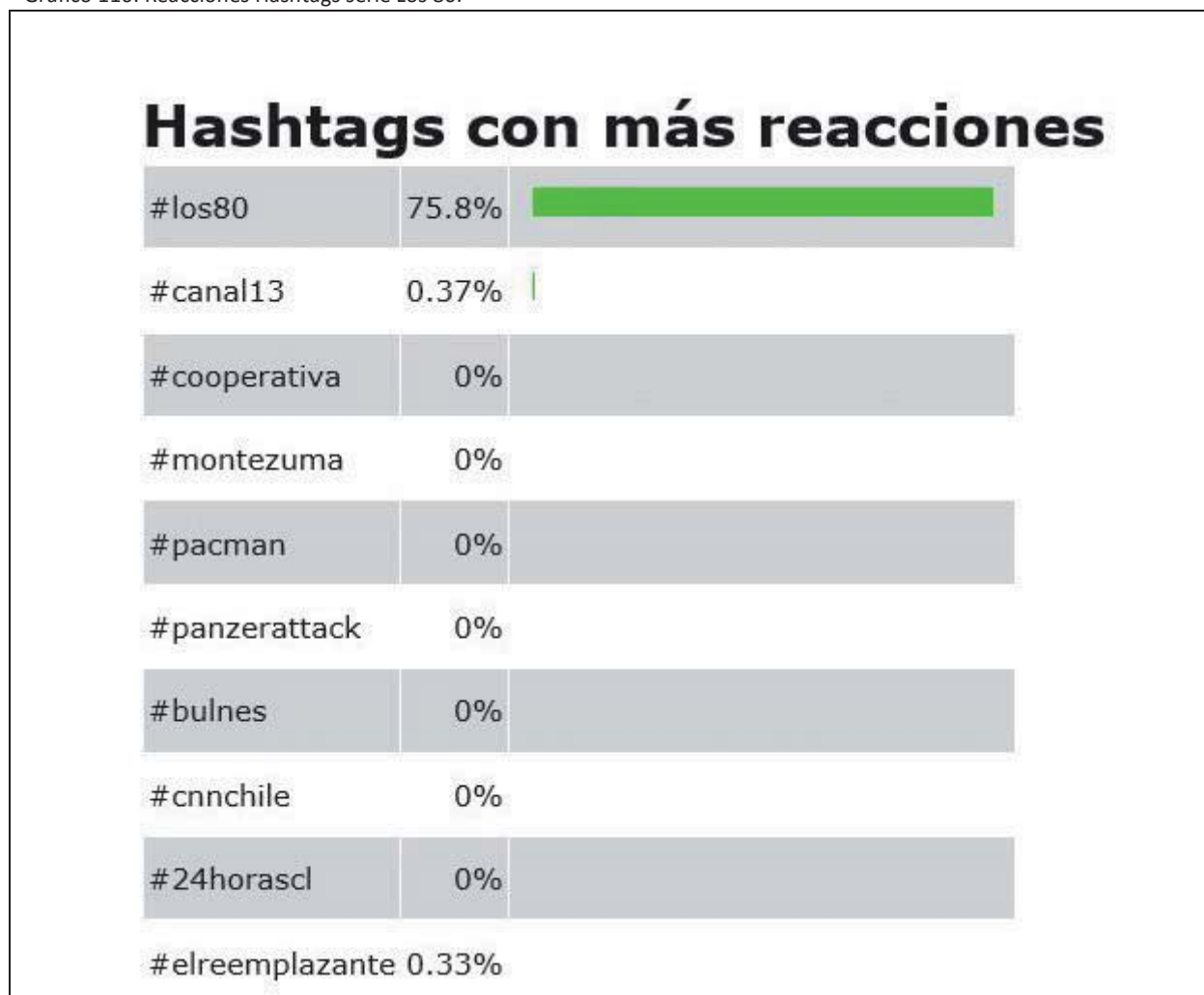


Gráfico 115: Perfiles lugares de Chile vía Twitter serie Los 80



La siguiente tabla (Gráfico 116) se corresponde con el objeto de estudio, es decir, el hashtag #los80 es el que provoca la mayor cantidad de reacciones en opiniones, calificaciones, felicitaciones u otros enunciados durante la transmisión de la serie y las acciones de los usuarios en su visionado.

Gráfico 116: Reacciones Hashtags serie Los 80.



De acuerdo al estudio de Brandmetric Comunicaciones, estas imágenes de anuncio en la red Facebook durante la transmisión del programa, fueron las que más reacciones provocaron en los usuarios. Las escenas fotografiadas convergen con el relato de la crisis matrimonial de los personajes, Ana y Juan, tema que fue la trama durante toda la temporada analizada (Temporada 6) y que mayores reacciones tuvo a favor o en contra en los mensajes dirigidos a los personajes de la historia.

Gráfico 117: Anuncios Promoción

Posts con más reacciones

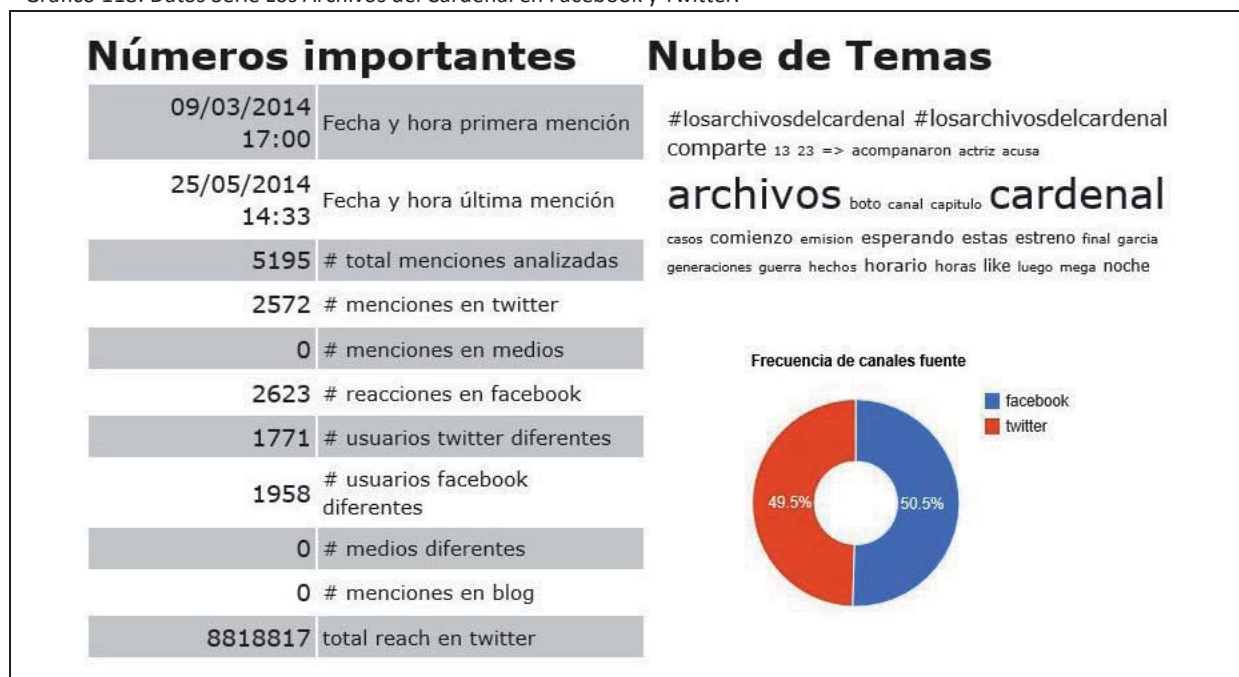
Los que generaron mayores likes y comentarios

Canal 13 with Hector Troncoso Arriagada and Diario Sexta Región
TV Channel · 1,379,519 Likes · January 8, 2014 · 🌐

Canal 13 with Hector Troncoso Arriagada
TV Channel · 1,379,519 Likes · January 10, 2014 · 🌐

En relación a la serie *Los Archivos del Cardenal* la nube de temas (Gráfico 118) tanto en Twitter como en Facebook denota una homogeneidad de interés con 49.5% y 50.5 % respectivamente. Como lectura esto resulta interesante en términos de impacto provocado por la ficción para hablar de ella en ambas redes sociales. Además, las cifras confirman lo positivo de su producción no sólo en materia de una verosimilitud con el pasado de Chile, sino además, en términos de contenido en el tratamiento de la narración, la cual provoca impulso en los usuarios para hablar de ella o manifestar el estado en que se encuentra mientras visualiza la serie. El número de menciones tanto en Twitter (2.572) como en Facebook (2.623) refleja esa casi paridad de mensajes en ambas plataformas.

Gráfico 118: Datos Serie Los Archivos del Cardenal en Facebook y Twitter.



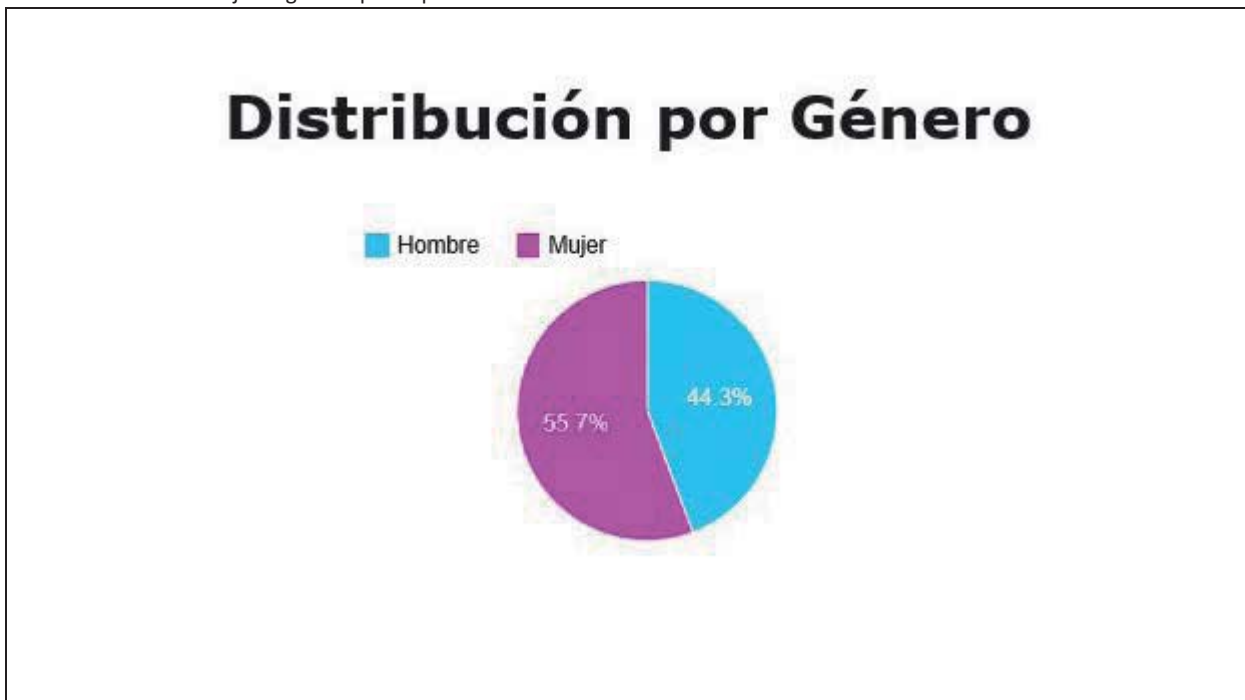
Dentro de la programación de *Los Archivos del Cardenal* en TVN los días domingos, se aprecia en el gráfico 119, la distribución de mensajes por hora. Según el estudio, los usuarios muestran mayor preferencia a la hora de comentar cerca de las 21:00 horas, es decir, próximo al horario de emisión correspondiente entre las 22:30 y 23 horas, momento de mayor concentración de *share* en el *prime time*. Por otra parte, el día más comentado se aprecia cuando fue su estreno. Sin embargo, tras ello, baja considerablemente el nivel de comentarios en las redes, esto debido a que durante su temporada tuvo dos horarios de inicio: en un principio fue cerca de las 23:15 horas, lo que generó molestia entre los usuarios y posteriormente, se estableció a las 22:30 horas.

Gráfico 119: Movimientos de Comentario por hora y días.



El registro por género (Gráfico 120) en las redes sociales indica que las mujeres (55,7 %) comentan más respecto a los hombres (44,3 %). Una de las razones que se puede atribuir a que la serie es protagonizada por uno de los actores más conocidos en Chile y quien es seguido por las fans femeninas. Se trata del actor Benjamín Vicuña de reconocida trayectoria en el cine nacional e internacional, además de trabajar en ficciones con producción para canales de televisión en Santiago y Buenos Aires.

Gráfico 120: Porcentaje de género participación en Twitter serie Los Archivos del Cardenal.



Como se ha indicado en el inicio de la metodología, en la plataforma Twitter para las observaciones de los comentarios de 140 caracteres que tuvieran conexión directa con la serie debía hacerse seguimiento a los hashtag para apreciar la transmisión de mensajes proporcionado por los seguidores.

De esta forma, de acuerdo a la información de la siguiente tabla (gráfico 121) se observó que más del 30 % de los usuarios utiliza el hashtag #losarchivosdelcardenal para la elaboración de textos con fines de opinión de contenidos o manifestaciones personales respecto a la serie. Sin embargo, dicho hashtag corresponde al utilizado en la primera temporada (año 2011), pero se mantuvo como referente de opinión, además al correspondiente a su segunda temporada emitida el año 2014 (#losarcuvosdelcardenal2).

El resto de los hashtag forman parte del complemento del texto, es decir, se menciona el canal de transmisión (#tvn) o mensajes alusivos a otros espacios de distintos canales que eran transmitidos en el mismo horario de la serie en estudio (#t0, #secretoseneljardin, #tolerancia0, entre otros).

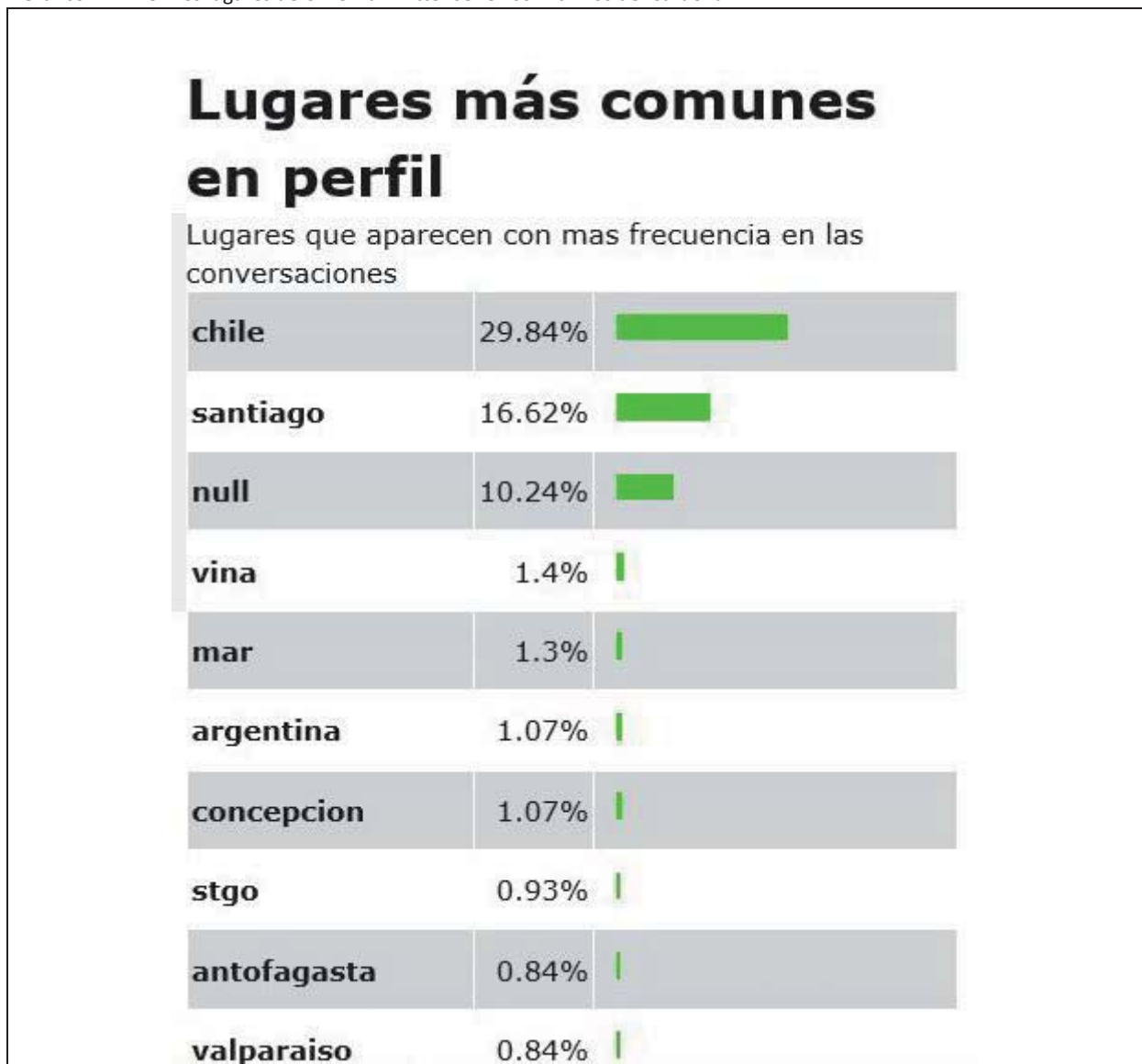
Gráfico 121: Reacciones Hashtags serie Los Archivos del Cardenal.



Al igual que la serie *Los 80*, el estudio de acuerdo al gráfico 121, muestra que la mayor cantidad de reacciones en términos de comentarios en Twitter se debe al hashtag #losarchivosdelcardenal con un 32,34 %, seguido por el hashtag #losarchivosdelcardenal2 con un 10,18 %. Este último es el utilizado en el seguimiento de los mensajes para el presente estudio, aunque el primer hashtag se asocia a la primera temporada de la serie emitida durante el año 2011.

Como se aprecia en la siguiente muestra de los lugares de perfil (Gráfico 122) , los mayores Tuits de geolocalización se concentran en su mayor magnitud en la ciudad de Santiago con un 16,62% seguido por usuarios que no tenían campo de especificación de localidad en el perfil, pero que se distribuyen en distintas ciudades de ubicuidad.

Gráfico 122: Perfiles lugares de Chile vía Twitter serie Los Archivos del Cardenal.



Además de la ciudad de Santiago, donde se concentra la mayor población del país, la nube de Twitter de acuerdo al estudio realizado por la empresa Brandmetric, la geolocalización de Tuits indica la participación de usuarios en las ciudades de Concepción, Rancagua, Valparaíso, Viña del Mar, Talca, Talcahuano y La Serena, localidades ubicadas en la zona central del país, además de ciudades del extremo norte como Iquique o Antofagasta.

Gráfico 123: Lugares de comentarios serie Los Archivos del Cardenal.

Nube de Lugar

Nube generada a partir del campo location (lugar) en el perfil de Twitter

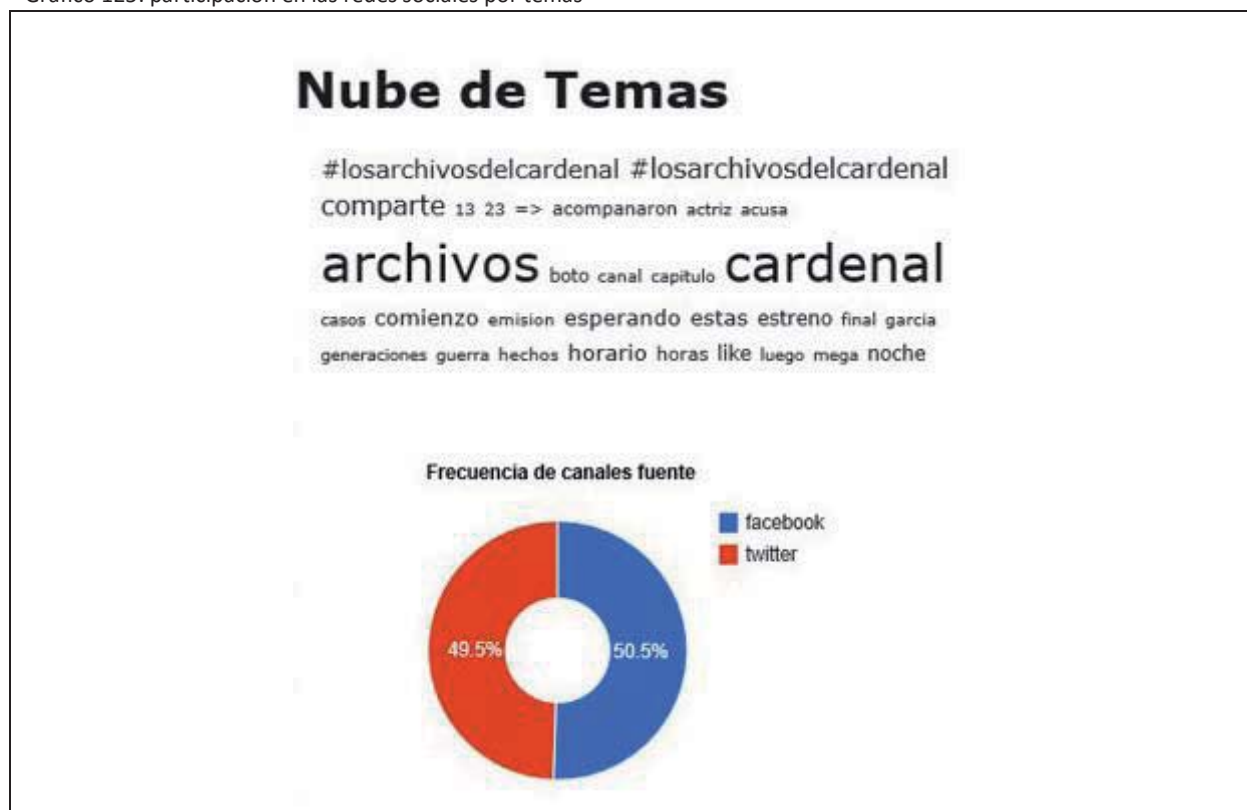
aires alemana andes angeles antofagasta arenas argentina arica
bernardo buenos **chile** chilito chillan chiloe ciudad conce
concepcion condes coquimbo cruz curico iquique maipu **mar** mexico
montt **null** nunoa patagonia puerto punta quilpue rancagua
region san santa **santiago** santiagochile scl serena stgo
sur talca talcahuano temuco tierra valdivia valparaiso varas vina

Gráfico 124: Mapa Geolocalización serie Los Archivos del Cardenal vía Twitter.



Del total de las menciones, tanto en Facebook como en Twitter, como se muestra en el gráfico 125, la serie tiene una alta participación en ambas redes sociales. Sólo un punto de diferencia grafica la frecuencia de mensajes de los usuarios. Respecto a la nube de temas, palabras como “casos”, “guerra” u “hechos” son una muestra de la vinculación que desarrollaron los usuarios para el tema del recuerdo con el pasado tratado por la serie.

Gráfico 125: participación en las redes sociales por temas



Por otra parte, según el estudio analizado, los post de Facebook que mayor reacción presentaron ante anuncios son los que se muestran en los gráficos 126 y 127. Se relacionan con avisos generados por el canal, previos a la emisión del Episodio 1 de la temporada. Uno de los aspectos importantes a considerar es que la promoción utilizó íconos emblemáticos del tratamiento propio de la serie: su protagonista y figura en el mundo de la actuación en Chile, Benjamín Vicuña y el sello de la historia de ficción como fue la temática de atropello a los derechos humanos en imágenes, simbolismo visual de la memoria.

Gráfico 126: Anuncio Promoción 01

Posts con más reacciones

Los que generaron mayores likes y comentarios



LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

COMPARTE
si estás esperando nuestro GRAN ESTRENO

TVN with Benjamin Vicuña and Benjamín Vicuña
TV Channel · 1,224,013 Likes · March 9, 2014

Ya viene #LosArchivosdelCardenal



LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

COMPARTE
SI NOS ESTÁS ESPERANDO

TVN with Daniela Escarleth Miranda
TV Channel · 1,224,013 Likes · April 27, 2014

Ya viene #LosArchivosdelCardenal

Gráfico 127: Anuncio Promoción 02

Ya viene #LosArchivosdelCardenal

COMPARTE si ya estás esperando el comienzo de la nueva temporada 👍👍👍👍👍👍👍👍👍👍👍👍

See Translation

Share · 👍 954 💬 37 📄 236

See Translation

Share · 👍 598 💬 35 📄 37



LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

NO RESISTIÓ
..... y contó todo

TVN
TV Channel · 1,223,985 Likes · March 9, 2014



LOS ARCHIVOS DEL CARDENAL

COMPARTE
SI TE GUSTA ESTA SERIE

TVN with Fanny Puebla Reyes
TV Channel · 1,223,985 Likes · April 17, 2014

Los casos reales de #LosArchivosdelCardenal: Revisa los hechos emblemáticos que inspiraron la trama =>

En relación a las observaciones de la empresa Kantar Media, iniciamos la muestra con los datos de la serie *Amar es para Siempre* en el periodo que transcurre entre los meses de abril y julio de 2013. La entrega corresponde al movimiento diario en Twitter en las siguientes categorías: Número de Tuits, autores, porcentajes de hombres y mujeres, además de comentarios positivos, neutros y negativos (Gráfico 128).

Se incorpora una gráfica por cada mes observado con la tendencia de los comentarios positivos y negativos, además de marcar los valores más altos por cada mes respecto a género y valoración.

Posteriormente se hace una entrega de los datos del movimiento de los Tuits de los usuarios que participaron en el periodo observado para la serie *Cuéntame Cómo Pasó*.

Gráfico 128: Datos mes de Abril 2013

Fecha	Tweets	Autores	Hombres %	Mujeres %	Positivos %	Neutros %	Negativos %
08/04/2013	49	35	47,62	52,38	34,2105	57,8947	7,8947
09/04/2013	32	30	27,78	72,22	14,8148	77,7778	7,4074
10/04/2013	39	38	40	60	34,375	50	15,625
11/04/2013	30	24	46,67	53,33	32	60	8
12/04/2013	21	17	50	50	42,8571	50	7,1429
15/04/2013	52	46	68	32	17,8571	71,4286	10,7143
16/04/2013	20	17	60	40	23,5294	58,8235	17,6471
17/04/2013	37	36	56,52	43,48	33,3333	51,8519	14,8148
18/04/2013	42	30	44,44	55,56	10,3448	58,6207	31,0345
19/04/2013	45	41	39,13	60,87	20	64	16
22/04/2013	29	25	53,33	46,67	17,24	82,76	0
23/04/2013	18	18	60	40	27,78	66,66	5,56
24/04/2013	14	13	25	75	21,43	71,43	7,14
25/04/2013	10	10	25	75	20	60	20
26/04/2013	20	17	36,36	63,64	10	90	0
29/04/2013	49	32	68,42	31,58	12,24	81,64	6,12
30/04/2013	32	31	47,62	52,38	12,5	87,5	0
			46	52			

Al tratarse de una serie diaria, los datos varían día a día. Sin embargo, la constante en término de mensajes de género corresponde al femenino, salvo el mes de junio donde los hombres comentaron más que las mujeres. La serie va en horario de sobre mesa que no tiene un volumen alto respecto al horario *prime time*, donde el tipo de espectador va sobre los 50 años, pero también llega a un *target* entre 20 y 40 años.

En los cuadros que se señalan a continuación (desde el mes de abril a julio), el color amarillo representa el valor más alto del mes en audiencia del género masculino; el color azul compone el día más alto de audiencia en el género femenino; el color café representa el día del mes que concentró mayor índice de valor positivo y, en tanto, el color rojo representa el día del mes que mayor porcentaje fue valorado como negativo.

Respecto al plano de recepción, las valoraciones “Positivo” y “Negativo” (término del deixis como parte de la semántica y pragmática para que la palabra sirva en indicar otros elementos sobre la imagen), asigna una connotación que no sea engañosa de acuerdo a su pertenencia y al campo que están incorporados (Greimas, Courtés, 1982). Todo texto provocado por una imagen es una representación abstracta de la realidad cuya expresión verbal dice tanto de su contenido como por su impacto visual en la opinión.

Como apoyo a lo expresado, la imagen resulta ser un tema al ser interpretada según su campo semántico (Vilches, 1985) cuya coherencia textual del texto con la imagen resulta una propiedad del qué se ve en la acción perceptiva por parte del destinatario de una expresión respecto a un contenido que proviene de una secuencia de imágenes en relación con su significado.

De esta forma, las imágenes escénicas representan acontecimientos que propende un juicio selectivo sobre los gustos, expectativas propias que siente el espectador vinculadas al campo visual. En este caso, la valoración del tratamiento de la serie se ha tomado la reducción inevitable del pensamiento en el marco de un posicionamiento válido en procedimientos de sentidos que llevan a comentarios de acuerdo a opiniones favorables al contenido (positivo) y percepciones contrarias al contenido (negativo).

Según el registro de Kantar Media, las marcas en la red más utilizadas que dan a conocer sentidos en la valoración de los momentos altos fueron las siguientes: @joseplinuesa, #amaresparasiempre, Alicia, @barbaragoenaga, @a3amarsiempre, ines, eres, Arturo, capaz. Los casos corresponden a valoraciones a personajes y situaciones propias de la serie de ficción.

Se presentan los gráficos y cuadros de tendencia del movimiento registrado entre el mes de abril y julio de 2013:

Gráfico 129: Tendencia porcentaje de valores positivos y negativos Amar es para Siempre en Twitter

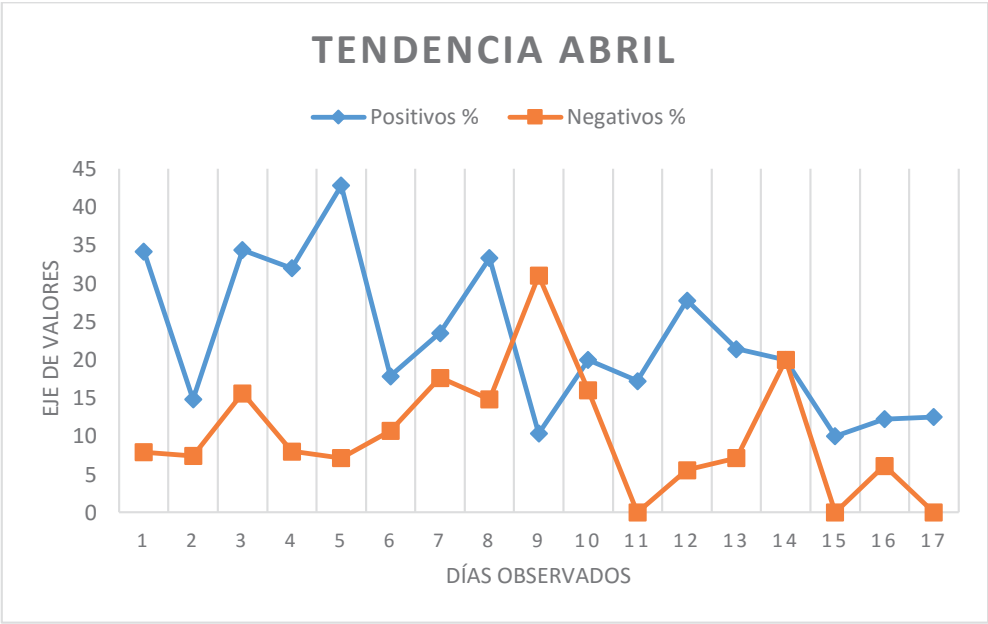


Gráfico 130: Caracteres de valoración

MES ABRIL											
Valoración positiva por personajes (rendimientos, condiciones de actitud)	✓	✓	✓	✓	✓						
Valoración positiva por situaciones (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓								
Valoración negativa por personajes (rendimiento, actitud)	✓	✓	✓								
Valoración negativa por situaciones u enfoques (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓							

Gráfico 131: Datos mes de Mayo 2013

Fecha	Tweets	Autores	Hombres %	Mujeres %	Positivos %	Neutros %	Negativos %
02/05/2013	33	31	37,5	62,5	21,21	75,76	3,03
03/05/2013	22	16	20	80	22,73	77,27	0
06/05/2013	35	24	54,55	45,45	8,57	88,57	2,86
07/05/2013	73	47	51,72	48,28	12,33	80,82	6,85
08/05/2013	57	44	48,15	51,85	28,07	68,42	3,51
09/05/2013	33	19	25	75	24,24	66,67	9,09
10/05/2013	37	22	50	50	21,62	75,68	2,7
13/05/2013	44	39	59,09	40,91	20,45	61,37	18,18
14/05/2013	28	26	30,77	69,23	25	71,43	3,57
15/05/2013	49	42	40,74	59,26	18,37	71,43	10,2
16/05/2013	42	37	47,37	52,63	9,52	88,1	2,38
17/05/2013	78	58	54,84	45,16	24,36	71,79	3,85
20/05/2013	66	39	35,29	64,71	18,18	78,79	3,03
21/05/2013	65	44	33,33	66,67	26,15	72,31	1,54
22/05/2013	87	46	35,71	64,29	26,44	66,66	6,9
23/05/2013	74	46	47,62	52,38	35,14	63,51	1,35
24/05/2013	67	46	44,44	55,56	22,39	77,61	0
27/05/2013	75	41	48	52	32	66,67	1,33
28/05/2013	55	43	48,15	51,85	30,91	69,09	0
29/05/2013	68	43	33,33	66,67	29,41	70,59	0
30/05/2013	57	40	34,78	65,22	21,05	75,44	3,51
31/05/2013	43	29	50	50	30,23	58,14	11,63

Fuente: Kantar Media

Gráfico 132: Tendencia porcentaje de valores positivos y negativos Amar es para Siempre en Twitter

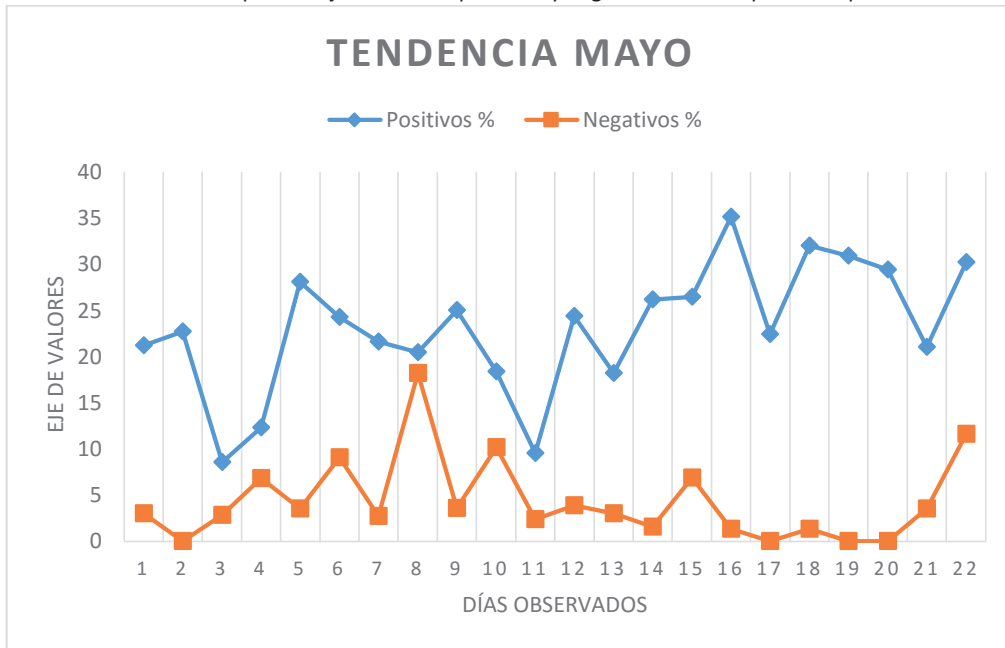


Gráfico 133: Caracteres de valoración.

MES MAYO											
Valoración positiva por personajes (rendimientos, condiciones de actitud)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				
Valoración positiva por situaciones (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓	✓						
Valoración negativa por personajes (rendimiento, actitud)	✓	✓	✓								
Valoración negativa por situaciones u enfoques (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓			

Gráfico 134: Datos mes de junio 2013.

Fecha	Tweets	Autores	Hombres %	Mujeres %	Positivos %	Neutros %	Negativos %
03/06/2013	61	46	38,46	61,54	9,84	88,52	1,64
04/06/2013	60	38	70,59	29,41	26,67	73,33	0
05/06/2013	52	36	73,68	26,32	11,54	86,54	1,92
06/06/2013	67	46	51,85	48,15	26,87	70,14	2,99
07/06/2013	117	76	43,59	56,41	33,33	52,14	14,53
11/06/2013	54	38	47,83	52,17	29,63	59,26	11,11
12/06/2013	48	32	35	65	33,33	58,34	8,33
13/06/2013	39	32	18,75	81,25	35,9	61,54	2,56
14/06/2013	69	49	34,48	65,52	13,04	82,61	4,35
17/06/2013	38	26	40	60	28,95	57,89	13,16
18/06/2013	57	44	42,86	57,14	22,81	71,93	5,26
19/06/2013	40	33	47,37	52,63	30	60	10
20/06/2013	68	50	62,96	37,04	25	69,12	5,88
21/06/2013	44	28	50	50	25	72,73	2,27
24/06/2013	47	37	59,26	40,74	14,89	82,98	2,13
25/06/2013	61	38	38,89	61,11	6,56	90,16	3,28
26/06/2013	57	33	37,5	62,5	17,54	75,44	7,02
27/06/2013	65	52	61,54	38,46	24,62	70,76	4,62
28/06/2013	73	51	48,28	51,72	21,92	72,6	5,48

Fuente: Kantar Media

Gráfico 135: Tendencia porcentaje de valores positivos y negativos Amar es para Siempre en Twitter

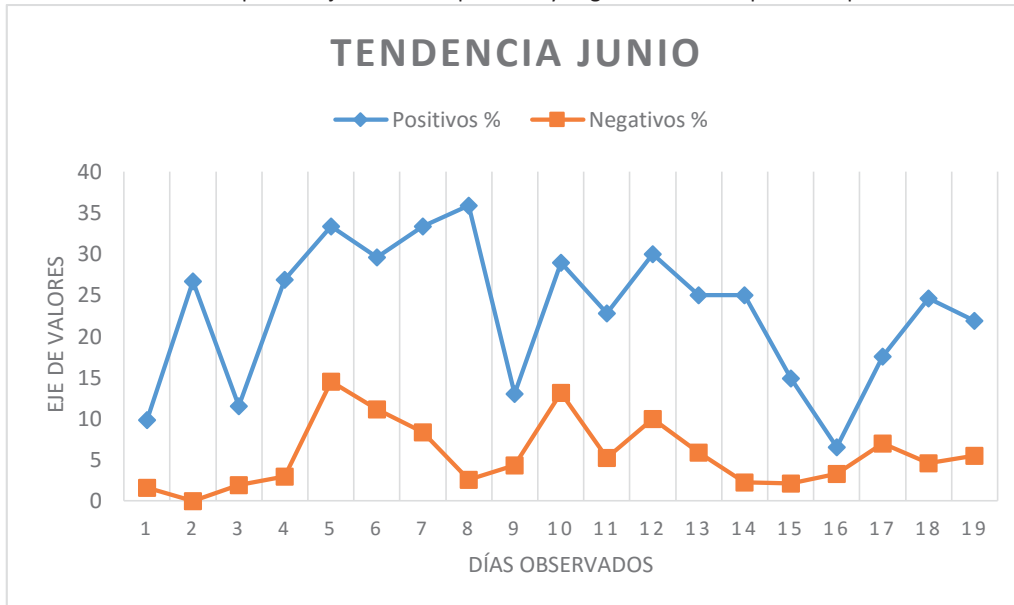


Gráfico 136: Caracteres de valoración.

MES JUNIO												
Valoración positiva por personajes (rendimientos, condiciones de actitud)	✓	✓	✓									
Valoración positiva por situaciones (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓		
Valoración negativa por personajes (rendimiento, actitud)	✓	✓	✓									
Valoración negativa por situaciones u enfoques (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓							

Gráfico 137: Datos mes de julio 2013

Fecha	Tweets	Autores	Hombres %	Mujeres %	Positivos %	Neutros %	Negativos %
01/07/2013	49	37	31,25	68,75	26,53	71,43	2,04
02/07/2013	74	52	45,83	54,17	32,43	63,52	4,05
03/07/2013	71	33	31,58	68,42	42,25	54,93	2,82
04/07/2013	55	43	36,36	63,64	21,82	78,18	0
05/07/2013	63	45	66,67	33,33	30,16	66,67	3,17
08/07/2013	65	52	32,14	67,86	29,23	67,69	3,08
09/07/2013	80	63	63,41	36,59	21,25	77,5	1,25
10/07/2013	57	41	61,9	38,1	36,84	61,41	1,75
11/07/2013	63	40	52	48	36,51	61,9	1,59
12/07/2013	34	22	58,33	41,67	44,12	52,94	2,94
15/07/2013	58	32	60	40	12,07	77,59	10,34
16/07/2013	65	47	69,23	30,77	30,77	66,15	3,08
17/07/2013	33	24	40	60	21,21	75,76	3,03
18/07/2013	85	34	35,29	64,71	17,65	71,76	10,59
19/07/2013	85	52	50	50	15,29	82,36	2,35
22/07/2013	123	57	45,16	54,84	27,64	67,48	4,88
23/07/2013	55	39	40	60	27,27	67,28	5,45
24/07/2013	98	40	54,55	45,45	13,27	78,57	8,16
25/07/2013	127	54	50	50	18,11	78,74	3,15
26/07/2013	130	55	60,71	39,29	36,15	59,23	4,62
29/07/2013	108	59	58,62	41,38	17,59	76,85	5,56
30/07/2013	90	60	54,55	45,45	16,67	82,22	1,11
31/07/2013	105	40	54,17	45,83	25,71	71,43	2,86

Fuente: Kantar Media

Gráfico 138: Tendencia porcentaje de valores positivos y negativos Amar es para Siempre en Twitter

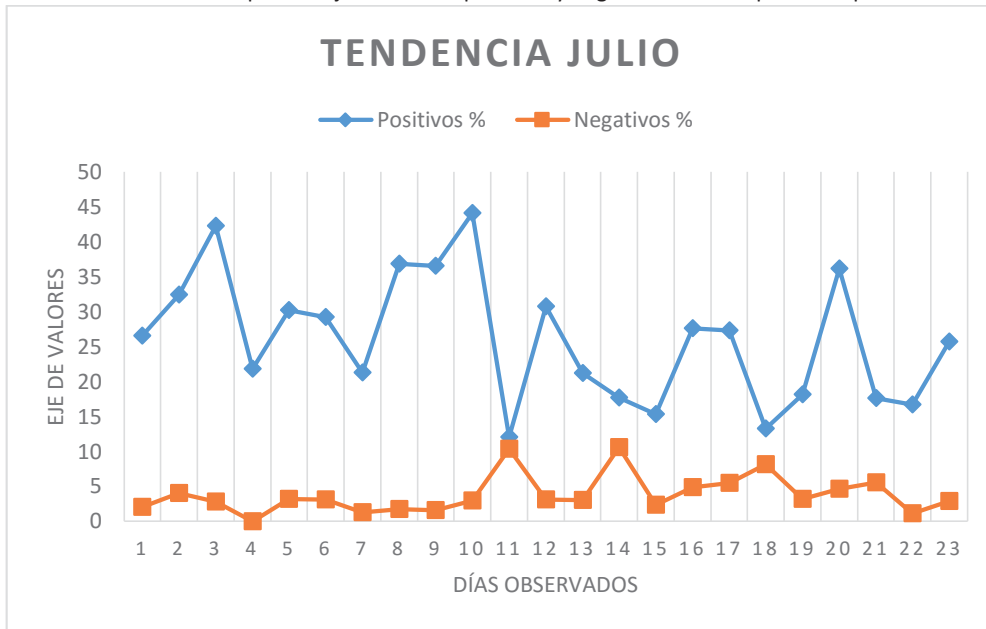


Gráfico 139: Caracteres de valoración.

MES JULIO											
Valoración positiva por personajes (rendimientos, condiciones de actitud)	✓	✓	✓	✓	✓	✓					
Valoración positiva por situaciones (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓				
Valoración negativa por personajes (rendimiento, actitud)	✓										
Valoración negativa por situaciones u enfoques (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓					

La tendencia general de las opiniones positivas o negativas de los usuarios hacia la serie en Twitter, revela que la disposición del movimiento tiene una valoración más “efectiva” respecto a la calificación negativa. Sin embargo, a mediados del mes de abril se aprecia en la gráfica un alza que sobrepasa el 30 % de rechazo de los usuarios en el capítulo 67.

Dicho episodio coincidió con una semana un tanto negativa en términos de valoración y que concurra a los días anteriores, donde también se refleja una leve valoración negativa de los capítulos que abundaron en un ritmo lento. Los argumentos no vislumbraban una luz para una temporada que no superaba los cinco meses de realización.

No obstante, la estimación positiva durante el tiempo observado, en términos de visionado de los capítulos diarios y el movimiento de comentarios de los usuarios en Twitter, su tendencia muestra una media por sobre las apreciaciones negativas, lo que indica una aprobación de los usuarios hacia el producto audiovisual, tanto en las formas de interpretación de sus personajes donde hay cercanía en lo físico como psicológico, además de valoraciones al contenido de las escenas.

Por otra parte, la participación del género femenino sobrepasa al masculino en la creación de Tuits dirigidos a la serie, cuyo promedio supera el 55%. En los meses observados, sólo en el mes de julio se estima una leve baja en relación al género masculino, pero principalmente son las mujeres que predominan en el comentario a través de Twitter.

@ Nube de Palabras y Comentarios mes de Mayo

La siguiente tabla es una muestra de las principales palabras (recogidas gramaticalmente de acuerdo al texto escrito por los usuarios) utilizadas en la construcción de comentarios durante los meses de mayo, junio y julio en la serie *Amar es para Siempre*, además del número de opiniones por cada capítulo emitido. Los días marcados de color amarillo representan el número más alto de comentarios emitidos en la red. El día miércoles 22 de mayo corresponde al mayor número de mensajes con temáticas generales hacia la serie, además de la impresión de los usuarios respecto a la incorporación de un personaje de la anterior serie (Fernando Solís, integrante del Partido Comunista), *Amar en tiempos Revueltos*. La tabla del gráfico 141, el mayor número de comentarios se concentra el viernes 7 de junio, cuya razón se debe a la muerte de unos de los personajes claves de la primera temporada de la serie. Finalmente, el viernes 26 de julio (Gráfico 142), desde los inicios de la serie, concentra el mayor número de

comentarios (130) en la red Twitter. En dicha fecha comenzaba a perfilarse el final de la temporada donde los personajes claves cierran sus respectivas tramas de la temporada.

Gráfico 140: Nube de palabras más utilizadas en Twitter mes de mayo.

Capítulo	Palabra Clave	Total comentarios de cada capítulo
06/05/2013	#amara3	35
06/05/2013	fernando	35
06/05/2013	#amaresparasiempre	35
06/05/2013	capitulo	35
06/05/2013	veremos	35
06/05/2013	manolita	35
06/05/2013	amar	35
07/05/2013	#amaresparasiempre	73
07/05/2013	@barbaragoenaga	73
07/05/2013	@furiaseelena	73
07/05/2013	fernando	73
07/05/2013	#amara3	73
07/05/2013	daniel	73
07/05/2013	veremos	73
20/05/2013	#amaresparasiempre	66
20/05/2013	amar	66
20/05/2013	#amara3	66
19/05/2013	#amaresparasiempre	66
19/05/2013	amar	66
19/05/2013	#amara3	66
18/05/2013	#amaresparasiempre	66
18/05/2013	amar	66
18/05/2013	#amara3	66
17/05/2013	#amaresparasiempre	66
17/05/2013	amar	66
17/05/2013	#amara3	66
21/05/2013	#amaresparasiempre	65
21/05/2013	amar	65
22/05/2013	#amaresparasiempre	87
22/05/2013	#amara3	87
22/05/2013	amar	87
22/05/2013	fernando	87
23/05/2013	#amara3	74
23/05/2013	amar	74
23/05/2013	#amaresparasiempre	74
17/05/2013	#amaresparasiempre	78
17/05/2013	amar	78

17/05/2013	#amara3	78
24/05/2013	#amaresparasiempre	67
24/05/2013	marc	67
24/05/2013	#amara3	67
27/05/2013	#amara3	75
27/05/2013	#amaresparasiempre	75
27/05/2013	amar	75
29/05/2013	#amara3	68
29/05/2013	amar	68
30/05/2013	#amaresparasiempre	57
30/05/2013	#amara3	57
30/05/2013	amar	57
31/05/2013	#amaresparasiempre	43
31/05/2013	#amara3	43

Fuente: Kantar Media

Gráfico 141: Nube de palabras más utilizadas en Twitter mes de junio.

Capítulo	Palabra Clave	Total comentarios de cada capítulo
03/06/2013	#amaresparasiempre	61
03/06/2013	amar	61
03/06/2013	#amara3	61
03/06/2013	alfonso	61
03/06/2013	bassave	61
03/06/2013	asier	61
03/06/2013	etxeandia	61
03/06/2013	ángela	61
03/06/2013	cremonte	61
03/06/2013	fichan	61
04/06/2013	amar	60
04/06/2013	#amaresparasiempre	60
04/06/2013	#amara3	60
05/06/2013	#amara3	52
05/06/2013	#amaresparasiempre	52
05/06/2013	fernando	52
07/06/2013	amar	117
07/06/2013	arturo	117
07/06/2013	#amara3	117
07/06/2013	#amaresparasiempre	117
07/06/2013	eres	117
07/06/2013	@joseplinuesa	117
07/06/2013	capaz	117
07/06/2013	hacer	117
07/06/2013	josep	117

11/06/2013	#amaresparasiempre	54
11/06/2013	#amara3	54
11/06/2013	amar	54
14/06/2013	amar	69
14/06/2013	@furiaseelena	69
17/06/2013	amar	38
17/06/2013	#amaresparasiempre	38
18/06/2013	amar	57
18/06/2013	#amaresparasiempre	57
18/06/2013	#amara3	57
19/06/2013	amar	40
19/06/2013	#amaresparasiempre	40
19/06/2013	#amara3	40
20/06/2013	#amaresparasiempre	68
20/06/2013	#amara3	68
20/06/2013	@barbaragoenaga	68
20/06/2013	@furiaseelena	68
24/06/2013	amar	47
24/06/2013	@barbaragoenaga	47
25/06/2013	#amara3	61
25/06/2013	#amaresparasiempre	61
25/06/2013	amar	61
26/06/2013	#amara3	57
26/06/2013	amar	57
26/06/2013	#amaresparasiempre	57
27/06/2013	#amara3	65
27/06/2013	amar	65
27/06/2013	@furiaseelena	65
27/06/2013	#amaresparasiempre	65
28/06/2013	#amara3	73
28/06/2013	amar	73
28/06/2013	#amaresparasiempre	73

Fuente: Kantar Media

Gráfico 142: Nube de palabras más utilizadas en Twitter mes de julio.

Capítulo	Palabra Clave	Total comentarios de cada capítulo
01/07/2013	amar	49
01/07/2013	#amaresparasiempre	49
02/07/2013	#amaresparasiempre	74
02/07/2013	#amara3	74
02/07/2013	amar	74
03/07/2013	#amara3	71
03/07/2013	#amaresparasiempre	71

03/07/2013	fernando	71
03/07/2013	amar	71
04/07/2013	#amaresparasiempre	55
04/07/2013	amar	55
05/07/2013	@barbaragoenaga	63
05/07/2013	#amara3	63
05/07/2013	amar	63
08/07/2013	#amaresparasiempre	65
08/07/2013	amar	65
08/07/2013	#amara3	65
09/07/2013	@barbaragoenaga	80
09/07/2013	#amaresparasiempre	80
10/07/2013	#amaresparasiempre	57
10/07/2013	#amara3	57
10/07/2013	amar	57
15/07/2013	#amara3	58
15/07/2013	amar	58
15/07/2013	alicia	58
16/07/2013	#amara3	65
16/07/2013	amar	65
18/07/2013	#amara3	85
18/07/2013	alicia	85
18/07/2013	amar	85
19/07/2013	#amara3	85
19/07/2013	#amaresparasiempre	85
19/07/2013	amar	85
22/07/2013	#amara3	123
22/07/2013	#amaresparasiempre	123
22/07/2013	amar	123
22/07/2013	alicia	123
23/07/2013	#amaresparasiempre	55
23/07/2013	#amara3	55
23/07/2013	amar	55
24/07/2013	#amara3	98
24/07/2013	@barbaragoenaga	98
24/07/2013	alicia	98
24/07/2013	ines	98
24/07/2013	#amaresparasiempre	98
25/07/2013	#amara3	127
25/07/2013	alicia	127
25/07/2013	#amaresparasiempre	127
25/07/2013	fernando	127
26/07/2013	#amara3	130
26/07/2013	amar	130

26/07/2013	#amaresparasiempre	130
26/07/2013	@a3amarsiempre	130
29/07/2013	#amara3	108
29/07/2013	fernando	108
29/07/2013	#amaresparasiempre	108
29/07/2013	amar	108
29/07/2013	quiere	108
29/07/2013	alicia	108
29/07/2013	isabela	108
30/07/2013	#amara3	90
30/07/2013	#amaresparasiempre	90
31/07/2013	#amara3	105
31/07/2013	fernando	105
31/07/2013	alicia	105
31/07/2013	isabela	105
31/07/2013	dice	105
31/07/2013	#amaresparasiempre	105
31/07/2013	amar	105
31/07/2013	@barbaragoenaga	105

Fuente: Kantar Media

A continuación se presentan algunos datos arrojados en Twitter en su convergencia de interacción con la serie *Cuéntame Cómo Pasó*, Temporada 14 durante el mes de abril y mayo de 2013.

Gráfico 143: Datos de Tweets serie Cuéntame Cómo Pasó por género.

Fecha	Tweets	Autores	% Hombres	% Mujeres	% Positivos	% Negativos
11/04/2013	2.059	1.598	49,72	50,28	21,2807	8,8616
18/04/2013	3.331	2.245	59,87	40,13	26,5391	13,02
25/04/2013	3.083	2.253	53,62	46,38	42,69	3,83
02/05/2013	3.034	2.268	52,66	47,34	28,35	7,25
09/05/2013	3.535	2.593	51,47	48,53	29,19	5,52
16/05/2013	5.152	3.690	53,11	46,89	30,42	6,11
23/05/2013	22.314	14.475	51,92	48,08	32,85	7,28

Fuente: Kantar Media

Gráfico 144: Tendencia porcentaje de valores positivos y negativos Cuéntame Cómo Pasó en Twitter

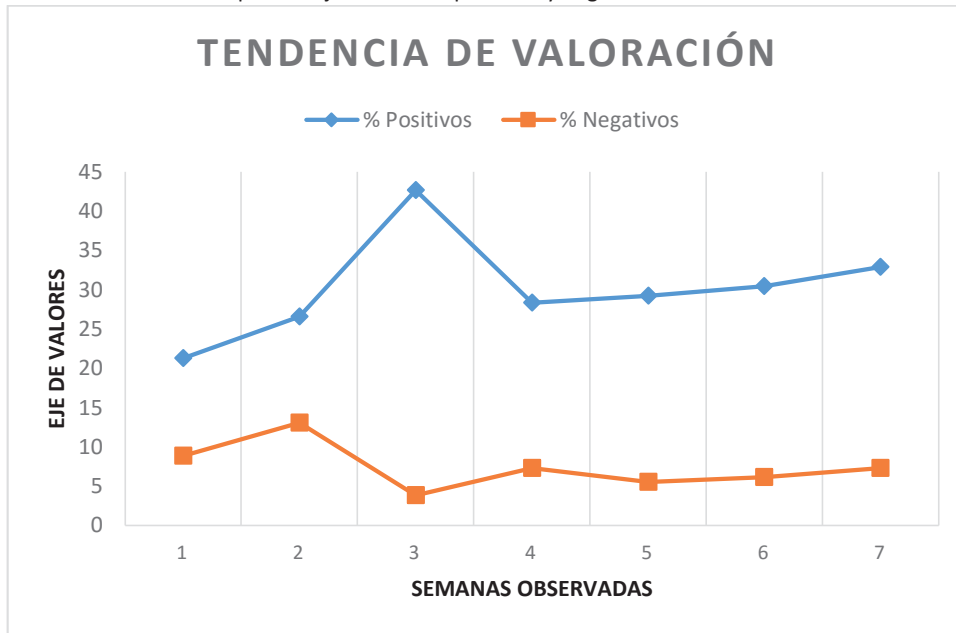


Gráfico 145: Caracteres de valoración.

MES ABRIL / MAYO												
Valoración positiva por personajes (rendimientos, condiciones de actitud)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓	✓	✓						
Valoración positiva por situaciones (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	✓	✓	✓	✓								
Valoración negativa por personajes (rendimiento, actitud)	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓					
Valoración negativa por situaciones u enfoques (homenajes, valores de comportamientos, calidad serie)	✓	✓	✓	✓	✓							

Durante las siete semanas que fue seguida la serie y observada su tendencia de Tuits con los respectivos mensajes recogidos para la presente investigación, se aprecia una positiva valoración de sus seguidores alcanzando su *pic* más alto en la tercera semana con un 42% de aprobación. Dicha semana fue emitido el capítulo 249 cuyo relato se basó en una serie de *flashback* para mostrar la trama que se inicia con uno de los personajes de la serie, el cual comienza una fuerte confabulación vinculada a las drogas (Karina, la mejor amiga de Carlos, entra en una profunda depresión como consecuencia de los intentos de violación de su padrastro) lo que traerá tensión no sólo en el presente episodio, sino además, en el resto de capítulos de la temporada.

De allí el número de autores y tuits aumenta considerablemente en el último capítulo de la temporada, en el que la serie reflejó una trama muy intensa con uno de sus protagonistas (Carlos es acusado por tráfico de drogas, traición injusta de su amigo y socio en el bar, Felipe) por un delito que no cometió.

En general, hay una positiva valoración a la serie, manteniendo su posicionamiento y calidad como programa de entretenimiento dramático. Esto debido a las tramas intensas que presenta cada uno de sus personajes que inciden en la opinión de los usuarios, además de reforzar la participación en la medida que el relato deja ver el perfil de cada uno de los personaje que son evaluados constantemente por los usuarios.

Respecto a la participación de género, son los hombres quienes mayor participación tienen con sus respectivos Tuits llegando casi al 60 %. No obstante, la diferencia con el género femenino es entre 5 y 3 puntos en los últimos capítulos.

Respecto a la nube de temas (Gráfico 146) son diversas las palabras que aparecen en los textos de los Tuits de los usuarios que marcan la tendencia de los comentarios por capítulos. En este sentido, según el estudio del seguimiento de Kantar Media, las palabras más mencionadas durante los últimos episodios de la temporada 14 son:

Gráfico 146: Nube de palabras Cuéntame Cómo Pasó



Los dos siguientes cuadros (147 y 148) corresponden a las palabras más utilizadas en la construcción de Tuits vinculada a la serie. Destaca que durante el último capítulo de la temporada 14, la serie tuvo un alza considerable de comentarios en la red a través de las menciones de palabras en la nube de temas o asociaciones respecto a los contenidos que involucran las escenas. Por ejemplo, el primer cuadro es una señal que tanto los hashtag como el Twitter de uno de los actores principales, provocó una gama de opiniones sobre la ficción televisiva y el personaje, gracias a la interacción de uno de los actores con los usuarios.

El segundo cuadro (gráfico 148) es una ratificación de la importancia que dan los usuarios a la serie de televisión y las historias que viven sus personajes al ser nombrados como persona individual o familiar, pero al mismo tiempo el impacto del capítulo y sus efectos debido a la historia tratada.

*Las palabras del esquema se han transcrito de acuerdo al informe proporcionado por Kantar Media, es decir, las palabras propias de los usuarios.

Un ejemplo es la identidad de uno de los personajes principales que provoca en la audiencia (relator de la historia en off), como así también la aflicción provocada entre los fans en aquellos capítulos donde el actante vive su trama más traumática en la cárcel de Carabanchel.

Por otra parte, la línea dramática de la temporada fue progresiva, es decir, el último capítulo registró una alta participación de usuarios y comentarios debido a la incertidumbre y peligro de muerte que vivió el protagonista de la familia Alcántara (Carlos) en la cárcel mencionada. El último episodio Twitter tuvo 22.314 comentarios, lo que demuestra la importancia de las escenas en el global de la historia y el impacto alcanzado en los usuarios para extender los sentimientos provocados por el universo del relato diegético al mundo real de la red social.

Gráfico 147: Nube de palabras más utilizadas en Twitter programa 16 mayo de 2013

Capítulo	Palabra Clave	Comentarios palabra	Total comentarios de cada capítulo
16/05/2013	#cuentame	1.731	5.152
16/05/2013	@ricardogomez10	1.059	5.152
16/05/2013	#cuentamecomopaso	379	5.152
16/05/2013	capitulo	336	5.152
16/05/2013	carcel	280	5.152
16/05/2013	#cuentame252	279	5.152
16/05/2013	carlos	277	5.152
16/05/2013	cuentame	221	5.152
16/05/2013	carlitos	212	5.152
16/05/2013	alcantara	192	5.152
16/05/2013	viendo	174	5.152
16/05/2013	pollito	172	5.152
16/05/2013	cada	169	5.152
16/05/2013	antonio	164	5.152
16/05/2013	imanol	147	5.152
16/05/2013	serie	128	5.152
16/05/2013	mejor	124	5.152
16/05/2013	pobre	124	5.152
16/05/2013	paso	116	5.152
16/05/2013	jueves	116	5.152
16/05/2013	arias	114	5.152
16/05/2013	gran	108	5.152
16/05/2013	@cuentametve	104	5.152
16/05/2013	grande	103	5.152
16/05/2013	temporada	97	5.152
16/05/2013	@eleniitarivera	95	5.152
16/05/2013	duato	86	5.152
16/05/2013	capitulazo	85	5.152
16/05/2013	vaya	79	5.152

16/05/2013	herminia	77	5.152
16/05/2013	estoy	75	5.152
16/05/2013	@blogcuentame	70	5.152
16/05/2013	dios	70	5.152
16/05/2013	pedazo	69	5.152
16/05/2013	todos	68	5.152
16/05/2013	enhorabuena	67	5.152
16/05/2013	eres	67	5.152
16/05/2013	joder	66	5.152
16/05/2013	actor	66	5.152
16/05/2013	felipe	66	5.152
16/05/2013	impresionante	62	5.152
16/05/2013	#pollito	60	5.152
16/05/2013	tiene	60	5.152
16/05/2013	capitulos	60	5.152
16/05/2013	merche	60	5.152
16/05/2013	bien	57	5.152
16/05/2013	vamos	55	5.152
16/05/2013	jajaja	54	5.152
16/05/2013	increible	52	5.152
16/05/2013	salazar	52	5.152

Fuente: Kantar Media

Gráfico 148: Nube de palabras más utilizadas en Twitter programa 23 mayo de 2013

Capítulo	Palabra Clave	Comentarios palabra	Total comentarios de cada capítulo
23/05/2013	#cuentame	7.240	22.314
23/05/2013	@ricardogomez10	4.852	22.314
23/05/2013	capitulo	2.418	22.314
23/05/2013	temporada	1.559	22.314
23/05/2013	#cuentamecomopaso	1.397	22.314
23/05/2013	carlitos	1.388	22.314
23/05/2013	final	1.030	22.314
23/05/2013	serie	1.022	22.314
23/05/2013	carlos	994	22.314
23/05/2013	#cuentamefinal	955	22.314
23/05/2013	cuentame	882	22.314
23/05/2013	gran	817	22.314
23/05/2013	#cuentame253	786	22.314
23/05/2013	ultimo	656	22.314
23/05/2013	mejor	627	22.314
23/05/2013	grande	602	22.314
23/05/2013	@cuentametve	601	22.314
23/05/2013	alcantara	560	22.314

23/05/2013	llorar	527	22.314
23/05/2013	capitulazo	518	22.314
23/05/2013	pollito	471	22.314
23/05/2013	viendo	456	22.314
23/05/2013	eres	448	22.314
23/05/2013	enhorabuena	398	22.314
23/05/2013	todos	389	22.314
23/05/2013	increible	389	22.314
23/05/2013	vaya	370	22.314
23/05/2013	@eleniitarivera	350	22.314
23/05/2013	paso	337	22.314
23/05/2013	carcel	332	22.314
23/05/2013	bien	323	22.314
23/05/2013	llorando	306	22.314
23/05/2013	estoy	302	22.314
23/05/2013	morir	299	22.314
23/05/2013	herminia	279	22.314
23/05/2013	cada	273	22.314
23/05/2013	familia	263	22.314
23/05/2013	joder	261	22.314
23/05/2013	pedazo	261	22.314
23/05/2013	madre	260	22.314
23/05/2013	impresionante	257	22.314
23/05/2013	actor	249	22.314
23/05/2013	hecho	245	22.314
23/05/2013	vida	244	22.314
23/05/2013	dios	240	22.314
23/05/2013	llorera	235	22.314
23/05/2013	sido	229	22.314
23/05/2013	gracias	226	22.314
23/05/2013	pobre	223	22.314

Fuente: Kantar Media

Como se mencionó en el inicio del Anexo (8.10), agregar esta información permite hacer una revisión global del movimiento que se produce en las series analizadas, tanto en lo específico como en aquellas tendencias que se registran en las audiencias sociales.

El complemento de la presente información permite captar la procedencia de los usuarios en Chile, además de otras variables que proporciona reforzar algunos sondeos conseguidos durante el periodo de observación de las series de ficción televisiva que forman parte del presente estudio.

En tanto, los datos obtenidos en la audiencia social de España confirma tener una claridad sobre las diferencias existentes entre las dos ficciones debido al horario de emisión y el género que reúne mayor participación en el visionado con la utilización de las redes al momento de comentar.

La información registrada para el análisis es un complemento al estudio metodológico aplicado en la muestra de la presente investigación que hemos querido centrar en el contexto de la importancia e inmediatez que tiene Twitter mientras se ve televisión, sin descartar la opción de Facebook.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Kantar Media ha facilitado únicamente información respecto a la red Twitter.

8.12 Conclusiones Análisis Empírico en Plataformas Digitales

Tras el análisis empírico de las distintas plataformas digitales de Internet estudiadas, no cabe duda que éstas hoy juegan un papel fundamental en el visionado de prácticamente cualquier contenido audiovisual, jugando algunas como Twitter un rol preponderante por producirse los mensajes en tiempo real y tener una carga emotiva que permite generar un análisis del discurso muy enriquecedor para este tipo de estudio.

Y es que la participación hoy de los usuarios de las plataformas digitales ha generado que quien ve un contenido audiovisual, sea también productor de mensajes, y se haga partícipe de lo que hoy conocemos como comunidad, ya sea virtual o fans. Ahora bien, es interesante indicar además que, dependiendo del tipo de plataforma, los usuarios de éstas, tienen comportamientos diferentes de acuerdo a las posibilidades que cada una de ellas genera.

Por ejemplo, en el caso de los blogs, los televidentes de las series se exhiben más participando incluso después de pasados los capítulos, lo cual es asumido como un espacio de encuentro con personas que tienen intereses comunes. De esta manera, el mensaje propuesto por el *espectador-usuario* resulta ser el objeto empírico como pauta de participación en el proceso comunicativo que se “observa” en las redes sociales y plataformas digitales de Internet.

En este contexto, y comprendiendo que la principal categoría estudiada fue la temática de memoria histórica, entendida ésta de acuerdo a un conjunto de ideas teóricas que fueron aplicadas para el presente estudio, el análisis empírico realizado permite indicar que el grado de proximidad en el tiempo, y la muestra de imágenes de archivo, recurso utilizado principalmente en las series de ficción chilenas, genera en el espectador muchos más mensajes relacionados con esta temática. Esto no quiere decir que las series de España no hagan lo mismo, sin embargo, la narración de la historia se aboca más al relato dramático de los episodios en el que se ven envueltos los personajes dentro del escenario del tiempo y espacio de la época representada.

Cabe señalar que, de acuerdo a los atributos de los mensajes, el patrón cultural y estructural del relato es fundamental en la fortaleza de los procesos de atención y operatividad del recuerdo que cada usuario asigna. En este sentido, independiente de la red social que sea utilizada en el seguimiento de los relatos audiovisuales de las series, son un servicio para manifestar no sólo entretenimiento, sino también asociar un hecho concreto de forma directa o indirecta con la experiencia que implica la memoria y su tarea de reconstruir un recuerdo.

Tras el análisis empírico de las plataformas digitales de Internet para el seguimiento de las series de España y Chile, queda más que demostrado que hoy el espectador de TV no es sólo un consumidor de contenidos, sino que también, es un generador de éstos. Las motivaciones, el contexto, y otros múltiples factores, pueden provocar en el espectador la necesidad de expresar su opinión por medio de mensajes, que independientes de su fin, lo hacen ser partícipe de un sistema de comunicación algo mayor, donde el sentido de intervención y pertenencia genera que sea un televidente multipantalla, siendo las series la excusa para evocar sus propias opiniones respecto a distintos temas.

Finalmente, y en el marco de esta investigación, los resultados del análisis realizado de las 15 plataformas digitales estudiadas, nos permiten decir con convicción que tanto en España como en Chile las redes sociales son plataformas usadas por los espectadores para generar mensajes atinentes al rescate de la memoria histórica de ambos países. Por otra parte, se demuestra que en el país sudamericano las heridas constatan que hay temas que no están del todo resueltos, siendo las plataformas digitales un aliado para denunciar y mostrar molestia explícita por ello.

9. Análisis Cualitativo: Resultados perceptivos de los actores sociales. Previsión de la representación, educación y miedos al recordar el pasado.

9.1 Decisiones Metodológicas

La decisión de optar la técnica del grupo de discusión en la presente investigación se debe a que la memoria histórica forma parte de un proceso de conocimiento y como tal, su percepción es fundamental desde el punto de vista cualitativo gracias a las experiencias que un grupo de individuos, en este caso espectadores que siguen las series de ficción, reflexionan y hablan de ello.

En este sentido, la actuación del grupo produce un discurso – discurso del grupo – que sirve como materia prima para el análisis. El razonamiento, como informe proporcionado por los actores sociales, es utilizado en el contexto lingüístico para el uso social de sus resultados (Ibáñez, 1992).

El centro de atención de la presente técnica se focalizó en “una opinión pública”, que representa un discurso verosímil sobre la memoria histórica, en el marco del tratamiento que dan las series de ficción estudiadas en la presente investigación con la historia política, social y cultural de España y Chile.

De acuerdo a Ibáñez (1992), el grupo de discusión se centra en el razonamiento de la verosimilitud de la carga ideológica que proporciona el discurso y, como tal, su interpretación se apoya en el habla de los individuos. En la misma línea, Callejo (2001) sostiene que el discurso que tiene una determinada carga ideológica, es producto de la configuración de una sociedad que se pronuncia en un contexto situacional de la realidad.

Trasladar estas ideas como válidas y fiables desde las personas que participaron en el grupo de discusión, es llevarlos a enfrentar la reactividad de la observación en la relación del sujeto con su entorno real histórico. Es así, como el desarrollo de la presente técnica se ha erigido sobre el pilar de la recuperación de la memoria histórica, como consecuencia del visionado de series de ficción que abordan temáticas del pasado.

Es importante destacar, entonces, comprender el fenómeno social desde la perspectiva de los espectadores. En este sentido, se consideró aplicar la técnica cuyos circuitos de comunicación concentraron información como fuente de conocimiento.

De esta forma, en el estudio cualitativo se captaron los discursos en la dimensión del habla puestos en acción de los participantes a modo de conversación y diálogo abierto, instancia en el que se escucharon las vivencias y percepciones de los sujetos, de acuerdo al objeto de estudio de la investigación.

El instrumento metodológico, como se mencionó, se basa en la aplicación de la técnica del *Grupo de Discusión* con el objeto de observar las opiniones individuales y acuerdos colectivos, para reunir la información apropiada en el proceso de análisis sobre el sentido de la memoria y recuerdo de la vida social cotidiana de los individuos en el marco de la historia.

Se establecieron dos grupos de estudios, uno en Chile y otro en España, conformados por 15 y 13 personas, respectivamente. Una vez realizada cada una de las sesiones, se procedió a escuchar los registros de audio y buscar los distintos indicios que permitieran organizar la interpretación de las categorías establecidas.

9.2 Ficha Técnica Grupo de Discusión Chile

9.2.1 Diseño

Estudio cualitativo que se ha basado en grupos registrados mediante el sistema audio.

9.2.2 Tipo de Estudio

La presente etapa de la investigación corresponde a un estudio de tipo cualitativo, a través de la técnica de Grupos de Discusión.

9.2.3 Universo de Estudio Chile

El Grupo de Discusión estuvo conformado por hombres y mujeres cuyo rango de edad se ubica entre los 20 y 54 años, personas en etapa de estudios universitarios y trabajadores profesionales.

9.2.4 Condiciones de Reclutamiento

El reclutamiento de los participantes para intervenir en el estudio debía reunir los siguientes requerimientos: ser seguidores de las series de ficción en estudio; tener conocimiento de la realidad del país tanto en el pasado como en el presente y participar en forma voluntaria de acuerdo a la técnica aplicada en la presente investigación.

9.2.5 Muestra

Se realizó con un total de 15 personas, compuesto por grupos en dos regiones de Chile: Valparaíso, ciudad universitaria, puerto principal y capital cultural del país, y Valdivia, comuna ubicada en el sur, capital de la región de Los Ríos. El grupo perteneciente a la ciudad de Valparaíso estuvo conformado por las siguientes personas:

Gráfico 149: Participantes ciudad de Valparaíso.

PARTICIPANTE	NOMBRE	CIUDAD DE PROCEDENCIA	PROFESIÓN-TRABAJO-ESTUDIOS
1	Víctor Peñaloza	Villa Alemana	Comunicador Audiovisual
2	Ricardo Alen	Viña del Mar	Ingeniero
3	Brenda Martínez	Valparaíso	Secretaria Técnica
4	Claudia Angulo Pérez	Viña del Mar	Estudiante de Medicina
5	Cristian Gallardo	Viña del Mar	Productor Audiovisual
6	Fernando Valdés	Valparaíso	Empleado Universidad de Valparaíso

A continuación se presenta el Género Edad de la muestra de participación del Grupo de Discusión Valparaíso.

Gráfico 150: Participación por género Grupo Discusión.

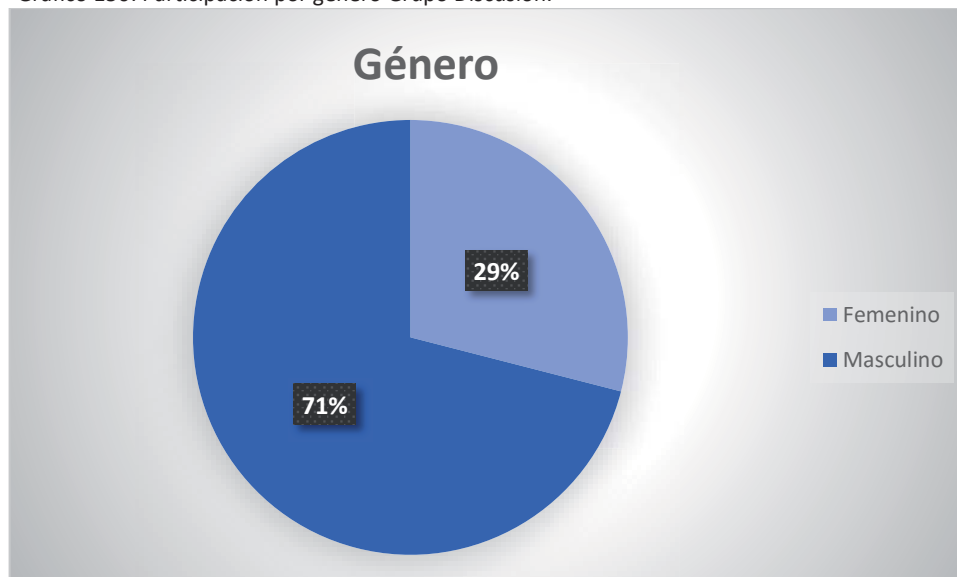
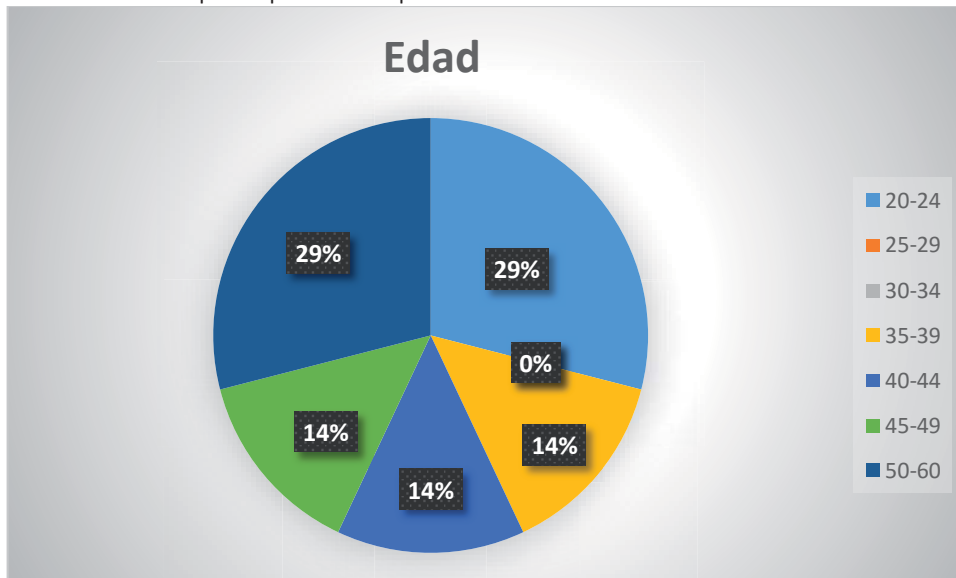


Gráfico 151: Participación por edad Grupo Discusión.



Respecto a los participantes voluntarios en la localidad de Valdivia, el grupo se conformó por las siguientes personas:

Gráfico 152: Participantes ciudad de Valdivia.

PARTICIPANTE	NOMBRE	CIUDAD DE PROCEDENCIA	PROFESIÓN-TRABAJO-ESTUDIOS
1	Sergio Reyes	Temuco	Ingeniero Comercial mención Economía, estudiante de Magíster en Desarrollo
2	Hanaan Hernández	Coyhaique	Periodista
3	Katherine Almendra	Valdivia	Periodista, estudiante Master en Comunicación
4	María Paz Peña	Santiago	Bióloga, estudiante de Doctorado
5	Cristian Delgado	Lota	Periodista
6	Katherina Walper	Valdivia	Profesora de Inglés, estudiante Master
7	Jaime Herrera	Santiago	Bioquímico, estudiante de Doctorado
8	Manuela LunaRudloff	Valdivia	Estudiante de Doctorado

A continuación se presenta el Género y Edad de la muestra de participación del Grupo de Discusión Valdivia.

Gráfico 153: Participación por género Grupo Discusión.

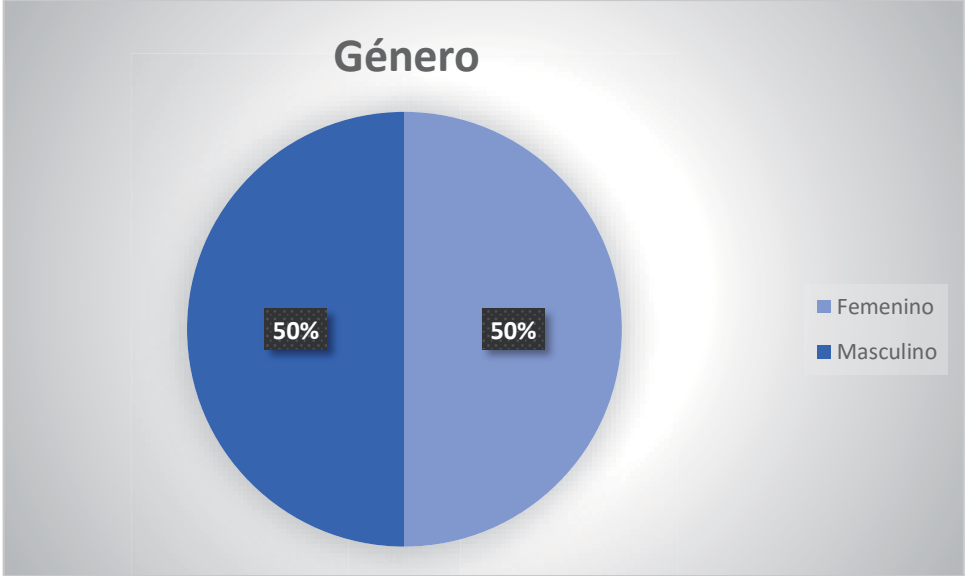
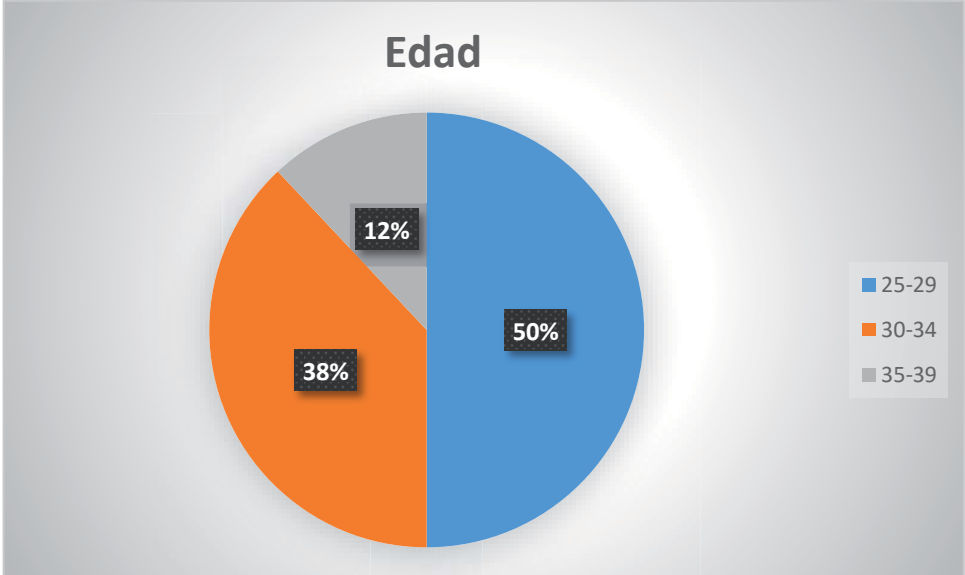


Gráfico 154: Participación edades Grupo Discusión.



9.2.6 Realización

Las sedes del estudio fueron la Dirección de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Valparaíso y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral.

Las dinámicas grupales se realizaron el día miércoles 13 de agosto (Valparaíso) y el miércoles 20 de agosto (Valdivia), del año 2014, respectivamente.

9.2.7 Duración

La duración establecida para el presente trabajo de campo se estableció en una hora y media (de 18 a 19:30 horas) en el que se incluyó las fases programadas por el investigador: presentación de la actividad, exhibición de vídeo de 10 minutos con contenidos de las series ***Los 80*** y ***Los Archivos del Cardenal***, cuerpo de la conversación, cierre y despedida.

9.3 Recolección de información

El *Grupo de Discusión* fue moderado por el propio investigador cuyo desarrollo se basó en una guía de diálogo participativo y conversado, con el objeto de obtener información de los grupos a nivel cognitivo del discurso, sin manipular el control sobre los participantes y así, lograr información de las alocuciones como producto ideológico basado en un contexto situacional y natural. Se generó un ambiente amable, con el fin de no crear desconfianza ante las preguntas del moderador.

En este sentido, el objetivo aplicado a la presente metodología, busca lograr una información asociada a los conocimientos, actitudes, sentimientos y creencias en relación a los atributos de percepción que se han asignado en la técnica.

Una vez realizada la actividad, toda la información fue grabada en sistema audio para luego, proceder a la transcripción total de las intervenciones de los participantes, tarea desarrollada en el mes de octubre de 2014.

Verificada la lectura del texto resultante, se procedió a la búsqueda de identificaciones como palabras claves o frases significativas, para proceder con la recogida de información y desarrollar un análisis del discurso, basado en los siguientes ejes principales de percepción: memoria histórica, imágenes de archivos, recuerdos y contenidos de la serie.

La presente tabla que se muestra a continuación (gráfico 155), contiene las categorías de percepción aplicadas a los grupos de Valparaíso y Valdivia, con sus correspondientes preguntas de definición aplicados durante la ejecución de la técnica:

Gráfico 155: Atributos memoria histórica y contenidos serie de ficción.

Atributos	Pregunta Definición
Memoria Histórica	¿Qué opinión tienen respecto a la reconstrucción de memoria histórica en las series de ficción visionadas?
Imágenes de Archivo	¿Cómo califican las imágenes de archivo que aparecen en los relatos de las series?
Recuerdos	¿De qué forma gatillan en ustedes los recuerdos al ver algunas secuencias de las series?
Contenidos Series	¿Cómo valoran desde el punto de vista de la producción, los contenidos de las ficciones visualizadas?

9.4 Análisis del Discurso

Se realizó un análisis del discurso cercano a las teorías cognitivas para conocer cuáles son las percepciones, conocimientos, opiniones, sentimientos o pensamientos de los participantes tomando como base la conversación del grupo en favor de la transparencia y libertad para la emisión de opinión desde un punto de vista ideológico y contexto situacional del grupo como integrantes de una sociedad, con marcos de referencias sociales, políticas y culturales de Chile (Ibáñez, 1992; Callejo, 2001; González y Barrios, 2012).

A continuación se presentan los conceptos como atributos medibles, donde los participantes debatieron de acuerdo a su percepción provocada por el visionado y seguimiento de las series de ficción *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal*.

Las propiedades cognoscitivas se han escogido de acuerdo a la narrativa propia de las series, en función de sus signos simbólicos y culturales que reconocen los integrantes del grupo.

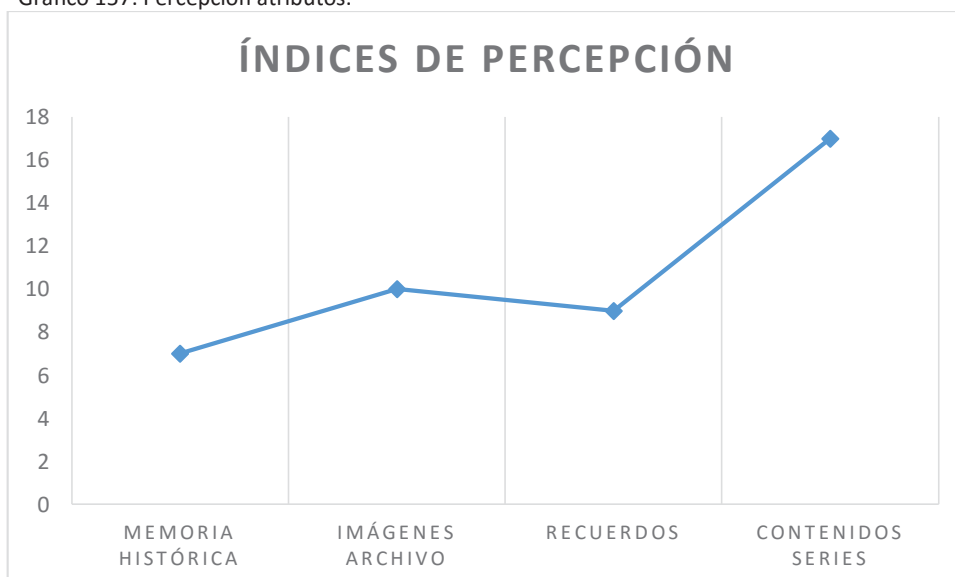
9.4.1 Resultados Grupo Discusión Valparaíso

Gráfico 156: Observaciones focalizadas en el debate.

ATRIBUTOS	RESULTADOS DE PERCEPCIÓN
Memoria Histórica	<ul style="list-style-type: none"> - Aspectos sociales y violencia. - Simbiosis del relato de los padres y visionado series ficción. - Crisis económica de la época. - Vulneración de los derechos humanos y víctimas. - Realidad ocurrida y verdadera. - Muestra a Chile como fue. - Es un asunto histórico por lo vivido.
Imágenes Archivo	<ul style="list-style-type: none"> - Sentido liviano. - Afección emocional, vulneración derechos humanos. - Recuerdo de la familia que fue retenida. - Comentar las imágenes con la familia. - Retomar aspectos históricos y cotidianos. - Ayuda el relato a sustentar la trama. - Carácter documental para recrear la época. - Crea situaciones de reconocimiento. - Estado de depresión, mal recuerdo ligado al pasado. - Cambio cultural que refleja cómo era el pasado respecto al presente.
Recuerdos	<ul style="list-style-type: none"> - Miedo y control. - Elementos culturales de situación: fumar en un bus, cosa que no ocurre en el presente. - Situaciones que se mantienen: cena familiar, merienda, costumbres. - Recordar la situación económica, la clase media, la pobreza. - Miedo e impotencia de lo ocurrido en lo político. - Toque de queda, silencio, temor cuando me llevaron preso. - Comparaciones culturales de actos: opresión en las protestas, más libertad en la actualidad. - Violencia y reconocimiento de ciertos elementos que hay en la escenografía (cosas). - Violencia y temor de las noches de aquella época.

<p>Contenido Serie</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Enseñanza para comprender como vivía la gente en esa época. - Aporte al conocimiento. - Dramática, por la realidad representada y la crudeza de sus imágenes. - Aporte dramático e histórico. - Contenido denso (Los Archivos). - Forma de representar el prototipo de familia del pasado y lo ocurrido en Chile. - Marca a una sociedad que vivió aquella época. - Aporte histórico. - Aporte histórico para las futuras generaciones. - Positiva producción por los temas tratados. - Dramática con historia, coherente que se apropia de los personajes. - Contenido que vivencia una realidad. - Educativa para mostrar el escenario de la época. - Hace reflexionar que fue una época triste. - Coherencia con los personajes porque representa una vivencia real. - Representa las normas culturales de una época en lo cotidiano: respeto a los padres. - Elemento dramático de la propia historia.
------------------------	--

Gráfico 157: Percepción atributos.



De acuerdo a la gráfico 157 sobre la participación de los voluntarios en la ciudad de Valparaíso, se observa que la media de las percepciones en relación a ambas series de ficción, las “imágenes de archivo” refleja distintas sensaciones, pero no menos importantes, ya que refuerza la trama y complementa todo el significado que implica el tratamiento del pasado desde la mirada del recuerdo, las emociones, complemento de información, reconocimientos, elementos ligados a esa simbiosis ficción-realidad, donde las series son un testimonio para retrotraer una variedad de sentidos comunicables, producto de la observación.

Todos los participantes disponen de muchas opiniones acumuladas y experiencias como testigos de la época, además, de tener presente relatos que han sido transmitidos por familiares para el caso de los más jóvenes que no vivieron los años 80, pero que contribuyen a esa imagen país de sensibilidades, producto de un pasado familiar que aún se percibe y que las series visionadas, refuerzan.

El atributo “contenidos series” revela una alza positivo, es decir, los participantes consideran que contribuyen al conocimiento, reflexión y comprensión de la historia vivida en el país, además de ser un soporte que se apega positivamente a las normativas de la producción de una serie de ficción, valor que es considerado como satisfactorio por los participantes, a modo educativo, independiente que las realizaciones audiovisuales buscan lo espectacular en el relato.

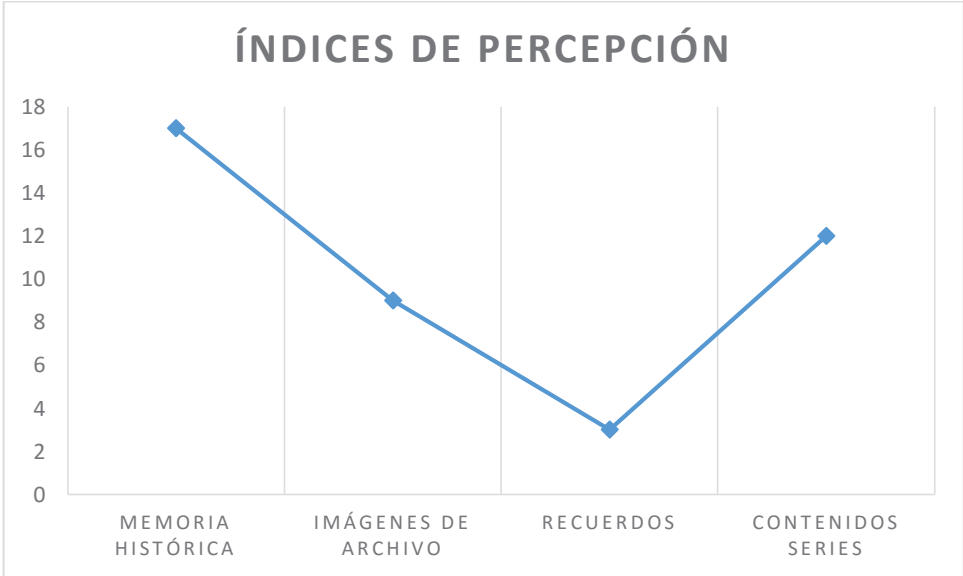
9.4.2 Resultados Grupo Discusión Valdivia

Gráfico 158: Observaciones focalizadas en el debate.

ATRIBUTOS	RESULTADOS PERCEPCIÓN
<p>Memoria Histórica No existen fuentes fidedignas, es sólo ficción. (Jaime Herrera)</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Contribución a la realidad desde la ficción. - Memoria histórica dramatizada. - Visionar a las personas con problemas de la época. -Visión de los sucesos con componentes dramáticos. -Importancia porque lleva a analizar y reflexionar. -Es un razonamiento para pensar los problemas de las personas que vivieron en aquella época. -Es una recuperación de las formas de vida de la época. -Memoria por los aportes de Vicaria Solidaridad. -Llevar a la época y evocar las vivencias. -Contexto político cercano. -Memoria histórica con elementos que hacen recordar: vida cotidiana, problemas económicos clase media. -Afección emocional por lo ocurrido en lo político. -Reconocimiento que se hace con los padres que vivieron la época. -Memoria política. -Representa lo que te han contado en el presente. -Saber lo que vivieron mis padres como forma de memoria. -Sentimiento de represión.
<p>Imágenes Archivo</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Como imposición de lo había en aquella época: gente fumando en el bus, radios de la época. -Recuerdo de la vida familiar, programas de radios o televisión, y el progreso de la mujer. -Como imposición de lo que se debe recordar. -Pobreza de la época y cerco comunicacional del momento. -Impotencia, angustia y dolor. -Releer la historia y comprender cómo era la época. -Introducción del neoliberalismo impuesto en la época. -Es un reforzamiento del relato que hacen los padres sobre la época. -Identidad que emociona.

<p>Recuerdos</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Se muestran aspectos propios de la vida cotidiana. -Identificación de elementos propios de los usos y costumbres de los personajes que traen recuerdos. -Reconocimiento de recursos y utensilios de la época que llevan a recordar.
<p>Contenidos Series</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Positivo por la nostalgia y hechos históricos populares. -Contribución a la historia y sentimientos de una época reciente. -Historias crueles que llegan a lo terrible. -Positiva evaluación de casting, menos en Los Archivos del Cardenal. -Se evalúa como positiva la incorporación de contenidos históricos. -Contribuye a la reconstrucción de la historia de lo ocurrido en el país. -Permite ver una parte de la vida del pasado. -Permite recordar y conversar con los padres lo ocurrido. -Los elementos de la historia ayudan a generar el debate. -Cierta exageración con los personajes de Los 80. -Contribuye en el contenido histórico. -Generación de miedo y tensión por la época representada que ayuda a rescatar esas sensaciones.

Gráfico 159: Percepción atributos.



La gráfica 159 muestra que los participantes tienen una opinión favorable respecto a las series de ficción analizadas como material o soporte para comprender y revivir la “memoria histórica” validada por la dramatización que tiene la ficción en el marco de los acontecimientos ocurrido en la vida real. Otra reflexión valorativa que asignan es la memoria política y el reconocimiento de vivencias transitadas por padres o familiares manifestada por los participantes.

Tanto las “imágenes de archivo” como los “recuerdos” son para los participantes, reconocimientos o reforzamientos que vienen a la mente gracias al propio recurso utilizado por las series (utensilios de producción), aunque llama la atención el concepto de **imposición**, que para los opinantes refleja un sistema propio de la época que fuera de vivir las historias contadas a nivel dramático, dichas imágenes forman parte del sistema opresor que tenía Chile en la década de los 80.

Sin embargo, tanto en el grupo de Valparaíso como en el de Valdivia, resaltan los contenidos de la series de ficción como tendencia a rescatar las temáticas ligadas a la propia ficción, en términos de calidad dramática, como así también, en su contribución a revalorizar la historia del país, material que resulta un aporte para la **educación de las nuevas generaciones que no vivieron el periodo tratado** (este punto fue muy valorado por ambos grupos).

Asimismo, se revaloriza a la ficción como contenido histórico, es decir, una fórmula legítima para explicar algunos hitos de la historia y percibir cómo se vivió en el pasado, respecto a los hechos suscitados durante la dictadura.

Otros elementos a considerar son el factor **miedo y emoción**, términos que son transversales a los atributos “memoria histórica”, “imágenes de archivo” y “recuerdos”, es decir, tres atributos propios de la carga dramática de las series en lo social y político que se fusiona con el sentimiento de aquellos integrantes del grupo que recordaron o sintieron lo que vivieron cuando fueron niños o jóvenes.

En término cuantitativo sólo un sujeto de ambos grupos consideró que las series no pueden entenderse como rescate o evocación de memoria histórica, ya que a su juicio no existen fuentes fidedignas, porque sólo son ficciones. Así lo confirma su intervención:

Jaime Herrera.....*“muchas de estas series son en realidad ficciones basadas en hechos históricos porque en realidad no existen fuentes fidedignas, o sea video grabaciones de un evento tan cruel como eso. De por sí, es un concepto ficticio”.*

Para el participante, su principio de cercanía a la memoria histórica, aunque exista un relato con elementos de la realidad e imágenes de archivo, se basa en pruebas no reales ya que el relato en su globalidad no es parte de la realidad. Así, justifica que el material no sirve para desarrollar una comparación respecto al reflejo que trata las series de ficción sobre la historia pasada. Su percepción apunta a que sólo se trata de ficciones y como tal, ese es el principio de la producción, donde no cabe posibilidad de imaginar verosimilitud.

Por otra parte, para ambos grupos (excepto el participante Jaime Herrera) tanto la afección emocional como el miedo están presentes en los recuerdos o reconocimiento que proyectan las series, sobre todo ***Los Archivos del Cardenal***, por su carácter político y desgarrador. Esto, debido a la herencia cultural dejada por la dictadura en sentimientos sociales desde lo particular como colectivo.

La identificación con el dolor y el miedo se gatillan a través de las imágenes específicas de la serie como balazos, torturas o persecuciones. A los participantes mayores de 40 años y testigos de los hechos ocurridos en los años 80, más de una imagen les provocó emociones o estados de ánimo de aflicción al recordar vivencias propias o de personas conocidas.

De las 15 personas (grupo de Valparaíso y Valdivia), 3 confirmaron el miedo como recuerdo de lo ocurrido durante el toque de queda o el allanamiento de la policía a los hogares, mientras que una persona (30 años), nacida en pleno periodo de las manifestaciones sociales (1984), el miedo que le provocaba las persecuciones de *Los Archivos del Cardenal*, era similar al que sentía en su etapa de estudiante universitario con las protestas. Es decir, el miedo como emoción, sigue presente, consecuencia de una herencia coactiva manejada por la fuerza pública. El resto de los participantes coincidió, de modo general, que el miedo se aprecia en forma de testimonio o no, como una aflicción al recordar las imágenes de escenas dramáticas de la serie.

En tanto, María Paz Peña, nacida en 1982, ha señalado que al conectarse con la serie, el miedo surge como una angustia al transitar por la calle, debido al impacto de las persecuciones y, por ende, lo relaciona con acontecimientos traumáticos.

En los adultos, testigos de la época que confesaron recordar el miedo, podemos señalar que están ante un condicionamiento conductual, una emoción básica y coherente con la época que les tocó vivir, es decir, las imágenes fuertes de tortura o persecuciones de la serie, gatillaron en forma inmediata el reconocimiento del miedo vivido durante la década de los 80, un tema sensible y frágil en la sociedad chilena.

Así lo evidencia aquellas personas que fueron testigos de la época:

Víctor Peñaloza: “había un temor ahí bastante importante que se grafica acá, con los disparos, la gente corriendo, ese medio perceptible en toda la gente, ese es el recuerdo que me viene más”.

Brenda Martínez: “quedé con bajón porque me toca muy directo eso, o sea te llega el asunto de la CNI,¹⁴⁷ uno queda para dentro, queda con bajón cuando veo este tipo de serial porque refleja en carne viva lo que pasó”.

¹⁴⁷ CNI sigla de la institución de Estado durante la dictadura militar, Central Nacional de Informaciones

Fernando Valdés: “yo quedo para abajo, quedo plop, quedo muy choqueado porque yo por ejemplo también tenía 12 años y me detuvieron por andar jugando con una onda en la calle cuando el toque de queda era a las 3, cuando de repente uno tomaba en la esquina, cuando era lolo, y te pillaban los pacos, te sacaban cresta y media [.....] tenía 13 años, o sea a esa edad tú ya podías ser un extremista según los milicos de ese tiempo. Entonces, me acuerdo que estaba en la casa y el toque de queda era un toque de queda que en Valparaíso no andaba nadie en la calle, un silencio absoluto, entonces si te golpeaban la puerta a las 3 o 4 de la tarde era sinónimo de problema, pero no te la golpeaban si no que era un golpe fuerte, o eran los pacos o era gente de seguridad [.....] me provoca la sensación de miedo, mucho miedo en esa etapa, miedo a la calle, miedo a ver el disturbio, entonces eso más que nada, época de niñez que tenía que ser controlada las salidas, la hora porque estaba limitada, te limitaban tu espacio, te limitaban, mucha disposición de tus horarios, ya no era la misma vida, podías tener libertad familiar pero no pública”.

Los participantes del presente grupo coinciden que la serie *Los 80*, como rasgo general, es una muestra del sentido de las formas de vida que se desarrollaban durante la mencionada época en el marco de las condiciones políticas y sociales de la dictadura. Sin embargo, *Los Archivos del Cardenal* desencadena un miedo en quienes heredaron aquella generación que vivió su niñez con el régimen, temor que desaparece en las nuevas generaciones nacidas en los gobiernos democráticos post régimen militar.

El miedo, como señal, aparece en el visionado y percepción de los participantes del grupo de edad mayores a los 40 años, como una connotación de angustia. Las personas sienten una cierta aversión en recuerdos como, “toque de queda”, (no utilizado como recurso en las series, pero que genera recuerdo), “llamados a la puerta” o “persecuciones”, elementos permanentes y considerados como existentes, que en la historia dramatizada de una serie de ficción televisiva, genera a las personas afectadas categorizar el miedo como un sentimiento ineludible de evitar.

9.5 Ficha Técnica Grupo Discusión España

9.5.1 Universo de Estudio España

El Grupo de Discusión estuvo conformado por mujeres cuyo rango de edad se ubica entre los 25 y 70 años, profesionales, dueñas de casa y jubiladas.

9.5.2 Condiciones de Reclutamiento

El alistamiento de los participantes se hizo a través de un taller realizado en Espacio de Igualdad, Hermanas Mirabal del Ayuntamiento de Madrid, distrito de Tetuán, coordinado por la periodista Mariela González, encargada de reclutar a las personas que participaron en forma voluntaria.

Las condiciones de participación fueron similares a las aplicadas en Chile: libre y de forma voluntaria; conocer las series de ficción *Amar es para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*; motivación para dialogar sobre el actual estado social de España y responder a las preguntas en el debate moderado por el investigador, Miguel Chamorro Maldonado.

9.5.3 Muestra

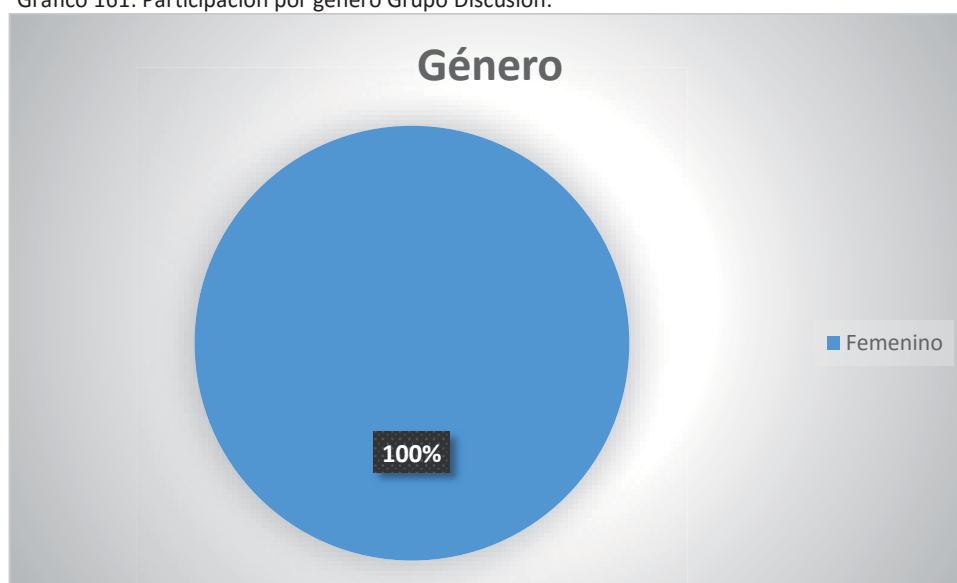
Se realizó con un total de 13 personas que se detalla en el siguiente cuadro:

Gráfico 160: Participantes ciudad de Madrid.

PARTICIPANTE	NOMBRE	CIUDAD DE PROCEDENCIA	PROFESIÓN-TRABAJO-ESTUDIOS
1	María Rosario Martínez	Madrid	Licenciada en Sociología
2	Beatriz Hernández Olmedo	Madrid	Auxiliar de Farmacia
3	Blanca de Pedro Cortés	Madrid	Ingeniero Técnico Agrícola
4	Tots Solans Elvira	Madrid	Jubilada
5	Jovita Gayo Bueno	Madrid	Administrativa
6	María del Rosario Frisuelos Muñoz	Toledo	Ama de Casa
7	Rosa María Moreno Parra	Madrid	Trabajadora
8	Nurieh Cabrera González		Educación Social
9	Erika Sarmiento	Bogotá, Colombia	Máster Tallerista
10	Charo Barbero García	Madrid	Ama de Casa
11	Oliva Chavarría	Colombia	Jubilada
12	María Inmaculada Mediato	Madrid	Educadora Social
13	María Cruz Porcura	Madrid	En Paro

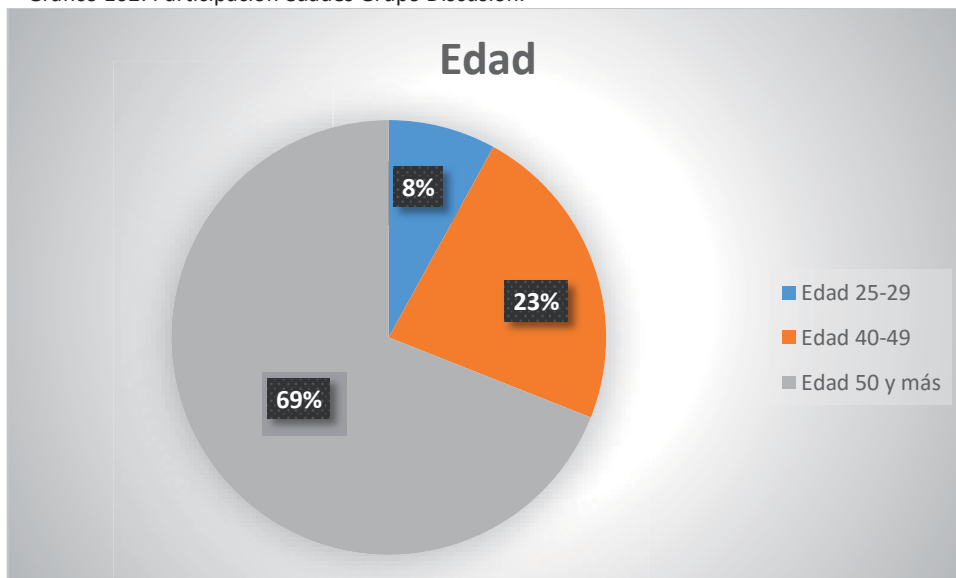
A continuación se presenta el Género y Edad de la muestra de participación en el Grupo de Discusión realizado en Madrid:

Gráfico 161: Participación por género Grupo Discusión.



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 162: Participación edades Grupo Discusión.



Fuente: elaboración propia.

9.5.4 Realización y Duración

El Grupo de Discusión se llevó a cabo en la Sala de Exposiciones del Espacio Igualdad “Hermanas Mirabal” del Ayuntamiento de Madrid, con fecha, miércoles 21 de enero de 2015, a las 10:30 horas.

Para el reclutamiento se desarrolló el taller, “Evolución de la mujer a través de las series televisivas”, diligencia en el que el investigador organizó un cronograma de actividades basado en la muestra de 30 minutos de vídeos con fragmentos de las dos series pertenecientes al presente estudio, ejercicio de terminación de enunciados (ficha asociativa de palabras y frases vinculadas entre las series y la vida real) y, finalmente, un debate de discusión. El tiempo total de la actividad fue de una hora y 30 minutos.

9.6 Recolección de información

La realización del evento fue coordinado por la periodista Mariela González que contribuyó en la gestión de convocatoria para la presente actividad, moderado por el investigador quien, previo a su desarrollo, elaboró una pauta de trabajo para recolectar la recogida de información.

Para ello, se ejecutó un taller basado en el recuerdo y evolución de la mujer española a través del visionado de fragmentos de las series en estudio, en el marco de la memoria histórica de España. La razón de la programación fue producto de mutuo acuerdo entre el investigador y la institución que facilitó las dependencias y equipo técnico para la actividad.

En este sentido, los objetivos del grupo de discusión fueron cumplidos satisfactoriamente, los cuales estuvieron basados en la motivación de un diálogo simple para rescatar el conocimiento e ideas que manifestara el conjunto en relación al valor de rescate de memoria histórica en España, además, de recoger el sentimiento de identidad indicado por los participantes a partir de opiniones fundada en valores, recuerdos, cultura y conocimiento.

Por otra parte, se buscó evaluar la intervención de la mujer en la sociedad de los años 60 y 70, con el fin de resaltar su progreso e identidad desde la percepción ideológica en el campo de cogniciones sociales y culturales que se vinculan al recuerdo cotidiano y la memoria histórica.

La información se recolectó a partir de una pregunta inicial de introducción para ayudar a los asistentes acercarse al tema y cumplir con lo acordado con el Espacio Igualdad en proporcionar una consulta dirigida al género femenino. En este sentido, a través del visionado de las series de ficción, se pidió a las mujeres participantes, reconocer los cambios de comportamiento del género con respecto al pasado y los tiempos actuales.

Posteriormente, se formuló una pregunta de transición clave para mover a las participantes a reconocer la temática central tratado en el debate y, finalmente, una pregunta de cierre para reflexionar los contenidos propios de las series de ficción.

Una vez realizado, toda la información registrada en sistema de grabación y a través de una ficha de palabras enunciativas, se procedió a la transcripción total de las intervenciones de los inscritos en la actividad, como así también analizar e interpretar el material recolectado. Dicho proceso fue desarrollado durante los meses de enero, febrero y marzo de 2015.

La presente tabla (número 163), contiene las categorías de percepción aplicadas al grupo de Madrid, con las correspondientes preguntas de definición:

Gráfico 163: Atributos memoria histórica y contenidos serie de ficción

Atributos	Pregunta Definición
Evolución Mujer	¿Cómo analizan la acción de la mujer en aquella época en comparación con el tiempo presente?
Memoria Histórica	¿Creen que las series de ficción puede ser un material educativo que aporte hablar de memoria histórica?
Contenidos Series	¿Cómo valoran desde el punto de vista de la producción, los contenidos de las ficciones visualizadas?

9.7 Análisis del Discurso

Al igual que el *Grupo de Discusión* en Chile, se procedió al desarrollo del Análisis del Discurso (Ibáñez, 1992; Callejo, 2001; González y Barrios, 2012) para captar las experiencias de las personas, en términos de receptores y relación con las series de ficción con el objeto de obtener las vivencias de los sujetos a partir de sus propios discursos de manera espontánea. Se realizó un análisis semántico y cognitivo sobre la percepción de las siguientes categorías: memoria histórica, mujer y contenido de las series. Estos atributos se han seleccionado de acuerdo a la narrativa de las ficciones y apreciación del grupo en materia de elementos simbólicos y razonamiento cultural de la sociedad de España durante el pasado y el presente.

Las descripciones corresponden a opiniones que surgieron mayoritariamente en la reunión de investigación, sentencias que fueron compartidas en el grupo.

Gráfico 164: Opinión de temas proporcionados en el debate.

ATRIBUTOS	RESULTADOS DE PERCEPCIÓN
Evolución de la Mujer	<p>La mayoría de las participantes coincide en el notorio cambio del rol de la mujer del pasado, respecto al presente, es decir, se asigna una connotación positiva, debido al evidente sometimiento familiar y social en las estructuras de convivencia que existía en el pasado, ejemplos que pudieron percibir en el visionado de algunos segmentos de las series. Sin embargo, coinciden también en que hay mucho que mejorar, seguir desarrollando cambios, proceso que lo corroboran con algunos contenidos de la serie <i>Cuéntame Cómo Pasó</i>.</p>
Aporte de las series de ficción a la Memoria Histórica	<p>Percepción: hay una connotación positiva, ya que se piensa que aporta en la reflexión de sí mismo al conocer la historia del país en la forma de estar al tanto de algunos acontecimientos que ocurren en el presente. También es un material útil en el nivel del grado que se mire la historia, vale decir, una ilustración para diferenciar el pasado con el presente. Se considera además, un material serio para vislumbrar la España que vivían las personas del pasado, lo que lleva a reflexionar el cambio que han tenido en sus respectivos progresos – emigración campo a ciudad - .</p> <p>En este grupo también se ha manifestado como atributo, el recuerdo de una etapa feliz de la vida que genera añoranza, recuerdo y vivencias de familia en la vida cotidiana.</p> <p>El tener conciencia del recuerdo lleva también a las participantes considerar la identidad con los personajes, ya que ayuda a recordar actitudes propias de la familia como memoria histórica. Razonan que hay pasajes de la historia contemporánea que se perpetúan con los propios personajes.</p> <p>La memoria histórica converge en una visión que ofrece la serie sobre ciertos comportamientos de la época que se mantienen en el presente.</p>
Evaluación del Contenido	<p>El contenido tiene aceptación para ambas series televisivas y su evaluación resulta óptima para ver el tiempo pasado. Para el caso específico de <i>Amar es para Siempre</i>, las opiniones son variadas en toda su dimensión (buena, lenta, larga, cercana a la tercera edad, visión de diferencias sociales,</p>

	<p>injusticia), opinión que se sitúa de acuerdo a cada temporada, pero en general, es bien valorada porque acerca al pasado.</p> <p>En la misma serie, lo representativo en términos de simpatía son los personajes del Bar Asturiano (Pelayo y su familia). Para la serie <i>Cuéntame Cómo Pasó</i>, en general, el contenido es didáctico, ya que proporciona una enseñanza desde la mirada y enfoque que asigne la producción.</p>
--	---

9.7.1 Resultados Grupo Discusión Madrid

A continuación se muestran los resultados de las técnicas proyectivas que se aplicaron a los asistentes realizado para la investigación cualitativa. Se presenta un resumen de lo expresado por cada punto. Corresponde al ejercicio de enunciados de conceptos compuestos por las siguientes preguntas:

Complete los enunciados siguientes con la primera palabra o frase que venga a su mente:

Gráfico 165: Percepción de enunciados.

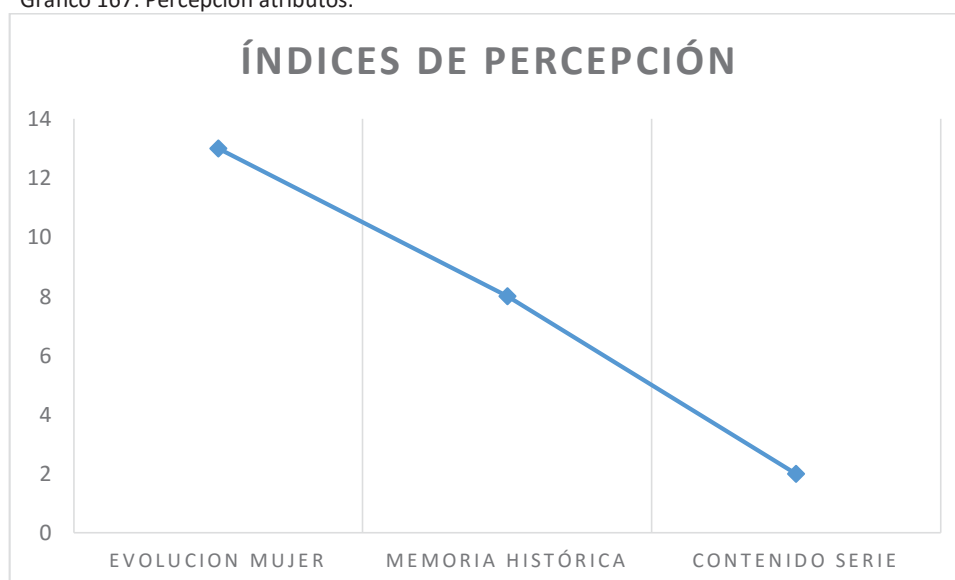
Memoria Histórica	Con respecto a la expresión, las participantes señalan una variedad de apreciaciones que se sustenta en la mirada particular que desprende a partir de las series observadas. Es así como el concepto se asocia a una historia contada, herramienta de análisis del pasado, pero desde la mirada que ofrece el propio guión, valoración de libertad aunque sea una democracia imperfecta, contexto de una época que puede verse con distintos puntos de vista, material de contenido valioso, daño por el recuerdo de los acontecimientos, dictadura, reflejo de un época, referencia al pasado a través de los personajes y una realidad vivida (que tocó vivir como se aprecia en las series).
Mujer comparación al pasado	Respecto a la visión de la mujer, en su rol social del pasado y presente, en general hay un mejoramiento cuantitativo en el logro de derechos, pero que aún puede mejorar, debido a que se presentan ciertos patrones de índole machista que afecta al género en la actualidad.

Posteriormente se desarrolló el ejercicio de asociación con un listado de palabras y conceptos, donde los participantes vincularon la frase con la primera apreciación que les viniera a la mente:

Gráfico 166: Percepción listado de palabras y frases.

Franco	En la mayoría de las respuesta representa dictadura, opresión, tiempo de silencio y miedo, etapa de una vida de España. Sólo una persona atribuyó a Franco como tiempo de bienestar social.
España durante los años 70 y 80	Esta frase implica varias percepciones: en su mayoría transición social, proceso de cambio, pero también una etapa de incertidumbre, recuerdo de vida, esperanza de vida, aunque con signos de represión mezclado con libertad.
Recuerdos generados por <i>Cuéntame Cómo Pasó</i>	La palabra que mayor acepción aparece, fuera de todos los sentimientos asociados al recuerdo, es la <i>familia</i> . Sin embargo, el visionado recuerda momentos de vida vividos que llevan a situaciones cotidianas, lo que genera un recuerdo afectivo en el grupo, de acuerdo a las vivencias particulares experimentada por los integrantes del conjunto.
Recuerdos generados por <i>Amar es para Siempre</i>	Respecto a este concepto, podemos señalar que hay apreciaciones diversas que apuntan a sentimientos o estados de silencio, conocimiento, anhelo de libertad, represión, España dividida y un apego hacia la tercera edad (las abuelas). Fue la idea que mayor variedad concitó en términos de respuestas heterogéneas.

Gráfico 167: Percepción atributos.



Según el grado de incidencia que se observa en el Gráfico 167, las participantes valoran la evolución y cambio que ha tenido la mujer en términos de recuperación de derechos y decisiones que, gracias al visionado de algunos ejemplos señalados en las series de ficción, reconocen y comparan con las vivencias personales. No obstante, tantean que aún falta mucho por mejorar en relación a la igualdad de condiciones respecto al género masculino.

Al hablar de **memoria histórica**, en nivel medio, reconocen que es un asunto que se debe **hablar más**, sobre todo por lo que España vivió muchos años de silencio y que marcó a la sociedad del país. Sin embargo, hay valoraciones positivas en la misión que han tenido las series de ficción al abordar, indirectamente, un pasado político o social, pero dicha valoración se apega mejor aún a situaciones propias de la vida cotidiana.

En relación a los contenidos no hay una *idea fuerza*, pero sí se juzga el aporte como producto dramático. Sin embargo, podemos señalar que en conexión a este punto hay interés por debatir con mayor profundidad, sobre todo hablar de los personajes que reflejan identidad o acercamiento hacia ellas, como espectadoras. Para las participantes esa identidad es variada en ambas series y obedece a la simpatía que refleje cada una sobre los personajes (participantes del *Grupo de Discusión*) en forma subjetiva.

Por las observaciones señaladas anteriormente, se concluye en esta sección entre las personas participantes, que se aprecia una postura positiva a la evolución de los cambios que hay respecto al pasado. Es decir, las series de ficción son un aporte **documentado** para la verificación de la coyuntura histórica que ha tenido el género femenino en España. Con la actuación de los personajes, lleva a razonar la evolución de los derechos de la mujer y las falencias en materia social y judicial que se hacían sobre ellas en el pasado. No obstante, advierten la existencia de reveses que prevalecen en el presente.

En relación a la “memoria histórica”, el grupo considera las series de ficción como un aporte didáctico para compartir con generaciones jóvenes que no conocen el pasado de España, además de motivar el reconocimiento de representación e identidad en materia de recuerdos de una etapa de vida que permite reflexionar sobre el pasado y presente del país.

Sin embargo, consideran buena opinión, es decir, positivamente el aporte educativo de las series, ya que muestran una parte del pasado. Se agrega que al enseñar un fragmento del mencionado tiempo pretérito, no es señal de desconfianza del relato como tal, ya que al tratarse de una producción que posee una política editorial, el guión manifiesta un punto de vista de quien tiene a cargo de dirigir la obra.

Un punto interesante de la observación extraída hacia el grupo de discusión realizado en Madrid es que, al fijar los contenidos de las series de ficción, los procesos de lucha o de defensa de libertad de España hacia una democracia, resulta un positivo momento que se recuerda y se valora.

A pesar de la positiva valoración, hay una profunda crítica al presente del país, en el sentido que las series traen el recuerdo de una parte de las participantes hacia las personeros u organizaciones que lucharon por la recuperación de la democracia, pero que en la realidad del presente, critican y cuestionan el beneficio personal de aquellos individuos que están en las instituciones de gobierno frente a la crisis política y descredito que presentan los personeros políticos del país, cuestión en la que coincidió la mayoría de los participantes.

Estos factores son algunos de los resultados que inciden en la observación de las personas que intervinieron en el grupo de discusión realizado en Madrid en materia de percepción del recuerdo del pasado, la evolución del género femenino y los contenidos de la ficción.

10. Resultados Cualitativos

Los resultados arrojados en los grupos de discusión de España y Chile, nos permiten afirmar que el optar por esta técnica para recopilar información acerca de cómo perciben las personas seguidoras de las series estudiadas el concepto de memoria histórica, la cual se entiende como conocimiento, es un aporte para el análisis mayor de esta investigación, pues por medio de opiniones tanto individuales como colectivas se puede observar que todas las series con mayor o menor énfasis generan en el espectador el recordar experiencias, sentimientos o emociones asociadas al pasado, en función de una realidad situacional a la vida cotidiana y social de los individuos involucrados.

Lo anterior se logra además gracias a que tanto los grupos de estudio de las ciudades de Chile (Valparaíso y Valdivia), como el de España (Madrid), estuvieron conformados por personas seguidoras de las series, validando el conocimiento del pasado vivido en el país e interés por el presente. Cabe destacar que en el caso de Chile hubo diversidad de edad, estudios, ocupación y género, no así en España donde todas las participantes fueron mujeres, lo que permitió de todas maneras, conocer distintas perspectivas del visionado.

En todos los grupos de discusión y con el fin de incentivar la conversación en una primera etapa se presentó un vídeo con contenido de las series *Los 80* y *Los Archivos del Cardenal* en el caso de Chile, y *Amar es para siempre* y *Cuéntame cómo pasó*, en el caso de España, tras lo cual se conversó con respecto a lo visto para luego proceder al cierre. Dado que todos los grupos de discusión fueron grabados en audio, en el análisis de éstos se derivó luego a la búsqueda de identificaciones como palabras claves o frases significativas, para proceder con la recogida de información y desarrollar un análisis del discurso, basado en los siguientes ejes principales de percepción: memoria histórica, imágenes de archivos, recuerdos y contenidos de la serie, todas propiedades de percepción como información del contexto de una realidad situacional.

Es así como en el caso de los participantes de Chile se coincide de manera importante que la serie *Los 80*, como rasgo general, es una muestra del sentido de las formas de vida que se desarrollaban durante la mencionada época en el marco de las condiciones políticas y sociales de la dictadura. Sin embargo, *Los Archivos del Cardenal* desencadena un miedo en quienes heredaron aquella generación que vivió su niñez con el régimen, temor que desaparece en las nuevas generaciones nacidas en los gobiernos democráticos post régimen militar.

El miedo, como señal, aparece en el visionado y percepción de los participantes del grupo de edad mayores a los 40 años, como una connotación de angustia. Las personas sienten una cierta aversión en recuerdos como, “toque de queda”, (no utilizado como recurso en las series, pero que genera recuerdo), “llamados a la puerta” o “persecuciones”, elementos permanentes y considerados como existentes que en la historia dramatizada de una serie de ficción televisiva genera a las personas afectadas categorizar el miedo como un sentimiento ineludible de evitar.

Para el caso de España en tanto donde recordemos que el grupo de discusión estuvo conformado sólo por mujeres cuyo rango de edad se ubicó entre los 25 y 70 años, profesionales, dueñas de casa y jubiladas, el reclutamiento de las participantes se desarrolló en el marco del taller “Evolución de la mujer a través de las series televisivas”, realizado en un Espacio de Igualdad de la ciudad de Madrid, lo que permitió que quienes se inscribieran tuvieran interés por la temática a tratar.

Una vez realizado, toda la información registrada en sistema de grabación – de forma similar a los realizado en Chile - y a través de una ficha de palabras enunciativas, se procedió a la transcripción total de las intervenciones de los inscritos en la actividad, como así también analizar e interpretar el material recolectado. Dicho proceso fue desarrollado durante los meses de enero, febrero y marzo de 2015. Dentro de los temas conversados fueron la evolución de la mujer, la memoria histórica y el contenido de las series.

Por las observaciones señaladas anteriormente, se concluye en esta sección entre las personas participantes, que se aprecia una postura positiva a la evolución de los cambios que hay respecto al pasado. Es decir, las series de ficción son un aporte documentado para la verificación de la coyuntura histórica que ha tenido el género femenino en España. Con la actuación de los personajes, lleva a razonar la evolución de los derechos de la mujer y las falencias en materia social y judicial que se hacían sobre ellas en el pasado. No obstante, advierten la existencia de reveses que prevalecen en el presente.

En relación a la “memoria histórica”, el grupo considera las series de ficción como un aporte didáctico para compartir con generaciones jóvenes que no conocen el pasado de España, además de motivar el reconocimiento de representación e identidad en materia de recuerdos de una etapa de vida que permite reflexionar sobre el pasado y presente del país.

Un punto interesante de la observación extraída hacia el grupo de discusión realizado en Madrid es que, al fijar los contenidos de las series de ficción, los procesos de lucha o de defensa de libertad de España hacia una democracia, resulta un positivo momento que se recuerda y se valora. No obstante, y a pesar de esta valoración positiva, hay una profunda crítica al presente del país, en el sentido que las series traen el recuerdo de una parte de las participantes hacia las personas u organizaciones que lucharon por la recuperación de la democracia, pero que en la realidad del presente, critican y cuestionan el beneficio personal de aquellos individuos que están en las instituciones de gobierno frente a la crisis política y descredito que presentan los políticos del país, cuestión en la que coincidió la mayoría de las participantes.

Queda de manifiesto que al igual que en las redes sociales para el espectador chileno las series despiertan en él emociones relacionadas a un pasado reciente, sobre todo en la serie *Archivos del Cardenal*, la cual a pesar de ser ficción trata de hechos reales asociados a secuestros y torturas, mientras que las series españolas tienen una temática más variada y donde el drama que viven sus personajes dice relación con situaciones de la vida cotidiana.

A pesar de lo anterior y dado los extractos de las series mostrados en cada grupo de discusión, en prácticamente todas las referencias a la memoria histórica las expresiones discursivas hacen alusión a sentimientos asociados al miedo, frustración o una época oscura que no se debiera volver a repetir. Por ende, las series además de ser un espacio de entretenimiento se convierten en un material audiovisual que puede ser incluso utilizado como documento histórico o material educativo, cuestión que los participantes también destacan.

11. Conclusiones Generales

La memoria histórica, como proceso de su recuperación, tiene muchas aproximaciones desde la perspectiva de la sociología, la psicología social o la misma historia. Sin embargo, la imagen de la memoria histórica, al pertenecer a la esfera de la recepción, se conecta con la percepción y sentimientos.

En una tesis que investigue los mensajes de recuperación a nivel *online* en las plataformas de Internet, resulta novedoso cuando el medio que realiza dicha actividad converge en series de ficción que abordan temas de memoria social de la realidad del pasado que implica, además, a la comunicación.

Desde esta visión, a lo largo de la presente investigación hemos mostrado un análisis ordenado de las acciones por recobrar la memoria histórica valiéndose de los medios *online* y *offline* cuya innovación se apoya en un trabajo interdisciplinario, donde las ciencias sociales, la comunicación y la tecnología permiten sistematizar aquella memoria extendida en la retórica de los sistemas digitales de participación.

La aparición de mensajes que aluden a la memoria en las redes sociales de Internet, hace pensar en una *evolución del receptor*, cuyos conocimientos son dirigidos a estos espacios virtuales, permitiendo así relacionar el valor cuantitativo y cualitativo de los mensajes y confirmar el legítimo interés que tienen los usuarios por dialogar en torno a las series televisivas. En el caso de los espectadores que siguen las series de ficción en estudio, se despierta en ellos el ánimo por hablar de un pasado que requiere ser recordado cuya correspondencia se advierte con la realidad, generando así, conocimiento.

A partir de estas consideraciones las conclusiones son presentadas en segmentos de acuerdo al trabajo teórico y de campo realizado en la investigación. En primer lugar, se plantean las inferencias sobre la observación de los mensajes de los usuarios en las redes sociales y plataformas digitales seleccionadas, vinculados a las ficciones televisivas de España y Chile.

En segundo lugar, se afirma que las hipótesis planteadas se validan, por lo que se formulan reflexiones sobre algunos puntos de la exploración tanto en el análisis de las redes sociales, como en los Grupos de Discusión.

En tercer término, se hace referencia a los *Grupos de Discusión* desarrollados en Chile y España acerca de los dictámenes proporcionados por los participantes en materia de memoria histórica, contenido audiovisual y aportes de las ficciones como material educativo.

Finalmente, se proponen algunas sugerencias a partir de los resultados obtenidos y la valoración de la bibliografía utilizada.

1. Observación Mensajes en las Plataformas Digitales

El macro corpus de análisis es de 3.079 mensajes en redes sociales de España y 4.268 envíos en las redes de Chile, conformando un total de 7.347 mensajes seleccionados, divididos por categorías de estudio con el fin de analizar el contenido del discurso, la función del lenguaje, de acuerdo al proceso comunicativo y el arte de recordar la memoria (Bardin, 1986; Jakobson, 1975, Oliveiro, 2000), el lenguaje e interpretación de los enunciados en sitios Web (Yus, 2010), entre otras fuentes, adaptados para el discurso televisivo y las redes sociales de Internet.

Los resultados obtenidos muestran la participación que tuvieron actores sociales, como usuarios digitales, en la intervención de 15 plataformas asociadas a las series de ficción estudiadas, cuya revisión deja en evidencia la importancia que tiene para los interesados seguir los contenidos audiovisuales; manifestar cercanía hacia los personajes de la historia; dar distintos enfoques sobre los contenidos y, proporcionar ideas u opiniones que derivan en recuerdos acerca de la memoria histórica, como efecto del relato audiovisual.

El visionado para las series de ficción de España, *Amar es para Siempre*, correspondió a su primera temporada emitida en Antena 3 entre abril y julio de 2013 y, *Cuéntame Cómo Pasó*, en su temporada 14, durante abril y mayo del año 2013, a través de la estación televisiva La 1 de RTVE.

Para el caso de las ficciones televisivas de Chile, se ha revisado la serie *Los 80* en su sexta temporada emitida por Canal 13, en el periodo correspondiente a octubre de 2013 y enero de 2014 y, *Los Archivos del Cardenal*, segunda temporada transmitida por el canal TVN, entre marzo y mayo del año 2014. Los capítulos de ambas series fueron seguidas a través de la plataforma digital YouTube.

Las redes sociales vinculadas a la serie *Amar es para Siempre* agrupó un total de 1.159 mensajes, *Cuéntame Cómo Pasó* 1.920, *Los 80* 3.023 y *Los Archivos del Cardenal* 1.245. La selección del corpus corresponde a las redes sociales más utilizadas en Internet, en términos de seguidores, como son Facebook y Twitter, complementada con aquellas plataformas que reúnen grupos de fans cuyas temáticas se refieren a debates y opiniones, además de considerar la dimensión de los enunciados respecto a las categorías analizadas.

Desde una perspectiva general, los diversos comportamientos, donde los usuarios interactúan en las plataformas digitales, demuestra la dinámica del recorrido de los mensajes a nivel colectivo e individual en las redes *online*. En este contexto, los agentes aportan su propia experiencia de lo que han vivido o conocido. Además, se sirven de otros elementos para manifestar un mensaje que, para el presente estudio, sus referentes impulsores fueron las series de ficción en el que los enunciados son determinantes para una apreciación funcional que dan a las imágenes y comportamientos de los actores.

De esta forma, las ficciones observadas cumplen con su rol de *marca*, es decir, dejan una huella de acuerdo al relato que establece la historia. El discurso es fundamental para despertar los ánimos de comentarios de los usuarios en la mecánica del estudio planteado. En este punto, la interactividad se presenta como piedra angular en los usuarios que demuestran personalidad en la acción de emisores y receptores con un despliegue en el poder de expresión para hablar de las series y de la realidad social, respectivamente.

Esta última noción es el resultado del doble sentido de acción que tienen los usuarios en las plataformas digitales durante el tránsito que realizan sobre ellas, verificado a través de sus mensajes: el de *actuar* y el de *representar* en el movimiento de sus dichos, pero que además, el sujeto que opera en ellas absorbe la información proporcionada por las series de ficción como un elemento de conocimiento que aporta opiniones subjetivas en relación a la realidad.

Las series de ficción televisiva analizadas con su sinergia en las redes sociales de Internet, adopta la omnipresencia de la comunicación con la representación de espacios simbólicos cuyos saberes y habilidades que expresan los usuarios confluyen en los antecedentes dramáticos y culturales de la época, generando así relaciones de sentido como consecuencia de las imágenes.

En este sentido, no cabe duda que estamos ante un individuo que posee una historia personal que comparte cierto tipo de vivencias con el fin de revelar las verdades ocultas en el seno de todo asunto humano. Así, el imaginario esclarece el fenómeno del recuerdo y memoria histórica desde dentro del sentir de los usuarios para que el sujeto cumpla un triple rol en la comunicación: ser autor, narrador y protagonista (Sibila, 2008).

Por otra parte, las redes sociales son un motor importante en el desarrollo sociocultural de la opinión y participación. En esta materia sin embargo se debe puntualizar el papel que juega la producción de las series en el seno de un medio masivo como lo es la televisión, inmerso en un contexto social preponderante de la tecnología y la *i televisión* (Lorente, 2010) para hacer circular los contenidos propios de los programas de ficción y el conocimiento que abre opiniones en los usuarios.

La relación entre las redes sociales, la televisión y la cultura participativa digital, obedece a la tendencia multimodal del proceso, donde la pantalla y los usuarios actúan como “ejecutores” que forman efectos que lo alimentan y mantienen prácticas que se establecen gracias a dispositivos simbólicos,¹⁴⁸ destrezas fuertemente codificadas por parte de los usuarios que activan el impulso imaginario junto a las proyecciones dramatizadas.

En merced a tales artificios es que puede decirse que, el dominio de la tecnología y evolución de la comunicación son estrategias que cumplen las producciones audiovisuales cuya función es despertar un superrealismo de imágenes reales y ficticias para brindar poder de participación en la representación del imaginario de la memoria que irrumpe en lo cotidiano de los sentimientos que plasman los usuarios.

Asimismo, quienes siguen las ficciones en la red son “operadores” de la memoria histórica supeditada por el lenguaje, cuyas acciones son consecuencia de aquellos efectos que lo alimentan, es decir, los dispositivos simbólicos y prácticas codificadas que ejecutan los actores sociales sobre la representación de la imagen y sus proyecciones dramatizadas.

Una vez situada la opinión de memoria histórica, recuerdo o nostalgia en la red social, podemos señalar que toda activación de remembranza, no sería posible si no es por el *relato audiovisual* que contiene segmentos de escenas dramáticas que ficcionan una realidad pasada con una carga icónica y, como tal, funciona de manera subjetiva para que los actores sociales asuman el compromiso de sentirse implicados en la conversación que representa la escena en la red.

Esto lleva a generar no sólo ideas por parte de los consumidores, sino que también para el equipo realizador de la serie, estableciendo así qué contenidos proporcionan un tema popular que pueda generar volumen de conversaciones.

¹⁴⁸ La presente idea se vincula a la ejecución de un texto que permite entregar información a través de herramientas tecnológicas como ordenadores, móviles y Tablet, donde los usuarios expresan enunciados con carga emocional y alegórica.

Los comentarios de la memoria al formar parte del dramatismo que compone la ficción junto a la realidad demuestra, por principio, que se trata de prácticas colectivas cuyo sentido de actuación y representación proporciona el desvelamiento de las verdades ocultas que los usuarios manifiestan en su sentir, donde la memoria histórica forma parte del imaginario desde dentro, como sistema, cuyo poder está destinado a producir efectos.

En relación al trabajo de campo aplicado a las plataformas de Internet, las redes que abordan mayor cantidad de mensajes vinculados a la memoria histórica, la plataforma Foro Fórmula TV para las series, *Amar es para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*, es la que destaca no sólo en mensajes, sino que también en opiniones, referencias, datos o aspectos visibles en el ámbito del recuerdo. La razón se debe a que la presente plataforma da a los usuarios la posibilidad de extenderse en mayormente en sus comentarios.

Dicho esto, las otras plataformas son utilizadas para realizar comentarios abiertos a diversas temáticas, donde se observan algunas de las categorías analizadas en el presente estudio (identidad con los personajes principales, empatía con personajes secundarios, sentimiento de afecto a ciertos personajes, sentimiento de rechazo con otros, desacuerdo con la serie de ficción, contexto receptivo y tratamiento de contenidos) en el que aparecen, a través del lenguaje de los enunciados, los modos de percibir el relato audiovisual que activa la emotividad en los usuarios, según las circunstancias de la narración de la historia.

Las dos series de España, de acuerdo a los gráficos 168 y 169 que se presentan a continuación, reflejan como resultado en términos considerables, que las/los usuarios se motivan para hablar acerca de los contenidos del relato a nivel emocional, estético, calificación de la dirección, entre otros componentes, como así también declarar un estado de *estar-haciendo*, en lo que Greimas y Courtés (1982) denominan el hacer informativo de la actividad del destinatario en forma individual, advirtiendo su perfil o estado, incorporando en la narración su rol actancial.

Gráfico 168: Resultados de variables Amar es para Siempre en redes sociales.

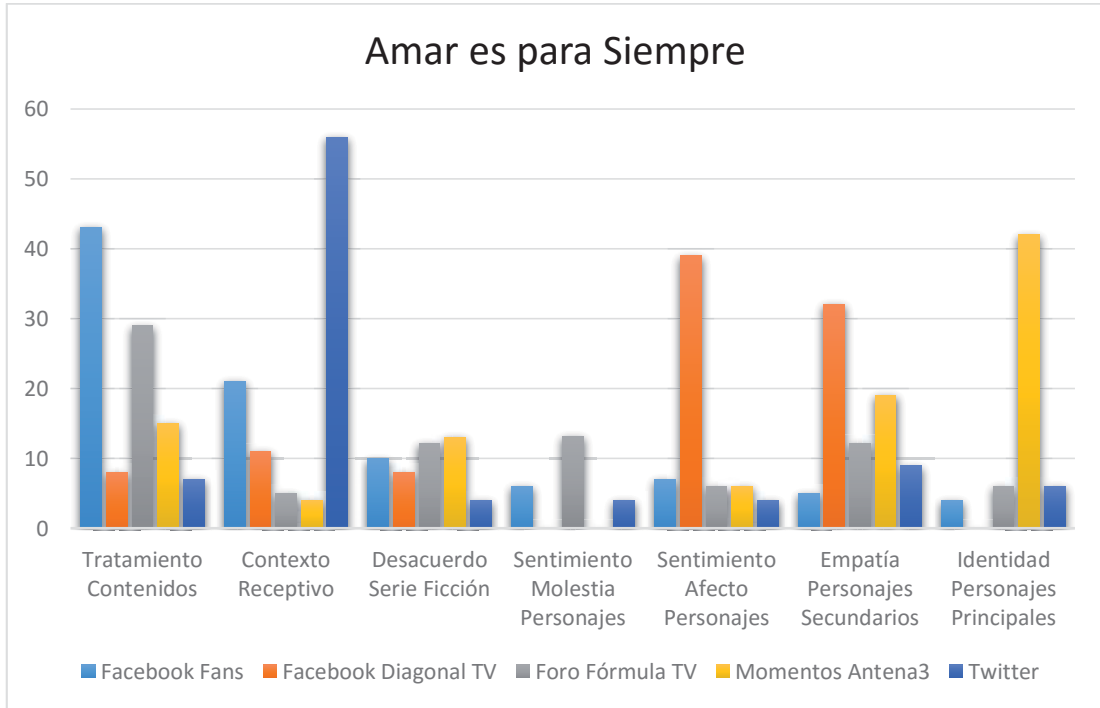
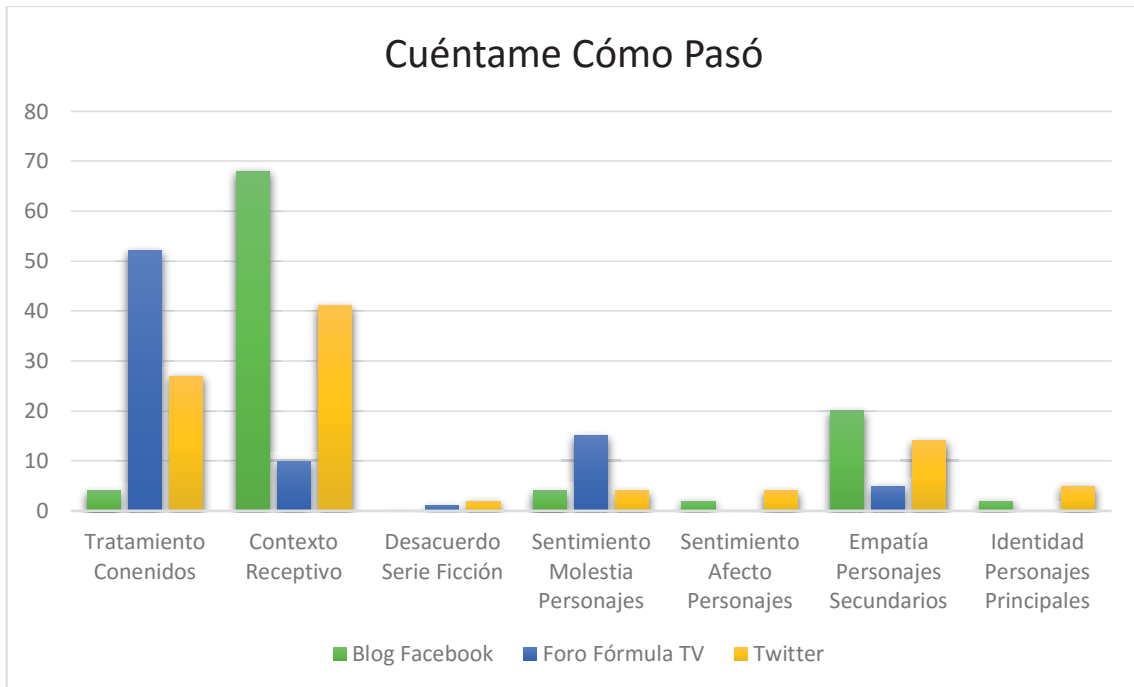


Gráfico 169: Resultados de variables Cuéntame Cómo Pasó en redes sociales.



De acuerdo a la lectura de los gráficos 168 y 169, la condición de la actividad del usuario es visiblemente variada. En el marco de estado de *ver/estar* frente al televisor o en la pantalla de un dispositivo tecnológico para apreciar la serie, en la categoría “Contexto Receptivo”, Twitter para *Amar es para Siempre* y Blog Facebook para *Cuéntame Cómo Pasó*, alcanzan un 56% y 68%, respectivamente, siendo estas redes las que denotan este tipo de mensajes que reflejan un estado o perfil del usuario al momento de ver la serie televisiva, donde hay un interés por anunciar en la red la acción de éste durante la transmisión del capítulo emitido.

Por otra parte, la plataforma que recibe un alto número de mensajes, cuyos enunciados muestran una “identidad con los personajes” corresponde a la propia plataforma del canal privado – Momentos Antena3 - para la serie *Amar es para Siempre*, además del interés por opinar sobre los personajes en la red de la productora de la serie, Facebook Diagonal TV. Situación distinta ocurre con las redes de la serie *Cuéntame Cómo Pasó* que no muestra opiniones considerables respecto a los personajes principales y secundarios.

Para el caso de la categoría “Tratamiento de Contenidos”, los respectivos gráficos señalan como segunda tipología de importancia, en términos de argumentos sobre las condiciones internas de la serie vinculadas a la actuación, relato y factor dramático, las redes de Facebook Fans, Foro Fórmula TV y Momentos Antena3 representan mayor alcance para *Amar es para Siempre*. Es decir, dichas plataformas se ajustan a espacios de opinión de contenido asignados por los usuarios o impulsados por la cadena.

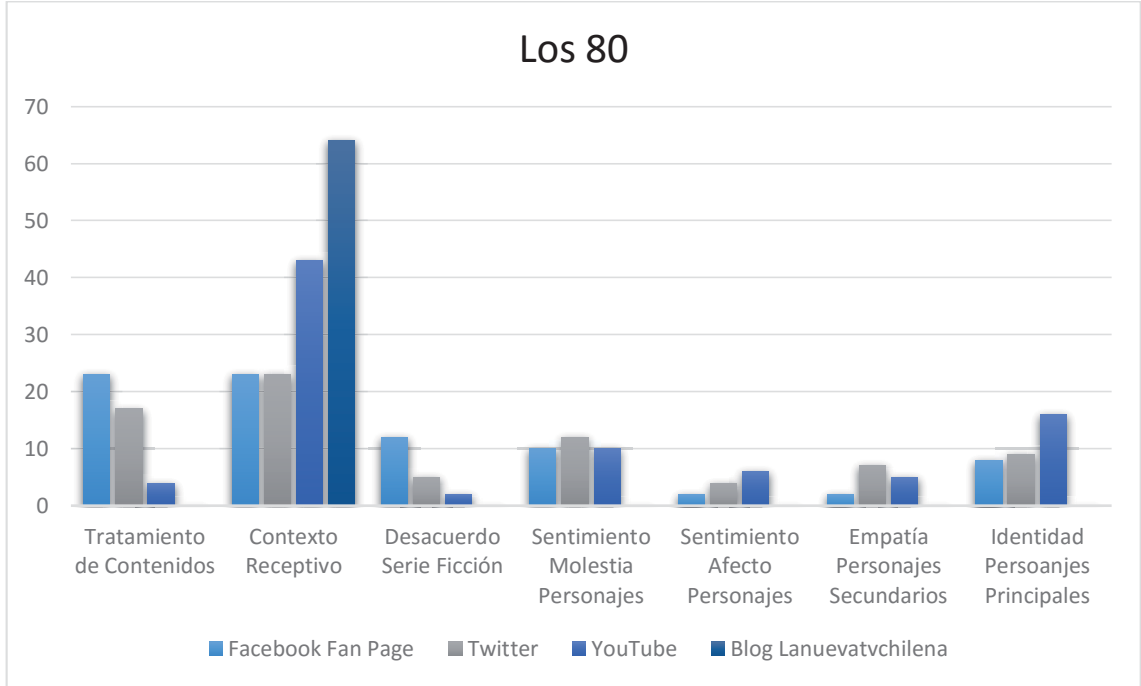
En tanto, Foro Fórmula TV y Twitter para *Cuéntame Cómo Pasó* son las opciones para ubicar las principales discusiones con sus respectivas aproximaciones para dar respuesta a las percepciones de los contenidos tratados en la serie de ficción.

Respecto a la comunidad de usuarios de las redes asociadas a las series de ficción de Chile, en forma homogénea *Los 80* recibe mensajes vinculados al “Tratamientos de Contenidos”, donde los actores sociales formulan su opinión en Facebook, Twitter, YouTube y el Blog Lanuevatvchilena, al igual que los usuarios de España, para hablar sobre aquellos aspectos propios del relato y producción de la serie.

Uno de los puntos interesantes a considerar en esta tipología es que, tanto en España como en Chile, se da la tendencia del real significado que tienen los relatos transmedia, es decir, fuera de comentar elementos propios sobre lo que acontece en el interior de las series como de la calidad de producción, ocurre también, que cada una de las plataformas es autosuficiente de acuerdo al propio uso que le asigna el usuario. Así, se complementa información en la línea argumental de los discursos presentados en cada escena, lo que permite seguir el desarrollo del relato, que para el presente estudio Twitter despliega dicho seguimiento de la narrativa audiovisual de las ficciones observadas.

Por otro lado, de acuerdo al gráfico 170, la condición del “Contexto Receptivo” concita el mayor número de mensajes en las plataformas para la serie televisiva *Los 80*, siendo el Blog Lanuevatvchilena la que concentra el mayor número de información sobre dicho estado del usuario con un 64%, seguida por YouTube con un 43%, Facebook Fan Page con un 23%, respectivamente.

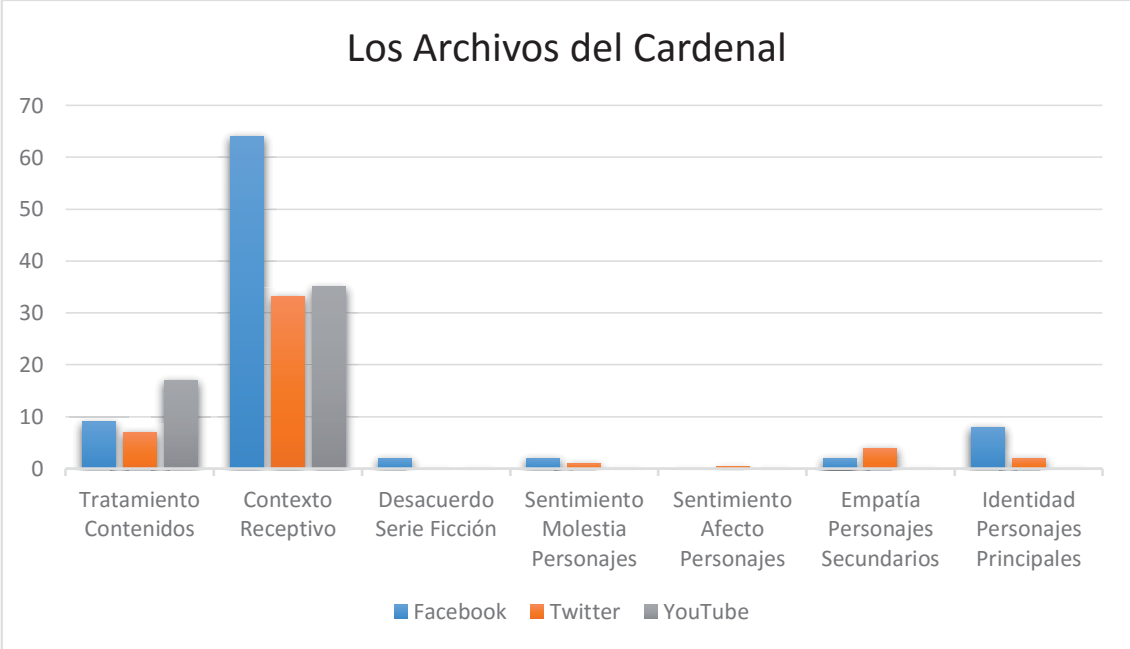
Grafico 170: Resultados de variables Los 80 en redes sociales.



Por otra parte, la serie *Los Archivos del Cardenal* muestra un mayor movimiento de mensajes también en la categoría “Contexto Receptivo”, siendo ésta la que muestra mayor cantidad de opiniones respecto a las otras tipologías, llegando a un nivel superior de un 60 % la red de Facebook, seguida por YouTube con un 35% y Twitter con un 33,3 %, según la descripción del gráfico 171.

Cabe destacar que, aunque el porcentaje de mensajes alusivos a la receptividad de la serie de ficción sea bajo en Twitter respecto a las otras plataformas, la interacción participativa del usuario dentro de la red muestra un estado al enseñar su perfil. Algunos mensajes se complementaron con fotografías en el que se mostraba la pantalla de televisión, ratificando así la acción del usuario en la simultaneidad del visionado de la serie y la operatividad del texto en la red (gráfico 171).

Gráfico 171: Resultados de variables Los Archivos del Cardenal en redes sociales.



Respecto a las otras tipologías, los mensajes se concentran con mayor volumen en opiniones al “Tratamiento de Contenidos” en las redes sociales analizadas, superando los otros atributos. Esto se vincula a que, más que hablar sobre los personajes o un desacuerdo con la ficción, los usuarios dan mayor connotación a los atributos propios de la estructura narrativa en términos de conocimiento y juicios a la producción de las series televisivas, debido a la dinámica del relato, caracterizado por el drama y suspenso que envolvía a los personajes en toda la historia de cada capítulo.

2. Sobre la hipótesis planteada en el estudio

Las hipótesis señaladas que se han planteado fueron puestas a prueba en el presente estudio, observando las respectivas funciones del lenguaje correspondiente a los enunciados del discurso en la interacción visionado de la televisión, ordenador o dispositivos tecnológicos, y mensajes en las redes sociales, durante la transmisión de las series.

En suma, la investigación constituye un intento por enlazar los elementos que inciden en la reconstrucción de la memoria en las redes sociales, producto del visionado de series de ficción con temáticas del pasado que actúan como espejo en las propuestas de formas y modos de representar la realidad, generando a los televidentes y usuarios discursos sobre la memoria.

A continuación, se presentan las reflexiones relativas a:

- a) Observación en las plataformas digitales.
- b) Grupo de Discusión.

a) Observación en las plataformas digitales:

Los resultados analizados muestran que, entre los dos países y las respectivas plataformas digitales de Internet, la opinión y reflexión es significativamente diferente entre los mensajes de España y Chile. Sin embargo, los casos estudiados cumplen las hipótesis planteadas, es decir, hay representación de temática histórica en las plataformas digitales, reforzada por el conjunto de discursos de las series televisivas que, a través del acto y contexto, durante el desarrollo de la narración, en ocasiones los usuarios contribuyen a recordar con manifestaciones de prejuicios y representaciones respecto a la memoria del país.

Por otra parte, a la luz de los resultados, es posible afirmar que la segunda hipótesis (usuarios que comentan en redes sociales centran su opinión en aspectos propios de los personajes, descartando las temáticas sociales) se puede indicar que, efectivamente los usuarios se refieren a muchos aspectos sobre los personajes, sobre todo de los principales, dejando de lado matices de temática social. Predomina también el estado del perfil del usuario al momento de visionar la serie de ficción, es decir, mientras transcurre el relato, se conoce la acción de éste.

Respecto a la tercera hipótesis (cotidianidad de la historia como consecuencia de los actos de los personajes), efectivamente se cumple para todas las plataformas analizadas, debido al sentimiento de cercanía expresado por los usuarios en elementos simples, pero significativos, que giran en el recuerdo de la familia y el entorno en que se desarrollaba la historia.

Muchas de las acciones cotidianas reflejan el sentido cercano de “viejos tiempos”, “añoranzas de infancia”, “la mejor época de los 80”, “recuerdos de juventud”, como así también elementos de diseño y decorados propios de las épocas representadas con fuerte sentido de significancia simbólica.

En el marco de la cuarta hipótesis (tema político en las series de Chile genera mayor participación de comentarios en los usuarios del país sudamericano respecto a España). Es posible afirmar que las plataformas digitales investigadas propenden, para el caso de Chile, decir que el tema político forma parte del comentario de los usuarios de las redes del país sudamericano en relación a las de España. Esta observación corresponde tanto para la serie de Canal 13 como para la de TVN.

Sin embargo, la serie del canal público, *Los Archivos del Cardenal*, marca una tendencia superior respecto a la ficción *Los 80*, ya que al ser la primera, una producción audiovisual eminentemente de contenidos políticos, basado en hechos reales que ocurrieron durante la historia de la dictadura del país, mayor es el tipo de mensajes que alude a este aspecto con todo lo que ello implica: acusaciones del pasado de lo vivido en Chile y sentimientos de resignación.

En resumen, de las cuatro series visionadas, *Los Archivos del Cardenal*, por su contenido político, es la que genera mayor opinión y rememoración en este sentido, por ser un relato audiovisual basado en hechos reales cuya trama surge en las persecuciones y atropellos a los derechos humanos.

b) Grupo de Discusión:

Como complemento metodológico, la técnica de investigación del Grupo de Discusión revela presencia de niveles significativos de percepción, reflexión y descripción de “temática de memoria histórica” en los participantes, tanto en Chile como en España, intensidad y trascendencia¹⁴⁹ como consecuencia de lo que reproducen las series de ficción.

Para poder comprobar las hipótesis, con el visionado de extractos de escenas, cuyas temáticas se basaban en contextos históricos vividos en cada país, los participantes acertaban cercanía y representación coincidente con los hechos reales.

¹⁴⁹ Los participantes manifestaban molestia por los hechos ocurridos en los respectivos países, como así también reconocer la trascendencia histórica que, como sociedad, les tocó vivir frente a crisis e inseguridades sociales de la época.

De esta forma, se confirman las hipótesis planteadas en la investigación, puesto que los análisis realizados dan cuenta de la importancia que resultan las imágenes que tienen sentido de verosimilitud para recordar lo ocurrido a nivel político, social y cultural. También a nivel personal, mediante la determinada concepción que se le asigna a esa realidad vivida por la sociedad de la época, de manera consciente a lo que se exponían, sobre todo en aquellas situaciones a nivel familiar.

El potencial asignado al relato de las series de ficción, como contenido de una historia ocurrida, tanto en España como en Chile, fortalece la experiencia de recordar pasajes vividos a nivel personal y social.

3. Grupos de Discusión Chile y España

El enfoque metodológico para la técnica de la muestra del Grupo de Discusión fue aplicado para considerar, de forma complementaria, la búsqueda de resultados que se formularon en los objetivos generales y específicos.

La técnica fue apropiada para evaluar aquellas ocurrencias derivadas de la percepción del seguimiento de las series al reconocer las conexiones pertinentes entre los contenidos de las ficciones televisivas y la memoria de temática histórica.

Para reafirmar y validar lo expuesto, podemos señalar algunas situaciones recogidas que contribuyen a describir el grado de sentimiento manifestado en la visión sobre el recuerdo, cumpliendo un papel fundamental como pieza de la memoria histórica.

Las edades de los participantes transversalmente cruzan entre los 20 y 69 años, siendo el rango mayor para los integrantes del grupo observado en España. Sin embargo, en ambos casos hubo presencia de dos generaciones, representadas en la muestra, que conocían perfectamente los hechos ocurridos durante el periodo de dictadura, tanto en España como en Chile.

Con estos antecedentes, los Grupos de Discusión, en el proceso de percepción, permiten enumerar algunos aspectos sobre el relato de las series en el marco de un contexto ocurrido que pertenece a la historia real. Así, las series son un material que proyecta una mirada particular de narrar la historia de acuerdo a las políticas de producción que cada una de ellas tiene de la realidad verídica, además de causar en cada persona una sensación subjetiva en la forma de contemplar el ritmo de la obra visionada, pero que contribuyen a contar y reflejar la idea de una época pasada que sirve como referencia, a través de las representaciones de los personajes.

Principalmente, los elementos expuestos por los participantes conllevan a una “representación ideal” debido a la realidad ocurrida y vivida, aproximación que se potencia entre los relatos de los padres o familiares con la historia narrada por las series de ficción. Además, la contribución de las dramatizaciones, tanto en tramas específicas, como referenciales de la realidad, impresiona de mejor forma la memoria histórica.

Dentro de las respuestas emitidas por los participantes, llama la atención que el **miedo** apareció cuando en la técnica realizada se proyectaron imágenes tensas o violentas de las respectivas series televisivas acerca de ciertos acontecimientos que fueron parte del periodo tratado en las temporadas visualizadas. En este sentido, el **miedo** se circunscribe a situaciones determinantes para cada realidad vivida bajo los regímenes dictatoriales.

Para el caso de España, el presente concepto refleja una protección de cuidado, temor y silencio frente a las convulsiones sociales vividas en el país producto de las manifestaciones de protestas y ataques de atentados ocurridos a finales del periodo de Franco y el inicio de la Transición. Es decir, este miedo, de acuerdo a las respuestas del Grupo de Discusión, es el reflejo de una inseguridad producto de la desestabilidad social.

En tanto, la palabra en Chile surge debido al recuerdo de la represión, allanamientos, fuerza extrema, torturas y todo lo que ello implicó en su momento como fueron los casos de detenidos desaparecidos llevados a cabo por los servicios de inteligencia secreta. Un miedo que no pertenece al olvido, sino más bien se ha quedado como parte de una historia personal y social que afecta la sensibilidad, en la medida que las imágenes resultan ser un espejo del pasado.

Si bien, en el grupo de Chile las edades comprendían dos generaciones opuestas– los testigos de la dictadura y una generación nacida post Pinochet – el miedo es transversal, debido al significado emocional que fue vivir en esa época y la transmisión a los jóvenes vía fuentes familiares sobre la realidad acontecida en el país.

El concepto para ambos grupos toma fuerza en el acto de recordar, ya que dicho acto se acentúa cuando la imagen de lo conocido retorna a la conciencia de los sujetos producto del reconocimiento de los acontecimientos que son percibidos, conocidos y experimentados (Ricoeur, 2003).

El miedo visualizado por ambos grupos es el fiel reflejo que proyecta la imagen como un recuerdo que conlleva a una dimensión psicosocial que lo relaciona, desde el punto de vista de lo que ofrece el relato, con la percepción provocada por la imaginación de las entidades de ficción posicionando así una realidad anterior.

De esta forma, ante los resultados obtenidos -modo *online* y *offline*- el enfoque metodológico ha permitido observar la apreciación de memoria histórica de manera individual a través de los mensajes emitidos por los usuarios, pero que forman parte de un colectivo de participación que incide en la historia social de una realidad que es ficcionada en las series de televisión y, por otra parte, una observación conjunta en los Grupos de Discusión, en el que se profundizó más en el tema a través de las percepciones de ciertos pasajes de las series exhibidas.

Un punto a favor en la observación fue el propio conocimiento de los voluntarios pertenecientes a cada país, quienes entregaron opiniones y sentimientos sobre los hechos reales desde la perspectiva de las experiencias personales dentro de un marco referencial social y nacional.

Entonces, podemos aclarar que la gestión de no quitar ojos a escenas que inciden en verosimilitud de manera colectiva e individual, tanto en los mensajes para los usuarios como para los participantes del Grupo de Discusión, posibilita aquello que es reguardar la percepción de una memoria conceptual no delimitada, sino plural, en la que cada sujeto recuerda lo suyo.

Siguiendo la presente línea de observación, la figura del pasado narrado en las series de ficción televisiva, no tiene por objetivo lograr un valor en representar lo que falta o se desconoce de la historia del pasado, pues la idea no es más que el intento connotativo de valorar el tiempo pretérito en medio de una trama relatada.

Asimismo, en la mirada de otras categorías en el contexto global de las obras audiovisuales analizadas, se aprecia cuáles son los mensajes que concitan mayor interés en términos de “comentario” donde las redes en su mayoría reflejan, como información, el estado del usuario frente al visionado de la serie para enfrentar un nuevo capítulo emitido.

Sin embargo, el Grupo de Discusión permite no perder de vista que fuera de obtener respuesta ante la categoría principal de estudio, aparecen otros aspectos interesantes de juzgar como los contenidos tratados en las series. Para ambos casos, la evaluación es positiva, ya que refleja una similitud vivida, y además resulta un producto óptimo para “educar” a nuevas generaciones que se muestren interesadas en saber la realidad de un país por medio de las producciones audiovisuales que llegan de forma inmediata e inteligible, situación que no se logra con materiales de lectura o de la enseñanza formal, a juicio de los participantes.

En este sentido, podemos indicar que la metodología del análisis empírico en dos fases – observación de plataformas digitales para el análisis de contenido de los mensajes y Grupo de Discusión – ha permitido ver una evidencia *online* y *offline* sobre una idea convergente con las series de ficción, convirtiéndose en vías apropiadas para medir pensamientos que resultan prudentes en el marco de expresiones dichas por un conjunto de personas que viven en distintos lugares, pero que la percepción del acontecimiento en el seno de una dictadura, los asimila de acuerdo a lo que evoca la imagen y la experiencia vivida en aquella realidad.

Dicha operatividad en el trabajo de reconstrucción de una memoria o recordar, como consecuencia de la elaboración de los recuerdos, se convierte en una liberación gracias a la producción de narrativas e imágenes que conceden las series de ficción analizadas. La mediación de las obras audiovisuales permite externalizar la memoria construida, haciendo posible encontrar la transmisión de memorias personales que forman parte de una memoria social.

4. Sugerencias

A modo de sugerencia, las series de ficción con contenidos que reflejan pasado histórico resultan ser de mucho valor como material de aprendizaje y educativo, esto gracias a la fuerza de la imagen audiovisual, como espacio textual para la televisión que convierte el relato en una maquinaria de reconstrucción de representaciones.

Como producción bien elaborada y asesorada por especialistas en historia social y cultural, las series de ficción pueden ser utilizadas en instancias de ilustración para comprender relatos que no son considerados por la historia o el conocimiento de una epistemología que sólo llega a intelectuales y círculos académicos.

De esta forma, en una sociedad pluralista que se sustenta en la información y una comunicación globalizada, este tipo de material contribuye en la modelación de argumentos singulares en el campo axiológico de la visión que representa la historia reciente, tanto a nivel personal como social.

Los resultados permiten señalar que en esta convergencia entre series históricas y redes sociales es posible reflexionar sobre la memoria que tiene un país acerca de sus hechos con la condición que el discurso de la narración afronte elementos significativos (imágenes de archivo, dramatización, contextos de época, sentimientos, etc.) para abrir el debate sobre el recuerdo con el objeto de provocar sensaciones que han marcado una vida personal y colectiva y así, reorientar los mensajes que manifiestan el sentir de los usuarios.

De manera paralela, se confirma la incorporación de historias recientes como elementos referenciales y que las personas tengan conocimientos de ella. Dicha realidad se potencia aún más cuando se conjuga el acto de reflexión que dejan los capítulos de las series de ficción y sus respectivas conversaciones *online*, como así también en grupos de discusión, fórmula que permite reflexionar sobre aquellos temas que no son considerados por la historia oficial.

Por último, un aprendizaje sobre la percepción de una memoria histórica revelada en las plataformas de Internet como efecto del visionado en la pantalla chica y su repercusión por medio del mensaje digital, permite observar múltiples interpretaciones y reconstrucciones en forma subjetiva, pero plural, que hacen comprender la naturaleza de valores y juicios que emiten los beneficiarios, a través de las nuevas tecnologías.

5. Valoración Bibliográfica

La memoria es motor importante en el desarrollo de la prevalencia de valores y significaciones socioculturales. Podemos decir, entonces, que definitivamente la bibliografía de todo tipo de fuentes (literarias, digitales y audiovisuales) fue un aporte fundamental para llevar a cabo la presente investigación y su correlación con cada ítem elaborado, puntualmente, en relación a las redes sociales. Para conseguirlo fue necesario comenzar por separar en bloques tan evidentes la Memoria Histórica, Series de Ficción Histórica y Redes Sociales de Internet.

La triangulación de estas áreas del conocimiento, en consecuencia, ha incrementado la documentación que se ajusta a desarrollar garantías de una investigación multidisciplinar. Sin embargo, esta triangulación de conocimientos tuvo como resultante buscar detalladamente los conceptos o descriptores que se vincularan con el objeto de estudio, camino complejo, pero no imposible para la realización del estudio.

No cabe duda el aporte también de excelentes textos y documentación que aluden a la memoria histórica en distintos campos de las Ciencias Sociales y la Psicología Social, como así también el conocimiento que proporcionan los ensayos que abarcan temas de representación, identificación y características de los mensajes transmitidos por las series de ficción televisivas, en el área de la comunicación y producción audiovisual. Algo similar podemos decir de los diversos estudios realizados sobre el impacto y convergencia de las redes sociales con los medios de comunicación tradicionales.

Sin embargo, la bibliografía utilizada fue pensada para enfocar aspectos que podían explicar cuestiones generales, pero centrar también la mirada en líneas que guiaran una adaptación de la memoria para el caso particular de estudio inicialmente propuesto.

De esta forma, la búsqueda de información en documentos para determinar cuál es el conocimiento existente en el área particular deja como reflexión, la necesidad de crear vinculación de la memoria histórica con las nuevas plataformas digitales de Internet, debido a la participación de los usuarios que buscan reflexionar y discutir el tema del pasado vigente en la actualidad.

Esto debido a que el movimiento de la sociedad red, se mueve en un nuevo modelo comunicacional caracterizado por la fusión de la comunicación interpersonal y la de masas, que conecta a las audiencias y emisores bajo una matriz hipertextual en la unión de temas culturales en varios instrumentos tecnológicos mediáticos.

En este contexto, podemos decir que la tesis deja como reflexión que la bibliografía utilizada fue acertada, ya que contribuyó a organizar el aprendizaje en la calificación de un comportamiento con el uso de palabras a través del mensaje. Así, el criterio de pertinencia deja como resultado que las fuentes consultadas fueran del todo acordes con el objeto de investigación y los objetivos formulados, porque aportaron conocimientos, diversos enfoques aplicados al estudio, teorías, conceptos y experiencias reveladoras para fundamentar la investigación.

Por tratarse de un estudio en el que se vincula la memoria con los sistemas de redes sociales de Internet, y encontrar material referido a los acontecimientos ocurridos con el pasado reciente, cabe destacar que la vinculación de Internet / memoria histórica, como conocimiento, aún no está lo suficientemente desarrollado. En este escenario localizar bibliografía que apuntara a experiencias de la memoria en eventos, personas e ideas a la memoria social, sirvió para realizar una proyección de mediación que desarrollan las redes sociales en la cultura de los acontecimientos de los sujetos con su contexto social.

Las prácticas de comunicación que los usuarios realizan en las redes sociales en línea, dejan en claro que el mensaje es utilizado para opinar sobre variedad de aspectos que ofrece el relato de las narraciones provenientes de los medios, donde el campo audiovisual formó parte del objeto de estudio. Entre esa diversidad, la memoria, como conocimiento almacenado, es inherente al hombre y, como tal, sus expresiones se dan a través de los mensajes que fluyen en la red como opinión colectiva.

Siguiendo a Gustavo Cardoso (2008), la autonomía comunicativa que ofrece el espacio de Internet, el análisis histórico y las construcciones de posibles memorias, son vías de mediación para compartir acontecimientos. La idea resulta fundamental al momento de describir que la bibliografía utilizada para centrar un estudio cuyo eje fue la memoria histórica en las redes sociales de Internet, son válidas para poder interpretar una problemática relacional con series de ficción que abordan temáticas de historia. La bibliografía trabajada apunta a llenar un vacío en materia de discursos de memoria histórica en redes sociales.

Para ser claros, todos los documentos consultados fueron las fuentes posibles y suficientemente necesarias para fundamentar la investigación. Su utilización resultó esencial para comprender el conocimiento de todo lo estudiado, desde explicaciones generales hasta lo más específico en términos de percepción y juicios en el campo de la Memoria Histórica, las Series de Ficción y las Redes Sociales de Internet. No obstante, es necesario destacar a algunos autores que resultaron ser claves al momento de orientar y dotar de buen camino al estudio realizado.

Jaume Aurell y Peter Burke (2013) en “Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas”, desarrollan un plan integral sobre las temáticas dominantes en las últimas décadas de la postmodernidad vinculado a los giros lingüísticos de una historia alternativa, es decir, hablar de la historia cultural, donde los fenómenos culturales sobre las estructuras sociales y económicas quedan de lado para dar paso a una comprensión de las *historias vivenciales*.

Esto último, como procedimiento, fue válido y visible en la recuperación de la memoria, ya que los mensajes observados en las redes sociales de Internet permitieron descubrir su relación con aspectos esenciales de la cultura de los usuarios que hablan de su contexto existencial concerniente al pasado.

Los autores proponen que los textos narrativos, incluyendo las imágenes vinculados a un tiempo y espacio, deben ser estudiados en una situación de contexto como procedimiento de toda experiencia social cuya ordenación es descriptiva por las circunstancias vividas por el hombre que, para el presente estudio, son los usuarios que dan prioridad a historias de la vida cotidiana.

Francisco Yus (2010) en *Ciberprágmática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*, resulta fundamental a la hora de observar la evolución de los discursos y las interacciones que se dan en la actualidad en la Red. Su propuesta de análisis, de tipo cognitivo, ayudó a interpretar los mensajes que se gestan en la comunicación en situaciones asincrónicas como son las plataformas digitales de Internet.

A través de su estudio y proposición, para el investigador resultó fundamental cerciorarse que el intercambio masivo de mensajes en forma de texto escrito, imagen, audio, vídeo y discursos multimodales, expresiones llevadas a cabo bajo un contexto de manifestaciones encausadas por los usuarios, permitieron internalizar la visión dinámica y mental en la que se encontraban los sujetos sociales al momento de maximizar la relevancia de las opiniones. Se puede decir, por ende, que es una buena guía para conocer el mensaje del otro, es decir, del usuario.

Christine Hine (2004) en *Etnografía Virtual*, los planteamientos despejaron las dudas del investigador en comprender algunos hechos concretos, producto de las redes de Internet como medios sociales que abren espacio para la cultura, construida por los propios internautas. De esta forma, sus planteamientos permitieron orientar la organización de los mensajes en contextos de grupos de fans y comunidad que participaron en el visionado de las series de ficción televisivas. La funcionalidad de dichos mensajes, desde el punto de vista social, permitieron ver los efectos de las comunicaciones que fueron mediadas por el ordenador u otros dispositivos digitales en el que la comunicación es objeto de estudio, porque forma parte de la vida de las personas.

Henry Jenkins (2008) en *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, ilustra y explica adecuadamente el panorama actual que presentan los medios de comunicación que se han adaptado a los nuevos fenómenos que surgen con el desplazamiento del antiguo paradigma de la comunicación de masas y el inicio de la cultura multimedia, o *de la participación*. Más allá de las diferencias que se pueden advertir en los hábitos de consumo cultural de usuarios pertenecientes a diferentes segmentos etarios y manejo de la tecnología, podemos señalar que en la convergencia cultural los nuevos medios digitales han ganado terreno.

Los propósitos del autor permiten comprender la importancia que tienen en la actualidad plataformas como YouTube, Facebook, Twitter, Blogs y otras redes de Internet para apreciar no sólo las vías de interconexión de los usuarios, sino además procesos culturales y de entretenimiento con acciones participativas de los sujetos sociales, protagonizando así verdaderas comunidades de fans respecto al flujo de contenidos a través de múltiples plataformas mediáticas, la cooperación entre las industrias mediáticas y el comportamiento migratorio de las audiencias que circulan en las plataformas de Internet.

Lorenzo Vilches y otros autores (2013) en *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica* permitió al investigador ver el horizonte que presenta la televisión con la ola tecnológica que vive el mundo en la actualidad, donde la corriente de los usuarios ha sabido adaptarse a las herramientas de las nuevas plataformas y pantallas en el que las estructuras audiovisuales forman parte de la red. En relación a toda la investigación que se circunscribe en el campo de la Televisión e Internet, el contenido del relato de la ficción en las redes sociales, como producto de comunicación, permite comprender la obra transmedia que circula en la actualidad en la tecnología, como escenario de las relaciones y funciones comunicativas que adoptan los usuarios, espacio fundamental para observar y analizar dicha comunicación.

Francesca Anania (2010) en “La metodología de investigación y los medios de comunicación” resulta ser una de las fuentes primordiales para comprender a los medios, específicamente la televisión, como fuente para entender la historia y, al mismo tiempo, como material en temas relacionados a la memoria histórica que proporcionan los reportajes, documentales, programas de información y series televisivas que aluden más o menos explícita algunos elementos simbólicos de una realidad que integra componentes culturales y sociales. Así, la narración que representa la serie de ficción refleja el discurso en sí mismo de la sociedad, lo que permite a la memoria conectar con las personas y la humanidad.

Fuera de las reseñas presentadas anteriormente, podemos acreditar que toda la documentación utilizada, material que fue leído, estudiado y remarcado (libros específicos de comunicación, sociología, psicología social, tecnología, ensayos, *papers* de investigación, etc.), concentraron las ideas principales encontradas en el marco teórico para organizar los capítulos y subtemas elaborados en el estudio.

Cabe señalar que las nuevas tendencias sobre la memoria en Internet enfatizan la posibilidad que ofrece el lenguaje, ya sea textual, oral o en vídeo, para que quede registrado de manera archivística en los cybermedios. Aunque la bibliografía resultó pertinente, la implementación de investigaciones o artículos que reproduzcan el proceso de memoria de manera instantánea como efecto de eventos del pasado que son reproducidos en medios conectados a plataformas de opinión, representa una verdadera memoria digital colectiva para ofrecer a los usuarios la posibilidad de hablar de aquellas coyunturas sociales que no han sido olvidadas por la sociedad global.

En este sentido, ante el vasto paisaje de discursos que ofrecen los sitios Web, vinculados de forma explícita o implícita a la historia, se hace necesario profundizar los estudios de las interacciones en la red, en el que los individuos que pertenecen a comunidades que hablan situaciones cotidianas, la comunicación sobre la memoria sea punto de referencia en materia de recopilación digital.

Si bien no se desconocen los aportes de la tecnología y la comunicación por Internet en la generación de un cúmulo de estudios a nivel de bibliografía y artículos de investigación, es necesario no separar la virtualidad con la sociedad en términos de ficción y realidad, sino unir a la sociedad en su conjunto para acumular rastros de las interacciones humanas que se generan en la red, como canal de documentación para recuperar historias personales y colectivas que sean evaluadas por la investigación.

El potencial de la bibliografía se ha desarrollado en plenitud para comprender los aspectos temáticos analizados. Se trata de una lista de trabajos provenientes de campos científicos diversos y oportunos con la memoria histórica, adaptado para el estudio en entornos digitales, lo que ha permitido desarrollar fórmulas estratégicas para la recolección de datos textuales que ilustren una representación significativa en la red en el contexto del valor y sentimiento que provoca recuperar la memoria histórica, como efecto de las series de ficción visualizadas.

12. BIBLOGRAFÍA

- Aced, C. (2013). *La televisión social: Twitter y el espectador conectado*. [En Línea] Disponible en <http://cristinaaced.com/blog/2013/10/17/la-televisión-social-twitter-y-el-espectador-conectado/>. [Consulta 3 de noviembre de 2014].
- Acosta, Gonzalo, del Río Sánchez, Ángel & Valcuende del Río, José María (2007). "Memoria y Ciencias Sociales", en *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Aguilar, Pilar (1996). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- ANATEL (2013). *Primer Informe Anual Televisión Chilena*. [En Línea] Disponible en [www.anatel.cl/archivos/Informe ANATEL Presentaciyn Lanzamiento 2.pdf](http://www.anatel.cl/archivos/Informe_ANATEL_Presentaciyn_Lanzamiento_2.pdf) [Consulta 17 de noviembre de 2014].
- Anania, Francesca (2010). "La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación", en *Memoria Histórica e identidad en cine y televisión*. Coord. Juan Carlos Ibáñez y Francesca Anania. Zamora: Comunicación Social.
- Andrés, Elias (1994). Documental "La Transición", Producción TVE.
- Alonso, Sol & Peyrí, Teresa (2013). *Cuéntame ficción y realidad*. Barcelona: RBA tve.
- Altman, Rick (2008). *A Theory of Narrative*. USA: Columbia University Press.
- Allrath, Gaby; Gymnich, Mariom & Surkamp, Carola (2005), Introduction: Towards a Narratology of TV Series, en Gaby Allrath y Marion Gymnich, *Narrative Strategies in Tesion Series*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Aparici, Roberto (2010). "Conectividad en el Ciberespacio", en Roberto Aparici (coordinador) *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: UNED.
- Aparici, Roberto; Osuna, Sara & Navarro, Evas (2012). "El Texto", en Roberto Aparici, Jenaro Fernández, Agustín García y Sara Osuna (editores), *La Imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.
- Aparici, Roberto; Osuna, Sara; García, Agustín & Fernández, Jenaro (2012). "Análisis y lectura de la imagen", en Roberto Aparici, Jenaro Fernández, Agustín García y Sara Osuna (editores), *La Imagen. Análisis y representación de la realidad*. Barcelona: Gedisa.

- Aramendía Rodríguez, Marina (2011). “Didáctica de la Historia. Las series históricas pueden ayudar a divulgar el conocimiento de los hechos históricos”, en *Revista de Claseshistoria*, Nº 188. [En Línea]. Disponible en <http://www.claseshistoria.com/revista/index.html> [Consulta lunes 26 agosto 2013].
- Aristóteles (2002). *Poética*. Valencia: Ediciones Tilde S.L.
- Aurell, Jaume & Burke, Peter (2013) “Las tendencias recientes: del giro lingüístico a las historias alternativas”, en *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, en Jaume Aurell, Catalina Balmaceda, Peter Burke y Felipe Soza (Editores). Madrid: Ediciones Akal.
- Baer, Alejandro & Sábada, Igor (2003). “Tecnologías de la memoria: la transformación del recuerdo colectivo en la sociedad de la información” en *RS Cuaderno Realidades Sociales*, Nº 61/62, Instituto de Sociología Aplicada, pp.163-184.
- Baddeley, Alan (1999), *Memoria humana. Teoría y Práctica*. Madrid: McGraw-Hill.
- Bakhurst, David (2000). “Memoria, Identidad y Psicología Cultural”, en *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*. Coord. Alberto Rosa Rivero, Gulielmo Bellini, David Barhurst. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Bardin, Laurence (1986). *Análisis de Contenido*. Madrid: Ediciones Akal.
- Barker, Chris (1999). *Televisión globalizada e identidades culturales*. Barcelona: Paidós.
- Bartsch, Anne (2012). “Emotional Gratification in Entertainment Experience. Why Viewers of Movies and Television Series Find it Rewarding to Experience Emotions”, en *Media Psychology*, 15:3, 267-302. [En Línea] Disponible en <http://dx.doi.org/10.1080/15213269.2012.693811> [Consulta 15 abril de 2015].
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida de Consumo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, Jean (2010), *El sistema de los objetos*. España: Siglo XXI.
- Baym, Nancy (2015). *Personal Connections in the digital age. Digital media and society series*. Polity Press: Malden, Massachusetts, U.S.A.
- Bellón, Teresa (2012). “Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación”, *Revista Comunicación*, Nº 10, Vol. 1, pp.17-31.
- Bernal, César & Barbas, Ángel (2010). “Una generación de usuarios de medios digitales” en Roberto Aparici (coordinador) *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: UNED.

- Benítez, J. (2013). *La televisión social: ¿moda o realidad?* [En Línea]. Disponible en <http://www.territoriocreativo.es/etc/2013/05/la-television-social-%c2%bfmoda-o-realidad.html> . [Consulta 3 noviembre de 2014].
- Bereguer, Gloria (2011). “Factores Internos. Motivación, percepción, aprendizaje, memoria y actitudes”, en *Comportamiento del Consumidor*. Coord. Alejandro Mollá Descals, Gloria Bereguer Contrí, Miguel Ángel Gómez Borja e Ismael Quintallina Pardo. Barcelona: Editorial UOC.
- Berlanga, Inmaculada Fernández & García, Gracia Francisco (2014) *Ciberretórica: Aristóteles en las redes sociales*. Fragua: Madrid.
- Bermúdez Antúnez, Steven (2009). “Mundos posibles, ficción y ficcionalidad como dispositivos de la respuesta emocional desde la literatura y el cine”, en *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Nº 58, Enero-Junio, pp.9-27.
- Betim, Felipe (2015). *Rousseff afronta otra protesta masiva para pedir su destitución*, diario El País, publicado el 15 de agosto de 2015. [En Línea] Disponible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/08/16/actualidad/1439752775_369562.html [Consulta sábado 23 enero de 2016].
- Bettetini, Gianfranco y Fumagalli, Armando (2010). “La verdad en la ficción y en el espectáculo”, en *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*, coord. Roberto Aparici. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Bilton, Nick (2011). *I live in the future & here’s how it Works*. New York: Crow Business.
- Boyd, Danah & Ellison, Nicole (2008). “Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship”, en *Journal of Computer-Mediated Communication* 13, pp. 210–230. [En Línea] Disponible en: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x/full/> [Consulta el 15 octubre de 2014].
- Bourdieu, María Victoria (2012). *Memoria social y ficción televisiva. Contexto político de la mirada de pasado*. Ponencia presentado en AsAECA III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 12 al 13 de mayo de 2012, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. [En Línea] Disponible en: <http://www.asaeca.org/actas.php?pg=8&anio=2012> [Consulta el 31 mayo 2013].
- Bremmen, Nur (2011). “Big data, social TV, gamification and ‘Internet of things’ is the new black”. *Memeburn, Tech – Savvy Insight and Analysis*. [En Línea]. Disponible en <http://memeburn.com/2011/08/big-data-social-tv-gamification-and-internet-of-things-the-new-black-says-gartner/> . [Consulta 27 noviembre de 2014].

- Breull, Luis (2013). "Ficción televisiva 2012: innovación desde retratos híbridos y plurivalentes", en Valerio Fuenzalida y Johanna Whittle (editores), *III Panorama del Audiovisual Chileno*. Dirección de Artes y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, pp.63-66.
- Buonanno, Milly (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Bywaters, Cristobal (2011). *El fin del proyecto internacional de la transición chilena* [En Línea] Disponible en <http://www.elquintopoder.cl/internacional/el-fin-del-proyecto-internacional-de-la-transicion-chilena/> [Consulta el miércoles 26 noviembre 2014].
- Callejo, Javier (2001). *El grupo de discusión: introducción a una práctica de investigación*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CNTV (2013). *Anuario Estadístico. Oferta y Consumo de Programación de TV abierta*. Departamento de Supervisión. Consejo Nacional de Televisión. [En Línea]. Disponible en www.cntv.cl [Consulta 19 noviembre de 2014].
- CNTV, Próxima serie CNTV por las pantallas de TVN: Archivos del Cardenal, [Noticias En Línea], Disponible en http://www.cntv.cl/prontus_cntv/site/artic/20110203/pags/20110203161048.html
- Canet, Fernando & Prósper, Josep (2009). *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Cavallo, Ascanio; Douzet, Pablo y Cecilia, Rodríguez (1999). *Huérfanos y Perdidos. El cine chileno de la transición*. Chile: Editorial Grijalbo.
- Carr, Nicholas (2011). *¿Qué está haciendo Internet con nuestras mentes? Superficiales*. España: Taurus.
- Carriço dos Reis, Bruno (2012). "Cuéntame cómo pasó: de la ficción a las realidades. Los discursos tipificados de las memorias colectivas españolas", en Belén Puebla, Elena Carrillo y Ana Isabel Iñigo (coordinadoras), *Ficcianando. Series de televisión a la española*. Madrid: Editorial Fragua.
- Cardenas, Juan Pablo (2012). *¿Fin de la Transición?* diarioUdechile [En Línea] Disponible en <http://radio.uchile.cl/2012/08/05/%C2%BFfin-de-la-transicion> [Consulta miércoles 26 noviembre 2014].
- Cardoso, Gustavo (2008). *Los medios de comunicación en la sociedad red. Filtros, escaparate y noticias*. Barcelona: UOC Ediciones.

- Carmona, Luis Miguel (2009). *Diccionario de series españolas de televisión. Los 100 mejores títulos*. España: Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura.
- Carpi, Elena (2003). “Re(d) escritos: prensa, teatro, novelas digitales” en Covadonga López Alonso y Arlette Séré (editores), *Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Carrithers, Michael (1995). *Why Humans Have Cultures*. Oxford: University Press.
- Catell G, Maria & Climo, Jacob J. (2002). “Meaning in Social Memory and History: Antropological Perspectives” en *Social Memory and History. Antropological Perspectives*, editores Jacob Climo y Maria Catell. California: Alta Mira Press.
- Cassany, Daniel (2012). *En línea. Leer y escribir en red*. Barcelona: Anagrama.
- Castellanos López, José Antonio (2008). “De consensos, rupturas y nuevas historias: una visión de la transición de la España actual”, en Damián González Madrid (Coord.), *El Franquismo y la transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Editorial La Catarata.
- Castells, Manuel (2006). *La sociedad Red: una visión global*. Madrid: Alianza Editorial.
(2009). *Comunicación y Poder*. Madrid: Alianza Editorial.
(2012). *Redes de Indignación y Esperanza*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cebrián, Herreros, Mariano (2004). *Modelos de televisión: generalista, temática y convergente con Internet*. Barcelona: Paidós.
- Ceballos, Noel (2012). “El guion: conceptos básicos”, en Manuel Ríos San Martín (coordinador), *El guion para series de Televisión*. Madrid: Instituto RTVE.
- Centro de Estudios Andaluces (2010), Documental “Génesis de la Transición Española”, Góndola Films, [En Línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=QJmwcZ4huh4>
- Clarembeaux, Michael (2010). “Educación en cine: memoria y patrimonio”, en *Revista Comunicar*, vol. 18, Nº 35, pp. 25-32, Bélgica. [En Línea] Disponible en <http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=35&articulo=35-2010-04>. [Consulta sábado 26 octubre 2013].
- Cohn, Dorrit (1999). *The Distinction of fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

- Colón-Bilbraut, Julizzette (2013). *Redes Sociales para refrescar la memoria*. [En Línea]. Disponible en:
http://www.elnuevodia.com/blog-redes_sociales_para_refrescar_la_memoria-1460958.html
[Consulta lunes 27 agosto de 2013].
- Colón, Eliseo (2002). “Neotelevisión y Melodrama. Las narrativas testimoniales”, en Hermann Herlinghaus (editor), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: editorial Cuarto Propio.
- Colom, Ramón (2014). *La ficción española es ya un referente internacional*. Diario El Mundo, Jueves 6 de marzo de 2014. [En Línea] Disponible en:
<http://www.elmundo.es/television/2014/03/06/5318b459ca4741eb238b4579.html>
[Consulta lunes 17 noviembre de 2014].
- Conde, Rosa (2014). *Intelectuales implicados en la transición*. Diario El País, publicado el 29 de abril de 2014. [En Línea] Disponible en:
http://elpais.com/elpais/2014/04/28/opinion/1398686850_035260.html
[Consulta el viernes 28 de noviembre de 2014].
- Cortés, Velme (2012). *Las redes sociales se está convirtiendo en el ADN de la sociedad*, diario El País 12 de enero 2012. [En Línea] Disponible en:
http://tecnologia.elpais.com/tecnologia/2012/01/13/actualidad/1326448864_850215.html
[Consulta el 14 julio de 2014].
- Cuesta, Josefina (1998). “Memoria e Historia. Un estado de la cuestión”, en *Revista Ayer*, Nº 32, pp. 203-211. [En Línea] Disponible en:
www.ahistcon.org/PDF/numeros/ayer32_MemoriaeHistoria_Cuesta.pdf
[Consulta el 31 julio de 2013].
- Cuesta, Ubaldo y Menéndez Tania (2006). “La percepción del personaje y su construcción psicológica” en Francisco García García y otros, *Narrativa Audiovisual*. España: Ediciones del Laberinto.
- Cuesta, Ubaldo (2006). *Psicología social de la comunicación*. Madrid: Cátedra.
- Curtichs, Javier; Fuentes, Mauro; García, Yolanda & Toca, Antonio (2011). *Sentido Social. La comunicación y el sentido común en la era de la Internet Social*. Barcelona: Profit Editorial.
- Chabado, Rubén (febrero, 2015). “La memoria y los museos de la memoria”, ponencia llevada a cabo en Casa Amèrica Catalunya, Barcelona, jueves 05 febrero de 2015.
- Chamorro, Miguel (2002). “El pasado se debe memorar siempre, verlo, saberlo y estudiarlo, porque es un espejo para mirar lo que ocurrió”, en *Revista Racontto, la mirada audiovisual impresa*. Valparaíso: Año I, Nº 4, p.15.

- Chamorro, Miguel (2014). "La extensión del relato audiovisual en las redes sociales: el caso de las series de ficción *Cuéntame Cómo Pasó* de España y *Los 80* de Chile", en *Revista electrónica Razón y Palabra*, N° 89. [En Línea] Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N89/V89/09_Chamorro_V89.pdf [Consulta el 4 mayo de 2014].
- Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*: Cornell University.
- Chicharro, María del Mar, y Rueda, José Carlos (2008). "Televisión y ficción histórica. Amar en Tiempos Revueltos", en *Revista Comunicación y Sociedad*, vol. 21, N° 2, pp. 57-84. [En Línea] Disponible en: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/resumen.php?art_id=7 [Consulta el 23 septiembre de 2013].
- Christakis, Nicholas A. & Fowler, James H. (2010). *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan*. Madrid: Taurus.
- Dabas, Elina y Najmanovich Denis (1995). *Redes: el lenguaje de los vínculos. Hacia la reconstrucción y fortalecimiento de la sociedad civil*. Buenos Aires: Paidós.
- Danto, Arthur (1989). *Historia y narración*. Barcelona: Paidós.
- Dans, Enrique (2010). *Todo va a cambiar. Tecnología y evolución: adaptarse o desaparecer*. Barcelona: Deusto.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento. Estudios de cine 1*. Barcelona: Paidós.
- De Gorgot, Emilio (2014) *¿Por qué vivimos las Edad de Oro de las series?* [En Línea] Disponible en <http://www.jotdown.es/2014/09/por-que-vivimos-una-edad-de-oro-de-las-series/> [Consulta 24 febrero de 2015].
- De Luca, Walter (2012). "Brasil: la televisión avanza con nuevas plataformas", en Lorenzo Vilches (coordinador), *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa.
- Del Pino, Cristina y Aguado, Elsa (2012). "Redes sociales, social media, distribución y televisión: el nuevo usuario/espectador y los vientos de cambio" en Bienvenido León (coordinador), *La televisión ante el desafío de internet*. Salamanca: Comunicación social.

- Diario El Día de Argentina (2015). *Cada vez se fija menos en la atención por las tablets y los smartphones*, jueves 21 de mayo 2015, [En Línea] Disponible en <http://www.eldia.com/informacion-general/cada-vez-se-fija-menos-la-atencion-por-las-tablets-y-los-smartphones-57733> [Consulta 15 noviembre de 2015].
- Diccionario de Críticos de Ciencias Sociales, [En Línea] Disponible en http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index_b.html [Consulta 30 septiembre de 2013].
- Diego, Patricia (2010). *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*. España: Universidad de Navarra.
- Diego, Patricia & Pardo, Alejandro (2008). “Estándares de producción de “Dramedias” familiares en España: el caso de Médico de Familia, Cuéntame Cómo Pasó y Los Serranos”, en Mercedes Medina (coord.), *Series de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame Cómo Pasó y Los Serrano*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, Eiunsa, S.A.
- Duch, Lluís & Chillón, Albert (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la Comunicación*. Barcelona: Editorial Herder.
- Echeverría, Javier (2009). “Cultura digital y memoria en red” en *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Nº 737, mayo-junio, pp. 559-567. [En Línea] Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/313/314> [Consulta 18 febrero de 2014].
- Elster, Jon (2010). *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos o para las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Erice, Saberes Francisco (2008). “Memoria histórica y deber de memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico”, en *Revista Interdisciplinar: Monográfico*, Nº 7, pp. 77-86. [En Línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2723630> [Consulta 30 junio de 2013].
- Elster, Jon (2010). *La explicación del comportamiento social. Más tuercas y tornillos para las ciencias sociales*. Barcelona: Gedisa.
- Escudero, Rafael (2011). “Conceptos contra el olvido: una guía para no perder la memoria”, en *Diccionario de memoria histórica. Conceptos contra el olvido*, Rafael Escudero (coordinador), pp. 7-14. Madrid: Catarata.
- Etchevers, G., Nicole (2011). *La comunicación emocional en Internet. Una nueva manera de relacionarse mediante el lenguaje complementado*. U.S.A. : Lap Lambert.

- Fajardo, Marcelo, (2013) *¿Por qué nos gusta tanto Los 80?* Diario El Mostrador, 15 octubre de 2013, [En Línea] Disponible en <http://www.elmostrador.cl/cultura/2013/10/15/por-que-nos-gustan-tanto-los-80/> [Consulta 11 julio de 2014].
- Falaha, Boris (1992). "Chile: ¿Transición o democracia limitada?" en *Serie Estudios Sociales*, N° 39, FLACSO Programa Chile, pp.1-26. [En Línea] Disponible en <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/sociologia/articulos/08/0806-Falaha.pdf>. [Consultado 13 de diciembre de 2014].
- Farré, Marisol; Ríos, Manuel & Ceballos, Noel (2012). "La Dramedia" en Manuel Ríos San Martín (coordinador), *El guión para series de Televisión*. Madrid: Instituto Radio Televisión Española.
- Fentress, James y Wickham Chris (2003). *Memoria Social*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ferrés i Prats, Joan (2014). *Las pantallas y el cerebro emocional*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández, Ángel (2011). *Los Medios de Comunicación y Memoria Histórica*. Diario El Mundo, 23 noviembre de 2011 [En Línea] Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/11/23/comunicacion/1322052785.html> [Consulta el 16 septiembre de 2013].
- Fernández, Francisco (2013). "Interactividad, internet y SmartTV. Más allá de la televisión broadcast: nuevas formas de distribución y recepción", en Valerio Fuenzalida y Johanna Whittle (editores), *III Panorama del Audiovisual Chileno*. Dirección de Artes y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, pp.100-106.
- Ferro, Marc (1980). *Cine e Historia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Feld, Claudia (2010). "Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria, en *Aletheia, Revista de la Maestría y Memoria de la FaHCE*, Vol. 1, N° 1, pp. 01-16.
- Fenollosa Tejedor, Pedro & Moncusí Ferré, Albert (2009). "Patrimonialización de la memoria oral e Internet: algunos ejemplos". Trabajo presentado en XVII Congreso de Estudios Vascos. Simposio: Memoria Social, 18,19 y 20 de noviembre de 2009. [En Línea] Disponible en: <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/17/07530768.pdf>. [Consulta 9 enero de 2014].

- Figueroa, Andrés (2015). *Chile: el naufragio de la democracia secuestrada*, [En Línea] Disponible en: <http://www.elciudadano.cl/2015/05/12/164395/chile-el-naufragio-de-la-democracia-secuestrada/> [Consulta el 14 mayo de 2015].

- Flores Solana, M.T. (2012). “La lucha por la memoria histórica. El caso de H.I.J.O.S. México” [En Línea] en *Aletheia*, 3(5) Disponible en Memoria Académica: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/textos-de-otros-estudios-de-posgrado/la-lucha-por-la-memoria-historica-el-caso-de-h.i.j.o.s.-mexico> [Consulta 18 septiembre 2013].

- Flores Melo, Jairo Antonio (2011). “Historia digital: la memoria en el archivo infinito”, en *Historia Crítica*, N° 43, enero-abril, pp. 82-103. [En Línea] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81122475006> [Consulta 27 de agosto de 2014].

- Fontaine, Juan Andrés (1993). “Transición económica y política en Chile: 1970-1990”, en *Estudios Públicos* N° 50 [En Línea] Disponible en: http://www.cepchile.cl/1_1171/doc/transicion_economica_y_politica_en_chile_1970-1990.html#.VHXigsslHmQ [Consulta el 10 de diciembre de 2014].

- Francès, Miquel & Llorca, Germà (2012). “La producción de ficción en la industria audiovisual española”, en *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas* (Miquel Francès y Germán Llorca editores). Barcelona: Gedisa.

- Frazetto, Giovanni (2014). *Cómo sentimos. Sobre lo que la neurociencia puede y no puede decirnos acerca de nuestras emociones*. Barcelona: Anagrama.

- Fuenzalida, Valerio; Julio, Pablo (2007). “Obitel 2006: Tendencias en ficción televisiva” en *Cuadernos de Información* N° 20, julio, pp.98-115. Disponible en: <http://cuadernos.info/index.php/CDI/article/view/116> [Consulta 10 agosto de 2014].

- Fuenzalida, Valerio; Julio, Pablo; Aguirre, Constanza; Mujica Constanza & Silva, Verónica (2007). “Evolución de la ficción en la televisión abierta chilena”, en *Cuadernos de Información*, N° 2, enero-junio, pp.89-103. [En Línea]. Disponible en: <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4387> [Consulta 10 agosto de 2014].

- Fuenzalida, Valerio & Julio, Pablo (2011). *Panorama del Audiovisual Chileno*, Santiago: Egeda y Facultad de Comunicación, Pontificia Universidad Católica de Chile.
[En Línea]. Disponible en:
www.egeda.cl/.../8.%20Panorama%20Audiovisual%20Chile%202011.pdf
[Consulta 10 agosto de 2014].
- Galán, Elena & Herrero, Begoña (2011). *El guión de ficción en televisión*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Galán, Elena (2006). "Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva", en *ECO-PÓS*, vol. 9, n.1, pp.58-81. [En Línea].
Disponible en http://revistas.ufri.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1060/1000.
[Consulta 8 de diciembre de 2014].
- Gandía, Carlos (2014). *Los números de Facebook para empezar el 2014*, publicado jueves 2 de enero. [En Línea] Disponible en <http://tecnologiaparapymes.es/los-numeros-de-facebook-para-empezar-2014/>
[Consulta el domingo 8 de febrero de 2015].
- Ganga, María Rosa (2008). "Memoria quebrada y consenso mediático de la transición", en *Quaderns de Cine*, Nº 3, pp. 63-77. [En Línea] Disponible en:
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/memoria-quebrada-y-consenso-meditico-de-la-transicin-0/01fde5aa-82b2-11df-acc7-002185ce6064.pdf>.
[Consulta viernes 16 agosto de 2013].
- García Jiménez, Jesús (1996). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- García, de Castro (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- García-Avilés, José Alberto (2011). "Estrategia de participación de la audiencia en la televisión multiplataforma", en Susana Torrado Morales, Gabri Ródenas Cantero y José Gabriel Ferreras Rodríguez (coordinadores), *Yo, mi, me, conmigo. El triunfo de la Generation Me en los discursos comunicacionales*. Zamora: Comunicación Social.
- García de Castro, Mario (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Gardner, John (2001). *El arte de la ficción*. España: Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja.
- Garretón, Manuel Antonio (2003). "Memoria y Proyecto país", en *Revista de Ciencia Política*, Vol. 23, Nº2, pp. 215-230.

- Garrido, Joan del Alcàzar. (2013). *Chile en la pantalla. Cine para escribir y para enseñar la historia (1970-1998)*. Valencia: Universitat de València.
- Ghuneim, Mark (2012). *Social TV in a New Age of Media Consumption*. [En Línea] Disponible en: <http://blog.mipworld.com/2012/09/mark-ghuneim-social-tv-in-a-new-age-of-media-consumption/#.VE-TZsslHmQ> [Consulta el 10 de octubre de 2014].
- Giles, Martin (2010). *A World of connections*. Diario The Economist. [En Línea] Disponible en: <http://www.economist.com/node/15351002> [Consulta 27 agosto de 2014].
- Godoy, Oscar (1999). "La transición a la democracia: pactada", en *Estudios Públicos* (Santiago, Chile), Nº 74, pp. 79-106. [En Línea] Disponible en: http://www.cepchile.cl/dms/archivo_1136_377/rev74_godoy.pdf [Consulta 10 de diciembre de 2014].
- Goffman, Erving (1987). *La Presentación de la persona en la vida cotidiana*. Madrid: H.F. Martínez de Murguía.
- Gomes, Flavia (2012). "Traspasando la pequeña pantalla. Las redes sociales en las series de ficción", en Belén Puebla, Elena Carrillo y Ana Isabel Iñigo (coordinadoras y editoras), *Ficcionalando. Series de ficción a la española*. Madrid: editorial Fragua.
- Gómez, Rosario (2012). *El boom de la ficción española*, diario El País, 29 octubre de 2012. [En Línea] Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/28/television/1351439072_322595.html [Consulta 15 de junio de 2014].
- Gómez Martínez, Pedro (2006). "Géneros y formatos en la ficción televisiva" en Francisco García García (editor), *Narrativa Audiovisual*. España: Ediciones El Laberinto.
- Gómez-Tarín, Francisco Javier & Marzal, Javier (2015). *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Madrid: Cátedra.
- González, Callejas Eduardo (2013). *Memoria e Historia. Vademécum de conceptos y debates fundamentales*. Madrid: Cátedra Ediciones.
- González, Requena Jesús (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

- González, Sánchez Juan (2004). "Sobre la memoria. El pasado presente en los medios de comunicación", en *Revista HAOL*, Nº 4, pp.153-164.
- González-Teruel, Aurora & Barrios, Maite (2012). *Métodos y técnicas para la investigación del comportamiento informacional. Fundamentos y nuevos desarrollos*. Gijón: Ediciones Trea.
- González, Alberto (2012). "La transformación de la narrativa *offline* a la *online* y multisoporte. El proyecto transmedia: retos culturales y organizativos en las empresas de contenidos", en Miquel Fracés i Domènec y Germán Llorca (coords.), *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa.
- Gordillo, Inmaculada (1999). *Narratividad y Televisión*. Sevilla: Editorial Mad.
- Grandío, María del Mar (2009). *Audiencia, fenómeno fan y ficción televisiva. El caso Friends*. Libros en red. [En Línea] Disponible en:
<https://books.google.es/books?id=3vawsul5jX8C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=libros+Nancy+Baym&source=bl&ots=b9-97EGtZB&sig=AKFM-prr8FiqmGDCaxgNZ2jEe3Q&hl=es&sa=X&ei=pQjtVKGjKon7UqzAgvgL&ved=0CEYQ6AEwCA#v=onepage&q=libros%20Nancy%20Baym&f=false>
 [Consulta 23 diciembre de 2014].
- Grandío, Mar (2008). "La recepción de series familiares contemporáneas. Los Serrano y Cuéntame Cómo Pasó", en Mercedes Medina (coord.), *Series de televisión. El caso de Médico de Familia, Cuéntame Cómo Pasó y Los Serrano*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, Eiunsa, S.A.
- Greimas & J. Courtés (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Gubern, Román (2013). *Cultura Audiovisual. Escritos 1981-2011*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Guerrero, Enrique (2010). *El entretenimiento en la televisión española. Historia, industria y mercado*. Barcelona: Ediciones Deusto.
- Guill, Rocío; Serrano, Noemí & Mestre, José Miguel (2014). "Influencia de las emociones en la comunicación eficiente" en Roberto Martínez, José Manuel Guerra de los Santos (coordinadores), *Aspectos psicosociales de la comunicación*. Madrid: Ediciones Pirámide.

- Gutiérrez, Cecilia (2013). *Los casos que retratará Los Archivos del Cardenal*. Diario La Tercera domingo 29 de septiembre de 2013. [En Línea] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2013/09/661-544641-9-los-casos-que-retratara-los-archivos-del-cardenal.shtml> [Consulta el miércoles 26 marzo de 2014].
- Guzmán, Patricio (2011). Entrevista Buenos Aires, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, BAFICI, celebrado en el mes de abril Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJp6kcPK7-E> [Consultado 15 mayo de 2013].
- Guzmán, Patricio (2011). Entrevista por Carmen Boullosa, “Esto es Nueva York” Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=JdBZrXg6eds> [Consulta 14 mayo de 2015].
- Halbwachs, Maurice.
(1968). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Edición Española Prensa Universitaria.
(2004). *Los Marcos Sociales de la Memoria*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Halpern, Daniel (2014). *Social TV en Chile: Hábitos y tendencias*. Santiago: VTR- Facultad de Comunicaciones UC, [En Línea] Disponible en: <http://www.observatoriofucatel.cl/estudio-revela-creciente-relacion-entre-el-consumo-de-television-y-el-uso-simultaneo-de-redes-sociales/> [Consulta 23 Noviembre de 2014].
- Harrell, Fox. (2009). Toward a theory of phantasmal media: An imaginative cognition-and computation-based approach to digital media. *CTheory*. Disponible en: <http://silver.skiles.gatech.edu/~dharrell3/pps/Harrell-PhantasmalMedia09.pdf>. [Consulta lunes 21 diciembre de 2015].
- Harboe, Gunnar (2009). “In search of social televisión”. *Social interactive television: Immersive shared experiences and perspectives*. Hershey, Pa.: *Information Science Reference*, 1-13.
- Hartung, Andrea (2012) *Series que se estrenan en 2012 con fondos CNTV*. Diario La Tercera, viernes 1 de marzo de 2013. [En Línea] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2012/03/661-434984-9-las-series-chilenas-que-se-estrenan-en-2012-con-fondos-del-cntv.shtml> [Consulta sábado 22 de noviembre de 2014].
- Hernan, David; Jahn, Manfred & Laure Ryan, Marie (2005). *Roudlege Enciclopedia of Narrative Theory*. London and New York.

- Herman, David; Jahn, Manfred & Laure Ryan, Marie (2010). *Roudlege Enciclopedia of Narrative Theory*. London and New York.
- Herrera, Manuel y Barquero, José Daniel (2012). *Redes Sociales. De metáfora a paradigma*. Barcelona: Furtwagwen Editores, Fundación Universitaria ESERP.
- Herrero, Mónica (2008). "Economía de la series como producto audiovisual de entretenimiento" en Mercedes Medina (Coord.), *Series de Televisión. El caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*. Madrid: Eiunsa.
- Hine, Christine (2004). *Etnografía Virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Huneeus, Carlos & Ibarra, Sebastián (2013). "La memoria del régimen de Pinochet desde la opinión pública" en Cath Collins, Katherine Hite y Alfredo Joignant (editores), *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Huyssen, Andreas (2011). *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- IAB Spain (2014). V Estudio Anual de Estudio de Redes Sociales. [En Línea] Disponible en: <http://www.iabspain.net/investigacion/> [Consulta 18 octubre de 2014].
- Ibáñez, Jesús (1992). *Más allá de la sociología. El grupo de discusión: técnica y crítica*. Madrid: Siglo XXI editores.
- Ibrus, Indrek (2015). "Una alternativa: la evolución de los medios abordada desde la semiótica de la cultura", en Carlos Scolari (Ed.) *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.
- Iglesias, Pablo (2012). "El lenguaje de las redes sociales" en María Verónica de Haro, María del Mar Grandío y Manuel Hernández (coordinadores), *Historias en Red. Impacto de las redes sociales en los procesos de comunicación*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Igoa, José Manuel (2004). "Memoria y Relato", *Arbor CLXVII*, 697, pp.105-123. [En Línea] Disponible en: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/620/623>. [Consulta viernes 24 de abril de 2015].
- Imbert, Gérard (2008). *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

- Instituto Cervantes de Estocolmo, Suecia (2014), Coloquio sobre la serie española “Amar en Tiempos Revueltos”, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FH5nK1ASYdM> [Consulta 29 diciembre de 2014].
- Jakobson, Roman (1975). *Ensayo de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jedlowski, Paolo (2000). “La sociología y la memoria colectiva”, en *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, coord. Alberto Rosa Rivero, Guilielmo Belline y David Barhurst. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Jenkins, Henry (2009). *Fans, blogueros y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona: Paidós.
(2008). *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, Henry; Ford, Sam y Green, Joshua (2013). *Spredable Media. Creating, value and meaning in a networked culture*. New York: University Press.
- Joly, Martine (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Juliá, Santos (2014). *¡Todavía la transición!* Diario El País, publicado el domingo 20 de julio de 2014. [En Línea] Disponible en: http://elpais.com/elpais/2014/07/17/opinion/1405595481_045088.html [Consulta 10 diciembre de 2014].
- Juste, Víctor (2014). *Amar es Para Siempre emite esta Nochevieja su capítulo 500*. [En Línea], Disponible en: <http://www.eltelevisero.com/2014/12/amar-es-para-siempre-emite-en.html> [Consulta el viernes 8 mayo de 2015].
- Kirkpatrick, David (2011). *El efecto Facebook*. Barcelona: Centro Libros Papf.
- Lazzara, Michael J. (2007). *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Lee, Carmen (2011). “Micro-Blogging and Status Updates on Facebook: Text and Practices”, en Crispin Thurlow and Kristine Mroczek, *Digital Discourse. Lenguaje in the New Media*. New York: Oxford University Press.

- Lechner, Norbert y Güell, Pedro (1998). "Construcción social de las memorias en la transición chilena". Ponencia presentada al taller del Social Science Research Council: "Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur", 15 y 16 noviembre, Montevideo. [En Línea] Disponible en:
<http://www.bligoo.com/media/users/0/871/files/18456/Lechner%20y%20Guell.pdf>.
[Consulta 18 de diciembre de 2014].
- León, B. & García Avilés, J. (2008). "La visión de los productores sobre la televisión interactiva: el final de la utopía", *Comunicación y Sociedad*, Vol. 1, Nº 21, pág. 7-24. [En Línea]. Disponible en:
<http://www.communication-society.com/documentos/pdf/20090630135513.pdf>.
[Consulta 28 agosto de 2014].
- León, Bienvenido (2009). *Telerrealidad. El mundo tras cristal*. Sevilla: Comunicación Social.
- Leone, Givanne. (2000). "Qué hay de "social" en la memoria", en *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, coord. Alberto Rosa Rivero, Guilielmo Bellini y David Barhurst. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Gean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lifschitz, Javier Alejandro (2012). "La memoria social y la memoria política", en *Revista Aletheia*, Vol. 3, Nº 5, pp.1-25. [En Línea] Disponible en:
<http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-5/articulos/la-memoria-social-y-la-memoria-politica>
[Consulta 28 de julio de 2013].
- Longueira, Juan Pablo (2010). "Transición política en Chile: de Pinochet a la democracia del Bicentenario", *Boletín de Estudios Legales*, Nº 109. [En Línea] Disponible en:
<http://biblioteca.utec.edu.sv/siab/virtual/estudios-legales-fusades/fel-110.pdf>.
[Consulta 15 de noviembre de 2014].
- López, Guadalupe & Ciuffoli, Clara (2012). *Facebook es el mensaje. Oralidad, escritura y después*. Buenos Aires: La Crujía.
- López, Francisca (2009). "El pasado en la pequeña pantalla" en Francisca López, Elena Cueto Asín, David R. George (editores), *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*. Madrid: Vervuert.
- Lorente, Eneko (2010). "Transformaciones y derivas narrativas" en Alejandro Salgado Losada (coordinador), *Creatividad en Televisión. Entretenimiento y Ficción*. Madrid: Fragua.

- Lothe, Jakob (2000). *Narrative in Fiction and Film. An Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina & Abril, Gonzalo (1982). *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra.
- Lozano, Lara; Ulloa, Nancy & Campos, Francisco (2015). “Las televisiones españolas y ecuatorianas usan las redes sociales para reforzar sus canales tradicionales”, en *La redes sociales digitales en el ecosistema mediático* (Francisco Campos Freire, José Rúas Araujo, Eds.). Cuadernos Artesanos de Comunicación, 92. La Laguna (Tenerife): La Latina.
- Macías, Fernando; Alatares, Julia; Prieto, Antonio, Prieto & Sirera, Rodolf (2012). *El libro de Amar en tiempos revueltos. Una serie que ha hecho historia*. España: Plaza & Janes Editores.
- Majó, Joan (2012). “Evolución de las tecnologías de comunicación” en Miquel de Moragas (editor), *La comunicación: de los orígenes a Internet*. Barcelona: Gedisa.
- Maldonado, Tomás (2007). *Memoria y Conocimiento. Sobre los destinos del saber en la perspectiva digital*. Barcelona: Gedisa.
- Manovich, Lev (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen de la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Manzi, Jorge (2006). “La memoria colectiva del golpe de Estado en Chile”, en Mario Carrtero, Alberto Rosa y María González (coordinadores), *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós.
- Marco, María José & Sánchez, José (2008) “Memoria e identidad. Una aproximación desde la psicología cultural”, en Gonzalo Acosta, Ángel del Río y José María Valcuende (coordinadores), *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Marcos, Natalia (2014). *La televisión y Twitter consolidan su relación*. Diario El País, publicado 04 Diciembre de 2014. [En Línea] Disponible en: http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/television/1417689029_704368.html [Consulta el 22 Diciembre de 2014].
- Marañón, José Luis (2011). “Reflexiones teóricas acerca de la interrelación entre memoria histórica e imaginarios sociales”, en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, [En Línea] Disponible en: www.eumed.net/rev/cccss/12/ [Consulta 7 de mayo de 2013].

- Mata, Carlos (1995). "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica", en Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata (editores), *La novela histórica. Teoría y Comentarios*. Navarra: ediciones Universidad de Navarra.

- Martínez, Gutemberg (2010). "Transición política en Chile: de Pinochet a la democracia del Bicentenario", *Boletín de Estudios Legales, Nº 109*. [En Línea] Disponible en: <http://biblioteca.utec.edu.sv/siab/virtual/estudios-legales-fusades/fel-110.pdf>. [Consulta 15 de noviembre de 2014].

- McLuhan, Marshall (1994). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.

- McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R. (1989). *La aldea global*. Barcelona: Gedisa.

- Macmillan, Gordon (2014) *Why people love Twitter + TV*. [En Línea] Disponible en: <https://blog.twitter.com/en-gb/2014/why-people-love-twitter-tv> [Consulta el martes 03 enero de 2015].

- Medina, John (2015). *Brain Rules*. [En Línea]. Disponible en: <http://brainrules.net/about-brain-rules> [Consulta el martes 16 junio de 2015].

- Mendíbil, Álex (2013). *España en serie*, España: Santillana Ediciones.

- Mendoza, García, Jorge (2004). "Las formas del recuerdo. La memoria narrativa" en *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social* [en línea] 2004, (otoño) : [Fecha de consulta: 21 de julio de 2015] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=53700616> ISSN 1578-8946 [Consulta 12 noviembre de 2014].

- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine*. Barcelona: Paidós.

- Meyers, O. (2007). "Narrating the 1960s via "The '60s": Television's Representation of the Past Between History and Memory" *Paper presented at the annual meeting of the International Communication Association, TBA, San Francisco, CA Online* <PDF>. 2013-12-15 from https://hevro.haifa.ac.il/comm/images/lecturers_pics/Meyers_articles/the_60s.pdf. [Consulta 4 julio de 2014].

- Michonneau, Stéphane (2005). *Memoria e Historia. Aspectos conceptuales*, Ponencia presentada en el Taller de Seminario Internacional sobre la Memoria e Historia, realizado del 26 al 30 de septiembre de 2005. [En Línea] Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/97414690/Memoria-e-Historia> [Consulta 16 mayo de 2013].

- Miller, Toby (2012). “El ahora y el futuro de la televisión”, en Guillermo Orozco (coordinador), *TVMORFOSIS. La revisión abierta hacia la sociedad de redes*. México: Productora de Contenidos Culturales Sagahón.

- Miranda, Christian. (2010). “La transformación del relato cinematográfico y televisivo en la representación del pasado”, en *Analecta: Revista de Humanidades*, Nº 4, 2010, pp. 01-22.
[En Línea] Disponible en:
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3984363>
[Consulta miércoles 15 mayo de 2013].

- Montealegre, J. (2012). “Archipiélagos virtuales: Internet y registros de memorias en la sociedad líquida”. *Polis. Revista Latinoamericana*, (32). [En Línea] Disponible en:
<http://polis.revues.org/6631>
[Consulta sábado 12 abril de 2014].

- Moulian, Tomás (1994). “Limitaciones de la transición a la democracia en Chile”, en *Proposiciones* 25, pp.25-33. [En Línea]. Disponible en:
http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista_Proposiciones/PR-0025-3213.pdf.
[Consulta lunes 24 noviembre 2014].

- Morales, Fernando & Gómez, Rosario (2014). *Series españolas que arrasan*, Diario El País, publicado el 9 mayo 2014 [En Línea]. Disponible en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/07/television/1399493421_883008.html
[Consulta el viernes 25 diciembre 2015].

- Morodo, Raúl (1983) *¿Hacia la transición política en Chile?* Diario El País, publicado el 16 febrero 1983 [En Línea]. Disponible en:
http://elpais.com/diario/1983/02/16/internacional/414198003_850215.html
[Consulta el lunes 24 noviembre 2014].

- Mujica, Constanza (2013). “Ficción televisiva: Ficción y memoria chilena”, en Valerio Fuenzalida y Johanna Whittle (editores), *III Panorama del Audiovisual Chileno*. Dirección de Artes y Cultura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, pp.67-71.

- Navia, Patricio (1999). “La transición democrática chilena, un juego entre actores racionales”, Ponencia presentada en el V Congreso Nacional de Ciencia Política, Santiago, Centro de Convenciones Diego Portales, 17 y 18 de noviembre de 1999. Disponible en <https://files.nyu.edu/pdn200/public/papers/transiciondemocratica.PDF>. [Consulta el 20 julio de 2015].

- Natzmer, Cheryl (2002). "Remembering and Forgetting. Creative Expression and Reconciliation in Post-Pinochet Chile" en *Social Memory and History. Antropological Perspectives*, editores Jacob Climo y Maria Catell. California: Alta Mira Press.
- Nerore, J. (1989). "Professional History and Social Memory", en *Communication*, N º11, pp. 89-104.
- Nielsen Guide Company (2013). *Social TV*, [En Línea] Disponible en: <http://www.nielsen.com/us/en/solutions/measurement/social-tv.html>
- Nielsen Guide Company (2013). *Action Figures: How second screens are transforming TV viewing*, [En Línea] Disponible en <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2013/action-figures--how-second-screens-are-transforming-tv-viewing.html>
- Nielsen Guide Company (2014). *The total audiencia report*, [En Línea] Disponible en <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2014/the-total-audience-report.html>
- Nielsen Guide Company (2014). *Tops of 2014: Social TV*, [En Línea] Disponible en <http://www.nielsen.com/us/en/insights/news/2014/tops-of-2014-social-tv.html>
- Noguera, José Manuel (2012). "Los cambios en el discurso global de Twitter: trending topics y la nueva televisión" en Miguel Ángel Nicolás Ojeda y María del Mar Grandío (coordinadores), *Estrategias de comunicación en redes sociales. Usuarios, aplicaciones y contenidos*. Barcelona: Gedisa.
- OBITEL (2013). "Memoria Social y Ficción Televisiva en Países Iberoamericanos", en Guillermo Orozco Gómez y Maria Immacolata (coordinadores), Brasil: Editora Meridional.
- O' Donnell, Georgia (2013). *La memoria de las redes sociales*. [En Línea]. Disponible en: <http://georgiaodonnell.wordpress.com/2013/02/26/la-memoria-de-las-redes-sociales/> [Consulta 24 julio de 2013].
- Oliverio, Alberto (2000). *La memoria. El arte de recordar*. Madrid: Alianza Editorial.
- ONTSI, (2011). Observatorio Internacional de las Telecomunicaciones y de la SI. "Las redes sociales en Internet". Ureña, Aleberto (Coordinación); Ferrari, Annie; Blanco, Elena; Valdecasa, Elena. Fondo Europeo de Desarrollo Regional. [En Línea]. Disponible en: http://www.ontsi.red.es/ontsi/sites/default/files/redes_sociales-documento_0.pdf. [Consulta 30 julio de 2013].

- Pacheco Barrio, Manuel Antonio (2009): “La reciente historia de España en la ficción televisiva”, *Mediaciones Sociales. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación*, nº 4, primer semestre de 2009, pp. 225-246. Universidad Complutense de Madrid. [En Línea]. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/mediars/MediacioneS4/Indice/PachecoBarrio/pachecobarrio.html> [Consulta 15 marzo de 2014].
- Padilla, Graciela (2012). “Renacer histórico de la ficción histórica” en Belén Puebla, Elena Carrillo y Ana Isabel Igiño (coordinadoras), *Ficcioneando. Series de televisión a la española*. Madrid: Fragua.
- Paez, Darío, Besabe, Nekane & González, José Luis (1997). “Social Process and collective memory: a cross cultural approach to remembering political events”, en *Collective Memory of Political Event. Social Psychological Perspectives*, James W. Pennebaker, Dario Paez y Bernard Rimé. New: Lawrence Erlbaum.
- Palacio, Manuel (2012). “Para entender la televisión del Franquismo”, en Fátima Gil Gascón y Javier Mateos-Pérez (ed.), *Qué cosas vimos con Franco*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Paolicchi, Piero (2000). “Recordar y Relatar”, en *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, coord. Alberto Rosa Rivero, Gulielmo Bellini y David Barhurst. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Paolicchi, Piero (2000). “Recordar y Relatar”, en *Memoria Colectiva e Identidad Nacional*, coord. Alberto Rosa Rivero, Gulielmo Bellini y David Barhurst. España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Peirano, María Paz (2005) “Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de “lo Chileno” como cultura popular”, en *Revista Antropología Visual*, Nº 6, pp.139-174.
- Peña Timón, Vicente (2006). “Acción Narrativa”, en Francisco García García y otros, *Narrativa Audiovisual*. España: Ediciones del Laberinto.
- Peris, Alvar (2015). “El relato transmedia en la ficción histórica para televisión”, en *La televisión conectada en el entorno transmedia*, en Miquel Francés; Germán Llorca y Àlvar Peris (editores). Madrid: Ediciones Universidad de Navarra.
- Pinker, Steven (2010). “Mind Over Mass Media” en *The New York Time*, 10 de junio. [En Línea] Disponible en: http://www.nytimes.com/2010/06/11/opinion/11Pinker.html?_r=2& [Consulta el 15 de julio de 2014].

- Pinto, Rosa (1995). "El discurso narrativo en la televisión" en *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación Nº 1, 1995*. [En Línea]. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/CIYC9595110069A/7462> [Consulta 15 enero de 2015].
- Pisani, Francis & Piotet, Dominique (2008). *La alquimia de las multitudes. Cómo la web está cambiando el mundo*. Barcelona: Paidós.
- Potter, Jonathan (1998). *La representación de la realidad. Discurso, retórica y construcción social*. Barcelona: Paidós.
- Pradera, Javier (2014). *La transición española y la democracia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Prádanos, Eduardo (2011). *La "televisión social": ¿tecnología algo más?* [En Línea] Disponible en: <http://www.genbeta.com/redes-sociales-y-comunidades/la-televisión-social-tecnología-o-algo-mas-por-eduardo-pradanos> [Consulta el 15 noviembre de 2014].
- Propp, Vladimir (1971). *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*. Madrid: Fundamentos.
- Puyal, Alfonso (2006). *Teoría de la comunicación audiovisual*. Madrid: Fragua.
- Puebla, Belén; Carrillo, Elena e Iñigo, Ana Isabel (2014). Las tendencias de las series de ficción españolas en los primeros años del siglo XXI, Barcelona: Portal de la Comunicación InCom-UAB, Institut de la Comunicació. [En Línea] Disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=80 [Consulta el 23 diciembre de 2015].
- Ramírez, Juan Carlos (2011). *Así será Los Archivos del Cardenal, la miniserie con que TVN promete sacudir la memoria histórica*. Publicado en el diario La Segunda de Chile, viernes 1 de julio de 2011. [En Línea] Disponible en: <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2011/07/659515/Asisera-LOS-ARCHIVOS-DEL-CARDENAL-la-miniserie-con-que-TVN-promete-sacudir-la-memoria-historica>. [Consulta el 16 diciembre de 2015].
- Randall Stross (2010), *When History Is Compiled 140 Characters at a Time*. [En Línea] Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/05/02/business/02digi.html? r=0> [Consulta el 31 octubre de 2014].

- Raposo, Gabriela (2009). "Narrativas de la imagen: Memoria, relato y fotografía" en *Revista de Antropología Visual*, Nº 13, junio, pp.79-103. [En Línea] Disponible en: <http://www.rchav.cl/imagenes13/imprimir/raposo.pdf>. [Consultada 17 diciembre de 2014].
- Reia, Vítor-Baptista (2010). "Lenguajes fílmicos en la memoria colectiva de Europa", en *Revista Comunicar* Nº 35, pp. 10-13.
- Renó, Denis (2015). "Movilidad y producción audiovisual: cambios en la nueva ecología de los medios", en Carlos Scolari (Ed.), *Ecología de los medios. Entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.
- Requena, Félix (2008). *Redes Sociales y sociedad civil*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Reyes, Patricia (2013). *Lo más visto en TV el 2013: clasificatorias al Mundial, Gala de Viña y Los 80*, Diario La Tercera, lunes 30 de diciembre 2013 [En Línea] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/2013/12/661-558175-9-lo-mas-visto-en-tv-el-2013-clasificatorias-al-mundial-gala-de-vina-y-los-80.shtml> [Consulta el jueves 13 de marzo de 2014].
- Ricoeur, Paul (1999). *Historia y Narratividad*. Barcelona: Editorial Paidós.
 (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
 (2000). "Narratividad, fenomenología y hermenéutica". *Barcelona: Análisis* Nº 25, pp. 189-207.
 (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.
- Rheingold, Howard (1996). *La comunidad virtual. Una sociedad sin fronteras*. Barcelona: Gedisa.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
 (2010). "Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar" en *Comunicar* Nº 36, Vol.XVIII, pp. 43-50.
 (2013). "Los formatos audiovisuales de la identidad: ensayo en nueve fragmentos y una idea" en Virginia Guarinos & Ana Sedeño (coordinadoras), *Narrativas audiovisuales digitales. Convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia*. Madrid: Editorial Fragua.

- Rodríguez García, Teresa C. & Baños González, Miguel (2010). *Construcción y memoria del relato audiovisual*. Madrid: Fragua.
- Rodríguez, Delia (2010). *Conectados. La era de las redes sociales*. Diario El País. [En Línea] Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/04/25/eps/1272176815_850215.html [Consulta el 12 de julio 2014].
- Rosenstone, Roberto (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Rosa, Alberto (2006). “Recordar, describir y explicar el pasado, ¿qué, cómo y para el futuro de quién?”, en *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, Mario Carretero Alberto Rosa María Fernanda González (editores). Buenos Aires: Paidós.
- Rovira Martínez, Marta (2014). *La Transició franquista. Un exercici d’ apropiació de la historia*. Barcelona: Raval Edicions.
- Rubio, Sagrario (2010). “Modelo Emerenc de comunicació” en Roberto Aparici (coordinador), *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: UNED.
- Rueda Laffond, José Carlos & Coronado Ruiz, Carlota (2009). *La mirada televisiva. Ficción y representación histórica en España*. Madrid: editorial Fragua.
- Rueda Laffond, José Carlos; Coronado Ruiz, Carlota & Sánchez García, Raquel (2009). “La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas”. *Comunicación y sociedad*, (12), 177-202.
- Ruiz-Vargas, José María (2008). “¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? Reflexiones desde la psicología cognitiva, en *Entelequia Revista Interdisciplinar*, Nº7, pp.53-76.
[En Línea] Disponible en:
<http://www.eumed.net/entelequia/pdf/2008/e07a02.pdf>.
[Consulta el martes 15 octubre de 2013].
- Sabio Alcutén, Alberto (2008) “La intervención de Estados Unidos y de Europa Occidental en la Transición en la Democracia en España 1975-1977”, en Damián González Madrid (coord.), *El Franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*. Madrid: Editorial La Catarata.
- Sánchez – Biosca, Vicente (2006). *Cine de Historia, cine de memoria. La representación y sus límites*. Barcelona: Càtedra Ediciones.
- Sanchez, Carlos (2013). “Y Twitter salvó a la televisión” en *Revista Anuncios 1450*, 4 al 7 febrero.

- Sánchez, Zapatero Javier (2010). “La cultura de la memoria”, en *Revista Pliegos de Yuste*, Nº 11-12, pp. 26-30.
- Sánchez, González Juan (2004). “Sobre la Memoria. El pasado presente en los medios de comunicación”, en HOAL, Nº 4, pp.153-163. [En Línea] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/875898.pdf>. [Consulta el martes 21 de julio de 2015].
- Sánchez González, Sebastián (2010) “¿Verdad y Reconciliación o Justicia transicional? Las encrucijadas de la transición pactada en Chile (1990-2000)”. Rey Tristán, Eduardo; Calvo González, Patricia. XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Congreso Internacional, Sep. 2010, Santiago de Compostela, Spain. Universidad de Santiago de Compostela, Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto; Consejo Español de Estudios Iberoamericanos, pp.1765-1783.
- Sand, Shlomo (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sandoval, Juan (2004). *Representación discursiva y acción situada. Introducción crítica a la psicología social del conocimiento*. Valparaíso: Editorial UV.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y Giro Subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Sartori, Giovanni (1998). *Homo Videns. La sociedad teledirigida*. Madrid: Taurus.
- Scolari, Carlos (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva*. Barcelona: Gedisa.
(2013) *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Ediciones Deusto.
- Schindel, E. (2011). ¿Hay una “moda” académica de la memoria? Problemas y desafíos en torno del campo. *Aletheia*, 2(3). [En Línea] Disponible en: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-3/bfhay-una-201cmoda201d-academica-de-la-memoria-.-problemas-y-desafios-en-torno-del-campo> [Consulta 17 febrero de 2014].
- Schneider, M.Steven & Foot A, Kirsten (2005). “Web Sphere Anaysis: An Approach to Studying Online Action” en Christine Hine *Virtual Methods. Issues in Social Research on the Internet*, Nueva York: Berg.

- Shirky, Clay (2010). *Cognitive Surplus*. New York: The Pinguin Press.
- Selva, Marta y Solà Anna (2004). "Modos de representación. Sujeto y Tecnologías de la imagen", en *Representación y cultural audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona: Editorial UOC.
- Semana 24, canal de noticias de TVN (2011),_Francisco Melo y Nicolás Acuña, actor y director respectivamente, de la serie "Los Archivos del Cardenal", [En Línea]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jCIRsQTOy0Q> [Consulta 20 septiembre de 2013].
- Serrano, Pascual (2013). *La comunicación jibarizada. Cómo la tecnología ha cambiado nuestras mentes*. Barcelona: Ediciones Península.
- Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Siavelis, M. Peter (2009). "Enclaves de la transición y democracia chilena", en *Revista de Ciencia Política*, Vol.29, Nº 1, pp.3-21.
- Small, Gary & Vorgan, Vivi (2008). *El cerebro digital. Cómo las nuevas tecnologías están cambiando nuestra mente*. Barcelona: Urano.
- Stross, Randall (2010). *When History Is Compiled 140 Characters at a Time*, New York Time, mayo 1 [En Línea] Disponible en: <http://www.nytimes.com/2010/05/02/business/02digi.html? r=0> [Consulta martes 4 de junio de 2013].
- Stern, Steve J. (1998). "De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)", en E. Jelin (comp.), *La conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*. Madrid: Siglo XXI.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
(1965). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Editorial. Signos.
- Tobella, Alma (2014). *En las redes de las series*. Diario El País, domingo 12 enero de 2014. [En Línea] Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/01/12/actualidad/1389560842_411169.html [Consulta martes 22 diciembre de 2015]

- The Cocktayl Analysis (2013) *Séptima Oleada del Estudio Televidente 2.0*, [En Línea] Disponible en: <http://tcanalysis.com/blog/posts/el-62-de-los-internautas-usa-otro-dispositivo-a-la-vez-que-la-television-de-manera-habitual> [Consulta 22 octubre de 2014].
- TVN, Televisión Nacional de Chile (2006), Reportaje *Desembarco de armas en carrizal bajo 1986*, [En Línea] Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=HsQFz_wLPCE
- Trejo, Raúl (2010). "Internet como expresión y extensión del espacio público", en Roberto Aparici (coordinador), *Conectados en el ciberespacio*. Madrid: UNED.
- Troncoso, Antonio (2012). "Redes Sociales y protección de datos personales", en *Menores y Nuevas Tecnologías. Posibilidades y riesgo de la TDT y las redes sociales*, en Isabel Lázaro, Nora Mora y Carmen Sorzano (coordinadores). Madrid: Editorial Tecnos.
- Tur-Viñes, Victoria, & Rodríguez Ferrándiz, Raúl. (2014). Transmedialidad, Series de Ficción y Redes Sociales: El Caso de Pulseras Rojas en el Grupo Oficial de Facebook (Antena 3. España). *Cuadernos.info*, (34), 115-131. Recuperado en 27 de febrero de 2015. [En Línea]. Disponible en http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-367X2014000100010&lng=es&tlng=es.10.7764/cdi.34.549
- Turkle, Sherry (1997). *La vida en pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- Tuitele (2013). "Un año de televisión social en España" (septiembre 2012-agosto 2013).
- Tusell, Javier (1999). *La transición española a la democracia*. Madrid: Melsa.
- Valcuende del Río, José María (2007). "Memoria e historia: individuos y sociedad" en *La recuperación de la memoria histórica. Una perspectiva transversal desde las Ciencias Sociales*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces.
- Valdivia, Andrés (2014). *Ficción en la televisión, los hechos reales en la red: un experimento en tiempo real*. Diario La Tercera, sábado 3 mayo de 2014. [En Línea] Disponible en: <http://diario.latercera.com/2014/05/03/01/contenido/tendencias/26-163546-9-ficcion-en-la-television-los-hechos-reales-en-la-red-un-experimento-en-tiempo.shtml> [Consulta el 17 de noviembre 2014].

- Valenzuela, Sebastián (2013). *También hay vida pública y ciudadanía en las redes sociales*, [En Línea] Disponible en: http://comunicaciones.uc.cl/profesor-sebastian-valenzuela-tambien-hay-vida-publica-y-ciudadania-en-las-redes-sociales/prontus_fcom/2012-06-22/101804.html [Consulta el sábado 15 de marzo 2014].
- van Dijk, Teun (2012). *Discurso y contexto. Un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez, Karelía (2011). *Sin tiempo para pensar*. Diario El País, 31 enero [En Línea] Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/01/31/actualidad/1296428402_850215.html [Consulta el miércoles 27 agosto de 2014].
- Vargas Llosa, Álvaro (2004). “Ricardo Lagos: la transición en Chile terminará cuando tengamos una Constitución”, en *diario ABC*, publicado el martes 22 de junio. [En Línea] Disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-06-2004/abc/Internacional/ricardo-lagos-la-transicion-en-chile-terminara-cuando-tengamos-una-constitucion-consensuada_9622169673480.html [Consulta el martes 21 de julio de 2015].
- Veres, Luis (2012). “Ficción televisiva, historia y cultura digital” en *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*, Miquel Francés i Domènec y Germán Llorca Abad (coordinadores). Barcelona: Gedisa.
- Vial, Joaquín (1995). “Políticas de crecimiento económico y transición política en Chile”, en Joaquín Vial, Dagmar Raczynski y Crisósomo Pizarro, *Políticas económicas y sociales en el Chile democrático*. Chile: Editorial Cieplan.
- Vilches, Lorenzo (1985). *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
(1989). *Manipulación de la información televisiva*. Barcelona: Paidós.
(2001). *La migración digital*. Barcelona: Gedisa.
(2013). “El fin de modelo único de televisión” en Lorenzo Vilches (coordinador), *Convergencia y transmedialidad. La ficción después de la TDT en Europa e Iberoamérica*. Barcelona: Gedisa.
- Wagner, Wagner & Hayes, Nicky (2011). *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. La teoría de las representaciones sociales*, Fátima Flores Palacios (Ed.). México: Anthropos.
- Walter, Mónica (2002). “Melodrama y cotidianidad. Un acercamiento a las bases antropológicas y estéticas de un modo narrativo”, en Hermann Herlinghaus (editor), en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Wallace, Patricia (2001). *La psicología de Internet*. Barcelona: Paidós.

- Wilde, Alexander (2013), "Un tiempo de memoria: los derechos humanos en la larga transición chilena", en Cath Collins, Katherine Hite y Alfredo Joignant (editores), *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Willard Quine (1960). "World and Project", en *The MIT Press*, Cambridge.
- Wohn, Yvette (2013). *History of Social Television*. [En Línea] Disponible en: <http://yvettewohn.com/2013/01/11/history-of-social-television/> [Consulta el 6 de octubre de 2014].
- Yagüe, Virginia (2014). "Sería muy factible estudiar una adaptación televisiva de "La última princesa del Pacífico"", disponible en URL: <http://www.formulatv.com/noticias/41235/virginia-yague-factible-adaptacion-televisiva-ultima-princesa-del-pacifico/> [Consulta 12 febrero de 2015].
- Yestes, Elena (2009). *El discurso de la memoria histórica en los Medios de Comunicación*, [En Línea] Disponible en: <http://www.ae-ic.org/santiago2008/contents/pdf/comunicaciones/390.pdf>. [Consulta el 31 de mayo de 2013].
- Yestes, Elena (2009). "Los medios revisitando el pasado: los límites de la memoria", en *Revista Anàlisi* Nº 38, pp 71-80. [En Línea] Disponible en: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:pSCAiluXiVoJ:www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/142473+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> [Consulta el jueves 6 de junio de 2013].
- Yus, Francisco (2010). *Ciberpramática 2.0. Nuevos usos del lenguaje en Internet*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Z.A.C (2008). "Rodrigo Bazaes, el hombre que reconstruye épocas", en *Diario La Tercera*, miércoles 10 de diciembre de 2008. [En Línea] Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/entretencion/artes/2008/12/727-82643-9-rodrico-bazaes-director-de-arte-de-los-80-la-serie-no-es-un-cliche-de-la-decada.shtml> [Consulta el 12 de febrero de 2013].

Sitios Web

(06/12/2012) “*Quién es quién en 'Amar es para siempre', el nuevo serial de Antena 3*”, recuperado de URL:

<http://www.formulatv.com/noticias/27906/quien-es-quien-amar-es-para-siempre-nuevo-serial-antena-3/>

[Consulta 6 octubre de 2013].

(23/02/2013) “Amar es para siempre” llega a las sobremesas de Antena 3, recuperado de URL:

http://www.antena3.com/series/amar/noticias/conoce-nueva-serie-sobremesas-antena-amar-siempre_2012111300092.html

[Consulta 18 julio de 2013].

13. Anexos

Anexo1: Fichas Inscripción Grupo Discusión Chile: Valparaíso y Valdivia

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Vida Perdomo Silva
Edad 45
Ciudad de Procedencia Valdivia
Profesión/Trabajo/ Estudios Comunicación Periodismo
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 13/01/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre RICARDO ALLEN A
Edad 29
Ciudad de Procedencia VINA
Profesión/Trabajo/ Estudios ING.
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma:  _____

Fecha: 13/07/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80 y Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

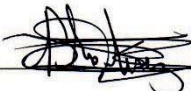
Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Brenda Montenegro Estay
Edad: 52 años
Ciudad de Proccendencia: Valparaíso
Profesión/Trabajo/ Estudios: Secretaría / U. Valpo / Técnico Profesional

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 13 de agosto de 2016

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Claudia Angulo Pérez
Edad: 22 años
Ciudad de Proccendencia: Viña del Mar
Profesión/Trabajo/ Estudios: Estudiante Medicina

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 13 / 08 / 14

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.
Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

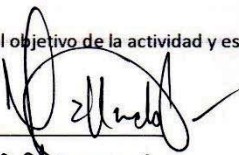
Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Cristina Acedo
Edad: 41
Ciudad de Proccendencia: Vina del Mar
Profesión/Trabajo/ Estudios: Productora Audiovisual

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma:

Fecha:


13/08/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Fernando Velasco Badello
Edad: 54
Ciudad de Procedencia: VALPARAISO
Profesión/Trabajo/ Estudios: EMPLEADO U.U

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 13-08-2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.
Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Camilo Saldivia
Edad: 20
Ciudad de Proccendencia: IQUIQUE
Profesión/Trabajo/ Estudios: Estudiante Derecho UV

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 13/08/14

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Sergio Rojas J.

Edad: 75

Ciudad de Procedencia: TENUCO

Profesión/Trabajo/ Estudios: Ing. Comercial y Económica
Est. Máster en Desarrollo a Escala Humana y Co. Rodrigo

Correo electrónico (opcional): SERROJAS@rednet.cl

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: [Firma manuscrita]

Fecha: 20/08/14

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardinal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Hanaan Hernández

Edad: 26 años

Ciudad de Procedencia: Coyhaique

Profesión/Trabajo/ Estudios: Periodista

Correo electrónico (opcional): hernandez.hanaan@hotmail.cl

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Hanaan Hernández

Fecha: 20/

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Katherine Almendra Villalobos
Edad: 36
Ciudad de Procedencia: VALDIVIA
Profesión/Trabajo/Estudios: PERIODISTA, ESTUDIANTE DE MAGISTER EN COMUNICACIÓN
Correo electrónico (opcional): kalmendra@gmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 20/08/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: ITALIA PAZ POVA LAPOS
Edad: 32
Ciudad de Procedencia: SANTIAGO
Profesión/Trabajo/ Estudios: Biología, Estudiante de Bioquímica
Correo electrónico (opcional): mipena@gmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 20 / Agosto / 2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Cristian Delgado Sepulveda

Edad 28

Ciudad de Procedencia Loi

Profesión/Trabajo/ Estudios Periodista

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: Viernes 20 Agosto 2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Katharina Walper
Edad: 27
Ciudad de Proccendencia: Valdivia
Profesión/Trabajo/ Estudios: Estud. Posgrado + Profe de Inglés

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: K. Walper

Fecha: 20.08.2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Jaime F. Herrera Parades

Edad: 30 años

Ciudad de Proccendencia: Santiago/Valdivia

Profesión/Trabajo/ Estudios: bioquímico / investigador de Postgrado / Tesis doctorales Cs Agrarias

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: [Firma manuscrita]

Fecha: 20/08/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de Chile, **Los 80** y **Los Archivos del Cardenal**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre: Manuela Luna Zuloaga
Edad: 30 Años
Ciudad de Proccendencia: Valdivia,
Profesión/Trabajo/ Estudios: estudiante doctorado en Ciencias

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 20 agosto 2014

Anexo2: Fichas Inscripción Grupo Discusión España: Madrid

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre M^e ROSARIO MARTÍNEZ POMAR
Edad 47
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios Lic. en sociología
Mail (voluntario) charo.mpomar@gmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 21 de Enero 2015.

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre BEATRIZ HERNÁNDEZ OLMEDO
Edad 56
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios AUX. DE FARMACIA
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Beatriz Olmedo

Fecha: 20.1.2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, *Amar es Para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.


Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Blanca De Pedro Cortés
Edad 48
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios INGENIERO TECNICO AGRICOLA
Mail (voluntario) blanca.dp@hotmaill.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma:

Fecha:


21/1/15

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.


Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre TOST SOLANS ELVIRA
Edad 68
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios licenciada filología hispánica - jubilada
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 21 enero 2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.
Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, *Amar es Para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

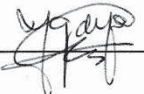
Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre JOVITA GAYO BIENO
Edad 57
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios ADMINISTRATIVO
Mail (voluntario) jgayo@hotmail.es

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: 21. 1. 15

Fecha: 

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre M^o DEL ROSARIO FERRUELOS MUÑOZ
Edad 57
Ciudad de Procedencia PELAHUSTAN (TOLEDO)
Profesión/Trabajo/ Estudios CUIDADORA / AMA DE CASA / GRADUADO ESCUAR
Mail (voluntario) charo.ferruelos@gmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma:

Fecha:

21-FEBRO-2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Rosa D^a Moreno Pama
Edad 56
Ciudad de Procedencia Madrid
Profesión/Trabajo/ Estudios Trabajo
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Rosa D^a Moreno

Fecha: 21-1-2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, *Amar es Para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre NURIEH CABERA GONZÁLEZ
Edad 29 AÑOS
Ciudad de Procedencia _____
Profesión/Trabajo/ Estudios GRADUADA EN EDUCACIÓN SOCIAL
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma:  _____

Fecha: 21 DE ENERO 2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.
Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, *Amar es Para Siempre* y *Cuéntame Cómo Pasó*. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

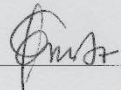
Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Enka Sermieuto.
Edad 41
Ciudad de Procedencia Bogotá - Colombia
Profesión/Trabajo/ Estudios Master. - Talleres
Mail (voluntario) yirlerix@hotmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consiente en participar voluntariamente.

Firma: 

Fecha: 21-01/2014

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Charo Barbero Garcia.
Edad 54
Ciudad de Procedencia Madrid.
Profesión/Trabajo/ Estudios Auc de Cas. Bachiller Superior
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Charo Barbero
Fecha: 21-01-2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Olivia Chavarria Z
Edad 69 años
Ciudad de Proccendencia Colombia
Profesión/Trabajo/ Estudios Subilada
Mail (voluntario) olichaz@hotmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Olivia Chavarria Z

Fecha: 22-Enero 2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre M^a Inmaculada Mediato Redondo
Edad 52
Ciudad de Procedencia MADRID
Profesión/Trabajo/ Estudios EDUCADORA SOCIAL GRADO
Mail (voluntario) inmamediato@gmail.com

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: M^a Inmaculada Mediato Redondo

Fecha: 21-1-2015

FOCUS GROUP

Investigación:

La Recuperación de la Memoria Histórica en las Series de Ficción a través de las Redes Sociales. El caso de España y Chile.

Investigador:

Miguel Chamorro.

Programa Doctoral Comunicación y Periodismo, Universidad Autónoma de Barcelona.

Estimado Voluntario/a

La presente actividad denominada **Focus Group** forma parte de una investigación sobre la percepción que tiene el espectador respecto a las series de ficción de España, **Amar es Para Siempre** y **Cuéntame Cómo Pasó**. Su opinión es fundamental de acuerdo a los sentimientos, visionado y opinión que le merece ambas series al ser un espectador que conoce y/o maneja las temáticas tratadas como contenido.

Su participación voluntaria es confidencial, segura y transparente, ya que contribuye con vuestro conocimiento en el trabajo de campo e interpretación que realiza el investigador en el área de la comunicación social.

Su opinión se utilizará sólo como material de estudio de la investigación.

Se Agradece mucho vuestra participación voluntaria y entregar su opinión de acuerdo a la pauta elaborada por el moderador.

Nombre Maria Yolanda Cruz Porcuna
Edad 54
Ciudad de Proccendencia Madrid
Profesión/Trabajo/ Estudios Dux Administrativo En Paris
Mail (voluntario) _____

He comprendido el objetivo de la actividad y estoy consciente en participar voluntariamente.

Firma: Maria Yolanda Cruz Porcuna

Fecha: 21-1-2015

Anexo 3: Constancia Realización Grupo Discusión en Universidad Austral Chile



Universidad Austral de Chile
Conocimiento y Naturaleza

CONSTANCIA ACTIVIDAD DE INVESTIGACIÓN

Doctor Luis Cárcamo Ulloa, Coordinador del Magíster en Comunicación de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Austral de Chile, certifica que el investigador Miguel Alejandro Chamorro Maldonado, Pasaporte N° 9061727-3 y NIE Y2579198-S, ha realizado un grupo de discusión en la Facultad de Filosofía y Humanidades, el día miércoles 23 de agosto de 2014, en el marco de su investigación doctoral que desarrolló en el Departamento de Comunicación y Periodismo de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Para que quede constancia,

Una firma manuscrita en tinta azul que parece decir 'Luis Cárcamo Ulloa'.

Dr. Luis Cárcamo Ulloa

**Prof. Instituto de Comunicación Social
Coordinador Magíster en Comunicación
Universidad Austral de Chile**


Valdivia, enero de 2016

Anexo 4: Constancia Realización Grupo Discusión en Universidad de Valparaíso



Valparaíso, Noviembre 2015

CONSTANCIA


Sr. David López Valencia, RUN 13.226.187-3, DE PROFESIÓN Ingeniero Comercial - MBA Y funcionario de la Dirección de Extensión y Comunicaciones de la Universidad de Valparaíso desde agosto del 2004 a la fecha, certifica que el investigador de la Universidad Autónoma de Barcelona, Miguel Alejandro Chamorro Maldonado, NIE, Y2579198-S, ha realizado un grupo de discusión el miércoles 13 de agosto de 2014 en las dependencias de la Dirección de Extensión en Comunicaciones de la Universidad de Valparaíso, en el marco de su investigación doctoral.

Anexo 5: Constancia Realización Grupo Discusión Ayuntamiento Madrid



Ana I. Delso Atalaya, con NIF: 2875767P, como Directora del Espacio de Igualdad "Hermanas Mirabal":

CERTIFICA

Que Miguel Alejandro Chamorro Maldonado, con NIE: Y2579198-S, ha organizado un grupo de trabajo como Investigador a cargo del Focus Group "Evolución de la Mujer, a través de series televisivas" en el marco de la tesis doctoral "La recuperación de la memoria histórica en las series de ficción, a través de las redes sociales, el caso de España y Chile, desarrollada en la Universidad Autónoma de Barcelona" y que fue impartido en el Espacio de Igualdad 21 de enero de 2015 de 10,30 a 13,30 horas.

Y para que conste a los efectos oportunos, lo firmo en Madrid a 21 de Octubre de 2015,


Fdo. Ana Isabel Delso Atalaya
Directora Espacio de Igualdad "Hermanas Mirabal"

