

## La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020). Continuidades y rupturas


Historical audiovisual fiction in Chile.  
Continuities and ruptures (1960-2020)

Ficção audiovisual histórica no Chile (1960-2020).  
Continuidades e rupturas

**Dra. Lorena Antezana Barrios**

Universidad de Chile  
Santiago, Chile


Email: [lantezana@uchile.cl](mailto:lantezana@uchile.cl)

 [0000-0003-3195-3325](https://orcid.org/0000-0003-3195-3325)

**Eduardo Santa Cruz Achurra**

Universidad de Chile  
Santiago, Chile

Email: [esantacruz@uchile.cl](mailto:esantacruz@uchile.cl)

 [0000-0002-6166-9985](https://orcid.org/0000-0002-6166-9985)

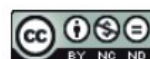
**Recibido:** 28 de noviembre de 2022

**Aceptado:** 28 de febrero de 2023

**Publicado:** 15 de mayo de 2023

Artículo científico. Este artículo es parte del proyecto "Formación de audiencias ciudadanas: Adolescentes y telenovelas en tiempos de intolerancia". ANID/ Concurso regular 2019/Núm. 1200108.

**Cómo citar:** Antezana Barrios, L., y E. Santa Cruz Achurra. «La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020). Continuidades y rupturas». Revista de Historia Social y de las Mentalidades, vol. 27, no. 1, 2023, pp. 209-241, doi: <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5861>.



**Resumen.** El objetivo principal de este artículo es describir y analizar la trayectoria de la producción de obras históricas de ficción en la televisión chilena y su relación con los contextos sociales, políticos, comunicacionales y tecnológicos. De este modo, se intenta develar un complejo proceso de rupturas y continuidades, que van desde el blanco y negro y el vivo y en directo hasta las plataformas mediáticas actuales. Desde una TV de masas producida en el país y dirigida a los públicos nacionales, hasta una producción audiovisual y un público insertos en los mercados mundiales como un segmento específico de esa oferta.

**Palabras clave:** Audiovisual; ficción; series; historia

**Abstract.** The main objective of this article is to describe and analyze the historical evolution of the production of works of fiction on Chilean television throughout its history and its relationship with social, political, communicational, and technological contexts. To do this, an attempt is made to unveil a complex process of ruptures and continuities, ranging from black and white and live and direct to current media platforms as well as from mass TV produced in the country that is aimed at national audiences to audiovisual production that has an audience inserted in world markets as a specific segment of that offer.

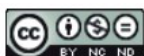
**Keywords:** Audiovisual; Fiction; Series; History

**Resumo.** O principal objetivo deste artigo é descrever e analisar a trajetória da produção de ficção histórica na televisão chilena e sua relação com contextos sociais, políticos, comunicacionais e tecnológicos. Desta forma, tenta desvendar um complexo processo de rupturas e continuidades, que vão do preto e branco e ao vivo e direto às plataformas de mídia atuais. Desde uma TV de massa produzida no país e destinada ao público nacional, até uma produção audiovisual e um público inserido nos mercados globais como um segmento específico dessa oferta.

**Palavras-chave:** Audiovisual; Ficção; Séries; História

## 1. Introducción

El artículo que sigue asume el desafío de organizar la producción audiovisual seriada histórica que se realiza en Chile desde el comienzo de la televisión en el país en 1959. A partir de la organización diacrónica de las series históricas producidas, aplicamos un método de análisis historiográfico que nos permitió “interrogar a la realidad social sobre el *cursum* sufrido por aquello que estudia, sobre cómo ha llegado a ser cómo es e incluso por qué ha llegado a serlo” (Beltrán 26). Los listados de series históricas fueron revisados y ordenados en etapas de acuerdo al contexto



de producción y a las condiciones socio-históricas del país, lo que implicó la realización de un análisis situado (Blázquez), para el que se revisó información de fuentes secundarias: prensa, reportes e informes. Así se establecieron los principales hitos temporales que organizan el trabajo.

Como introducción nos parece relevante señalar que tradicionalmente el papel de la industria cultural en la sociedad moderna fue pensado oscilando entre la democratización y ampliación del acceso a los bienes culturales, sostenido por sus defensores y la homogeneización y la degradación de la cultura, con su secuela de alienación y manipulación de las conciencias, denunciadas por sus críticos (Zubieta et al). Para efectos de nuestro trabajo, quisiéramos explorar una perspectiva distinta que se basa en la intuición de que su actividad en la sociedad se desarrolla en una serie de planos, entre los que se puede relevar la vulgarización del conocimiento, la ampliación del imaginario social, la incorporación de la imagen en tanto lenguaje, la transformación de la vivencia del tiempo y el espacio; y en especial, la producción y difusión de discursos y referentes sobre la identidad, insertos en procesos de elaboración y re-elaboración del sentido común masivo basado o vinculado con la historia local, que interpreta y confiere sentido a la realidad social.

Por su lado y en su especificidad, se trata de concebir a la televisión como un actor socio-cultural (Antezana y Santa Cruz), situado históricamente y que asume cada vez más un aspecto multifacético y cambiante orientado a su transformación en plataformas mediáticas que combinan lenguajes, códigos, géneros y formatos, producto entre otros factores de un acelerado y permanente proceso de cambios tecnológicos, sin olvidar además que su acción se sitúa en una compleja trama de mediaciones socio-culturales, en las cuales se produce la construcción de imaginarios colectivos y de producción discursiva.

En ese sentido, se puede sostener que el discurso de la televisión chilena lleva a cabo una operación sistemática para crear efectos de sentido sobre la vida y cultura cotidiana, estableciendo una compleja relación con el sentido común, en un plano de interacciones y mutuas determinaciones. Se trata de una racionalidad no exterior a dicho sentido común, si no que parte de la misma visión de mundo hegemónica. Así, el discurso televisivo no es discernible desde su pura inmanencia, sino desde la radical historicidad de toda estrategia comunicacional.

Subrayamos su estrecha ligazón con el sentido común, ya que este, en tanto materialización masiva de una cierta visión de mundo, es uno de los grados o niveles en que se manifiesta la ideología. Constituye su rasgo más fundamental y característico el ser una concepción de mundo disgregada, incoherente e incongruente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes, para los cuales constituye su única filosofía de vida (Gramsci). Se trata de una *filosofía espontánea*, por oposición al nivel de la concepción de mundo elaborada y sistemática constituida por la *teoría*. Sin embargo, cabe aclarar que la noción de espontaneidad no dice relación con alguna originalidad, sino que, por el contrario, se refiere a que es vivida y sobre todo aplicada en lo cotidiano sin reflexión y sin siquiera conciencia de sí misma. Dicho de otra forma, son fragmentos abigarrados y heteróclitos de explicación de la vida que asumen el carácter de lo natural, de aquello que no tendría ni necesitaría explicación, *que es porque es*.

El artículo que sigue se estructura en torno a dos ejes: por un lado, la relación entre historia y audiovisual basado en la construcción/aceptación de un verosímil histórico materializado en ciertos sentidos comunes audiovisuales compartidos entre la instancia productora y los telespectadores (Salinas et al.); y por otro la organización de la producción nacional en cuatro grandes periodos determinados por coyunturas políticas, cambios tecnológicos y funciones sociales que, en su conjunto, permiten determinar rupturas y continuidades en la producción de ficciones audiovisuales históricas. La historia de las series que aquí presentamos está indisolublemente vinculada a la historia de la televisión y a los devenires políticos del país.<sup>1</sup>

## 2. Preámbulo conceptual

Desde hace algunas décadas, la relación entre el relato de los historiadores y de los audiovisualistas ha supuesto un amplio espacio de convergencia de campos disciplinares inicialmente lejanos. La búsqueda de «rigor» historiográfico en la representación audiovisual ha supuesto la

1 Esto porque las series son producidas por los canales (o su emisión es definida por ellos más adelante) y porque las leyes formuladas así como los instrumentos de fiscalización y de promoción (propios de las distintas políticas públicas generadas por los distintos gobiernos, o su inexistencia) condicionan, en gran medida, su producción.

incorporación activa y cada vez mayor de historiadores a los equipos de producción. Por su parte, los historiadores han asistido al encuentro de una batería muy amplia de fuentes audiovisuales para complejizar sus propios estudios sobre los procesos históricos.

A esta altura resulta evidente y hasta reiterativo plantear que “los filmes no son simples repertorios de lo visible. En el marco relativamente estrecho que es el de las perspectivas de expresión y de comunicación en cierta época, intervienen permanentemente modificaciones, desplazamientos, reevaluaciones” (Sorlin 251). Las películas, bajo la interrogación historiográfica, se dimensionan como “textos audiovisuales [que] expresan a la sociedad y lo hacen tanto a partir de la anécdota que cuentan, como de las formas elegidas para hacerlo, es decir de los conjuntos y las articulaciones de signos que conforman cada texto” (Kriger y Tranchine 3). En las películas históricas sucede, entonces, un doble proceso: al tiempo que construyen una versión del pasado –según los criterios estéticos, sociales y culturales de su contexto específico y/o ampliado–, en ellas mismas se está construyendo la historia de su propio tiempo (Ferro 35).

El discurso audiovisual sobre el pasado es un discurso con “derecho propio, mediante el cual podríamos ser capaces de decir algo diferente de lo que podemos decir en la forma verbal” (White 218). Incluso las “secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito” (White 222). Pero, al mismo tiempo, su relación con el pasado no resulta de un ejercicio *verista* o, incluso, de reconstrucción de las estéticas predominantes de una época específica, a través de la ambientación tomada de modelos, cuadros, textos u otros referentes. Como ha insistido Metz, lo que está en juego es lo *verosímil cinematográfico*, y guardaría más relación con ciertas convenciones de género y estrategias retóricas, que con una pretensión de reconstrucción del pasado y/u objetividad científica (Metz 17).

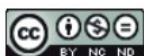
Lo discursivo aquí se está analizando en dos dimensiones. Por una parte, el discurso es la producción de sentidos socialmente construidos y legitimados mediante prácticas institucionales y políticas, es decir, discursos sociales como el discurso de género, el científico, el judicial, el histórico, entre otros. A partir de ellos se forman corpus representacionales que contribuyen a la producción de imágenes y concepciones de mundo o sentidos comunes, a la vez que se implican prácticas sociales en que

existe una disputa sobre la hegemonía de los imaginarios colectivos simbólicos y de las mismas formas de producir esas representaciones. Por otra parte, la noción de discurso refiere también a los modos y medios de representación de la realidad que se cristalizan en películas, textos, pinturas, canciones. Estos median los hechos sociales y otros discursos e imaginarios, a guisa de intertextos o expresiones formales de relaciones sociales no necesariamente institucionalizadas, pero dentro de un orden social, histórica y culturalmente situado, por ejemplo: el discurso literario, el cinematográfico, el televisivo, el fotográfico, el pictórico, entre otros.

Verosimilitud y *efecto de realidad* se conjugan para establecer el pacto de identificación, análisis y significado con los espectadores de una u otra obra audiovisual. En esto, resulta central pensar lo verosímil en tanto la representación de un mundo posible, y no de la veracidad efectiva de los eventos. El mundo posible no es una imposición, sino una verificación por parte de los espectadores de un estado de cosas de acuerdo con la propuesta del discurso, en contraposición a la idea de representación en tanto espejo de la realidad o como pura invención del individuo o equipo de producción.

La idea de mundo posible supone una conciliación entre lo que se representa y lo que se conoce, cuestión por lo demás común a cualquier forma de producción comunicacional, por ejemplo, el propio periodismo (Rodrigo Alsina). Lo verosímil no es lo simplemente *similar* a su referente, sino que es *lo habitual*, lo que sucede la mayor parte de las veces. Lo verosímil nos entrega más información de la *realidad* del mundo de lo que pueda comunicar la mera constatación de la contingencia. En este sentido, lo verosímil es una operación, una creación social y una configuración de mundo, que remite a la organización de sentido de una colectividad humana.

Por otro lado, las representaciones históricas audiovisuales tienen que producir un efecto de realidad para que el despliegue del discurso histórico no devenga en una ciencia ficción sobre el pasado. A partir de aquí, podríamos plantear que lo verosímil está determinado por la relación activa entre el efecto de verosimilitud y el efecto de realidad, transformándose así en un puente formal entre lo representado y lo probable/habitual. Lo verosímil no es un atributo del texto, objeto e imagen estética, pero tampoco del colectivo social y de los individuos que lo interpre-



tan, lo verosímil es una cualidad relacional. La forma audiovisual se posa sobre un tejido de convenciones compartidas, tanto por los espectadores como por los productores o realizadores, un trasfondo discursivo y representacional que configura lo que se podría definir como un *sentido común audiovisual*, compuesto por los repertorios representacionales verosímiles cultural y epocalmente situados.

La verosimilitud es también un territorio de disputas por la hegemonía interpretativa de ese *cuerpo de creencias*, que establece nuestra relación con el medio ambiente de objetos con los que nos relacionamos y que fijan nuestro horizonte de sentido. Así, todo discurso histórico verosímil buscará solidificar un mundo de creencias, construyendo una forma audiovisual que se muestre naturalizada, haciendo evidente la dimensión política e ideológica de todo discurso sobre el pasado y de toda ficción audiovisual que vehiculiza ese discurso. La ficción audiovisual es especialmente significativa, ya que recoge y amplía la tradición de la narración oral, de tal manera que:

Sin representar ni deformar propiamente la realidad, las historias narradas [...] más bien la reescriben y la comentan, ocupando un lugar preeminente en las esferas de las “prácticas interpretativas” mediante las cuales en cada época los hombres han creado sus propias visiones y versiones del mundo y han dado sentido a la vida cotidiana. (Buonano 62)

En esa dirección, desarrollaría tres funciones fundamentales. En primer lugar, nos habla a nosotros y de nosotros. Para ello, recoge y reelabora los temas e intereses elementales y básicos de la vida cotidiana: el bien y el mal, el amor y el odio, la familia, la amistad, la violencia, la justicia, la enfermedad y la salud, la felicidad y las desgracias, los sueños y el miedo, los que operan sobre la base de géneros y formatos ya conocidos. Por otra parte, cumple un rol de familiarización con el mundo social, para preservar y construir un sentido común, entendido como “un substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia, que a su vez sirven para familiarizarnos con el mundo social” (Buonano 64). Lo antes dicho conduce a la tercera función que es la de mantenimiento de la comunidad, mediante la preservación y reconstitución de ámbitos significativamente reconocibles, como “lugar de regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos”

(Buonano 66), operando como mucho más que un corpus internamente coherente y homogéneo.

La ficción audiovisual al referirse a la historia puede hacerlo en tres formatos distintos: uno, el *biopic* o construcción biográfica de personajes; luego, la reconstrucción de hechos o fenómenos que realmente ocurrieron y, finalmente, usar el pasado como ambientación.

Chicharro y Rueda sostienen que la singularidad de la ficción histórica televisiva radica en la oferta de unos relatos verosímiles, contruidos a partir de un conjunto de citas reconocibles que contienen argumentos, personajes o situaciones. “La cultura histórica colectiva sería”, señalan estos autores, “la resultante negociada entre determinadas propuestas derivadas de la historiografía académica y ciertos contenidos mediáticos, que circularían en el espacio social en forma de historia popular vulgarizada y condensada” (62). Agregan los autores que ello instala a la televisión como un “centro de producción de memoria”, a partir de la verosimilitud alcanzada gracias a aspectos como son la ambientación y puesta en escena, la construcción de personajes y tramas, la dramatización y, sobre todo, la individualización de los conflictos o procesos históricos. Dicho de otra forma, “los textos audiovisuales tienen la capacidad para transmitir ciertos imaginarios o conocimientos históricos que permean fácilmente entre la audiencia debido a la simplificación de sus tramas y a la dimensión pedagógica de los medios” (Antezana y Mateos 68). Agregan además estos autores que estas operaciones significan que “El pasado –algún acontecimiento significativo histórico, social o político, alguna recreación de la vida de un personaje popular o anónimo– puede considerarse como un recurso narrativo y éste se explica a los televidentes de manera fácilmente comprensible e ilustrada” (Antezana y Mateos 68).

Desde el punto de vista de su articulación en tanto discurso, señalan también que la ficción televisiva se nutre de la novela, el teatro o el cine para componer su narrativa con elementos que son adaptados a los particulares códigos de la televisión y que se manifiesta en formatos distintos, desde los dramatizados a las comedias, desde los largometrajes a las telenovelas, entre otros: “El nexo común de todos ellos radica en que la ficción se conforma sobre la base de los relatos. Se trata de contar historias que se basan en situaciones o personajes de la realidad, pero son



ficcionales, es decir, no han sucedido o no han sucedido así realmente” (Antezana y Mateos 68).

En esa dirección juega un rol central el género que vehicula la narración. Al respecto, Mujica afirma la importancia del melodrama, en tanto estructura narrativa preferente en la ficción televisiva nacional, señalando que aquel establece una mediación entre el discurso oficial (moderno, letrado y público) y lo cotidiano (tradicional, oral y doméstico): “Esta mediación permite al individuo ver la gran historia, las grandes tendencias de lo público, desde su propio y pequeño espacio cotidiano” (Mujica 22). Martín-Barbero ha recalcado la importancia del melodrama en la propia constitución de una identidad cultural popular en América Latina (Martín-Barbero y Muñoz) y su presencia en la historia, a través de distintos lenguajes y soportes, desde el folletín impreso, pasando por el cine, la radio y luego la TV, en que imperaría “un nuevo modo de comunicación que es el relato ‘de género’ por oposición al relato de ‘autor’” (Martín-Barbero 147):

[...] el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa en ella no sólo como su contraparte o su sustituto sino como algo de lo que está hecho, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales.  
(Martín-Barbero y Muñoz 27)

Un elemento clave en la estructura melodramática es la noción de *reconocimiento*, pero no en el sentido de una pura operación de redundancia y reiteración, sino que como interpelación y como drama. Lo que mueve la trama, entonces, es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra lo aparente, lo que oculta, disfraza o dificulta la lucha por hacerse reconocer. Frente a ello, el autor que venimos siguiendo se pregunta: ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano?

Por otro lado, efectivamente el melodrama se sitúa en el plano de una sociabilidad primordial, aquella del parentesco, de las solidaridades vecinales, territoriales y de amistad. La modernización y las transformaciones operadas por el capitalismo en el ámbito del trabajo y del ocio, la mercantilización del tiempo de la casa, de la calle y hasta de las relaciones más primarias, parecerían haber abolido aquella sociabilidad popular. En realidad, dirá Martín Barbero, no han hecho sino tornarla anacrónica:

Pero esa anacronía es preciosa, es ella la que en “última instancia” le da sentido hoy al melodrama en América Latina, la que le permite mediar entre el tiempo de la vida, esto es, el de una socialidad negada, económicamente desvalorizada y políticamente desconocida, pero culturalmente viva, y el tiempo del relato que la afirma y les hace posible a las gentes reconocerse en ella. Y desde ella, melodramatizando todo, vengarse a su manera, secretamente, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y la desposesión cultural. (29)

De allí la existencia de una estructura narrativa basada en el esquematismo, en que los conflictos son los de la pasión y el parentesco, en que la estructura de los roles y los actores sociales es estrictamente maniquea y en que los personajes operan fundamentalmente como signos de arquetipos morales. En definitiva, el modelo melodramático tiene su fuerza y su valor en asentarse en una matriz cultural arraigada en un sustrato cultural popular de larga historia. Ello supone la permanencia de competencias culturales capaces de generar niveles de autonomía con respecto a las hegemónicas y de entablar con ellas relaciones de apropiación, negociación, conflictos, alianzas, etc.

Constanza Mujica, por su parte, señala que no se trata de que los referentes de esas producciones sean directamente los hechos pasados:

sino el discurso e imaginario historiográfico básico y compartido por la comunidad a la que se dirige. Por eso, tiende a recuperar de los personajes tanto sus discursos (o grandes frases) conocidos y reproducidos en los libros escolares, como los rasgos físicos y de vestimenta que han sido diseminados en billetes y retratos oficiales. (21)

Vemos así que la ficción audiovisual narra la historia a partir de códigos y referencias comunes que se adaptan a un formato televisivo basado en el melodrama.

### 3. Periodo inicial (1959-1973)

Chile fue uno de los últimos países latinoamericanos en tener televisión y esta no se originó en la iniciativa de empresas comerciales ligadas a la propiedad de diarios o cadenas radiales, a diferencia de otros países de

la región. Lejos de ello, su origen estuvo en las prácticas docentes y de investigación al interior de algunas universidades (Hurtado).

Construyendo los equipos con diversos materiales, grupos de académicos y estudiantes comenzaron a realizar transmisiones experimentales, hasta interesar a las autoridades universitarias que vieron en el nuevo invento, un instrumento para su vinculación con la sociedad. Se trataba de una sociedad que al impulso del desarrollismo industrializador había transitado en las primeras décadas del siglo XX hacia la configuración de una sociedad de masas, fenómeno similar al que ocurrió en otros países latinoamericanos (Romero).

Hacia fines de los años 1950, cuando tres universidades, de las ocho existentes, decidieron comenzar a transmitir al espacio público, se generó un debate que abarcó a la prensa, así como al Parlamento, todos los partidos y el gobierno derechista de la época encabezado por el presidente Jorge Alessandri, los que coincidieron en reservarles a las universidades el control de la naciente televisión:

La propiedad social de la TV en Chile emerge y se debate por 15 años (1955-1970) y obtuvo el apoyo de sectores de todo el espectro partidario. En su favor no solo se movilizaron concepciones político-sociales sino también tradiciones culturales; el estatuto social de la TV chilena no habría ocurrido sin su génesis universitaria y ésta brota más de un dinamismo cultural que ideológico. Y es esta matriz cultural (típica de las universidades chilenas) la que permite concitar el apoyo de personas e instituciones que discrepan entre sí. (Fuenzalida, *Televisión. Padres-Hijos* 145-146)

Cabe recalcar que, en este origen, desligado de intereses comerciales nacionales o externos, se establecieron tendencias que durante décadas articularon de manera muy estrecha al desarrollo de la TV con los contextos políticos, sociales y culturales que sacudieron convulsivamente a la sociedad chilena en la última parte del siglo XX. La presencia del Estado y su influencia directa en la producción de ficción audiovisual, por ejemplo, se mantiene hasta la actualidad jugando un rol determinante en su financiamiento y en la operación de una de las principales redes nacionales.

La primera transmisión fue realizada en 1959 por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV). Le siguieron la Universidad de Chile

(UCH), cuya primera emisión fue en 1960 y la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), cuyo canal tuvo su inauguración formal en 1961. Se trataba de lo que un autor llamó periodo *universitario experimental* (Portales) y que duró hasta la realización en Chile del Campeonato Mundial de Fútbol en 1962, desafío que obligó a estos incipientes canales a dar un salto cualitativo y formalizar de allí en adelante una programación diaria.

Se abrió así un período que abarcó toda la década de los años 1960, con un sistema constituido por los tres canales universitarios y un modelo televisivo de carácter mixto, llamado por el citado Portales como *universitario cultural-comercial*, dada la presencia de la propaganda comercial desde los comienzos:

A pesar de ser una televisión universitaria-estatal, la chilena ha estado siempre influida por la publicidad. No existió en ninguna etapa un sistema de financiamiento público suficiente para emprender su desarrollo sin recurrir al expediente comercial. (Portales 100)

Durante la década de 1960, los canales universitarios operaron sin mayor regulación y fueron penetrando lenta pero profundamente en la sociabilidad masiva y la vida cotidiana, en la misma medida en que los receptores fueron colocándose cada vez más al acceso de grupos más amplios de población, vía créditos y/o baja de los precios, incluyendo su producción o armado en fábricas nacionales o ubicadas en el territorio. No es en absoluto ajena a ese proceso de masificación la recepción colectiva, en casa de familiares, vecinos o sedes sociales, como ocurrió en general en toda América Latina.

Sin embargo, lo anterior ocurría en sectores muy acotados del territorio.<sup>2</sup> Los canales de las Universidades de Chile y Pontificia Universidad Católica de Chile, en la capital y sus alrededores cercanos y el de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, en esa ciudad y su radio también próximo. En 1969 ese panorama cambió con la creación de Televisión Nacional de Chile (TVN), de propiedad estatal, con el objetivo de extender la

---

2 Cabe señalar que recién hacia fines de esa década comenzaron las transmisiones vía satélite para el hemisferio sur, por parte de las transnacionales propietarias de los mismos. En un contexto de televisión analógica, fue particularmente complejo el proceso de envío de la señal a lo largo de un territorio tan extenso en longitud como el chileno, problema que comenzó a resolverse recién en la década siguiente vía antenas repetidoras y la transmisión vía microondas.

televisión hacia la totalidad del país. Ello, además, se verificó en el marco del desarrollo de la coyuntura política que llevó al gobierno a la Unidad Popular, encabezada por Salvador Allende en 1970, lo que provocó que en el Parlamento se aprobara en ese año la Ley N° 17.377 que instaló un marco regulatorio para el funcionamiento de la televisión chilena, como expresión de una negociación consensuada entre todos los sectores políticos, en lo que Fuenzalida llamó el *modelo de control social* (Fuenzalida, *Televisión. Padres-Hijos*).<sup>3</sup>

En ese contexto se transmitían programas culturales, dedicados a la difusión de la llamada alta cultura y también shows musicales, espacios deportivos y otros dedicados al periodismo y el debate político. En este periodo, que cubre desde la aparición de la televisión hasta el golpe militar de 1973, la ficción audiovisual producida se realizó en tres líneas distintas, de acuerdo a los géneros trabajados: por un lado, los llamados teleteatros, que consistían en una pieza que se transmite completa en una emisión, como adaptación de obras de teatro o en libretos escritos especialmente para la televisión, que no distaban mucho de un teatro filmado, desde el punto de vista del manejo del lenguaje audiovisual y que se consideraban obras propias de canales universitarios y, por tanto, con una misión de difusión cultural.

Por otra parte, y como una segunda línea de producción, en estos años fundacionales de la televisión chilena se realizaron las primeras experiencias de producción de telenovelas a partir de *Amalia* (1968) dirigida por el cineasta Helvio Soto que contó con aproximadamente 30 episodios. La historia tiene lugar en 1840 durante la dictadura de Juan Manuel de Rosas, en Argentina. Al año siguiente, la Escuela de Artes de la

---

3 Valerio Fuenzalida, *Televisión. Padres-Hijos*. La discusión de esa ley se ubicó en el marco de la exigencia de sectores del centro político, la Democracia Cristiana (DC), hacia la Unidad Popular (UP), que había triunfado por mayoría relativa en las elecciones presidenciales de septiembre de 1970 sobre el candidato de la Derecha. En un sistema electoral como el que tenía Chile y que no consultaba la realización de una segunda vuelta, era el Congreso Pleno, de diputados y senadores, el que debía elegir entre las primeras dos mayorías relativas. En ese contexto, el apoyo de la DC a la ratificación del triunfo de Allende se condicionó a la firma de lo que se llamó un Estatuto de Garantías Constitucionales. En ese marco, se promulgó la ley que regulaba el funcionamiento del sistema televisivo en las condiciones en que había existido en la década de 1960. Ello significó que se congeló la propiedad de los canales a los ya existentes, impidiendo que otras dos universidades, la Universidad de Concepción y la Universidad Técnica del Estado, que ya tenían desarrollado un proyecto al respecto, lo pudieran hacer y obviamente también la existencia de una televisión privada.

Comunicación (EAC), de la Pontificia Universidad Católica de Chile, produjo *La Sal del Desierto*, que:

Fue una teleserie semanal histórica que presentaba la época y los problemas en torno a la gran riqueza salitrera a fines del siglo XIX. Su realización significó un enorme esfuerzo de investigación documental y asesoría permanente al guionista y la producción. (Hurtado 224)

El esfuerzo antes señalado se ubicaba al interior de un marco, en que la ficción dramática, a través de diversos géneros y formatos, pasó a ser un elemento importante en la programación de los canales nacionales. Ya hacia 1964, Canal 13 exhibía el *Teletatro Pond's*, de origen argentino, programa que transmitía telenovelas, que se exhibían a media tarde, al interior del programa nacional *Mientras otros duermen siesta*, destinado a las dueñas de casa.

Posteriormente, se hizo regular la transmisión de telenovelas, con gran éxito de sintonía.<sup>4</sup> Entre ellas, cabe recordar las argentinas *Nino* y *Papá Corazón* o las mexicanas *Los Hermanos Coraje*, *La Tormenta* y *Muchacha Italiana viene a casarse* y especialmente la peruana *Simplemente María*, transmitida por Canal 9 de la Universidad de Chile.

La tercera línea de producción del periodo fue la realización de lo que actualmente llamamos series, las que pueden diferenciarse de acuerdo al tipo de contenidos. Es el caso de aquellos relacionados con la historia nacional. Canal 9 de la Universidad de Chile exhibió en 1965 *Legión Blanca*, su primera serie. En cada capítulo se presentaba una historia distinta, relacionada con un caso médico que hubiera generado revuelo en la sociedad chilena en el pasado. En 1970 TVN realizó la primera producción seriada de este tipo que se llamó *En la huella del tiempo*, sobre sucesos de la historia de Chile.

Hubo también un par de adaptaciones de textos literarios, como el caso de Canal 13 con *En Cuentos*, en que se adaptaban cuentos de autores nacionales y de TVN que produjo en colaboración con PROTAB que

---

4 En esa época, la sintonía se medía a través de un sistema de entrevistas presenciales a una muestra determinada de hogares, en las que se pedía señalar qué programas se recordaba haber visto la semana anterior, por lo que se construía un llamado índice de recordación. Dicha entrevista la contestaba la persona que estaba en la casa al momento de la visita del encuestador. Ver, María de la Luz Hurtado.

era una productora independiente, *Martín Rivas 70*, en 45 capítulos.<sup>5</sup> Fue una serie basada en la novela escrita en el siglo XIX, pero ambientada en los años 1970, se dijo que se decidió una ambientación contemporánea y un elenco reducido, por el escaso presupuesto.

En resumen, en este periodo fundacional la televisión chilena, constituida por tres canales universitarios locales y una red estatal de alcance nacional dieron un espacio importante en sus programaciones a la ficción audiovisual histórica, en varios de sus formatos y géneros, la que convivía en la programación habitual con producciones de otros países, telenovelas mexicanas o argentinas y series estadounidenses.

Cabe señalar que, de acuerdo a la mencionada ley de 1970, los canales tenían un financiamiento mixto. Por un lado, recibían un aporte estatal directo y, por otro, podían recurrir al mercado publicitario, aunque con limitaciones: solo podían transmitir publicidad algunos minutos por hora y siempre antes y después de los programas, nunca en su desarrollo. Con ello, los canales contaban con recursos más o menos estables para una producción audiovisual en la que podían experimentar. Dicha forma de financiamiento fue producto del acuerdo político mencionado que dio origen a esa legislación y duró hasta la dictadura.

#### 4. Ficción audiovisual en dictadura (1973-1990)

La política televisiva de la dictadura no reemplazó la ley de 1970 por una nueva normativa hasta el final de su mandato. Lo que hizo fue reformar el cuerpo legal existente y adecuarlo a sus fines. Dado el control directo que impuso sobre el sistema universitario a través de los llamados Rectores-delegados en cada universidad, en pocos meses modificó la estructura orgánica del sistema televisivo concebida en la Ley de 1970 y con ello dispuso del control total de todos los canales de televisión, situación que duró hasta su partida en marzo de 1990 (Santa Cruz, “Entre goces y llantos”).

A diferencia de lo que sucedió con otros medios como la prensa escrita y, en especial, la radio, en que paulatinamente comenzaron a discurrir, primero en forma solapada e indirecta y luego de manera abierta y desafiante las voces opositoras, en la década de 1980, la televisión tuvo todo el

<sup>5</sup> Cfr. <http://teleserieschilenas.blogspot.cl/2010/03/las-distintas-adaptaciones-de-martin.html>

periodo el dudoso privilegio de ser un medio totalmente oficial y, sobre todo en el caso de la televisión estatal, de ser un instrumento propagandístico.

Se exigió a los canales que se autofinanciaran, terminando con el aporte estatal, lo que incluía al propio canal público. Ello les obligó a buscar los recursos en el mercado publicitario. Se desarrolló así un sistema televisivo mixto en que convivieron, un rígido control ideológico, junto con el crecimiento permanente de un mercado publicitario que operaba como eje articulador del propio sistema.

Estos años fueron para la televisión chilena el tiempo de su masificación y consolidación como principal alternativa de entretención, información y consumo cultural a nivel masivo y popular (Durán). La televisión se constituyó efectivamente en un medio de comunicación de masas, institución centralizada social y territorialmente que imponía la predominancia de tendencias homogeneizadoras en lo cultural:

La TV chilena ha evolucionado hacia el modelo comercial-privado en características como el crecimiento de emisiones de diversión, la baja de emisiones culturales y su desplazamiento hacia horas menos importantes y la desaparición casi total de la TV instructiva. La eliminación del financiamiento mixto ha obligado a alargar las horas de transmisión, saturándolas de programas de diversión con la finalidad de obtener audiencia que ofrecer a los avisadores y obtener ingresos. (Portales 173-175)

Por otro lado, debido a la creciente masificación del consumo televisivo, en estos años, se podía afirmar que:

La TV ocupa un lugar de privilegio en el hogar popular. En torno a ella la familia se congrega y la recepción ocurre colectivamente (...) El aparato receptor de TV, en la inmensa mayoría de los casos, está situado en el lugar principal de la casa (sala, comedor, estar, cocina). (Fuenzalida y Hermosilla 67)

Los autores citados constataban, además, la presencia de ciertas tendencias que habían sido planteadas antes y en otros lugares (Silverston) y que se harían mucho más evidentes en los años siguientes:

Como rasgo general, hay que anotar la tendencia creciente a “es-  
cuchar la TV”. Esto quiere decir que, en muchos casos, la TV per-



manece encendida desde la mañana cumpliendo una función de compañía, hasta aquí asignada a la radio (...) Otra tendencia general sobresaliente fue el hecho que los programas que la familia ve en conjunto son motivo de conversaciones, diálogos e, incluso, de confrontaciones. Se confirma así la hipótesis de la familia como esfera mediadora de los mensajes televisivos). (Fuenzalida y Hermosilla 68)

Hacia fines del régimen, este se preocupó de dejar amarradas orgánica y legalmente ciertas bases del sistema televisivo, generando transformaciones en la estructura del mismo. Esta nueva normativa fue dictada con fecha 30 de septiembre de 1989 como Ley N° 18.838. Es decir, tres meses antes de las elecciones presidenciales y parlamentarias que significaron la vuelta de un régimen democrático representativo. Dicho cuerpo legal eliminó toda restricción a la propiedad de los canales, dejando abierta la posibilidad de su privatización, como acontecería a partir de la década siguiente, en plena democracia.

Durante este periodo, la producción nacional de ficción audiovisual se desarrolló en dos líneas. La más importante para las finanzas de los canales fue la de telenovelas,<sup>6</sup> la que se consolidó desde 1982, por el éxito obtenido por Canal 13 con *La Madrastra*, de Arturo Moya Grau. Tanto Canal 13 como TVN producían anualmente dos telenovelas las que se exhibían semestralmente. Dichas realizaciones convivían en la parrilla junto a otras de procedencia brasileña, mexicana, argentina o venezolana (Santa Cruz, *Las telenovelas puertas adentro*).

La segunda línea fue la producción de series que fue más bien escasa. En total se realizaron solamente siete y casi todas de contenido histórico. Dos de ellas, adaptaciones literarias entre las que se contó con una nueva versión de la novela decimonónica, *Martín Rivas*,<sup>7</sup> aunque esta vez rigurosamente apegada al texto y que fue la primera serie en colores. La segunda adaptación también recogió las historias narradas en la obra *Episodios Nacionales*, de Liborio Brieba, ambientados en el periodo de la

6 En los años 1970, y después del golpe militar de 1973, solo se produjeron tres telenovelas: dos escritas por Arturo Moya Grau, *J.J. Juez* y *María José*. La tercera fue *El Secreto de Isabel*, y cuya exhibición fue suspendida tras su primer capítulo, sin mayores explicaciones.

7 En 1979, TVN exhibió *Martín Rivas* en seis episodios, siendo la primera serie en color e innovó también al grabar muchos exteriores. El guion estuvo fuertemente apegado a la novela de Blest Gana. Se retransmitió en agosto de 1985, en diciembre de 1988 y los domingos de abril en el año 2004. Fue todo un éxito de audiencia.

Independencia y editada en el siglo XIX. Se trató de *Amelia*, transmitida en 1981 por TVN, en 15 episodios.

Una tercera fue *La Quintrala*, de TVN, producida en 1987, con diez episodios, basada en la vida de Catalina de los Ríos y Lisperguer, una terrateniente del Chile colonial, conocida popularmente como *La Quintrala*, quien fue acusada de asesinatos y brujería. En 1989 y a poco de terminar el periodo dictatorial, TVN produjo *Teresa de los Andes*, miniserie de cinco episodios. Narra la vida y muerte de la joven Juanita Fernández Solar, más conocida como Santa Teresa de Los Andes (1900-1920),<sup>8</sup> en el contexto de su santificación que la llevó a ser la primera persona chilena en acceder a esa jerarquía dentro de la Iglesia Católica, seguida pocos años después por San Alberto Hurtado.

Las series históricas se encuadraban en un discurso oficial que remite a la construcción discursiva realizada en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de un liberalismo moderado, que recogió elementos de una matriz más bien conservadora, tales como la predominancia del orden como valor fundamental en la construcción de la república.<sup>9</sup> En ese sentido y dado el escaso número de series históricas, es posible afirmar que el sistema televisivo controlado por el régimen dictatorial puso mayor esfuerzo y recursos en un tipo de programación centrada en el espectáculo y el entretenimiento.

En las cinco series históricas del periodo podemos observar dos movimientos heredados del periodo anterior. El primero, el de las adaptaciones literarias e históricas que en general intentan apegarse al relato original y el segundo la recreación de periodos históricos narrados desde la vida cotidiana y las pasiones para lo que se recurre a personajes protagónicos femeninos que serían los más apropiados para contar lo que ocurre en la esfera privada. Otro aspecto que destaca de este periodo es el inicio de los biopic centrados en narrar vidas ejemplares, que es lo que sucede con *Teresa de los Andes*. El contraste entre esta producción que destaca a una buena mujer y *La Quintrala*, que sería la mala, es evidente.

8 Canal 13 también produjo en esa década otras dos series, *La señora* y *Una familia feliz*.

9 Ver Diego Barros Arana, *Historia General de Chile*. Dicha visión fue problematizada y contrarrestada en el siglo XX por lecturas provenientes de otros marcos epistémicos e ideológicos, tales como el social cristianismo y diversas interpretaciones del marxismo (Ver Julio Pinto y María Luna Argudín, *Cien años de propuestas y combates. La historiografía chilena del siglo XX*).

## 5. El Cambio de siglo: Transición Democrática y Nuevas Tecnologías (1991-2005)

El régimen democrático que se instauró a partir de 1990 solo le introdujo algunas modificaciones menores a la Ley N° 19.131, heredada de la dictadura, manteniendo el criterio de abrir la propiedad de los canales a actores privados nacionales y extranjeros y el financiamiento publicitario. De esta forma, se consolidó el reemplazo del *modelo de control social*, por otro cuyo eje articulador es la lógica del mercado publicitario, *modelo comercial* que en Chile no había existido de manera plena, hasta entonces.

No fue extraño a ello, la reforma a la ley sobre Televisión Nacional de Chile, que le devolvió el carácter de Empresa Autónoma del Estado, la saneó de la deuda acumulada en la Dictadura, pero a la vez, le reafirmó la política de autofinanciamiento consolidando su dimensión comercial. También se desarrolló un paulatino proceso de privatización, que comenzó en los años 1990 con el canal de la Universidad de Chile, que pasó a ser *Chilevisión*, propiedad de consorcios extranjeros, y en los años recientes continuó con el canal de la Pontificia Universidad Católica de Chile, que pasó a poder del Grupo Luksic, uno de los principales grupos económicos del país y, finalmente, la reciente venta del canal de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso a grupos extranjeros.<sup>10</sup>

En la década de 1990, TVN intentó establecer la posibilidad de un modelo televisivo capaz de articular lo comercial y lo social. Nombrándolo como de *servicio público* (Fuenzalida, *Televisión y cultura cotidiana*), no se trataba de una versión del modelo europeo clásico, que consagraba al Estado como el gran emisor televisivo, sino de uno dirigido a servir a un público consumidor, poseedor de demandas heterogéneas y segmentadas. En todo caso, se trató de un hábil e innovador esfuerzo por incorporar la lógica de la segmentación al interior de una parrilla programática relativamente fija, que tuvo éxito en el mercado especialmente durante esa década. En esos años, además, se implementó la medición de audiencias *on line*.

Por su lado, a comienzos de esta década de 1990 apareció la televisión codificada (por cable y satelital), donde rápidamente se desarrolló un

10 [www.emol.cl](http://www.emol.cl), 29 diciembre 2016. La información es ambigua, ya que señala que se trataría de la "sociedad GCO, grupo ligado a la empresa que comercializa los contenidos de Disney Media Distribution en Chile".

proceso de concentración y centralización de la propiedad, por parte de consorcios transnacionales, con sus diversificados sistemas de servicio básico, Premium y más tarde HD, lo que provocó la coexistencia segmentada de diversos niveles televisivos. Paralelamente, surgieron canales nacionales en la señal codificada.

Lo que comenzó a delinarse, entonces, fue un mercado crecientemente segmentado, entre cuyas ofertas se encuentran contenidos producidos internamente para el mercado local. Lo anterior encuadrado en un modelo genérico de televisión comercial que trabaja con formatos, géneros y rutinas más bien globales. Todo ello acrecentado por el hecho de que la modernización instaló progresivamente a los canales nacionales en una competencia global, atendiendo a la variedad de ofertas televisivas mundiales, enfrentados a una demanda que comenzó a transitar, vía *zapping* desde lo global a lo particular y viceversa. Se estaba viviendo el paso de la comunicación de masas a la comunicación segmentada, como tendencia predominante, característica central de la transformación estructural vivida por la sociedad chilena y su sistema de medios en el cambio de siglo.

En este contexto, la producción de ficción audiovisual nacional tuvo como eje clave la producción de telenovelas y se mantuvo el esquema que venía desde la década de 1980, centrada en TVN y Canal 13, que producían dos obras al año, por la disputa de una sintonía, que como dijimos, ahora era factible de ser medida *on line*. Dicha realidad se mantuvo hasta mediados de la década de los años 2000. Sin embargo, lo anterior no significó que no se realizaran series. Por el contrario, ambos canales señalados mantuvieron una producción constante y exclusiva hasta el 2003, en que el nuevo canal privado, MEGA, comenzó a incursionar en el género.

En esa dirección cabe señalar que TVN exhibió la mayor cantidad de series producidas, que fueron dieciséis, en cambio Canal 13 solo realizó nueve. Como se dijo, los nuevos canales privados comenzaron a producir ficción audiovisual entrada la década de los años 2000. Por ello, consignamos solamente cuatro de Mega y una de Chilevisión, lo que cambió en el periodo siguiente, como veremos más adelante. Otra cuestión importante de plantear es que, en los años 2000 se efectuó, por primera vez, la alianza entre canales nacionales y grandes consorcios internacionales



para la realización de algunas series, lo que marcaba la aparición de una tendencia que ha tenido un desarrollo creciente en los últimos años.

Cabe destacar aquellas series cuyos contenidos estaban relacionados con episodios o personajes de la historia nacional, ya que en este periodo se tenía, en diversos ámbitos y como sucedía en muchos países latinoamericanos, la cercanía del Bicentenario de la Independencia a celebrarse en 2010. Además, como lo hemos anotado en otros trabajos, la producción mediática de la historia del país ha tenido a la ficción televisiva como exponente importante, incluso tal vez más que la producción cinematográfica (Santa Cruz, “La producción mediática”).

La primera serie a destacar en ese sentido fue *La Patrulla del desierto*, exhibida por Canal 13 en 1993. Se trata de una serie de siete episodios que mostró la vida de un grupo de hombres en la Guerra del Pacífico (1879-1884), que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia. Hasta el día de hoy, es considerada por la crítica como la mejor serie chilena sobre la Guerra del Pacífico por distintos motivos: su guion fue inteligentemente creado sin chauvinismos, pero también sin eufemismos, posee rigurosidad histórica, una buena caracterización de época y un buen casting, entre otras. Posteriormente ha sido retransmitida.

Una segunda realización de este tipo fue *Mira tú*. TVN la exhibió en el 2002, en doce episodios. En el año 2004 se realizó una segunda temporada. Durante el programa, los protagonistas recorrían diversos lugares de importancia cultural e histórica en Chile, como por ejemplo el Cementerio General, el cerro Santa Lucía, la Plaza de Armas de Santiago, el palacio de La Moneda, diversos museos y ciudades como Valparaíso e Iquique. Un locutor en *off* iba relatando la historia del lugar, y poniendo atención en detalles que pasaban inadvertidos para los protagonistas, dando pie al descubrimiento de datos y relaciones insospechadas, que muchas veces eran apoyadas por animaciones. El estilo del programa fue considerado como único, mezclando cultura y educación con la comedia.

También, cabe señalar en este ítem la realización, por parte de Canal 13, todavía en manos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, de dos series sobre la vida del sacerdote Alberto Hurtado, en proceso de su beatificación y posterior santificación, antes mencionado.<sup>11</sup>

11 La primera fue *Crónica de un Hombre Santo*, de 1990, en cuatro episodios, en el contexto de la campaña para su beatificación y la segunda, *Alberto, quién sabe cuánto cuesta...*, 2005, año en que fue canonizado.

A pesar de no ser muchas las series históricas de este periodo, dos de las producciones se destacan al estar relacionadas con episodios o personajes de la historia nacional. Sin embargo, en este periodo y como sucedía en muchos países latinoamericanos, se empieza a desarrollar una preocupación por recuperar la historia que se manifestará en el siguiente periodo dada la cercanía del Bicentenario de la Independencia a celebrarse en 2010.

## 6. El Nuevo Siglo: El auge de las Históricas (2006 – 2020)

A pesar de que en los últimos años el consumo de la televisión abierta o de libre recepción producida en Chile fue descendiendo debido a los cambios tecnológicos,<sup>12</sup> en este periodo se ha consolidado la producción nacional de ficción. Los antiguos canales de televisión se fueron transformando, pasando de ser medios de comunicación de masas en el siglo pasado a plataformas mediáticas en la actualidad, en las que convergen todos los lenguajes y todos los soportes tecnológicos, apuntando hacia una pantalla única en la que se ve televisión, se escucha y se ve radio, se navega por internet, se establecen relaciones personales y sociales virtuales y se escucha música, entre otras cosas posibles.

En este periodo, vemos una producción más sistemática de series en casi todos los canales de televisión abierta. Se emitieron 104 series (33 de ellas históricas lo que equivale a un 38% de la producción del periodo) que estuvieron pensadas inicialmente para su transmisión en dichos canales y, en general, fueron en una primera etapa producidas por las áreas dramáticas de las mismas estaciones. Más adelante, la producción de las series se realizó en conjunto con productoras independientes hasta dejarla casi en su totalidad en manos de estas últimas.

De hecho, hacia el 2010 los cuatro canales de mayor audiencia (CHV, Canal 13, TVN y Mega), estrenaron un total de 53 programas de origen independiente, equivalente a un 3,1% de la programación (Fuenzalida y Julio). Ese año, eran 36 dichas productoras y 26 de ellas generaban con-

---

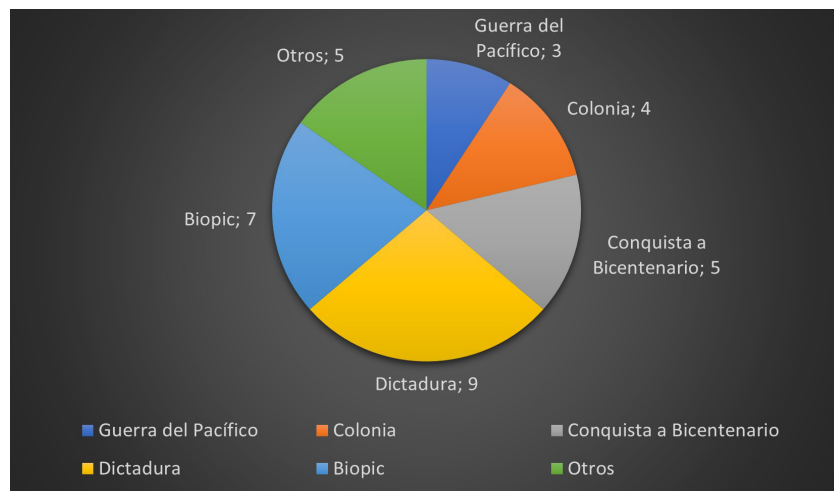
12 Por el creciente consumo de producción audiovisual en otras plataformas como Netflix, Amazon o HBO Go (36%), YouTube (55%), o incluso en los propios portales de internet de los canales de televisión abierta nacionales (35%). CNTV, *Anuario estadístico consumo y oferta de televisión 2018*.

tenidos para la televisión abierta, mientras que el 2016, ya eran cuarenta y una (Reyes).

Las productoras independientes han sido en gran medida las encargadas de internacionalizar la producción local, aunque sus producciones son muy dependientes del financiamiento estatal. La contribución más importante de aportes públicos entregados al sector audiovisual chileno es dada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, CNCA, a través del Fondo de Fomento Audiovisual que apoya al cine nacional, mientras que en segundo lugar quedan los beneficios monetarios entregados desde el Consejo Nacional de Televisión, CNTV, y que, a través del Fondo de Fomento a la Calidad, entrega actualmente el subsidio más importante a la producción para la pantalla chica (Julio et al.).

El Consejo Nacional de Televisión comenzó con la política de fondos de apoyo a la producción audiovisual, a través de concursos públicos, desde 1993 y de manera creciente. En su primera versión entregó 35 millones de pesos (aproximadamente 44 mil dólares) a cinco propuestas; mientras que el 2005 entregó \$ 974 millones de pesos (más de un millón de dólares) repartidos en dieciocho proyectos. En cuanto a las categorías de programas financiados se ampliaron de uno a seis el 2004 y a diez el 2009. Ese mismo año se creó el Premio a la Excelencia, recompensando al programa que, una vez emitido, cumpliera mejor la misión y objetivos del CNTV que, en esa primera versión, benefició a la serie *Los 80*, de Wood Producciones, emitida en el Canal 13 (Reyes). Financiando 43 producciones en el periodo (72 %), vemos que casi todas las series y miniseries estrenadas en los últimos años han sido beneficiarias de él.

A partir de 2008 las series históricas obtuvieron las preferencias del público y vivieron un apogeo sin precedentes, cuyos efectos se mantienen hasta hoy. Los temas, contenidos y recursos que emplearon –basados en el realismo, la verosimilitud, la representación del pasado y la visibilización de problemáticas sociales, principalmente – captaron a la audiencia y consiguieron destacarse en el debate público (Mateos-Pérez). Esta producción respondió en gran medida a la celebración del Bicentenario de la primera Junta de Gobierno de Chile, en el 2010, conmemoración que incentivó a los distintos canales a presentar producciones vinculadas a temáticas que fuesen consideradas importantes de recordar. A partir de este hito se inició un gran ciclo de producciones históricas y un renovado interés de las audiencias por estas temáticas.



**Gráfico 1** Temáticas abordadas

**Fuente** Elaboración propia en base a revisión de prensa.

Uno de los primeros acontecimientos históricos abordados fue la Guerra del Pacífico, conflicto armado (1879 y 1884) que enfrentó a Chile contra los aliados Perú y Bolivia. La temática fue trabajada en series como *Epopéya* (2007), *Paz, una historia de pasión* (2008) y *Adiós al 7º de Línea* (2010) que es una adaptación literaria de la novela de Jorge Inostrosa Cuevas en 1955. Recordemos que esta temática es desarrollada también en los periodos históricos previos ya revisados en este texto.<sup>13</sup>

En este periodo también se relevaron los perfiles y aportes a la construcción de Chile de distintas personas, así como se realizaron una serie de producciones vinculadas a personajes relevantes para la historia del país. Es lo que observamos en series como *Héroes* (2007 – 2009) seis episodios en los que se recrean los momentos más importantes de grandes próceres de la historia de Chile, *Grandes chilenos* (2008), diez episodios que presentan a los personajes históricos que contribuyeron a la construcción del país, *Algo habrán hecho por la historia de Chile* (2010) serie de carácter documental, que fue uno de los primeros programas masivos grabado y transmitido en alta definición y relata fragmentos de la historia del país desde la Conquista y hasta el Centenario de la Nación, *Cartas de mujer* (2010) en seis episodios narra emblemáticos momentos de la

13 Con *Sal del desierto* (1969) y *La patrulla del desierto* (1993).



historia de Chile y *El niño rojo* (2014), miniserie que relata la infancia y juventud del héroe de la independencia Bernardo O'Higgins.

Relacionado con esta temática, también observamos una serie de producciones inspiradas en el periodo histórico de la Colonia. Estas son: *La Colonia* (2010) con tres temporadas y 100 capítulos es una sitcom ambientada en el Chile colonial del siglo XIX, *Sitiados* (2015) con tres temporadas, la primera está basada en el sitio del asentamiento de Villarica (1598-1601), *Puerto Hambre* (2015) miniserie de cuatro capítulos basada en los hechos reales de Puerto del Hambre en el Estrecho de Magallanes durante la época de la Conquista de Chile en 1584 e *Inés del Alma mía*, (2020) adaptación literaria ambientada en la Conquista de Chile, en ocho episodios, y la historia se centra en el viaje de Inés Suárez rumbo al Nuevo Mundo.

La conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado en Chile el 2013 fue otro hito relevante para la producción ficcional. Mención especial la constituyó la serie *Los 80* (Canal 13, 2008- 2014), que fue la primera en configurar la ficción a partir de la vida de una familia en el contexto de la dictadura, abriendo así el camino para otras producciones sobre este tema. Otras series cuyas tramas se centran en este periodo histórico fueron las dos temporadas de *Los archivos del Cardenal* (2011-2014) que se centra en el trabajo de defensa de los derechos humanos que realizó la Vicaría de la Solidaridad durante la dictadura del general Augusto Pinochet (1973-1990); *Mary and Mike* (2018) miniserie sobre los agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) Mariana Callejas y su esposo Michael Townley; *Héroes invisibles* (MEGA), que en seis episodios cuenta la historia de dos diplomáticos finlandeses, Tapani y Lysa Brotherus, quienes salvaron cientos de vidas en Chile tras el golpe de Estado de 1973; y *Dignidad* (2020) que en ocho episodios cuenta la historia de Colonia dignidad. Además están las miniseries *Amar y morir en Chile* (2012), en formato policial inspirada en la conflictiva relación entre el Frente Patriótico y la Central Nacional de Informaciones (CNI) en los años ochenta; *Ecos del desierto* (2013), que relata la vida de la abogada de derechos humanos Carmen Hertz; *No, la serie* (2014)<sup>14</sup>, sobre la campaña del mismo nombre desarrollada en el marco del plebiscito de 1988; y *Berko, el arte de*

14 Miniserie basada en la película *No* (Pablo Larraín, Chile, 2012). La cinta se hizo popular al convertirse en la primera película chilena nominada al Óscar a la mejor película extranjera.

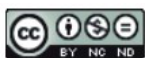
*callar* (2020) que es una adaptación literaria y cuenta la extraña muerte del periodista británico Moyle en el Hotel Carrera en 1990.

Las biopic o series biográficas producidas en este periodo fueron: *Violeta se fue a los cielos* (2012), miniserie sobre la cantora chilena de música folclórica Violeta Parra; *Diario de mi residencia en Chile* (2013), miniserie que narra la historia de la escritora e ilustradora británica María Graham por Chile entre 1822 y 1823; *Bombal* (2013); *Neruda* (2017), miniserie sobre la vida política y persecución del poeta Pablo Neruda en 1948 (Guerra fría); y *Martín, el hombre y la leyenda* (2018) miniserie sobre la vida del boxeador Martín Vargas. Consideramos también como parte de este conjunto a dos series que reconstruyen el desarrollo de grupos de artistas de la escena musical chilena, nos referimos al *Bim bam bum* (2013), serie de once episodios basada en una historia policial que gira en torno al exitoso teatro de revista del mismo nombre, ambientada en 1956-1957 y a *Sudamerican Rockers* (2014), que en dos temporadas presenta la historia del grupo de rock chileno Los Prisioneros en los años 80.

Por último, en la categoría "Otros" agrupamos cinco series que, aunque próximas a las temáticas y periodo histórico al que aluden las series producidas en esta fase, se encuentran un poco fuera de ellas. Nos referimos a *La tirana* (2010) miniserie nacional que se ambienta en 1918, en medio de la crisis de las salitreras; *12 días que estremecieron a Chile* (2011) serie de doce episodios que revisa acontecimientos destacados de los últimos 40 años de la historia del país; *Cobre, poder y pasión* (2012) serie de diez episodios ambientada en los años 1935-1945; *62, historia de un mundial* (2017) miniserie sobre la organización del Mundial de fútbol en el país (1956 y 1962); y *Ramona* (2017) ambientada en la década de los setenta, que en doce episodios relata las peripecias de dos hermanas que migran desde el campo a la ciudad.

Vemos así que las series que se distinguen en este periodo son las que presentan contenidos históricos, relacionados con conmemoraciones de hitos relevantes. Algunas de las series policiales, que se destacan por su capacidad de seducir a públicos foráneos, también construyen sus intrigas apoyándose en acontecimientos históricos y locales fácilmente reconocibles. Mientras que las comedias y dramas se inspiran en distintos aspectos vinculados a la vida cotidiana y a la cultura local.

La celebración del Bicentenario que sirvió como marco en el que se difundieron estas series televisivas, permitió, una vez más, apreciar a la



TV operando de manera significativa en la escritura y construcción cotidiana de la realidad nacional, especialmente en los procesos de construcción de una memoria, en la perspectiva de la *comunidad imaginada* (Anderson). La ficción audiovisual, aparece como un ámbito con ventajas comparativas frente a otros, predominantes en otras épocas, como el sistema de partidos o el sistema educacional, para relacionarse directamente con los individuos.

## 7. A modo de cierre

El derrotero histórico seguido por la producción de ficción audiovisual en la televisión chilena y su conexión con los diferentes contextos sociales y comunicacionales nos permite apreciar algunas tendencias que manifiestan un complejo juego de rupturas y continuidades, cuestión que una perspectiva histórica permite analizar con mayor profundidad, más allá de inmediatismos que muchas veces enceguecen y nublan la perspectiva.

En ese sentido, es importante constatar que, desde sus particulares inicios, la televisión chilena ha consagrado un espacio importante a la producción y exhibición de ficción audiovisual. Desde la televisión en blanco y negro, e incluso todo en vivo y en directo, pasando por distintos contextos sociales y tecnológicos que significaron la transformación de aquel sistema televisivo original, constituido por canales universitarios y estatal, y la implantación de un modelo de TV comercial, financiado por el mercado publicitario y la llegada del color, primero, y la digitalización, después, la oferta de la ficción audiovisual se ha mantenido siempre vigente en las pantallas nacionales.

Sin embargo, los cambios producidos por los contextos antes reseñados provocaron también rupturas relevantes. En las primeras décadas, los géneros trabajados tenían una importante estabilidad. Eran básicamente, el teleteatro que pronto fue desapareciendo, la telenovela de origen latinoamericano, en especial mexicano y argentino, y las teleseries, muchas de ellas de origen estadounidense. Es decir, la producción local, si bien no muy numerosa, compartía la parrilla programática de un sistema constituido por dichos canales universitarios y el canal estatal y estaba dirigida a un público local.

Con el cambio de siglo y el impacto de las tecnologías digitales se ha generado un cambio radical, no solo por el aumento explosivo de la oferta en términos cuantitativos, con la irrupción del cable y las distintas plataformas, sino en términos cualitativos; lo que podemos denominar “el estallido de los formatos”. La noción de género de ficción ya no da cuenta de un par de formatos relativamente diferenciables, sino que incluye muy diversos y numerosos tipos de producciones, cuyo perfil tiene que ver, no tanto con alguna característica inmanente al texto, pensando en la tradicional definición de género, proveniente de la Literatura, sino que con determinaciones que provienen de otras dimensiones, como la económica.

Nos encontramos, entonces, con obras de muy diverso número de episodios, cuya proyección en el tiempo depende fundamentalmente del éxito de sintonía; con una producción que está pensando en la inserción posible en diversos segmentos del mercado mundial, lo que va a determinar muchas veces el carácter de la obra, el tipo de actores y actrices, etc. En el caso chileno, fenómenos como los anteriores se expresan en que los canales nacionales han ido abandonando el financiamiento directo de su producción dramática, buscando convenios con nuevos actores como las empresas productoras privadas.

Por otro lado, otro elemento de continuidad, en el caso chileno, es la importante, cuando no decisiva, presencia del Estado. Por una parte, manteniendo, aunque con dificultades económicas cada vez mayores, su propia emisora (TVN) y convirtiéndola en una plataforma que trasciende en su acción y oferta al mero canal de televisión inicial. Pero, sobre todo, la acción estatal es especialmente significativa en la creación y mantenimiento, desde fines del siglo pasado, de concursos públicos que, año a año, reparten el financiamiento necesario, no solamente para mantener, sino para haber hecho crecer de manera importante la producción nacional de ficción audiovisual, aunque no exista una política específica que incentive la producción histórica.

La presencia estatal también se manifiesta en el hecho de la existencia desde 1970 de un cuerpo legal, aprobado en el parlamento, que rige al conjunto del sistema, que establece la existencia de un organismo estatal superior de carácter autónomo de los gobiernos encargado de regir su funcionamiento y que es el que reparte los fondos que financian producciones audiovisuales, en general, vía concurso público. Ello explica



la estrecha relación del funcionamiento del sistema televisivo con los contextos y coyunturas políticas, además de las determinaciones que provienen del mercado publicitario, por ejemplo, cuestión que en otras sociedades de la región puede ser la fundamental.

Finalmente, otro elemento de continuidad que se puede advertir en este recorrido por la evolución histórica de la televisión chilena es la presencia en la producción nacional de contenidos relacionados con personajes, episodios específicos o épocas pasadas de la historia nacional. Otro tipo de contenidos que permanece en el tiempo es el relacionado con la comedia de situaciones, muchas de ellas centradas en personajes que conforman grupos familiares representativos de distintos sectores de la sociedad, ofreciendo una lectura de la estructura de clases, en distintos contextos históricos, en el sentido que Burke le atribuye a la imagen. Así, es destacable que, en el caso chileno, es mucho más significativo el discurso histórico construido por la televisión, que el del cine nacional y está además conectado con otros actores del campo cultural, tales como la radio, la prensa y la misma Literatura.

Por otra parte, desde el punto de vista del discurso predominante sobre el pasado en estas obras, se puede afirmar que, desde 1990, la industria cultural nacional y la televisión en particular, que se desarrollan marcadas por el sello de lo universal, en sus formatos y géneros, en sus rutinas profesionales y de producción, en su permanente difusión de los valores de la modernidad globalizada, se ha hecho cargo de un discurso que reinstala la supuesta vigencia de una cierta *chilenidad* tradicional. Se establece una síntesis entre la identidad nacional entendida como modernidad y los elementos básicos de un discurso conservador y tradicionalista y, más aún, usando a estos como la matriz de sentido, recogiendo diversos elementos, de manera fragmentaria, de los diversos discursos que sobre lo nacional recorrieron los dos siglos anteriores (Larraín). Se trata de la cooptación de costumbres, gustos, modos de habla e imaginarios que remiten a lo masivo y que se entroncan con raíces culturales populares, pero, en esta época, desprovistos o limpiados de todo sedimento identitario étnico o clasista.

Así, aparece como verosímil la idea de que, por sobre la heterogeneización cultural y en conjunto con la universalización proveniente de la inserción en el mundo global, sería posible la subsistencia de lo nacional y retóricamente reinstala la vigencia de una cierta *chilenidad* carac-

terizada por la existencia de una sustancia inmutable y ahistórica, que se expresa simbólicamente en elementos provenientes del mundo de la hacienda colonial y decimonónica.

Sin embargo, en estos tiempos se trata de una identidad que no remite, ni lo pretende, a algún basamento social, político, económico, religioso, a la manera como lo hacían los discursos identitarios clásicos; que no interpela a sujetos o actores sociales situados en territorios específicos y fijos dentro de la estructura social, sino que al individuo en tanto consumidor-ciudadano, es decir, poseedor de demandas provenientes de su particular experiencia de vida y que se las plantea indistintamente al mercado, al Estado, a los medios, etc. bajo un mismo patrón.

No se está frente a un ideario presentado como una causa colectiva, sobre la base de un deber-ser totalizante de la vida individual y colectiva, que exija en nombre de la defensa de la identidad nacional sacrificios o desgarramientos existenciales, como un conflicto bélico, por ejemplo, sino que se vive en la forma de eventos interactivos y a través del consumo.

Es decir, la ficción televisiva histórica chilena se hace cargo de algunas de las funciones que detallábamos al comienzo, especialmente en lo que se refiere a la sedimentación de un sentido común audiovisual y a lo que Buonano establece en cuanto a hablarnos a nosotros y de nosotros, cumpliendo el rol de familiarización con el mundo social, manteniendo la comunidad. De esta manera, la televisión chilena se ha constituido en un “centro productor de memoria”, en el sentido que planteamos al comienzo.

## Referencias bibliográficas

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, 2000.

Antezana, Lorena, y Javier Mateos-Pérez. “Construcción de memoria: la Dictadura a través de la ficción televisiva chilena (siglos XX y XXI)”. *Historia Crítica*, no. 66, 2017, pp. 109-128. DOI: <https://doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>.



- Antezana, Lorena, y Eduardo Santa Cruz. "Tecnología y poder: simulacros de participación política". *Comunicación política y democracia en América Latina*, editores Juan Pablo Arancibia y Claudio Salinas, Ediciones Ciespal- Gedisa, 2016, pp.125-140.
- Barros Arana, Diego. *Historia General de Chile*. Editorial Universitaria, 2000.
- Beltrán, Miguel. "Cinco vías de acceso a la realidad social". *El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación*, compiladores Manuel García Ferrando et al., Alianza, 1986, pp. 17-45.
- Blázquez, Norma. "Epistemología Feminista. Temas Centrales". *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*, coordinadores Norma Blázquez et al., UNAM, 2010, pp. 21-38.
- Buonano, Milly. *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Gedisa, 1999.
- Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Editorial Crítica, 2001.
- Chicharro, María del Mar y José Carlos Rueda. "Televisión y ficción histórica: amar en tiempos revueltos". *Comunicación y Sociedad*, vol. 21, no. 2, 2008, pp. 57-84, DOI: <http://dx.doi.org/10.15581/003.21.36281>.
- Chile, Consejo Nacional de Televisión. *Análisis de Audiencias Programas del Fondo CNTV 2007, 2007*, <https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20110322/asocfile/20110322131447/informede analisis de audiencia.pdf>.
- . *Estudio Estadístico de Televisión Abierta 2000-2007*. 2011, <https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20110322/asocfile/20110322124220/estadistico2007.pdf>
- . *Anuario estadístico consumo y oferta de televisión 2018*. 2019, <https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20190329/asocfile/20190329114753/anuario estadistico de oferta y consumo 2018.pdf>
- Durán Escobar, Sergio. *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. LOM Ediciones, 2012.
- Ferro, Marc. *El cine. Una visión de la historia*. Akal, 2008.

- Fuenzalida, Valerio. *Televisión. Padres-Hijos*. CENECA-Ediciones Paulinas, 1984.
- . *Televisión y cultura cotidiana*. Corporación de Promoción Universitaria, 1997.
- Fuenzalida, Valerio y María Elena Hermsilla. *Visiones y ambiciones del televidente*. CENECA, 1989.
- Fuenzalida, Valerio y Pablo Julio, editores. *I Panorama del audiovisual chileno*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2011.
- Gramsci, Antonio. *Cuadernos de la Cárcel*, Tomo III: *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Juan Pablos Editor, 1975.
- Hurtado, María de la Luz. *Historia de la TV en Chile (1958 – 1973)*. Ediciones Documentas, 1989.
- Julio, Pablo, et al. *IV Panorama del Audiovisual Chileno*. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2015.
- Kruger, Clara, y Elina Tranchine. *Problemas y debates fundamentales en los estudios sobre cine e historia*. Seminario de Doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2009.
- Larraín, Jorge. *La identidad chilena*. LOM ediciones, 2001.
- Martin-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili, 1986.
- Martin-Barbero, Jesús y Sonia Muñoz. *Telenovela y melodrama*. Tercer Mundo Editores, 1992.
- Mateos-Pérez, Javier. “La producción de las series de televisión chilenas de éxito (2008-2014)”. *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, editores Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa, Ril Editores, 2018, pp. 131-154.
- Metz, Christian. *Lo verosímil*. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Mujica, Constanza. “La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma”. *Cuadernos de Información*, no. 21, 2007, pp. 20-33. DOI: <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>.
- Pinto, Julio y María Luna Argudín. *Cien años de propuestas y combates. La historiografía chilena del siglo XX*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.





- Portales, Diego. *Las dificultades de innovar. Un estudio sobre las empresas de televisión en América Latina*. ILET, 1987.
- Reyes, Patricia. *Producción audiovisual independiente para televisión. Los altibajos de la industria chilena*. Memoria de título, Santiago, Universidad de Chile, 2017.
- Rodrigo Alsina, Miquel. *La construcción social de la noticia*. Paidós, 1998.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Siglo XXI Editores, 1986.
- Salinas, Claudio, et al. “¿Géneros o estrategias? Discursos históricos y cinematográficos en el cine chileno de ficción”, *Aisthesis*, no. 63, 2018, pp. 9-25. DOI: <https://doi.org/10.7764/aisth.63.1>.
- Santa Cruz, Eduardo. *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. LOM Ediciones, 2001.
- . “Entre goces y llantos: la TV chilena en la Dictadura”. *Cuadernos de la Red*, no. 2, 2012, pp. 102-139.
- . “La producción mediática de la Guerra del Pacífico (del folletín a las series televisivas)”. *Mapocho*, no. 83, 1er semestre 2018, pp. 178-211.
- Silverston, Roger. *Televisión y cultura cotidiana*. Amorrortu Editores, 1996.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para historia del mañana*. FCE, 1985.
- White, Hayden. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Prometeo, 2010.
- Zubieta, Ana María, et al. *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*. Paidós, 2000.