

Imágenes para recordar. Memorias generacionales sobre el pasado reciente en Chile

*Pictures to remember. Generational memories
about the recent past in Chile*

Lorena Antezana Barrios

(Instituto de la Comunicación e imagen, U. Chile)

[lopezhidalgo@us.es]

Juan Pablo Sánchez Sepúlveda

(Universidad de Chile)

[sanchezsepulvedajp@gmail.com]

Rocío Silva Moreno

(Universidad de Chile)

[rocio.silva.m@gmail.com]

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2020.i17.11>

E-ISSN: 2173-1071

IC - Revista Científica de Información y Comunicación
2020, 17, pp. 247 - 271

Resumen

Tras la emisión de series ficcionales transmitidas en televisión abierta el 2013, año de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile, realizamos entrevistas en profundidad y grupos focales para construir los repertorios iconográficos sobre la dictadura de tres generaciones adultas de telespectadores con experiencias de vida distintas: los que vivieron el golpe de Estado, los que crecieron en dictadura y los que crecieron en democracia.

Abstract

After the broadcasting of fiction series on open television in 2013, the year of commemoration of the 40 years of the coup in Chile, we conducted in-depth interviews and focus groups to build the iconographic repertoires about the dictatorship of three adult generations of viewers with different life experiences: those who experienced the coup d'etat, those who grew up in dictatorship and those who grew up in democracy.

Recibido: 30/05/2020

Aceptado: 20/11/2020

Palabras clave

Ficción televisiva, imágenes, memoria, generación, pasado reciente

Keywords

Television fiction, pictures, memory, generation, recent past

Sumario

1. Introducción
2. La ficción televisiva como espacio de memoria
3. Diseño metodológico
4. Resultados y discusión
 - 4.1 Primera generación
 - 4.2 Segunda generación
 - 4.3 Tercera generación
5. Conclusiones
6. Bibliografía

Summary

1. *Introduction*
2. *Television fiction as a memory space*
3. *Methodological design*
4. *Results and discussion*
 - 4.1 *First generation*
 - 4.2 *Second generation*
 - 4.3 *Third generation*
5. *Conclusions*
6. *Bibliography*

1. Introducción

La dictadura y sus consecuencias fueron parte de cuatro series ficcionales televisivas transmitidas con motivo de la conmemoración de los 40 años del Golpe de Estado en Chile (2013). Nos referimos a *Los Archivos del Cardenal*; *Ecos del Desierto*; *No, la serie* y *Los 80* que, aunque no fueron las únicas emitidas sobre la temática, fueron las que registraron mayores índices de audiencia.

Las tramas narrativas de estas series son las que siguen: *Los archivos del cardenal* (dirigida por Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) es una serie de dos temporadas, que cuenta la historia del abogado Ramón Sarmiento (Benjamín Vicuña) y la asistente social Laura Pedregal (Daniela Ramírez), ambos trabajadores de la Vicaría de la Solidaridad, que tenía como misión asesorar a las familias de las víctimas en la defensa de los derechos humanos durante la dictadura militar chilena. *Ecos del desierto* (dirigida por Andrés Wood), es una miniserie de cuatro capítulos, que se centra en la búsqueda que realiza la abogada Carmen Hertz (María Gracia Omegna cuando joven y Aline Kuppenheim de adulta) de su marido, detenido desaparecido en 1973 por la comitiva del general Arellano Stark. *No, la serie*¹ (dirigida por Pablo Larraín), es también una miniserie de cuatro capítulos que se centra en el proceso de creación de la franja televisiva y la Campaña del No. *Los 80* (dirigida por Boris Quercia y Rodrigo Bazaes), es una serie de siete temporadas, que acompaña a los Herrera, una familia de clase media que vive en Santiago de Chile, cuya vida cotidiana se desarrolla durante esa década.

En todos estos relatos, las imágenes ilustran y construyen un punto de vista específico: el de quienes se opusieron a la dictadura; y las historias que se presentan están contadas desde la perspectiva de las víctimas y de quienes lucharon por recuperar la democracia. Así, las imágenes a las que nos referimos, utilizadas de distintas maneras –para recrear un ambiente, para contextualizar una escena, para validar un hecho o situación, etc.- se insertan en narraciones que las explican y que les brindan un contexto de referencia.

Este texto es parte de una investigación mayor cuyo objetivo central es analizar la construcción de memorias sobre el pasado reciente de Chile de distintos grupos generacionales de telespectadores, a partir de sus lecturas de las series ficcionales

1 Se utiliza este nombre para diferenciarlo de la película *No* que se estrenó previamente en el cine y que luego, gracias al financiamiento del Consejo Nacional de Televisión, fue convertida en miniserie y emitida en televisión abierta.

producidas en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar. Asumimos que la experiencia de vida impacta diferenciadamente en las lecturas que estos telespectadores realizan y en la construcción de las memorias iconográficas asociadas a este período histórico. Nos centraremos aquí en los repertorios visuales y audiovisuales construidos por tres generaciones: la que vivió el golpe de Estado (que al momento del trabajo de campo en 2016 tenía entre 50 y 64 años); la que creció en dictadura (que al momento del trabajo de campo en 2017 tenía entre los 35 y 49 años) y la que creció en democracia (que al momento del trabajo de campo en 2018 tenía entre los 18 y 24 años).

En el proceso de lectura de estas series ficcionales, los telespectadores relacionaron los acontecimientos históricos narrados con otros registros, completando lo que no está, vinculando la ficción con programas no ficcionales, reconociendo lugares y personas, y organizando nuevamente los relatos alguna vez escuchados. Por tanto, construyeron una memoria sobre este pasado que se condensa en algunas imágenes (Feld, 2009; Didi-Huberman, 2004): las más utilizadas, las únicas que se habían visto, las que escaparon a los controles y a la censura durante la dictadura, las que se utilizaron en la campaña del No². Estas imágenes se “cargan” de un sentido social, de un relato común, y terminan constituyendo un repertorio iconográfico determinado. La noción de repertorio es entendida como el proceso cotidiano y automático que realizan las audiencias para reducir el número de posibilidades de selección de medios, canales, programas y otros de la gran oferta disponible (Boczkowski, Matassi y Mitchelstein, 2018), para obtener así un número manejable de imágenes o, en nuestro caso, de imágenes fundantes, que son las que finalmente se estabilizan y operan como registros visuales básicos.

Este repertorio es ese conjunto de imágenes que operan en la construcción de memorias individuales y colectivas sobre el pasado reciente y es el que construimos a partir de la selección realizada por cada generación de aquello que consideró más relevante y representativo del periodo dictatorial. Es así que nos preguntamos: ¿Qué repertorios iconográficos construye cada generación sobre el pasado reciente a partir de las series ficcionales? ¿Qué función cumplen estas imágenes como recursos de la memoria para cada una de las generaciones consideradas? ¿Cuáles son los modos de comprender generacionalmente el lugar que se asume en el entorno social (pasado y actual) a partir del proceso de lectura de las imágenes de las series?

2 La franja televisiva en la que se presentó esta campaña en 1988 fue, para muchos, el primer acercamiento a las imágenes sobre la dictadura.

2. La ficción televisiva como espacio de memoria

Aunque a primera vista parezca que se trata de una dimensión puramente individual del intelecto, los procesos de construcción de memorias están lejos de jugarse exclusivamente en la facultad psíquica personal de recordar. Como indicara Maurice Halbwachs (2004) en sus trabajos, pioneros para los estudios de memoria, todo recuerdo es parte de marcos sociales de interpretación que otorgan sentido a las “huellas” de la experiencia. La memoria individual de cada persona se encuentra inscrita en un horizonte sociocultural de interpretación que determina y posibilita el recordar (Baer, 2010), a partir de “narrativas colectivas” (Jelin, 2001, p. 4) en relación con las cuales los propios recuerdos pueden ser dotados de sentido. Así, lo que el pasado nos deja son huellas materiales, huellas *mnésicas* en nuestro sistema neurológico en que se constituye el mundo simbólico de la psiquis (Jelin, 2001). No obstante, esas huellas por sí mismas no constituyen una “memoria” sino en la medida en que son evocadas desde un presente, donde pueden ser enmarcadas e interpretadas.

La memoria no constituye un archivo inalterable sobre el pasado, sino que se trata más bien de un proceso en continua actualización y transformación (Frei, 2015). En él, nuevas narraciones e imágenes se superponen a las antiguas (Halbwachs, 2004), que modifican y disputan a partir de las condiciones de cada presente singular (Baer, 2010; Jelin, 2001). Permitiendo así la construcción de relatos que otorgan continuidad “al propio discurrir en el tiempo” (Feierstein, 2012, p. 121), y remitiendo tanto al pasado representado como a la relación que en la actualidad establecemos con él (Baer, 2006).

Esta es una de las principales diferencias que es posible establecer entre memoria e Historia. Pues mientras la Historia (con mayúscula), busca mantener un sentido de distancia con el pasado, centrándose en los grandes acontecimientos y abstracciones de los procesos que han tenido lugar en cierto periodo de tiempo y espacio; la memoria siempre implica una relación afectiva con ese pasado, que se efectúa desde el presente (Halbwachs, 1968; Landsberg, 2004).

Los marcos sociales a partir de los cuales tiene lugar la construcción de memorias nos son proporcionados por la cultura en que hemos crecido y por los procesos de socialización a los que nos hemos expuesto. Por eso, en su formación juegan un papel clave la familia, la educación formal y los grupos de afinidad, pero también los medios de comunicación masiva, en tanto proporcionan relatos e imágenes mediatizados (Hoskins, 2014), que en la actualidad constituyen parte importante de estos marcos de interpretación colectivos.

La aparición de los medios y el surgimiento de una cultura de masas mercantilizada (Landsberg, 2004) han transformado por completo nuestra relación con el pasado y nuestra percepción sobre el mismo. Desde la fotografía a las más recientes tecnologías digitales, los medios han otorgado a las imágenes y narrativas sobre el pasado una circulación sin precedentes, convirtiéndose en verdaderas “tecnologías de la memoria” (Baer, 2006, pp. 30-31), capaces de crear marcos socialmente compartidos para personas sumamente diversas, que habitan en distintos lugares y tienen distintas prácticas y creencias, funcionando en la práctica como los catalizadores de lo que Landsberg (2004) ha llamado “memorias protésicas”.

Estas imágenes y narrativas mediatizadas forman parte de lo que Jan Assmann (2008) llamó “memoria cultural”, esto es, construcciones de memoria que se caracterizan por su anclaje institucional, organizado y relativamente estabilizado, que crean sentidos de pertenencia e identidad común (Jelin, 2001), pero también por su capacidad de exceder los límites de la “memoria comunicativa”, que tiene lugar a partir de la transmisión intergeneracional de experiencias personales entre individuos y que, por tanto, se despliega como máximo en la relación entre tres generaciones y se encuentra condicionada por la sobrevivencia de portadores vivos de esas experiencias.

Este enfoque supone que de hecho las memorias pueden ser transmitidas de una generación a otra, aun cuando los recuerdos de la experiencia no puedan ser transferidos de forma directa (Hirsch, 2008). Por eso, la posibilidad de la transmisión implica reconocer que se trata de memorias de distinta naturaleza, que han debido ser elaboradas narrativamente para convertirse en memorias comunicables.

La memoria contemporánea no se constituye solo a través de la recuperación o representación de algún contenido del pasado en el presente, sino que se mediatiza (Hoskins, 2014) a través de prácticas vinculadas con las tecnologías disponibles y artefactos culturales o soportes de la memoria (Frei, 2015) de materialidades diversas. Este último punto es especialmente importante para este trabajo puesto que los registros visuales previos a los que tuvieron acceso las personas son diferentes, y su circulación en muchos casos fue restrictiva (por la tecnología disponible y la facilidad de acceso a ella y por el contexto que muchas veces no permitió su circulación masiva).

Es así entonces que el valor y potencialidad de artefactos de memoria como las series ficcionales no necesariamente está en su estabilidad y continuidad sino que en su potencial de transformación. Las series ficcionales pueden ser entendidas como un documento audiovisual que “por muy fragmentado y pequeño que (...) sea [permite] explicar el horror del pasado” (Martín, 2018, p.164).

Esta idea de “procesos continuos de reinterpretación” (Frei, 2015, p. 43) a partir de artefactos culturales es la que nos permite entender las distintas lecturas que realiza cada generación sobre ese pasado traumático. Entendemos como generación, a un grupo de personas cuyas fechas de nacimiento son cercanas y que comparten ciertas coordenadas histórico-espaciales (Álvarez, 2018), un conjunto común de experiencias “en sus años de mayor maleabilidad e influencias históricas” (Leccardi y Feixa, 2011, p. 16) y un horizonte de expectativas (Jauss, 1982), es decir un proyecto, un camino hacia el futuro. Esto implica la realización de un tipo de lectura sobre el pasado acorde a una proyección futura, lo que le daría una coherencia a ese pasado.

Una generación sería entonces un conjunto de sujetos que se enfrentan a situaciones colectivas que rompen la continuidad histórica que están viviendo en una etapa formativa no finalizada, o cuando sus esquemas mentales aún no son rígidos. Así, durante la adolescencia y juventud (Mannheim, 1952) se construirían las “primeras impresiones” sobre un periodo histórico determinado, y a partir de estas se interpretarían experiencias posteriores.

Nuestra investigación es parte de lo que algunos autores han denominado *sociología con emociones* (Bericat, 2000), es decir, la realización de un trabajo –como el de recepción de series ficcionales– que considera el componente emotivo, entendiendo éste como “las formas en que experimentamos al mundo” (Fernández, 2011, p. 2) que, no sólo opera en base a sensaciones corporales y percepciones, sino que responde a un contexto social situado (es decir anclado en un tiempo-espacio delimitado). Los recuerdos biográficos están fuertemente vinculados con las emociones, lo mismo que las imágenes de las series ficcionales que usualmente están acompañadas por música que brinda el “tono” de lectura adecuado para cada tipo de escena.

Las series ficcionales presentan un gran número de imágenes y estas pueden ser abordadas según los diversos usos que cumplen: a partir de los medios y/o dispositivos que las producen, o bien, de acuerdo a las funciones que podría satisfacer (Villafañe, 2006). Una imagen ha sido descrita a lo largo de la historia como un artefacto que se encuentra entre una huella y una metáfora, entre la promesa de una representación científica de lo real, y la emoción o júbilo por un nuevo campo de desarrollo al interior de las diversas actividades artísticas (Blejmar, Fortuny y García, 2013). Sin embargo, esta noción se despliega también en ámbitos que se encuentran más allá de la comunicación visual y el arte; ella implica procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, al igual que un vínculo irremediable con lo (que está) ausente (Villafañe, 2006; Blejmar, Fortuny y García, 2013).

A partir precisamente del vínculo que desarrolla la imagen con lo ausente, con la verdad o lo verdadero, y con la memoria del o los testigos de los acontecimientos, la imagen termina siendo comprendida como una unidad simbólica de espacio y tiempo que ha podido capturar experiencia y que posee códigos y mensajes que pueden ser desplegados en múltiples sentidos para ayudar a desmontar la historia (Sontag, 2006; Belting, 2007; Didi-Huberman, 2011; Rivera, 2015). Este acto de desmontar la historia permite unir el presente y lo sido (García, 2017), la actualidad y la inactualidad (Pagotto y Taccetta, 2015), en resumen, aquello a lo que Benjamin denominó *imagen dialéctica* (Benjamin, 2008), en donde “el *aquí* y *ahora* se transforma en un *allá* y *ahora* [y] donde solo podemos estar presentes si escapamos espiritualmente de nuestro cuerpo”³ (Belting, 2007, p. 40).

En otras palabras, la imagen está vinculada directamente con la historia y el presente, con hechos acaecidos en otro tiempo y espacio y con la lectura que se realiza de esos hechos desde la actualidad. Esto, porque en el instante en que nos encontramos ante una imagen, nos estamos encontrando, sin duda, ante el tiempo (Didi-Huberman, 2011).

3. Diseño metodológico

La base epistemológica de la investigación realizada se enmarca en los estudios de audiencia desarrollados en América Latina a partir de los años 90 –que vinculan los estudios culturales ingleses y la teoría crítica (Focás, 2014)-, por lo que entendemos que la recepción televisiva no sólo está relacionada con la clase social de los telespectadores (Grossberg, 2009), con sus recursos culturales –que en países tan desiguales como Chile están asociados también al nivel educacional (Contreras y Macías, 2002)-, o su género y necesidades específicas (Wolton, 2001), sino que también con las características contextuales y políticas en que estos procesos se insertan (Autor, 2016). El diseño de la investigación fue secuencial y de desarrollo (Greene, 2007). Esto quiere decir que las fases de la investigación se realizaron una tras otra y cada una nutrió la siguiente. Así, se realizaron ocho entrevistas que permitieron el desarrollo de dos grupos focales por cada una de las tres generaciones consideradas.

Para la selección de personas entrevistadas realizamos un muestreo intencionado, considerando como telespectadores a todos quienes vieron una o más de las series mencionadas, además de las siguientes cualidades: (a) Rango etario: entre los

3 Cursiva es original del texto.

50 a 64 años; 35 a 49 años y 18 a 24 años (determinado en base a dos criterios: el *rating* por segmentos medido por Time Ibope y su experiencia de vida frente a la dictadura); (b) Género: hombre y mujer por cada grupo socioeconómico considerado, y (c) Grupo socioeconómico (GSE): Consideramos cuatro categorías. ABC1 (2.500 dólares o más de ingresos por hogar al mes); C2 (ingresos mensuales del hogar entre mil y 2.000 dólares); C3 (hogares con ingresos mensuales entre 600 y 800 dólares), y DE (hogares con ingresos mensuales menores a 500 dólares).

Desarrollamos una entrevista interpretativa, que consiste en la realización de una conversación relativamente no estructurada y que nos permitió indagar en las percepciones, discursos, emociones y trayectorias de los sujetos de manera dialógica (Denzin, 2001). De todos modos, para evitar la dispersión de la información se estableció un guion de dos partes en el que se establecieron de antemano temas, secuencias y la formulación de las preguntas iniciales (aunque de manera flexible -modalidad “grand-tour”- que permite a los participantes contar su historia en sus propios términos).

La primera parte de la entrevista estuvo orientada a recoger los recuerdos que tenía el/la entrevistado/a sin apoyo o referencia visual más que la consignada en los datos del visionado (canales y fechas de emisión) que se solicitaron al iniciar la sesión, recabando información sobre: las condiciones de recepción de las series/miniserias, sus recuerdos de cada una de ellas, y sus personajes preferidos o rechazados, y las razones de ello; mientras que para la segunda, se mostraron las sinopsis de las series/ miniserias (sólo de las que vio) y se generó una conversación sobre la situación histórica/política del país reflejada en la serie/miniserie enfatizando: su situación personal/ familiar en la época y vínculo con la propuesta ficcional, los acontecimientos “salientes” de cada serie/miniserie y las emociones gatilladas por cada serie/miniserie.

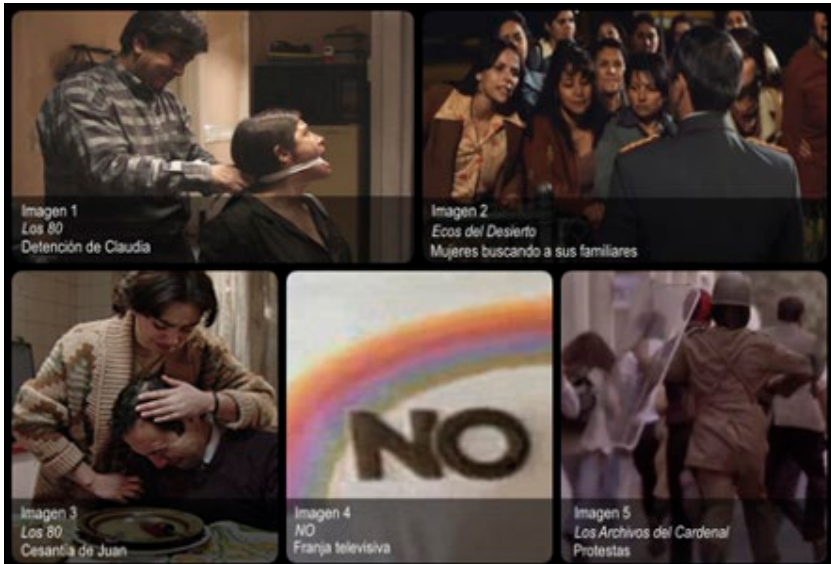
Una vez realizadas las entrevistas, se analizó su texto transcrito. Para esto, empleamos el método de análisis temático, que consiste en “identificar, analizar y reportar los patrones de significado presentes en los datos” (Braun y Clarke, 2006, p. 79). No existió una teoría previa que guiara el análisis estableciendo categorías pre-definidas, por el contrario, aplicamos una taxonomía inductiva, es decir, un sistema de clasificación de los datos de acuerdo a categorías emergentes (Sautu, 2004). Así se establecieron los ejes temáticos más relevantes -conceptos recurrentes o el conjunto de ideas que caracterizan la experiencia de los sujetos entrevistados (Bradley, Curry, y Devers, 2007)-, organizados en cinco categorías analíticas: contexto de recepción; apreciación estética; contenido referencial; cuerpo o afectos; e imágenes. Esto nos permitió establecer los repertorios iconográficos de cada generación que fueron testeados en los grupos focales.

Para estos, nos interesó conformar una muestra heterogénea, asumiendo que el tema de la discusión provocaría controversias, posiciones disímiles y tensiones. Realizamos dos grupos focales por generación, uno con hombres y otro de mujeres. En ambos casos, los participantes tenían diferentes características socio-económicas y también distintas afinidades políticas. El único rasgo común fue el rango etario y el género.

Las imágenes seleccionadas, sin duda, son un recorte bastante acotado de un largo periodo de tiempo que es mucho más complejo, pero el ejercicio realizado intenta operar bajo la lógica de la simplificación que caracteriza al lenguaje narrativo audiovisual y que permitiría construir un esqueleto básico de hitos de un periodo histórico que irán completándose con el tejido de experiencias, conocimientos e informaciones que cada uno de los telespectadores posee.

4. Resultados y discusión

4.1 Primera generación



Estas cinco fueron las imágenes seleccionadas por la primera generación. Estas, entendidas como una duplicidad entre la “huella de lo real [y la] metáfora” (Blejmar, Fortuny y García, 2013, p. 13) funcionan como un catalizador de la totalidad de las imágenes y recuerdos, tanto personales como de la ficción televisiva, que son evocados desde la lectura.

En lo que concierne a la imagen de Claudia (Imagen 1), esta es vista principalmente desde el actuar cotidiano de los agentes de la CNI y desde la influencia que el contexto tuvo sobre las decisiones que ella debió tomar. Por lo mismo, el personaje de Claudia es leído de manera positiva (por su rebeldía) y pasiva (por reaccionar ante las circunstancias más que ser una protagonista de la acción) a la vez. Se trata esta de una lectura extendida, puesto que no está centrada en el hecho mismo del secuestro por un agente encubierto, sino que va más allá. Es una imagen que se ve, recuerda y analiza como una superficie significativa (Flusser, 1990) en donde se pone atención en el proceso y en los personajes involucrados. En otras palabras, la lectura de Claudia contempla todo su desarrollo psicológico y emocional, sus vínculos con otros personajes y su actuar en diversos espacios y es asociada con la experiencia de resistencia.

En la ficción *Ecos del desierto* (Imagen 2) se realiza una lectura desde las emociones vinculadas a la experiencia de los y las entrevistadas y en yuxtaposición con las emociones vistas en la ficción misma. Surge así un proceso de doble empatía: hacia las mujeres que buscaban a sus familiares y lo que ellas podían estar sintiendo y; valorando la persistencia de la búsqueda en el tiempo.

En *Los 80*, la cesantía de Juan (Imagen 3) es vista como un proceso de resiliencia y voluntad de superación, en donde su capacidad para reinventarse ante las diversas crisis, sobre todo económicas, es lo que más se destaca. Sin embargo, esta misma idea es vista por algunos como algo negativo, ya que la vida de Juan, en la serie, parece solo de sobrevivencia pues siempre experimenta problemas económicos y laborales, lo que reduciría un problema de bastante mayor complejidad. Así, la imagen 3, está atravesada por condiciones estructurales macro como la pobreza, el desempleo y la precariedad laboral vivida en esos años, que son reconocidas como un marcador de época.

Por otro lado, y desde una visión de género, hubo algunos comentarios que responsabilizaban a Ana de la destrucción de la familia, por los nuevos roles que desempeñaron tanto ella como Juan para generar ingresos. Sin embargo, la mayoría de las lecturas que se realizan sobre el papel de las mujeres en la época tienden a ser positivas.

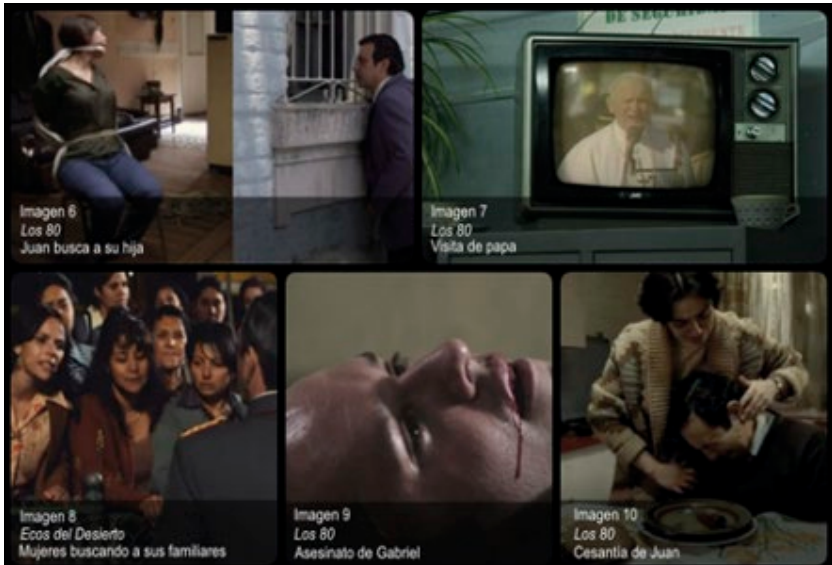
En cuanto a la imagen de la franja publicitaria de “NO” (Imagen 4), esta es leída sobre todo desde los recuerdos de la época (más que a partir de la propuesta narrativa de la serie) y la sublimación de la transformación del sentimiento de miedo en triunfo. Por lo

cual, a nivel emocional, esta es la única imagen y la única generación que siente alegría al verla, aunque esta luego se transforme en desencanto al valorarla desde el presente.

La imagen de las protestas en *Los archivos del Cardenal* (Imagen 5) no es leída de manera aislada, ya que siempre se encuentra vinculada a las otras ficciones y contrastada con otros referentes además de los propios recuerdos. Da la impresión que esta imagen debe ser unida con otras para poder dotarla de credibilidad o validez. Así, la lectura realizada no se refiere sólo a las protestas, sino que se relaciona con el contexto de represión que se vivía en esos años y que representa la serie. Muchas de esas lecturas hablan del desorden y caos que se vivía y veía en las calles, además de la inseguridad y la incertidumbre que sentían ante la persecución de algunas personas.

Finalmente, se puede indicar que las lecturas de esta generación estuvieron enfocadas en aspectos contextuales representados en la serie; en las emociones tanto de los personajes como de ellos mismos al recordar las escenas; y en aspectos políticos de la época, tales como las acciones políticas de diversos grupos (protestas) (Imagen 5), las distintas acciones de los agentes de la CNI (Imagen 1) y de los militares en contra de la población, y el abuso de poder (Imagen 2).

4.2 Segunda generación



Para esta generación, las imágenes de las series son portadoras de relatos fundamentales, es decir transmiten una historia que funcionará como un “marco de interpretación” (Halbwachs, 2004) colectivo, reconocido y validado como histórico. En alguna medida, las narrativas ficcionales operan como una especie de paraguas amplio, que permitirá que las microhistorias de cada uno de los telespectadores de este grupo, se organicen (calcen) en ese gran macrorelato. En ese sentido las imágenes que forman parte de sus repertorios iconográficos son leídas como secuencias, es decir, se trata de imágenes en movimiento, de escenas más bien que “cuentan” un segmento del relato ficcional y que por tanto que no son fijas ni estáticas.

En general, esta generación tiende a recordar tres tipos de imágenes: primero, aquellas vinculadas con situaciones cotidianas que les permiten recordar algunas situaciones vividas, personas y lugares vinculados al ámbito doméstico, imágenes “puertas adentro” (Cofré, 2013, p. 58); segundo, aquellas vinculadas con el espacio público, con la calle y con instituciones distintas a la familia; y tercero con un espacio intermedio de conexión de estas dos instancias: el mediático.

En el primer caso asocian las imágenes a su vida de barrio: los juegos como “la pichanga⁴ de barrio”, a personajes como “el viejo del quiosco”, la vecina que no quería devolver la pelota, o el rol protector de sus padres que es reconocido en el papel de Juan buscando a su hija, (Imagen 6), o en la imagen de la pareja (de los padres) apoyándose frente a la adversidad (Imagen 10) y a utensilios, muebles y artefactos de la época (Imagen 7). Gracias a estas imágenes pueden recordar las vivencias de sus propias familias.

El recuerdo del “padre” (Imagen 6) es bastante común para esta generación. Se piensa nostálgicamente en esta figura protectora y segura frente a un espacio externo que se asociaba al peligro y la inseguridad. Este espacio público de la calle es parte del segundo polo de sentido. Aquí encontramos las imágenes vinculadas a las protestas, a las mujeres buscando a sus seres queridos desaparecidos (Imagen 8), o a la violencia en la ejecución de Gabriel (Imagen 9). Se podría decir que éste es el recuerdo más político de esta generación que, en general, manifiesta su ignorancia sobre lo ocurrido durante la dictadura hasta su ingreso a la Universidad (que coincide con la campaña del No, el regreso a la democracia y el fin de la adolescencia). Estos aspectos eran los que hacían insegura a la calle y, por extensión, al espacio público, y son los que se vinculan con el contexto del país, es decir con aquellas otras imágenes, más bien coyunturales, que aparecen en noticias y programas de no ficción.

4 Partido de fútbol jugado en la calle.

Existe un tercer tipo de imágenes que, en alguna medida permiten conectar esos dos espacios, el privado con el público, y son precisamente las imágenes mediáticas, sobre todo las televisivas (Imagen 7). En general, es posible percibir en las respuestas de los entrevistados de esta generación una gran cultura televisiva. La televisión es parte de sus recuerdos de infancia y no puede separarse de su experiencia de la dictadura. Entre otros acontecimientos, recuerdan la visita del papa a Chile o el triunfo de Cecilia Bolocco cuando ganó la corona de Miss Universo, los que fueron transmitidos por la televisión de la época; así como la campaña del No, que a muchos les abrió los ojos sobre todo aquello que no habían visto en televisión. Estos eventos mediatizados son reconocidos como hitos y acontecimientos históricos que les permiten organizar temporalmente sus vivencias y recuerdos de niñez.

Los recuerdos propios de esta generación son los de infancia y son fragmentarios, “no hay una imagen total, representación plena, sino siempre fragmentos, representación desgarrada” (García y Longoni, 2013, p.13) y pueden organizarse, como hemos visto en las imágenes seleccionadas, en dos categorías opuestas: la primera, vinculada a su vida cotidiana (reconocen espacios, muebles, ropa) y la segunda, a la atmósfera de la misma (miedo, inseguridad) en relación a los acontecimientos históricos mediatizados (Hoskins, 2014) sobre todo por la televisión; pero ambas no son leídas en conjunto. Es decir, no existía una conexión entre sus recuerdos personales y lo que ocurría en el país (y muchas veces en su propia familia), lo que ponía en evidencia la desvinculación afectiva, en la que algunos de ellos habían reparado, entre su vida cotidiana (materializada en sus recuerdos de infancia sobre su casa, su barrios y las personas) y los relatos (heredados o afiliados) que habían recibido sobre los acontecimientos políticos de ese pasado (Hirsch, 2012).

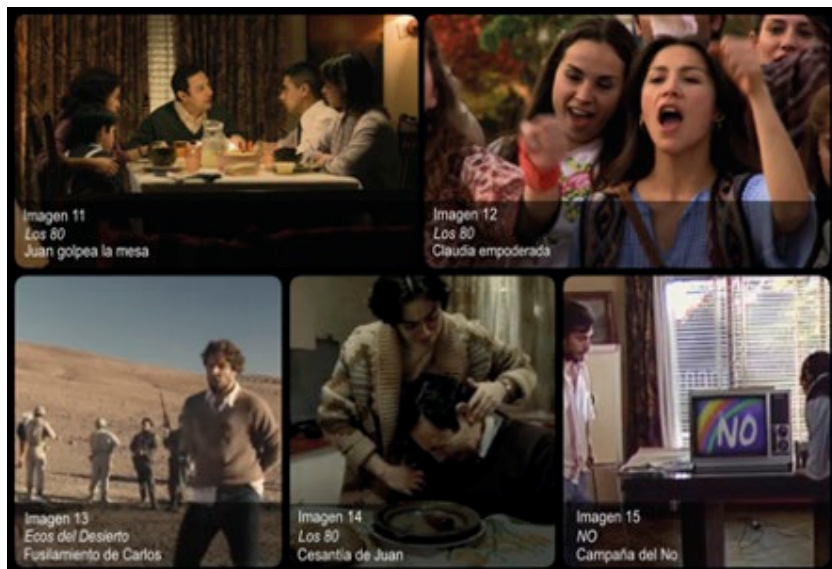
La ficción televisiva les permitió unir ambos tipos de información en una nueva versión (memoria) de la que también son parte. Les permitió hacer evidentes los silencios, las explicaciones a medias o incluso las mentiras que los adultos les contaban en la época para mantenerlos alejados del peligro, aislados de la represión. Esta experiencia en muchos casos fue difícil y dolorosa, puesto que de alguna manera la violencia (explícita o implícita) de su entorno oscurece su visión idealizada de la niñez al teñirla de “realidad”, y por esto muchos no quieren o no son capaces de soportar la violencia directa de la época mostrada en la televisión.

Las imágenes ficcionales les permiten en general “ordenar sus recuerdos” en un marco temporal más amplio, colectivo y compartido, a la vez que alimentan su construcción de memorias, de manera parcial o total. Son parciales cuando no existe una concordancia total con el punto de vista (político) propuesto por las series, aunque sí la hay en relación

a la vida cotidiana que allí se muestra y esto le da verosimilitud a la propuesta ficcional. De allí que esta pueda ser utilizada como otro documento más de referencia de la época y cuestionar sus propios marcos de interpretación transmitidos por sus cercanos (memoria apropiada). Son totales cuando sus memorias coinciden con el punto de vista en que está narrada la ficción, por lo tanto no existe una disonancia entre los recuerdos propios y el relato propuesto, por lo que las personas pueden completar los vacíos y silencios (las lagunas) de sus propias vivencias sobre ese pasado utilizando como base la propuesta narrativa ficcional de las series.

Dos temporalidades operan en la lectura de estas imágenes: la del tiempo pasado de la infancia que es recordada a través de las series y la del tiempo presente que es el que viven hoy que son adultos donde son ellos los que deben proteger a los suyos.

4.3 Tercera generación



Ante la ausencia de recuerdos provenientes de la experiencia directa, el proceso de construcción de memorias de esta generación acerca de la dictadura está marcado por su

asimilación como una experiencia mediada, que configura lo que Hirsch (2008) ha llamado una *postmemoria*. Una que, sobre todo tras eventos traumáticos, no siempre es transmitida de forma verbal, sino a través del “lenguaje de la familia”, de la afectación y los síntomas del trauma, y que resulta mediada por narrativas e imágenes públicas que disputan el sentido de los acontecimientos y se disponen como claves para imaginar esas experiencias.

Esta generación ha construido su versión de lo ocurrido a través de los relatos de otros (Hirsch, 2008) y por eso, valoraron contar con otras perspectivas como las que presentaron las series, toda vez que las narraciones que han recibido parecen resultar insuficientes para construir un relato completo sobre el periodo. Para ellos siempre hay algo velado, no dicho, una perspectiva que no se aborda y que les impide tener el panorama completo, de modo que la categoría de análisis relativa al contexto representado en esta generación está atravesada por esa condición mediada (Imagen 15).

Así, no es raro que todos los participantes atribuyeran a las series una significativa capacidad de educar acerca de los procesos representados, tanto porque ponen sobre la mesa dimensiones muchas veces desconocidas de un periodo histórico silenciado, como por hacerlo en un formato que les resulta más amigable y familiar, como el audiovisual. No obstante, la realización de lecturas críticas acerca de las mismas estuvo determinada por el acceso a otras fuentes de información, en función de las cuales las propuestas de las series fueron matizadas.

El principal recurso de contraste fueron los relatos de los familiares con los que se realizó el visionado, quienes constituyeron una fuente confiable de información sobre el pasado (Landsberg, 2004). Pero también incidieron otros productos mediales y la enseñanza escolar sobre el tema, juzgada a menudo como insuficiente, orientada hacia una neutralidad que suele ser cuestionada como una impostura, y hacia los “grandes procesos”, más propios de la enseñanza de la Historia que de la Memoria (Halbwachs, 1968).

Las lecturas realizadas gravitan en la actualidad de los participantes en el estudio. Constituyen memoria y no sólo historia en tanto son construidas desde su relevancia para el presente y asociadas a fuertes implicaciones emocionales, suscitadas por lo audiovisual y que favorecen la empatía con ciertas experiencias, pudiendo ser integradas como parte de la memoria de las generaciones más jóvenes como una “postmemoria afiliativa” (Hirsch, 2008). En este sentido, es relevante que la construcción de memoria a partir de las imágenes se produce a través de procesos de identificación con personajes con los que se reconoce una perspectiva común, que a la vez permiten comparar (Fuenzalida, 2007), no ya entre la propia realidad y lo representado, sino entre una época y otra.

En el caso de esta generación, esa identificación también es doble y se realiza gracias a la empatía generada por la representación de un determinado ciclo vital (Singleton, citado por Landsberg, 2004). Pero no tiene lugar, como en el caso de las generaciones anteriores, en función del momento representado en las series y de su actualidad; sino que en la brecha que separa el momento del visionado del de la entrevista, en la que esta generación pasó de la infancia a la adultez, comenzó a acceder a más información sobre el periodo histórico y a configurar sus propios procesos de subjetivación en relación con su contexto, heredero de los procesos anteriores.

Así, al recordar el visionado, la generación más joven del estudio tendió a identificarse con Félix de *Los 80* (Imagen 11) en tanto el personaje proporcionó una primera entrada y desde la niñez a un periodo que para los participantes resultaba desconocido. En cambio, al momento de las entrevistas, es Claudia (Imagen 12) el personaje que adquiere más peso, por representar la actualidad de los participantes en su ingreso a la universidad y sus primeras experiencias políticas.

Esta identificación se vincula además con el énfasis que hace esta generación en cuestiones de género, en relación con los personajes femeninos y sus roles, en el arrojido de Carmen en *Ecos del Desierto* y de Claudia en *Los 80*, pero también en el empoderamiento y voluntad emancipatoria que identifican en Ana, en su incorporación al mundo laboral y en la transformación de su relación con Juan, cuya cesantía también es leída en clave de género (Imagen 14). En su lectura, aun cuando los vínculos románticos tienen un peso importante, son los hombres los que aparecen en una posición subordinada, mientras las mujeres se encuentran a la vanguardia, como el signo de problemáticas y transformaciones sociales vigentes, de las que han sido protagonistas y con cuyas luchas esta generación mantiene una relación de continuidad.

Claudia (Imagen 12) es también el vector en el que se ancla con más fuerza la dimensión emocional del proceso de construcción de memoria, favoreciendo la empatía desde el dolor con respecto a la experiencia de generaciones anteriores, de cuyas vivencias sólo se tenían referencias verbales o no se las tenían. En este plano, las imágenes que enfatizan su sufrimiento aportan una cercanía emocional a la experiencia de la represión que la sola palabra no sería capaz de transmitir (Freedberg, 2010). Paralelamente, ello permite empatizar también con la posición de Juan que, aunque sostenidamente criticado por machista y autoritario (Imagen 11), actúa para proteger a su familia.

La intensidad de las escenas de violencia (Imagen 13) funciona sobre todo como un marcador de verosimilitud a partir de lo que se sabe sobre el contexto representado. Permite valorar positivamente su actualidad, por no haber crecido en tales condiciones

y no tener miedo a expresar sus ideas y convicciones. Pero además, permite juzgar las producciones en relación con el conocimiento de su formato, toda vez que la violencia fue identificada como un recurso del lenguaje audiovisual que es administrado y dosificado, pudiendo ser leída como una reivindicación (Ashworth y Tunbridge, 1996, citado en Bianchini, 2016) tanto como una matización de la verdadera magnitud de la represión política de la dictadura.

5. Conclusiones

Las imágenes seleccionadas por cada una de las generaciones consideradas en este trabajo son leídas como relatos, como “superficies significativas” (Flusser, 1990), no tanto en relación a la acción o estado concreto representado, sino que condensando la percepción de procesos más amplios vividos por los personajes en la narración, su desarrollo psicológico y emocional, sus relaciones con otros personajes y sus formas de actuar; así como en su capacidad de remitir a otros recuerdos, de experiencias propias o de otros discursos, otras narraciones e imágenes.

En general, es posible sostener que la primera y la tercera generación comparten algunas imágenes, que miran desde distintos ángulos, pero forman parte de un imaginario común (mujeres que luchan, el NO, las protestas). En cambio, la segunda generación aparece atravesada por otras fijaciones que determinan su mirada.

En el caso de la primera generación, el repertorio iconográfico de su construcción de memoria se encuentra en su totalidad mezclado con sus propios recuerdos del contexto vivido durante la dictadura y representado visualmente con imágenes procedentes de otras fuentes, especialmente fotográficas, que resultan convocadas por las imágenes de las series y catalizan el proceso de recordación y de construcción de memoria. En este sentido, es significativo que todas las imágenes remiten, más allá de la ficción y de aquello que ocurre a los personajes, a dimensiones de la propia experiencia en la época, marcadas por emociones intensas en correlato con aquellas experimentadas por los personajes.

La segunda generación aparece marcada por dos dimensiones menos presentes en las otras dos generaciones: por un lado, el miedo y el cómo las experiencias de persecución política representadas son leídas, no desde quienes las sufrieron, sino desde la protección, la preocupación y la desesperación de quienes se encontraban a su alrededor y vivieron la pérdida o la desaparición de sus seres queridos; y por el otro, por la atención que ponen a las imágenes del espacio doméstico y en especial, de la

televisión, que aparecen como las más prominentes en sus propios recuerdos de la época, mayormente situados en la infancia.

Estas dos dimensiones no son leídas en conjunto, lo que habla de la desconexión entre sus propios recuerdos y sus nociones acerca de lo que ocurría en el país. No obstante, la ficción permite establecer un vínculo entre ambas, en nuevas construcciones de memoria que pueden reordenar sus recuerdos. Así, llenan los vacíos de ciertas lagunas dejadas por esa experiencia de vida construida desde la infancia, y la complejizan, pero lo hacen de forma dolorosa al teñir la memoria idealizada de la niñez con la violencia de la “realidad” que muestran las ficciones y que en ocasiones se les hace intolerable.

Distinto es el caso de la tercera generación, sin recuerdos directos de la época representada. En ella, la memoria heredada del periodo está completamente formada por relatos e imágenes provistas por otros, que coexisten en la construcción de memoria que tiene lugar a partir del visionado de las series. De ahí que sus modos de comprender el periodo estén menos atravesados por una dimensión capilar, corporal de la construcción de memoria, y más por toda una suerte de lugares comunes, de tropos que se han vuelto dominantes en los relatos e imágenes de la memoria cultural de la dictadura, que pueblan las construcciones de memoria de la generación más joven, facilitando su asimilación y afiliación, pero enmascarando también otras dimensiones del pasado que estos tropos no hacen visibles (Hirsch, 2008).

En la tercera generación, las imágenes pueden ser divididas en tres grupos: uno, marcado por su valor referencial, al que se le atribuye la capacidad de mostrar la realidad de un tiempo no vivido; otro, respecto de las cuales lo que pesa es la identificación y la lectura realizada desde la actualidad, y un tercero, que emerge en relación con zonas más opacas en el recuerdo, en donde es el conocimiento del medio televisivo, sus celebridades y actores, lo que marca las construcciones de memoria. Para esta generación es particularmente importante que las series sean “objetivas” y fieles a los acontecimientos, en tanto perciben que existen dos versiones de los hechos y que ninguna de ellas tiene la verdad completa sobre lo que realmente pasó y quienes son los responsables. De ahí que para ellos tenga una gran importancia la valoración que realizan sus cercanos mayores de las series en relación con su verosimilitud y validez como relatos portadores de información verídica sobre la dictadura, que puede y es frecuentemente considerada desde su función educativa.

La imagen de la cesantía de Juan Herrera (Imagen 3,10 y 14), donde Juan, entre lágrimas, le cuenta a su esposa, Ana, que ha sido despedido, es una imagen recordada transversalmente por las tres generaciones, constituyendo un hito de la narración. Es una imagen interesante porque pone en evidencia el modo en que los procesos de construcción

de memorias de las distintas generaciones son realizados desde lo actual, pero también desde las propias experiencias, muchas de las cuales, al haber sido compartidas generacionalmente, permiten hablar de un marco común a partir del cual se realiza la construcción de memoria, y por tanto, de memorias generacionales.

En las tres generaciones, la imagen logra suscitar una gran empatía hacia Juan y su situación, y permite evocar las experiencias propias o de conocidos que sufrieron dificultades económicas durante la época representada. En este sentido, la imagen, como signo de uno de los nudos dramáticos de la historia, aporta gran verosimilitud al relato, cuyo motivo se reconoce como cercano. En el caso de la primera generación, las lecturas se vinculan con los propios recuerdos de las adversidades económicas vividas en la época, con una importante carga emocional asociada a esas experiencias. En la segunda, en cambio, los fracasos de Juan pierden importancia, pues los y las participantes optan por empatizar y conmovirse con él, quien aparece asociado a los propios padres, a la protección y al sacrificio que hicieron por sus hijos; cuya dureza y errores, a la luz de los años, pueden ser comprendidos y abrazados. La tercera generación, por su parte, no hace mayor énfasis en los fracasos laborales de Juan, y en cambio, sí se detiene en cuestiones que son consecuencia de ello, como si Juan podía o no, o con cuanto esfuerzo, comprar ciertas cosas a sus hijos. No leen la situación desde el punto de vista del padre, de la angustia asociada a no tener trabajo y por tanto, dinero para mantener a una familia, sino desde la óptica de los hijos y de cómo la cesantía se reflejaba en no tener acceso a ciertos bienes.

De acuerdo a las entrevistas y los grupos focales realizados, podemos decir que las imágenes seleccionadas cumplen dos funciones: en primer lugar, cada imagen no es una en sí misma, sino que es una y muchas a la vez y conlleva una lectura general de algunos hechos o personajes de las ficciones mencionadas anteriormente, por lo que estas imágenes reúnen y resumen el conjunto de emociones, recuerdos y experiencias que surgen y se conectan con el visionado de las series y con el pasado y las experiencias de cada persona.

En segundo lugar, las imágenes son vistas como dispositivos verosímiles de los acontecimientos vividos o escuchados de sus propios familiares, debido a que son la prueba y documentación (Sontag, 2006) de “lo que ha sido” (Barthes, 1982, p. 149). Esto demuestra la importancia que tiene una imagen debido a su relación con la verdad de la memoria (Blejmar, Fortuny y García, 2013) y a su función de “anclaje de tiempo, de testigo veraz y fiel frente a las distorsiones de la memoria humana” (Baer, 2006, p. 153), las cuales se encuentran atadas a las experiencias de un periodo de tiempo particular y específico (Valkanova, 2010).

Así, estas imágenes se vinculan con una “imagen-recuerdo” (Deleuze, 1987), desde donde “(...) el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación” (Benjamin, 2008, p. 95-96), que reconfigura y resignifica la historia y sus tiempos (Pagotto y Taccetta, 2015). A raíz de lo anterior, podemos decir que cada imagen en este trabajo funcionó como una *imagen-constelación*, puesto que produjo una vinculación o conexión significativa entre elementos independientes y diversos, tanto personales como de las ficciones vistas (lo que escucharon en su infancia; lo que vieron en una fotografía o en un noticiero; lo que les tocó vivir a ellos y a sus familiares; el contexto en particular; artículos o situaciones características de la época como ropa, música, transporte público, etc.; y emociones y sensaciones del contexto en el que crecieron), que son recordadas y que vinculan el pasado con el presente, mediante una significación de doble faz: “hacia el significado, mediante la lectura de la imagen, y hacia el pasado, por reconstitución de la memoria, en el cual la imagen aparece como apertura (...) en términos de despliegue de sentido” (Cappannini, 2013, p. 47).

6. Bibliografía

- Álvarez, C. (2018) “La perspectiva generacional en los estudios de juventud: enfoques, diálogos y desafíos”. *Revista Última Década* (50), 40-60.
- Assmann, J. (2008). *Communicative and Cultural Memory*. En A. Erll, & A. Nünning, *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* Berlín-New York: Walter de Gruyter, 109-118.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Editorial Losada S.A.
- (2010). La memoria social. Breve guía para perplejos. En A. Sucasas, & J. Zamora, *Memoria- política- justicia. En diálogo con Reyes Mate*. Madrid: Trotta, 131-148.
- Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. México, D.F.: Katz Editores.

- Benjamin, W. (2008). Tesis sobre la historia y otros fragmentos. México, D.F.: Editorial Itaca.
- Bericat, E. (2000). “La sociología de la emoción y la emoción en la sociología”. *Papers* (62) 145-176.
- Bianchini, M. (2016). Patrimonios disonantes y memorias democráticas: una comparación entre Chile y España. *Kamanchatka, Revista de análisis cultural* (8), 302-322.
- Blejmar, J., Fortuny, N., & García, L. I. (2013). Introducción. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. I. García, *Instantáneas de la memoria: Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería Ediciones. 9-21.
- Boczkowski, P.; Matassi, M. y Mitchelstein, E. (2018). How young users deal with multiple platforms: The role of meaning-making in social media repertoires. *Journal of Computer-Mediated Communication* (23), 245-259. [Doi:10.1093/jcmc/zmy012](https://doi.org/10.1093/jcmc/zmy012)
- Bradley, E. H., Curry, L. A., y Devers, K. J. (2007). “Qualitative data analysis for health services research: Developing taxonomy, themes, and theory”. *Health Services Research*, 42(4), pp. 1758-1772. DOI: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1475-6773.2006.00684.x>
- Braun, V., Clarke, V. (2006). “Using thematic analysis in psychology”. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), pp. 77-101. DOI: <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Cappannini, C. (2013). La constelación benjaminiana como efecto de montaje. *Arte e investigación* (9), 45-49.
- Cofré, V. (2013). Las cosas que había afuera. En O. Contardo (Ed.) *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Santiago: Editorial Planeta, 55-66.
- Contreras, D. y Macías, V. (2002). Desigualdad educacional en Chile: Geografía y dependencia. *Cuadernos de Economía*, 39 (118), 395-421.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.

- Denzin, N. K. (2001). "The reflexive interview and a performative social science". *Qualitative Research*, 1(1), 23-46.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, C. (2009). "Aquellos ojos que contemplaron el límite: La puesta en escena televisiva de testimonios sobre la desaparición". En Feld, C. y Stites, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente* (págs. 46-77). Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, A. (2011) "Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos" *Revista versión Nueva Época* (26), 1- 24.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, D.F.: Trillas.
- Focás, B. (2014) "Del funcionalismo al consumo multitasking. Límites y potencialidades de los estudios de recepción". *Astrolabio* (12), 338-364.
- Freedberg, D. (2010). *El poder de las imágenes*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Frei, R. (2015). *The living bond of generations. The narrative construction of post-dictatorial memories in Argentina and Chile*. Tesis Doctorado en Filosofía. Universidad de Berlín.
- Fuenzalida, V. (2007). Reconceptualización de la entretención ficcional televisiva. *Fronteiras - estudos midiáticos*, 9 (1), 12-22.
- García, L. (2017). La comunidad en montaje: Georges Didi-Huberman y la política en las imágenes. *Aisthesis* (61), 93-117.
- García, L., & Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny, & L. García, *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América latina*. Buenos Aires: Grupo Latinoamérica, 22-44.

- Greene, J. C. (2007). *Mixed methods in social inquiry*. San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Grossberg, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad. *Tábulas Raras*, (10), 13-48.
- Halbwachs, M. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* (69), 209-222.
- (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128.
- (2012). *The Generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Hoskins, A. (2014). The mediatization of memory. En K. Lundby (Ed.), *Mediatization of Communication*. London: De Gruyter Mouton, 661-679.
- (2011). Media, memory, metaphor: Remembering and the Connective Turn. *Parallax*, 17(4), 19-31.
- Jauss, H. (1982). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jelin, E. (2001) *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno editores.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory. The transformation of american remembrance in the age of mass culture*. New York: Columbia University Press.
- Leccardi, C. y Feixa, C. (2011) "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Última Década* (34), 11-32.
- Mannheim, K. (1952 [1928]). The problem of generations. In P. Kecskemeti (Ed.), *Essays on the Sociology of Knowledge*. London: Routledge, 286-320.

- **Martín, A.** (2018). Memoria y Trauma de los otros en el cine de Rithy Panh: La trilogía sobre el S-21. *IC-Revista científica de Información y Comunicación* (14), 161-189.
- **Pagotto, M. A., & Taccetta, N.** (2015). *Imágenes del pasado: Walter Benjamin y Roland Barthes*. Buenos Aires: I Congreso Latinoamericano de Teoría Social. Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- **Rivera Cusicanqui, S.** (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- **Sautu, R.** (2004). Estilos y prácticas de la investigación biográfica. En: *El método biográfico. La reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores*. Buenos Aires: Lumière, 21-61.
- **Sontag, S.** (2006). *Sobre la fotografía*. México, D.F.: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V.
- **Valkanova, D.** (2010). *Images as templates for collective memory: symbolism and performance in iconic and popular photographs of Woodstock 1969, 1994 and 1999*. Oregon: Master of Arts thesis, University of Oregon.
- **Villafañe, J.** (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide.
- **Wolton, D. (Ed.)**. (2001). *A la recherche du public. Réception, télévision, médias*. Paris: CNRS Editions.

