



Universiteit
Leiden

La historia de ellas:

Análisis del papel de las mujeres en la narración de la historia de Chile en la serie de televisión *Ecos del desierto* (2013)

Natassja de Mattos
Prof. Nanne Timmer
Latin American Studies (LAS)
Leiden University
2018

Índice

1. Introducción	p. 4
2. Estado de la cuestión	p. 9
a. Ecos del desierto y contexto	p. 9
b. Debates en torno a Ecos del desierto	p. 11
c. Mujeres en la televisión en Chile	p. 16
3. Conceptos y método: Feminismo, representaciones y narratología filmica	p. 20
4. Análisis de <i>Ecos del desierto</i>	p. 28
a. El “orden” de las cosas y la distorsión en <i>Ecos del desierto</i>	p. 28
b. <i>Ecos del desierto</i> como la historia de ellas	p. 40
5. Reflexiones finales	p. 52
Referencias	p. 56
Anexo	p. 61

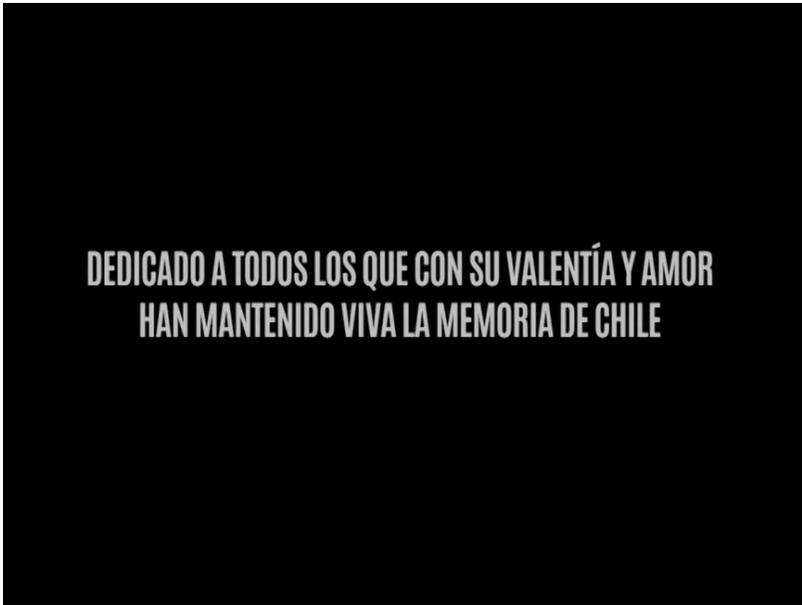


Imagen 1 (Capítulo 4, 51:11)

Sobre todo a ellas...

1. Introducción

Aproximadamente a partir de los años 70 la sociedad chilena ha ido avanzando hacia la equidad de género mediante políticas públicas y prácticas sociales. Sin embargo, existen núcleos que resisten el cambio y mantienen a las mujeres en una situación de desmedro en contraste con los hombres (Antezana, 2011). La televisión, como medio de comunicación masivo por excelencia en Chile, es uno de los espacios en que se da este esfuerzo debido al poder que tiene para transformar o preservar el imaginario social (Martín-Barbero, 1999).

El Consejo Nacional de Televisión de Chile dice explícitamente que “la televisión tiene un rol en la construcción de la sociedad: influye en las audiencias, construye creencias y puede aportar a la inclusión social” (CNTV, 2016(a): 4). También afirmaron recientemente que si bien se han realizado esfuerzos por mostrar nuevos roles de mujeres en televisión, aun es lo más común encontrar en pantalla el rol tradicional de mujer madre y esposa (CNTV, 2016(a): 12).

Esta misma institución, así como afirma Martín-Barbero (1999), explica que esto no es solo la selección de un estereotipo arbitrario de mujer sino que se construye a partir de una concepción social y un conjunto de ideas que circulan en nuestra sociedad en forma de sentidos comunes (CNTV, 2016(b): 4). Por esta razón, por ejemplo, el Consejo realizó un estudio que dio como resultado que en televisión la amplia mayoría de los roles protagónicos son hombres.

En general, los hombres aparecen vinculados a la acción, a la toma de decisiones, a la razón y a la manutención económica propia y de la familia (...). Son los hombres quienes aparecen como personas más suspicaces que emiten juicios adversos y rara vez son susceptibles de engaño. Son ellos quienes asumen un papel de observadores empoderados y permanentemente críticos (CNTV, 2016(b): 13-14).

Esto se sustenta en una construcción social muy arraigada en la sociedad chilena, que es la de relegar a la mujer a los espacios privados y a verla muy escasamente con roles consagrados en el espacio público, como la participación política (Vargas, 2015). Al

respecto, en el último tiempo la televisión chilena se ha enfrentado a un nuevo género televisivo asociado a la política, específicamente al relato de la Unidad Popular, el golpe de Estado, la dictadura y el regreso a la democracia. *Los Archivos del Cardenal*, *Los 80*, *Chile las imágenes prohibidas*, *No* y *Ecos del desierto*, son ejemplos de ello.

Mateos-Pérez y Ochoa (2016) estudiaron algunas de estas y a partir de ello plantearon que si bien este tipo de programación nos presenta roles de género inicialmente innovadores, por ejemplo con mujeres dispuestas a morir por su compromiso político (en el caso de *Los archivos del cardenal*), posteriormente estas devienen en representaciones más estereotipadas y tradicionales propias del melodrama clásico de la televisión chilena.

Sin embargo, de este grupo de series hay una que marca una diferencia aun más profunda en términos de género: es *Ecos del desierto* (2013). Dirigida por Andrés Wood y narra la “Caravana de la muerte”, principalmente a través de la historia, mirada y voz de una de sus víctimas, Carmen Hertz¹, y algunas otras mujeres. El protagonismo de mujeres involucradas en política y narrando la historia es la principal particularidad a la que le presta atención este estudio a partir de la pregunta: **¿cómo contribuye *Ecos del desierto* a contar la historia de Chile desde el punto de vista de las mujeres?**

Del mismo modo que la televisión chilena preserva protagonismos masculinos, la historia de Chile, como la del mundo, ha sido contada por hombres, para hombres y sobre hombres (Sau 1986). La dictadura militar (1973-1988) no es una excepción. Desde temprana edad a las chilenas y chilenos se nos cuenta una historia compuesta por políticos-hombres, militares-hombres, torturados-hombres, asesinados-hombres, desaparecidos-hombres, etc. Pero, como todos obviamente sabemos, había también mujeres en esta historia.

Si bien las mujeres corresponden a la mitad de la población chilena, el registro de su participación en la historia colonial y republicana ha sido una materia de preocupación reciente. La participación de las mujeres en ámbitos sociales, culturales, económicos y políticos ha estado ausente de buena parte de los grandes relatos de la historia del país. Hasta hace dos décadas atrás, el escaso registro de su actividad era más bien de carácter irregular y anecdótico concentrándose, por

¹ Para mayor información sobre el director y ficha técnica de la serie, ver anexo (p. 61)

ejemplo, en biografías de mujeres destacadas, el llamado "registro compensatorio"; en apologías de ciertos estereotipos femeninos, tales como la descripción de la "mujer araucana", la "mujer campesina", "la mujer aristocrática"; o en la elaboración de relatos que presentaban la historia de las mujeres sólo como un proceso complementario, y no constitutivo, de la historia nacional (Biblioteca Nacional de Chile²).

Existe una corta tradición disciplinaria que tiene por objeto incorporar a las mujeres en la historia, hacerlas aparecer, visibilizarlas donde siempre estuvieron pero se les omitió. Se le ha denominado "herstory" dado que el concepto se generó en inglés, y aquí se utiliza como *historia de ellas*. Es una propuesta para volver a narrar la historia en amplitud de género, considerando a hombres y mujeres. *Ecos del desierto*, desde el mundo audiovisual, representa un trocito de la *historia de ellas* para Chile mediante la mirada y voz de algunas mujeres, especialmente de Carmen Hertz.

Sintetizando, en el análisis o comentarios de productos audiovisuales chilenos de diferentes naturalezas normalmente se dice de los personajes femeninos que responden a roles explotados, invisibilizados, víctimas de desigualdad y silenciamiento (CNTV, 2016(b); Aguaded, Hernando & Tello, 2011). En *Ecos del desierto* se representan mujeres con un poder simbólico y fáctico, visibles tanto en escenarios públicos como privados, haciéndole frente y sosteniéndole la mirada a una sociedad chilena tradicional, conservadora y patriarcal.

Por ejemplo, en dictadura las mujeres se fueron muchas veces madres, hijas y esposas de torturados, desaparecidos y asesinados, y han mostrado ser contenedoras de un persistente y fuerte "ni perdón ni olvido" en Chile (Fries, 2008). Pero ¿quién lo cuenta? ¿dónde se lleva este registro? *Ecos del desierto* es un exponente de este registro y esta narración marginal. Carmen y otras mujeres narran como la aparición inédita de una voz de mujer sobre este periodo de la historia de Chile en televisión.

² BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Historia, Mujeres y Género en Chile. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3451.html> . Accedido en 7/12/2017.

El primer capítulo, “Estado de la cuestión: Mujeres en la televisión chilena y *Ecos del desierto*”, describe en mayor detalle lo que aquí en la introducción se ha comenzado a esbozar: cómo se presentan las mujeres en la televisión chilena. Luego se describe la serie a grandes rasgos y se presentan tres de las discusiones más predominantes que pueden encontrarse en medios y en el mundo académico al respecto. En ese apartado queda en evidencia que la serie no ha sido sujeta de análisis demasiado consistentes, a excepción de cuando se la destaca por su rol conmemorativo. De este modo, dicho capítulo es también la justificación de la relevancia de este estudio, que profundiza en el análisis de la serie y especialmente en un tema que ha recibido escasas menciones: el rol de las mujeres.

El segundo capítulo, “Método y conceptos: Feminismo, representaciones y narratología fílmica”, es una revisión teórica de las metodologías de análisis y conceptos claves mediante los que se analizó *Ecos del desierto*. Se selecciona una serie de conceptos sobre feminismo, sexo, género, representaciones visuales en pantalla, narratología fílmica y cine de mujeres que permiten construir un marco analítico de la historia contada en *Ecos del desierto*.

El tercer capítulo, “Análisis I: El “orden” de las cosas y la distorsión en *Ecos del desierto*”, es la primera parte del análisis y trata sobre el orden social, cultural y político que enmarca la historia que se relata en la serie. Se trata de un orden patriarcal, por lo que se retoman los conceptos y referentes del capítulo anterior para la realización de un microanálisis de fotogramas y diálogos en *Ecos del desierto*.

El cuarto capítulo, “Análisis II: *Ecos del desierto* como historia de ellas”, es la segunda y última parte del análisis. Se explica, mediante un microanálisis de fotogramas, diálogos y narradores, porqué y cómo la serie constituye *la historia de ellas* para Chile y la innovación que esto implica para la disciplina de la historia y de la producción audiovisual en el país, al mismo tiempo que se analizan sus implicancias y alcances.

En las reflexiones finales se hace frente a los objetivos de explicar la contribución de *Ecos del desierto* en el relato de la historia de un periodo muy importante de Chile en manos de

las mujeres; de discutir cómo la serie difiere en aspectos tradicionales de la forma en que se presenta la mujer en televisión y; de señalar su potencial como material de referencia histórica por su perspectiva y punto de vista femenino, lo que representa un aporte a una historia de Chile que hasta hoy ha sido narrada principalmente por hombres.

2. Estado de la cuestión

a. Ecós del desierto y contexto

La serie fue estrenada el 11 de septiembre de 2013, cuando se cumplieron exactamente 40 años desde el golpe de Estado que derrocó al gobierno del Presidente Salvador Allende e instauró una dictadura militar bajo el mandato del General Augusto Pinochet, periodo que se extendió por 17 años.

Es muy grande el trauma vivido por Chile durante la dictadura y uno de los episodios especialmente desgarradores fue la “Caravana de la muerte”. La operación, encomendada al General Arellano Stark, Oficial Delegado del General Augusto Pinochet, fue llevada a cabo en octubre de 1973 y consistió en el asesinato a sangre fría de 75 prisioneros políticos a lo largo de todo el país. Arellano reunió un equipo de militares con quienes fundó la Agrupación de Combate Santiago Centro, y junto a ellos recorrieron en helicóptero diferentes centros de detención del país. Al alero del irregularmente establecido Estado de Guerra, retiraron a estos presos políticos con motivo de falsos interrogatorios para luego asesinarlos y desaparecer sus cuerpos.

Esta masacre fue dada a conocer públicamente en 1985, cuando el hijo del General Arellano Stark publicó un libro llamado *Más allá del abismo* en que contaba su visión de los hechos e intentaba limpiar el nombre de su padre. Numerosas reacciones surgieron a partir de esta información. Una de ellas fue la interposición de la primera querrela criminal contra el General Arellano Stark y otros integrantes de la comitiva, cuya autora fue la abogada Carmen Hertz. Acusaba el “homicidio calificado” de su esposo y los otros 24 presos que murieron con él en el desierto.

Ecós del desierto consta de cuatro capítulos y su eje central es la vida de Carmen Hertz. Ella es una ciudadana chilena, diputada en el Congreso Nacional, militante del Partido Comunista de Chile (PCCh), abogada con un protagonismo clave en los procesos de defensa de los DDHH y de los trámites judiciales que en 2000 lograron el primer desafuero

de Augusto Pinochet, ex dictador chileno. Trabajó en la Vicaría de la solidaridad, entidad fundada por la Iglesia Católica en Chile durante la dictadura para atender y apoyar a las víctimas de violencia por parte de la dictadura militar y fue ella misma una víctima.

Aproximadamente un mes después del golpe de Estado en Chile, el 19 de octubre de 1973, Carlos Berger Guralnik, periodista y abogado de 30 años, militante del PCCh, fue torturado y brutalmente asesinado en el desierto, en el camino entre Calama y Antofagasta, en una operación militar conocida como la “Caravana de la muerte”. Era el esposo de Carmen Hertz, con quien compartían un hijo, en ese momento de un año de vida, y recientemente se habían mudado al Norte de Chile desde la capital.

Ella en ese momento tenía 27 años y en adelante luchó decididamente para hacer justicia por el asesinato de Carlos, de los otros 24 prisioneros políticos que murieron con él y todos quienes fueron violentados, torturados, desaparecidos y muertos en manos de la dictadura chilena. La brutal tortura y asesinato de su esposo, su exilio del país y el acoso y amenazas que recibió por parte de la CNI³ por su compromiso socio-político y carrera, la llevaron a ser una actriz clave en política, diversas acciones de conmemoración, denuncia y búsqueda de justicia.

Participó en la escritura del libro *Los zarpazos del puma* sobre la “Caravana de la muerte” de la periodista Patricia Verdugo. Posteriormente en sus memorias *La historia fue otra* hace un relato testimonial personal sobre el golpe de Estado, la “Caravana de la muerte” y la dictadura. Se trata sin duda de una de las narradoras de la historia reciente de Chile, y siendo una voz femenina, representa algo que podríamos denominar una innovación historiográfica a la que se hace preciso prestarle atención.

En la serie, su vida se expone en cuatro periodos. El primero, en 1973, es cuando ocurren el Tanquetazo, el golpe de Estado y la “Caravana de la muerte”. El segundo es en 1985, en plena dictadura militar, cuando Carmen Hertz trabajaba para la Vicaría de la solidaridad en

³ CNI: Central Nacional de Informaciones, fue el servicio de inteligencia más importante del Estado durante la dictadura militar (información extraída de: <http://www.memoriaviva.com/criminales/organizaciones/CNI.htm>)

búsqueda de justicia por las violaciones de los derechos humanos. Mismo periodo en que se publicó el libro *Más allá del abismo* del hijo del General Sergio Arellano Stark (llamado *Yo soy yo y mi circunstancia* en la serie). El tercero es un rango entre 1995-1998, durante la transición hacia la democracia, cuando Carmen y otras mujeres buscaban justicia mediante diferentes recursos. Finalmente, el cuarto ocurre en los 2000, cuando Carmen formó parte del equipo de abogados que llevó a cabo el proceso judicial que logró el primer desafuero del dictador Augusto Pinochet.

b. Debates en torno a Ecos del desierto

La serie ha suscitado diferentes debates y menciones tanto en prensa (Mejino, 2014; Campos, 2015; Miño, 2016; Urzúa, 2013) como en el mundo académico (Waldman, 2014; Pancani, 2013; Brandao, 2012; Rebolledo, 2014) y es posible clasificarlos en tres grandes temas. El primero y más prominente es aquel que trata la serie como un ejercicio de memoria, con validez histórica y cariz político. El segundo tiene que ver con su género como producto audiovisual, debido a sus acercamientos al documental pero su claro tratamiento de ficción. Finalmente, el tercero se refiere a sus personajes femeninos, por el protagonismo que tienen en la historia, especialmente Carmen Hertz.

Este último debate es el más escueto, con tan solo un par de breves menciones y es justamente de lo que se ocupa este estudio. *Ecos del desierto* representa a varias mujeres con diversos roles y que ocupan diferentes espacios sociales e ideológicos. Pero no se trata solamente de la visibilización de mujeres por su protagonismo, pues uno de los aspectos más interesantes es que la serie es narrada por Carmen, todo pasa por su mirada y se relata por su voz, razón por la que en este estudio nos preguntamos por la contribución de esta narración a la historia de Chile.

Ecos del desierto, antes que cualquier otra cosa, es un explícito ejercicio para preservar la memoria de Chile. A pesar de que la serie incluye elementos de ficción, la gran mayoría de los hechos representados se sustentan en una investigación exhaustiva de lo ocurrido en aquellos años. Esto se puede corroborar tanto en los archivos históricos y judiciales del

caso “Caravana de la muerte” y los procesos de justicia, como en las memorias de Carmen Hertz, *La historia fue otra*.

La fiel representación histórica y su rol conmemorativo para los 40 años desde el golpe de Estado, son probablemente las mejores explicaciones de la buena recepción que tuvo la serie por parte de la audiencia y su alto rating televisivo⁴. Se le atribuyó gran valor y responsabilidad sociopolítica por la representación de episodios de tal trauma en la historia reciente de Chile. En diversos medios, webs y redes sociales se refirieron a este fuerte carácter denunciativo. El Diario Vasco (España), bajo la autoría de Mejino (2014), cerró su crítica de *Ecos del desierto* siendo muy ilustrativo de lo anterior:

Ecos del desierto no es una serie para divertirse ni para pasar el rato, pero es de visión imprescindible para las personas que quieran conocer de primera mano, las atrocidades que el ser humano es capaz de cometer con la excusa de Dios y la patria, en este caso a cargo de los militares golpistas con los opositores democráticos chilenos. Su visión les va a incomodar y seguramente a indignar, pero la televisión tiene un poder para denunciar hechos que debería ser utilizada más a menudo como en este excelente ejemplo de reconstrucción histórica (Mejino, 2014: en línea).

Este carácter denunciativo es probablemente el que reúne la mayoría de las opiniones sobre la serie. Revisando prensa, lo que más se destaca hace relación con la representación de la Caravana de la muerte. La recreación de las matanzas de presos políticos en manos de los militares en el desierto de Calama caló hondo en los espectadores y los críticos. La Revista Qué Pasa (Chile) la rescató por su responsabilidad histórica y los diarios digitales El Mostrador y Emol (chilenos ambos) destacaron esta representación por su fiel carácter histórico y su respaldo en los archivos legales del caso Caravana de la muerte.

Como planteó Waldman (2014): “(...) aunque ficcional, no dejaba dudas sobre la crudeza de la represión militar y la culpabilidad de altos mandos del Ejército en la macabra

⁴ *Ecos del desierto* debutó con 15,7 puntos de rating y cerró con 18,2. Ambos altos puntajes en relación con la programación de otros canales y en términos generales. (información extraída de <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/television/series/ecos-del-desierto-promedio-18-puntos-en-su-ultimo-capitulo/2013-09-12/012141.html> y de <http://www.latercera.com/noticia/ecos-del-desierto-debuta-liderando-la-sintonia-en-horario-estelar/> [Ambas visitadas el 17 de ago. de 17 a las 22:20pm]

Caravana de la Muerte, que recorrió el norte de Chile poco después del 11 de septiembre, exterminando a sangre fría a opositores políticos” (Waldman, 2014: 252).

Dado que la serie se estrenó en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe militar, la ciudadanía tenía la retina acumulada con imágenes de la dictadura y se encontraba en plena experiencia de indignación y memoria. Fue una responsabilidad tomada por los medios de comunicación escritos y audiovisuales, además de la presencia de otro tipo de actividades en espacios públicos.

Ese año, 2013, se trata en sí mismo de un hito histórico en que por primera vez se habló y vio tanto material referido a las atrocidades cometidas por el golpe de Estado y la dictadura militar. La cobertura televisiva fue históricamente más pluralista, lo que puede deberse a una necesidad y demanda ciudadana originada en la democratización mediática a la que han llevado las redes sociales y las nuevas características de la web, lo que generó presión y tensión en los medios de comunicación tradicionales (Pancani, 2013: 54).

Fuera del cine, la circulación y producción de distintas imágenes sobre la dictadura aumenta notoriamente en Chile durante la última década, proceso que desemboca en la producción televisiva de series de ficción como « Los 80 » (emitida por Canal 13 con ocho temporadas), « Los archivos del cardenal » (emitida por TVN con dos temporadas), « *Ecos del desierto* » (miniserie de Andrés Wood emitida en 2013 por el canal CHV) y en la realización de reportajes en el marco de los 40 años del golpe de Estado, como « Chile las imágenes prohibidas ». (Campos, 2015, en línea)

Tres años después de la conmemoración por los 40 años desde el golpe, hubo otro acontecimiento relevante para la historia de Chile que provocó hablar nuevamente sobre *Ecos del desierto*. Fue la muerte del ex general del ejército Sergio Arellano Stark, autor de la idea y planificación de la Caravana de la muerte, gran ideario y colaborador de la dictadura militar. Como muchos otros militares, vivió la impunidad política y judicial por las faltas cometidas en Chile. Sin embargo, se destacó que gracias a *Ecos del desierto* al menos se rompió la impunidad social y se “permite una condena moral importante y fuerte”, como dijo la propia Carmen Hertz (Miño, 2016).

El segundo debate que es posible encontrar en torno a *Ecos del desierto* se refiere a su género audiovisual o cinematográfico y es muy breve. Como es posible notar en la cita anterior de Campos (2015), este cataloga la serie y todas sus símiles como series de ficción. Al mismo tiempo, el diario digital chileno El Mostrador, propuso pensar la serie como “cine político”, mientras que otros medios como Emol y Revista Qué Pasa hablaron de la serie por su valor de archivo histórico, es decir, su carácter cercano al documental.

Una definición un tanto más precisa parece ser la de “docudrama”, un género híbrido principalmente televisivo a medio camino entre la ficción y el documental, en que se reconocen representaciones ficcionadas de hechos y personajes reales. Ejemplos de esto son series que tratan temas políticos y fueron exhibidas para los 40 años del golpe de Estado: *Los archivos del cardenal*, *Los 80*, *Ecos del desierto* y *No*.

A propósito, Brandao (2012), dijo que los docudramas tienen las siguientes características:

- 1) mezclaban imágenes y hechos reales con personajes y situaciones ficticias, que es una característica de los llamados “docudramas” (Lipkin, 1999 en Brandao, 2012: 42);
 - 2) los protagonistas eran opositores o víctimas de la dictadura, enmarcando claramente un mismo “lado” político como villano; y
 - 3) fueron exhibidos en horarios prime de la televisión abierta, resultando en un total de decenas de horas de exhibición en las tres emisoras de mayor rating de Chile.
- Por sí solo, este último punto convierte esos programas en un hito histórico de la televisión chilena: nunca antes la entretención seriada producida en el país habló tanto – y tan claramente – sobre hechos políticos de su historia reciente (Aguilar, 2013 en Brandao, 2012: 42)

Sin embargo, el punto uno es cuestionable en el caso de *Ecos del desierto*. Esta, en contraste con las otras series citadas, tiene la particularidad de que sus personajes no son ficticios. Sus nombres y características corresponden a las de personas reales y tan solo algunos de los hitos de sus vidas fueron ficcionados en favor del guión, lo que podría significar que se trata de un docudrama con mayor intensidad documental.

El tercer asunto discutido sobre la serie se trata del protagonismo de las mujeres. El personaje femenino principal es evidentemente Carmen Hertz. Para contextualizar, inicialmente el director había planeado ficcionar las vidas en mayor medida y modificar los nombres, pero cuando Carmen Hertz no opuso ninguna resistencia (a pesar del pudor, dijo ella), se decidió ser un poco más fiel a las vidas de ella y su esposo, Carlos Berger, conservando sus nombres (Cáceres, 2013: en línea).

Se habla de la representación de “la historia de lucha de Carmen Hertz” (Rebolledo, 2014) por cómo hizo frente a la muerte de su esposo, no solo de manera personal sino judicialmente. Pero no se habló solo de Carmen, lo que parece obvio después de ver la serie, pues hay otras mujeres representadas con papeles importantes. Urzúa (2013) destacó a dos de ellas, incluyendo a Carmen:

“*Ecos del desierto*” relata distintos episodios de la vida de Carmen Hertz, quien debió enfrentar amenazas contra su vida y la de su familia, lidiar contra el secretismo uniformado y la complicidad del mundo civil y de los tribunales de justicia, hasta lograr parte de su objetivo el año 2000, cuando integró el equipo de abogados que logró el primer desafuero de Pinochet. La miniserie centra también su mirada en la esposa del coronel a cargo del regimiento de Chuquicamata, quien juega un papel clave en la apertura de los primeros secretos militares. (Urzúa, 2013: en línea)

Esta segunda mujer mencionada, la esposa del Coronel Rivera, es Inés, y efectivamente cumplió un rol de gran importancia para la justicia, la verdad y la reconciliación. En este tema, Pancani (2013) se trata del único investigador que ha abordado el asunto de las representaciones femeninas con mayor profundidad (siendo aun bastante estrecha). Describe a Carmen Hertz como una “luchadora comprometida con la defensa de los derechos humanos” y dice que a partir de su historia, un relato individual, es posible ilustrar la experiencia colectiva, de muchos chilenos que sufrieron a causa de la dictadura chilena y sus operaciones. Cataloga *Ecos del desierto* de eficaz en la exposición de mujeres que fueron víctimas y encarnan la resistencia frente a la dictadura, valorándolas por el espacio y el rol que ocuparon, que fue transversal y equivalente o mayor al de los hombres, “sin que se produzca una ficticia diferencia de género”.

Esta última frase es especialmente importante, pues hace referencia al status quo de la televisión chilena, donde normalmente se establecen diferencias de género enmarcadas en un orden patriarcal tradicional (CNTV(a), 2016).

c. Mujeres en la televisión en Chile

El marco institucional de igualdad de género en los medios de comunicación en Chile es un fenómeno más o menos incipiente. Desde el año 2013 el Servicio Nacional del Consumidor tiene como tarea el monitoreo de medios para identificar la publicidad sexista e ilustrar la situación nacional al respecto. Mediante este se ha alertado que el predominio de las mujeres representadas como las encargadas de las tareas del hogar sigue siendo la norma, por ejemplo.

En 2016, la Secretaría General de Gobierno y el Servicio Nacional de la Mujer lanzaron la Guía ilustrada para la comunicación sin estereotipos. Su fin es generar conciencia entre los y las comunicadoras con el objeto de que las comunicaciones nacionales incluyan la diversidad y “representen a hombres y mujeres en todos los espacios, roles y actividades que se llevan a cabo en nuestro país” (BCN, 2017). Además, se encuentran hoy en trámite legislativo diversos proyectos para promover mensajes contra la violencia de género, enfrentar los patrones y estereotipos basados en el género y otros.⁵

Si bien se buscan soluciones, el Consejo Nacional de Televisión señala, por ejemplo, que en programas de entretenimiento las mujeres suelen mostrarse más sexualizadas, provocativas y con personalidades polares, como de víctima o emocionalmente agresivas. También señala que prevalece la tendencia de mostrar a la mujer en su rol tradicional de madre y dueña de casa, a pesar de que se evidencian algunos avances al respecto. Dice que:

Dentro de los discursos analizados desde el género, están aquellos que sitúan a las mujeres en una determinada posición social, un espacio de expectativas a cumplir relacionadas a la procreación, la maternidad y la vida cotidiana y, por otro lado, a los hombres dedicados a la producción, al trabajo y a la política en el mundo

⁵ Información extraída de: <http://www.bcn.cl/observatorio/bioetica/noticias/igualdad-de-genero>

público. Se cree que las mujeres poseen, en exclusiva, un instinto que las dispone desde la infancia hasta la vejez a la crianza universal, a la maternidad y a la preservación de la vida (Lagarde, en Guzmán, 1996: 92 en CNTV(b), 2016: 5).

En contraste con esta idea generalizada sobre la representación de las mujeres en la televisión chilena, en *Ecos del desierto* se nos presentan mujeres luchando por la justicia del país, participando en política y además contando la historia.

En este apartado se han expuesto tres aristas en torno a las que se ha discutido *Ecos del desierto*: memoria, género audiovisual y protagonismo femenino. La tendencia muestra que la serie se destaca como un efectivo y emotivo promotor de la memoria de uno de los hechos más traumáticos de la dictadura; que se trata de un “docudrama” con mayor énfasis en lo documental; y que las mujeres representadas son ejemplos de luchadoras que rompen con el orden patriarcal tradicional chileno, especialmente su protagonista y narradora, Carmen Hertz.

Son tres aspectos de una misma narrativa. *Ecos del desierto* cuenta la historia de un hecho real ocurrido en 1973 en Chile, principalmente mediante la representación de la voz de una mujer chilena real. Ambas cosas son recreadas con actores y la información fue manipulada dándole un orden acorde al medio televisivo para el que fue producida.

La promoción de la memoria colectiva con respecto a la “Caravana de la muerte” ya había sido desarrollada anteriormente gracias a los procesos judiciales y su cobertura mediática, y también gracias al libro *Los zarpazos del puma* de la periodista Patricia Verdugo. La particularidad de *Ecos del desierto* es sin duda la narración y el protagonismo de las mujeres y es por esta razón que en este estudio nos preguntamos por su contribución en la historia de Chile a partir de la narración femenina.

Hacer un relato en televisión implica construir un orden cronológico y poner personajes en escenas inscritos en un tramado de significaciones sociales (Chardeaux, 2005: 80), y fijados en estereotipos. Este orden y su construcción no son arbitrarios ni inofensivos (Antezana, 2011: 107). Las representaciones sociales y las representaciones en televisión se

reproducen y determinan mutuamente. Es por ello que los estereotipos en televisión normalmente responden a construcciones sociales a partir de sentidos comunes. “Proscriben y prescriben modelos de valores, de conductas y hasta las propias pautas profesionales y de género” (Gila et al. 1999: 92).

Es por esto que el Consejo Nacional de Televisión plantea que “es importante que la pantalla muestre tanto a mujeres como hombres en roles más diversos, menos restrictivos, de modo que se cumpla con el pluralismo que mandata la ley y los represente de modo más equilibrado” (CNTV 2016(a): 51). Del mismo modo el PNUD (2010) plantea que los medios de comunicación de masas tienden a simplificar la información que entregan para facilitar la rápida comprensión, lo que compromete los posibles horizontes de igualdad, por ejemplo en temas de género (Antezana, 2011: 108).

De acuerdo al CNTV (2016(a)) se han hecho demandas y reclamos ciudadanos debido a la presencia de estereotipos femeninos en televisión y a lo común que es ver a las mujeres objetizadas y sexualizadas en programas de entretenimiento. Si bien es cada vez más común que en los ámbitos de la cultura se estudien y analicen las formas de presentar a las mujeres en diversos medios, sobre todo la televisión, aun persisten principalmente la presentación de estereotipos femeninos tradicionales (Mateos-Pérez & Ochoa, 2016).

Algunos de los aspectos específicos de este diagnóstico son por ejemplo que las mujeres en roles públicos y relevantes como la lectura de noticias, con una voz enunciativa, se ven mucho menos que los hombres en este mismo rol, o que cuando las mujeres se presentan mujeres independientes y profesionales se les tienden a asignar características masculinas para que encajen. Algunos de los principales estereotipos de mujer en la televisión chilena son los de mujer sensual, mujer profesional (liberal), mujer víctima y señora tradicional (Antezana, 2011: 113).

La aparición del rol de mujer profesional e independiente en la televisión chilena es un fenómeno relativamente nuevo que se puede asociar con la figura de la dos veces Presidenta de Chile, Michelle Bachelet. Han comenzado a aparecer estereotipos de mujeres

con participación política o ligada al poder político e institucional. Pero este rol se aprecia masculinizado dado que se presenta como un espacio ganado mediante una fuerte lucha para ingresar a un espacio que era principalmente para hombres (Antezana, 2011: 115).

Siendo este el orden que envuelve a la industria televisiva en Chile, se hace necesaria una mayor reflexión al respecto, no solo con miras a modificar esta situación sino también a diagnosticarla, retratarla y explicarla. La producción televisiva se resiste a la innovación con respecto a la representación de roles contemporáneos, como en temas de género. Si bien ha habido propuestas novedosas con alta aceptación del público, como *Los 80*, *Los archivos del cardenal* y *El Reemplazante*, en el transcurso de sus guiones e historias la balanza vuelve a inclinarse hacia el orden patriarcal establecido (Mateos-Pérez y Ochoa 2016). En ellas:

Se jugaron por nuevos planteamientos en los que los personajes femeninos eran diversos, adquirirían un mayor protagonismo al margen de los varones y parecían superar la asignación clásica de roles. Es decir, poseían perspectivas dramáticas más interesantes y transgresoras. Contaron con elevados índices de audiencia, fueron bien valoradas por el público y se convirtieron en actualidad, provocando debate social en torno a ellas. Sin embargo, basándonos en los análisis realizados, las series devinieron en producciones menos arriesgadas en sus planteamientos, con tramas narrativas más convencionales, más simplificadas, tomadas del melodrama y del telefilm, jugando con construcciones de género estereotipadas. Incluso la audiencia disminuyó en la parte final de sus emisiones (Mateos-Pérez y Ochoa 2016: 64).

En este estudio se toma como objeto de estudio *Ecos del desierto* justamente porque se considera que representa aquella innovación televisiva en roles de género, sobre todo dado que la perspectiva de la serie es desde las mujeres y quien narra es la mayoría del tiempo es también una mujer. Considerando los escasos diagnósticos que hay en el tema, *Ecos del desierto* se posiciona como una excepción y un punto de partida para equilibrar la balanza de producciones televisivas, al menos en temas de género, en este caso.

3. Conceptos y método: Feminismo, representaciones y narratología fílmica

En este estudio se entiende género como una personificación, un discurso que crea posiciones para los sujetos mediante la repetición de actos, es decir, mediante performatividad. Esto significa que el género es una performance que construye identidad. Así, la ficticia correspondencia entre sexo biológico y género se trataría de una construcción social (Butler, 2011).

Pero esta es una comprensión desde la individualidad o desde el sujeto. El “ser mujer” puede ser una construcción performativa mediante los actos individuales, hay también variables contextuales y/o colectivas que determinan una forma de “performar”. El género se constituye en las relaciones sociales y por lo tanto siempre representa un individuo de una clase (De Lauretis, 1989). Como dijo Victoria Sau: “¿Biología es destino? Sí y no. Desde el discurso patriarcal, por supuesto; desde el de la liberación de la mujer, en absoluto. Somos seres culturales, ya lo hemos dicho, y esto significa que podemos hacer análisis e interpretaciones diferentes de una misma realidad y vivir de acuerdo a ellos” (Sau, 1986: 17).

De Lauretis (1989) plantea que la construcción social del sexo ocurre mediante “una compleja tecnología política”, al igual que el género. “Ambos como representación y auto-representación, es el producto de varias tecnologías sociales, tales como el cine, y discursos institucionalizados, epistemologías y prácticas críticas, tanto como las prácticas de la vida diaria” (De Lauretis, 1989: 2). Aquí nos interesa especialmente como ocurre esta construcción a partir de una tecnología específica: las pantallas. Mediante estas el espectador aprehende a los sujetos dependiendo de la relación que tiene su mirada con la representación que ve. Esto quiere decir que la pantalla reemplaza al mundo, se pone en el lugar del mundo (Silverman, 1996).

La pantalla o el repertorio de imágenes culturales habita en cada uno de nosotros, tanto como el lenguaje. Esto significa que cuando aprehendemos una persona o un objeto, necesariamente lo hacemos mediante un gran y diverso, pero finito, rango de representaciones que determinan qué y cómo ve nuestra cultura – cómo se procesan los detalles visuales y qué significados se le dan. Y

del mismo modo que ciertas palabras nos son más sugerentes que otras porque son utilizadas con más frecuencia en nuestra sociedad, también ciertas representaciones son marcos más apropiados para aprehender el mundo que otras, simplemente porque están sujetas a articulaciones más enfáticas y frecuentes en nuestra sociedad (Silverman, 1996: 221).

Esto significa que aprendemos a vernos fotográficamente, a experimentarnos a nosotros mismos y a los otros como un “espectáculo” en relación al imaginario de las cámaras y a las preconcepciones socioculturales (Silverman, 1996).

Por ejemplo, Mulvey (1989) planteó que nuestras sociedades están sujetas a una masculinización de la mirada. Por esto se refiere a las audiencias como “travestis”, debido a los sentidos comunes y concepción del mundo que les configura socialmente una mirada en principio masculinizada (Soto, 2013: 57). Esto quiere decir, por ejemplo, que se está preparado y acostumbrado a ver a un protagonista masculino y a una mujer que se desenvuelve únicamente en el espacio privado.

Mulvey (1989) y De Lauretis (1989) proponen que debido al orden patriarcal social en el que se vive, las personas se socializan con este modo de mirar masculinizado ya que el simple acto de mirar y controlar la acción se asocia con lo masculino, mientras que a lo femenino se le asocia con la pasividad y con la disponibilidad de ser mirada: *to-be-looked-at-ness*, en español: *para-ser-miradas* (Mulvey, 1989).

Las mujeres representan, en la cultura patriarcal, un significante para el otro masculino, obligadas a un orden simbólico en el cual el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del dominio de la lengua, imponiéndoles las imágenes mudas de la mujer que todavía está atada a su lugar de portadora, no de constructora de significado (Mulvey, 1989: 15).

Por ejemplo, incluso en lo que se ha denominado *cine de mujeres*, en el que se las presenta como protagonistas, como el punto de vista predominante y/o las narradoras, continúan respondiendo a un orden meramente patriarcal. No se trata de una reivindicación o contestación a dicho orden. Si son heroínas, lo son como madres, amas de casa o esposas sacrificadas (Soto, 2013). Si bien del concepto de cine de mujeres podría ser esperable una innovación respecto del orden patriarcal preestablecido, este solo contribuye a enraizar más

la mirada masculinizada de la que habla Mulvey (1989). Es similar a lo que ocurre con los “melodramas maternos”, donde las mujeres como sujeto histórico nunca pueden estar a la altura. Esto quiere decir que sus roles siempre son inferiorizados, para lo que hace falta una estructura en la que es posible poner a las mujeres “más abajo” (Kaplan, 2002).

La tarea del cine de mujeres es una tarea proactiva, se trata de traer lo que tradicionalmente ha sido anulado: el punto de vista femenino: El proyecto del cine de mujeres, por lo tanto, ya no es más el de destruir o alterar la visión centrada en el hombre mediante la representación de sus puntos ciegos, sus lagunas, o sus represiones. El esfuerzo y el reto ahora es cómo llevar a cabo otra visión: construir otros objetos y sujetos y formular condiciones de representatividad de otro sujeto social (De Lauretis, 1989: 135).

Si no se trata de destruir el orden patriarcal representacional, se trata de distorsionarlo. El orden patriarcal es el orden establecido de las cosas, el Estado (como institución) y el estado (como estética y estructura en que ocurre la vida). Y cuando este es distorsionado ocurre la política (Rancière, 1996).

Es por esta razón que el feminismo y los movimientos por la equidad de género se constituyen como actos políticos, dado que se basan en una distorsión del orden, también llamado por Rancière (1996) la distribución sensible. Es la búsqueda y expresión de la emancipación de las mujeres, en tanto ruptura o desmantelamiento del orden patriarcal dado tradicionalmente, o como lo define Rancière:

(...) distribución simbólica de los cuerpos que los divide en dos categorías: aquellos a quienes se ve y aquellos a quienes no se ve, aquellos de quienes hay un logos – una palabra conmemorativa, la cuenta en que se los tiene – y aquellos de quienes no hay un logos, para expresar placer y pena, solo imita la voz articulada. (...) Entre el lenguaje de quienes tienen un nombre y el mugido de los seres sin nombre, no hay situación de intercambio lingüístico que pueda construirse, y tampoco reglas ni códigos para la discusión. Este veredicto no refleja simplemente el empecinamiento de los dominadores o su engeguamiento ideológico. Estrictamente, expresa el orden de lo sensible que organiza su dominación, que es esta dominación misma (Rancière, 1996, pp. 37-38).

Esa dominación es la que masculiniza la mirada y subyuga a las mujeres, es el status quo que De Lauretis (1989) propone desmantelar, distorsionar mediante el cine, para dar una

voz legítima socialmente a las mujeres que desmasculinice la mirada de las audiencias y así se logre modificar el orden de las cosas. Este reto al que invita De Lauretis (1989), que es lo que Rancière (1996) define como distorsión, pone en evidencia un problema del estado que ordena la vida en sociedad, pues se descubre que hay una parte sin parte, en este caso, las mujeres, y esto es una evidencia de política:

Hay política porque quienes no tienen derecho a ser contados como seres parlantes se hacen contar entre estos e instituyen una comunidad por el hecho de poner en común la distorsión, que no es otra cosa que el enfrentamiento mismo, la contradicción de dos mundos alojados en uno solo: en mundo en que son y aquel en que no son, el mundo donde hay algo “entre” ellos y quienes no los conocen como seres parlantes y contabilizables y el mundo donde no hay nada (Rancière, 1996: 42).

Las mujeres como el sujeto del feminismo estarían creadas mediante una representación política, constituidas discursivamente por un sistema político, el mismo que las deja sin parte, sin que se puedan contar y mediante el que se busca la emancipación de las mujeres. Esto implica una paradoja, dado que es el mismo sistema el que las crea y posiciona como sujeto a representar, y al que se apela para conseguir su emancipación (Butler, 2011).

Este orden se sustenta históricamente en ciertas concepciones de la mujer como un ser inacabado o un complemento auxiliar (Sau, 1986). Para Aristóteles la mujer es mujer en virtud de falta de cualidades, para Santo Tomás se trata de un “hombre fallido”, un “ser ocasional”, y así podríamos referirnos a muchas otras concepciones que representan a las mujeres entendidas en base a una estructura mental de alteridad con respecto a los hombres (De Beauvoir, 1989).

La construcción social de género de las mujeres se ha constituido de esta manera tradicionalmente dejándola en un lugar desigual, invisibilizado e interiorizado (Butler, 2002). “Dada su posición psicosocial del “segundo sexo” en el que el patriarcado la ha colocado, la mujer no puede ser asumida por la ideología del mismo como igual del hombre – o sea, tan cultural como el hombre - porque esto desmoronaría tal estructura” (Sau, 1986, p. 20).

Ecos del desierto justamente muestra como las mujeres distorsionan este orden y se hacen contar. Construye un fragmento de la historia de Chile a través de ese punto de vista olvidado, el de las mujeres, el de Carmen, el de Inés. Entonces es una distorsión y un acto político, mientras coincide con lo que Alison Butler (2002) llamó un cine “menor”, en el sentido de que representa a un grupo social marginalizado. Sin embargo, al contrario de lo que aquí se plantea sobre *Ecos del desierto*, dice que esto a la vez significa que no logra configurarse como un cine de oposición.

Alison Butler (2002) propuso el concepto de cine “menor” a partir del de “literatura menor” de Deleuze y Guattari. Una de las características de este tipo de cine y literatura es que tiende a que todo tome un valor colectivo” (Butler, 1989: 20). Lo que es especialmente identificable en *Ecos del desierto*. Por ejemplo, cuando Pancani (2013) habla del relato de la historia de Carmen Hertz y dice que a partir de su historia, un relato individual, es posible ilustrar una experiencia colectiva.

Alison Butler (2002) dice que el feminismo es posible como “política de lo local” y que debe abandonar las aspiraciones universalistas. Esto se sustenta también en la teoría de De Lauretis (1989), pues si el género y el sexo son construcciones sociales dependen de elementos culturales y contextuales, donde lo “local” tiene una fuerte influencia. Esto a la vez se asocia con estructuras de poder, lo que vuelve a las mujeres representaciones políticas, en el caso de *Ecos del desierto*, enmarcadas y aprisionadas en un orden patriarcal conocido, un inconsciente estructurado como lenguaje desde su origen, es decir, un discurso hegemónico e incuestionable que se presenta a través de la pantalla (Sau, 1986; Mulvey, 1989; Butler, 2011).

Los aspectos normativos de la pantalla pueden estar enraizados tan profundamente en nuestra psique, y tan ajustadamente imbricados con nuestros deseos e identificaciones, que generalmente determinan lo que vemos desde el primer momento en que observamos un objeto en particular. Sin embargo, afortunadamente ninguna observación toma lugar de una sola vez. En cambio, cada observación es sujeta a una serie compleja de vicisitudes consientes e inconscientes que pueden transformar completamente el valor de lo que es originalmente visto, y esto no puede ser fácilmente predicho con anterioridad (Silverman, 1996: 223).

Esto es clave para la observación de *Ecos del desierto* a la que aquí se invita. Asumiendo el punto de vista “travesti” con el que Carmen, Inés, Marta y el resto de las mujeres en la serie son vistas a partir de un preconocimiento del lugar que sitúa a las mujeres chilenas. Al ser así, por ejemplo, parece un prejuicio patriarcal llamar a Carmen “corajuda”, como hace Carmen Rodríguez (2013) en el diario El Mercurio.

¿Qué significa esto? Carmen lucha por la justicia de Chile y se le celebra su coraje, pero en la realidad fueron muchas las mujeres que representaron esta lucha. Fueron mujeres las que organizaron la fundación de la Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos en Chile tras la dictadura, por ejemplo. Entonces esto habla más bien de la omisión de las mujeres al relatar la historia y de cómo esto nos ha heredado una mirada masculinizada que nos hace sorprendernos al ver el rol de Carmen Hertz en *Ecos del desierto*.

Asumiendo esta omisión de la historia de Chile, *Ecos del desierto* puede ser pensada como *la historia de ellas*, dado que visibiliza aquello que fue omitido: el rol, la presencia y el punto de vista femenino. El concepto fue acuñado en los años 70 como un nuevo interés en la historia de las mujeres, jugando con los conceptos “ella” e “historia” en inglés: *her* + *history* = *herstory* (Davidson, Hirst & MacIntyre, 2003).

Nació con publicaciones que visibilizaban las historias de mujeres en determinados momentos históricos, evidenciando que estas eran desconocidas y tan relevantes para la historia como lo ya conocido (Davidson, Hirst & MacIntyre, 2003). Como planteó Danesi (2009), se trata de “la bibliografía o estudio sobre una mujer en particular o un grupo de mujeres” o “una visión de la historia desde la perspectiva femenina, en oposición a *history* = *his story*, o a la perspectiva convencional de la historia entendida como el punto de vista de los hombres”.

En la historia chilena se ha omitido sistemáticamente la presencia femenina de variados periodos históricos y, como ya fue señalado, el atractivo y particularidad de *Ecos del desierto* es que visibiliza ese punto de vista (Biblioteca Nacional de Chile, 2018). El punto

de vista en el cine y las producciones audiovisuales en general se compone de recursos visuales y auditivos que no siempre están en una relación de correspondencia, pero generan, por separado o en conjunto, un enunciado.

En adelante se analizará la serie *Ecos del desierto* para determinar su aporte en la construcción histórica desde un punto de vista femenino. Para ello se utilizará el conjunto de conceptos teóricos hasta aquí enunciados y también se tomará una aproximación metodológica de análisis filmico feminista. Este ya se ha desarrollado, dado que sus principales exponentes son Laura Mulvey y Teresa de Lauretis. “En esta teoría se presupone que el punto de vista de la cámara posiciona a los espectadores en una perspectiva de género” (Zavala, 2010: 29).

Al mismo tiempo se toman en cuenta aspectos narratológicos, pues es la narración femenina lo que guía los objetivos de este estudio. Zavala (2014) dice que los elementos centrales para un análisis cinematográfico narratológico son los puntos de vista y los actantes o personajes, que son los dos elementos a los que se les dará mayor atención en el análisis que sigue.

Por otro lado, Peter Verstraten (2009) dice que: “de acuerdo a Bal, el narrador es un agente – una función – que transporta una historia por un medio específico” (p. 7). En el caso de la serie, el medio es el lenguaje audiovisual, pero este varía, al igual que el/la narrador/a. En el cine siempre hay un narrador externo que existe completamente fuera de la historia, y uno interno que se refiere a sí mismo, que toma identidad como uno de los personajes (Verstraten, 2009: 7).

Al igual que Silverman (1996), Verstraten (2009) da gran importancia a los preconceptos con los que el espectador se aproxima a la pantalla. Pero de modo aun más relevante para efectos de este análisis, dice: “Tan pronto como el narrador en primera persona está claramente presente, la película se clasifica como un discurso: un “orador” que explícitamente hace que su voz sea escuchada y la narración se revela a sí misma como un acto por parte de un agente específico” (Verstraten, 2009, p. 27).

En síntesis, para analizar un material como *Ecos del desierto* es necesario asumir las limitaciones de la subjetividad del espectador principalmente en términos de la masculinización de la mirada construida socialmente. Esta construcción propone a las mujeres como contenedoras de la función *to-be-looked-at-ness*, por lo que tomarlas de objeto de estudio y como se las entienda sostiene la fuerte posibilidad de este sesgo de mirada travesti.

Esta mirada suele preconcebir a las mujeres atadas a su lugar de portadoras y no de constructoras de significado, con lo que se las tiende a entender automáticamente mediante lenguajes y representaciones conocidos y culturalmente frecuentes, cánones y estereotipos que responden a un orden específico, normalmente patriarcal, sobre todo en el caso de esta serie. La pantalla representa a las mujeres como una compleja tecnología política que aquí analizaremos de acuerdo al orden en que se inserta y cómo se contrasta con ello el hecho de que las mujeres son las protagonistas, el punto de vista predominante y/o las narradoras, constituyendo una *historia de ellas* para Chile.

5. Análisis de *Ecos del desierto*

a. El “orden” de las cosas y la distorsión en *Ecos del desierto*



Imagen 2 (Capítulo 1, 24:47) Carmen, su esposo Carlos y su hijo Germán en una playa del norte de Chile. Carmen da de comer a Germán y Carlos, contemplativo fumando su pipa, le habla a Carmen.

En *Ecos del desierto* podemos reconocer una representación tradicional de mujer en términos de lo que plantea Marcela Lagarde (1993), que sostiene que históricamente las mujeres se han visto relegadas al espacio privado, en el que lleva a cabo los quehaceres del hogar dada su condición de madre y esposa, e incluso considerando roles laborales, como el de empleada doméstica. En ambos casos, las mujeres se encargan del rol de “cuidado”. Cuidan de los bebés (como hijos), cuidan de la casa, cuidan de los esposos, cuidan a los ancianos y a los enfermos, etc. (CNTV(a) 2016; CNTV(b) 2016). Un buen ejemplo de este rol, relacionado a *Ecos del desierto*, es la serie *Los 80*, donde la madre suele esperar en el hogar y cuidar del hijo más pequeño.

La serie muestra diferentes periodos de tiempo por lo que se pueden apreciar una evolución y cambios específicos en los roles que cumplen las mujeres. La representación de mujer

madre y esposa, si bien siempre opera como un rol primordial del discurso dominante, con el tiempo va perdiendo su lugar principal, siendo las décadas del setenta y el ochenta los momentos en que este papel femenino es el prioritario de manera casi exclusiva. En contraste, en los 2000 vemos a Carmen Hertz abocada casi exclusivamente a su rol profesional de abogada, lo que si bien puede asociarse a su condición de viuda y a que su hijo ya es mayor, representa un proceso de cambio más amplio, incluso quizás un progreso, con respecto a los sistemas de género (Mora, 2013). Del mismo modo lo vemos con el personaje de Inés, quien hacia el final de la serie se presenta como una mujer que tiene agencia en mucha mayor independencia con respecto a su esposo.

En el Capítulo 1 de la serie se relata el momento en que ocurrió el *Tanquetazo*, en Junio de 1973, el primer intento de golpe de Estado. Esa mañana llaman a Carlos para que acuda al centro de Santiago, en dirección al Palacio La Moneda para defender al gobierno popular. En ese momento hay un par de escenas en las que Carmen se sitúa en un espacio de madre y esposa tradicional (imágenes 3 y 4), que aunque parece ser adoptado por ella con plena voluntariedad, también deja ver un orden de las cosas incuestionable.

Ambos duermen cuando una llamada los despierta para avisar a Carlos que el *Tanquetazo* está ocurriendo en ese momento. Él comienza a vestirse de inmediato y le pide a Carmen que prenda la radio, ella lo hace al mismo tiempo que chequea a Germán que duerme en su cuna. Le dice a Carlos que quiere ir también, pero ante el contexto ambos asumen en silencio y rápidamente que ella debe quedarse en casa para cuidar a Germán, dado que creen que la empleada doméstica no llegará ese día por lo que está ocurriendo en el país. Carmen dice que avisará en su trabajo que no irá, asumiendo su lugar en el espacio privado por su rol de madre responsable, lo que a su vez se puede expresar como un “rol y división sexual del trabajo” o simplemente una norma de género (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016).



Imagen 3 (Capítulo 1, 14:52), Germán y Carmen



Imagen 4 (Capítulo 1, 14:12), Carmen y Carlos

En la imagen 3 vemos a Carmen cargando a su bebe, Germán, asumiendo el rol que le “corresponde” en la privacidad de su hogar, mientras Carlos va a ejercer su rol público, en la calle, en una movilización social para defender al gobierno de la Unidad Popular. La imagen 4 muestra el momento en que se despiden, Carlos ya vestido y listo para partir y Carmen en pijama está arrodillada en la cama en una postura mucho menos activa y a un nivel mucho más bajo que Carlos, preconcepción clásica de la diferencia entre lo femenino-pasivo y lo masculino-activo.

Si bien podría ser confuso por ver al Carlos en un rol de “cuido” hacia Carmen, en este caso se trata de una protección dado el contexto. De algún modo Carlos consuela a Carmen por ella no poder ir con él y tener que quedarse en casa al cuidado del hijo de ambos, con su gesto le traspa una especie de “es por tu bien y el del niño”. Imágenes como esta dejan al descubierto el orden patriarcal indiscutible que norma las vidas de un matrimonio en los años setenta en Chile.

Este fotograma, el de la imagen 4, tiene un poder simbólico en tanto pone a la mujer “más abajo”, como decía Alison Butler (2002). Se representa a Carmen en un rol interiorizado, en este caso mediante la pose. “La pose es generativa de la puesta en escena. La pose siempre implica tanto la posición de un cuerpo representado en el espacio y la consecuente conversión de ese espacio en un lugar” (Silverman, 1996: 203). El cuerpo y la posición inferior de Carmen convierten el espacio, que es privado, que es el hogar, en el espacio para ella, para una mujer. Esto es, la pose configura un lugar acorde al sistema en el que viven.

Este orden de las cosas en el que Carlos va a luchar en defensa de la UP y Carmen se queda en casa cuidando de su hijo y resguardada en lo privado, supone un sistema de orden patriarcal. Una organización del mundo en masculino que implica que el mundo es de y para los hombres, incluso respecto de la reproducción humana (Sau, 1986). Es también posible referirse a esto como un mundo ordenado por la desigualdad sexual, con una *ficticia diferencia de género* (Pancani, 2013). Es también una diferencia arbitraria impuesta por un orden, dado que aquí se entiende género como una construcción preformática (Buttler, 2011).

El discurso patriarcal a partir del que la espera de Carmen en casa cuidando a su hijo no es cuestionable, es el contrato de género que ha regido las relaciones durante gran parte del S. XX en Chile y en América Latina. En *Ecos del desierto* se expone este contrato en diferentes épocas y es posible ver una evolución, sobre todo a partir de los años 70, cuando algo empezó a cambiar en la sociedad, rompiendo el contrato de género tal cual era y cuestionándolo (Mora, 2013).

El contrato son estructuras y ordenes de poder que limitan, prohíben, regulan, controlan e incluso “protegen” a los individuos, dado que el sistema crea sujeto que pueda proteger efectivamente (Butler, 2011). Es una organización que regula la vida, la muerte, las relaciones interpersonales y cada aspecto de la vida humana (Sau, 1986). Pero no son siempre reglas o leyes escritas de manera explícita en una sociedad, a veces los mandatos son sutiles. Un buen ejemplo de esto es el siguiente dialogo que sostiene Carmen con uno de sus colegas de trabajo:

Colega: Y para qué tanta despedida si nos vamos a volver a ver el viernes.

Carmen: Sí, es que yo no voy a poder venir.

Colega: ¿No?

Carmen: No.

Colega: ¿Pasó algo?

Carmen: *Me voy al norte.*

Colega: *¿Te vai de vacaciones?*

Carmen: *No, a vivir.*

Colega: *¿A vivir?*

Carmen: *Yo me quedaría pero el Partido está mandando a Carlos a dirigir las comunicaciones de Chuquicamata.*

Colega: *¿Chuquicamata?*

Carmen: *Sí, también va a dirigir la Radio El Loa.*

Colega: *Sí, ¿pero el PC no te necesita aquí también ahora?*

Carmen: *Sí, ¿pero qué puedo hacer yo si soy una mujer casada y con un hijo?*

Colega: *Eso se puede solucionar...*

Carmen: *Mira “hueon” feo, yo voy a seguir a mi marido a donde sea, ¿me escuchaste?*

Diálogo 1 (Capítulo 1, 12:04).

En ese momento Carmen declara su posición de madre y esposa, y lo que ello implica particular y socialmente, esto es, que no tiene más opciones que acatar lo que sea mejor para su esposo Carlos. De este modo, Carmen legitima discursos de género que se transforman en estereotipos (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016). Su rol político en el Partido Comunista, su trabajo para la Reforma Agraria de la Unidad Popular y cualquier otra razón quedan a la sombra del hecho de que está casada y tiene un hijo. Esto se nota en el desanimado tono de su voz y en que la mayoría de sus repuestas las entrega mirando al piso o con la mirada perdida en alguna parte. Nuevamente es posible pensar en la pose, lo que nos permite aprehenderla a ella de una manera particular en la pantalla (Silverman, 1996).

La serie comienza con Carmen dejando su trabajo para acompañar a Carlos al norte de Chile, donde él podría realizarse laboralmente, y termina con Carmen llevando adelante uno de los juicios públicos que logró el primer desafuero del dictador chileno. Esto es, de algún modo, una ilustración de los cambios en la estructura de género (Mora, 2013). Al contrario de las conclusiones de Mateos-Pérez y Ochoa que tras el estudio de Los 80, Los

archivos del cardenal y El reemplazante dijeron que si bien se parte de una propuesta de género diferente, a lo largo del desarrollo se vuelve a tomar los estereotipos tradicionales, en Ecos del desierto la historia parte con roles tradicionales estereotípicos para luego mostrar como esto se va distorsionando hacia la representaciones de mujeres empoderadas y dueñas de la palabra. Como diría Rancièrè (1996) se distorsiona la distribución de lo sensible.

La distribución de lo sensible es un estado de las cosas y entonces el orden patriarcal es una distribución sensible que no ve a las mujeres como sujetos. Son seres que no tienen parte en ciertos escenarios sociales dado que no poseerían logos. Bajo este estado de cosas se les ve así en alteridad con los hombres, poseedores de la palabra, quienes tienen un nombre (Rancièrè, 1996). Se les deja en el lugar del “segundo sexo” (De Beauvoir, 1986).

Volviendo al Capítulo 1 de la serie, cuando Carlos aun no aparece después de irse al centro de Santiago por el Tanquetazo, Carmen decide actuar en dos momentos representando una diferencia con aquello que se espera de ella por el orden en el que está inserta. En la imagen 5 se ve a Carmen sosteniendo un arma, un bolso y a Germán, en el umbral de la puerta de su departamento apuntando con el arma a sus vecinos que le gritaban y tocaban la puerta insultándola por ser comunista. Logra salir del edificio defendiéndose con el arma y huye a casa de su suegra que también se encuentra en casa esperando oír noticias de Carlos.

Llegado un punto, cuando ya ha oscurecido, Carmen comienza a perder el control y finalmente decide actuar e ir a buscar a Carlos. Sin embargo, algo ocurre que no le permite seguir su impulso y una vez más se representa la imposibilidad de la mujer “madre y esposa” de jugar otro rol que no sea ese. Carmen se sube al auto decidida pero este no arranca por más que lo intenta. Esto puede leerse como la dificultad constante de romper con el status quo de ser mujer en esa época.

Como dice Silverman (1996) la mimesis en las pantallas no solo se constituye por las funciones dadas mediante los actos y conductas, sino que puede ser determinada a partir de la pasividad conforme a una idea normativa, en este caso, la imposibilidad de Carmen para

ir a la acción. La no-acción se nos presenta reiteradas veces en las mujeres de la serie, siempre por alguna imposibilidad impuesta por un contexto ya sea material o social. Puede ser que el auto no parta, pero también la espera obligada, sentada en el sillón fumando, como veremos más adelante que ocurrirá varias veces a diferentes mujeres.

Pero como vemos en la imagen 6, Carmen insiste. En este fotograma la vemos intentando cargar el auto con gasolina. Ambos fotogramas representan a Carmen intentando romper con la idea normativa que le dicta quedarse en casa y esperar, pasiva.



Imagen 5 (Capítulo 1, 16:35), Carmen y Germán

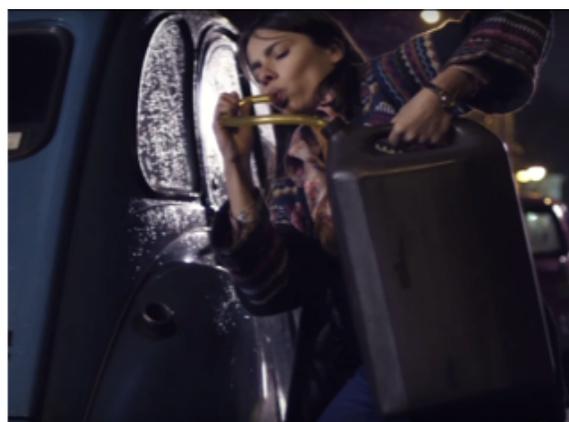


Imagen 6 (Capítulo 1, 19:02), Carmen

Estas dos situaciones, estas dos conductas de Carmen son un resquebrajamiento de lo que se comprende como conducta femenina. Esta se ordena de acuerdo al sistema que la determina pasiva, privada, débil, etc. Entonces, cuando en *Ecos del desierto* se ve a Carmen activa, fuerte y actuando de ese modo en escenarios públicos, se establece una diferencia con el status quo. Esta es la distorsión, que es a la vez un acto político, dado que cuando quienes no tienen parte en la sociedad encuentran un espacio para ser oídos, vistos o simplemente se toman un espacio que no les correspondía tradicionalmente, estamos presenciando la dimensión política de lo social (Rancière, 1996).

Conforme al análisis de este estudio, estamos hablando del mundo de los hombres y el mundo de las mujeres, cuya división ha sido establecida mediante una *ficticia distinción de género* (Pancani, 2013). Pero como planteó Mora (2013), este orden comenzó a resquebrajarse en los 70, apareció la distorsión, las mujeres comenzaron a tener conductas

que en el orden patriarcal habían estado reservadas para los hombres. Las mujeres comienzan a hacerse contar y en la sociedad comienza a cambiar la distribución.

Incluso cuando la serie relata el año 73, en ese punto ya podemos ver la incomodidad de Carmen frente a ciertas sanciones de género. Cuando Carlos y ella se mudan al norte por el trabajo de él, en el camino ella expresa su sentimiento al respecto, admitiendo su disconformidad pero a la vez su resignación ante lo que le toca vivir como “esposa de”. Como se ve en el siguiente dialogo, Carmen es consciente de que no tiene la oportunidad de optar por sus prioridades individuales, sino que debe dedicarse a la prioridad familiar, y dice textualmente que ante esta realidad podría perder el control:

Carlos: Gracias.

Carmen: ¿Gracias por qué?

Carlos: Por esto. Por acompañarme, por dejar todo.

Carmen: Sí sé, pero usted sabe que este proyecto político es de los dos.

Carlos: Sí sé.

Carmen: Y si yo vengo es porque te quiero, nada más. Eso no tiene nada malo ni nada bueno.

Carlos: Pero es muy bueno. Gracias.

Carmen: Ya deja de darme las gracias. Si, mira, para consolarme de dejar mi pega, venirme y todo, yo solo para consolarme, voy a tratar de convencerme de que cada vez que estoy cambiando pañales estoy trabajando para la UP como tú. Porque si no hago eso, lo único que queda es que me altere, que agarre una pistola, salga a la calle y trate de tomarme el poder.

Diálogo 2 (Capítulo 1, 25:58)

Puede Carmen haberse sentido incómoda con eso, pero incluso siendo una mujer “corajuda”, de una clase privilegiada, con una profesión ejercida a temprana edad, tiende a verse atrapada en ese orden que divide el mundo. Ella le dice que va porque lo quiere, que

ir allá con él es un acto voluntario que realiza por cariño, pero luego cuando dice “para consolarme de dejar mi pega, venirme y todo...”, mostrando también que ella esta postergando su vida. El orden patriarcal de esos años establece como un mandato que la incondicionalidad del amor de una esposa a su esposo conlleva actos como este. “Si yo vengo es porque te quiero” parece voluntad individual, pero oculta también lo que la misma Carmen dice en el diálogo 1 “¿pero qué puedo hacer yo si soy una mujer casada y con un hijo?”.

Las imágenes 7 y 8 muestran la profundidad del estado patriarcal en la vida cotidiana. En la imagen 7, Carlos conversa con Cristóbal sobre el funcionamiento de CODELCO⁶ y Carmen opina. Su opinión, sobre los sabotadores del funcionamiento cotidiano de la mina para desacreditar al gobierno popular, es de naturaleza radical y demuestra un compromiso político, una ideología. Ella dice que hay que sacar a los sabotadores, tras lo que Carlos responde mirando a Cristóbal, como si hubiese sido él quien dio esa opinión. Carmen está atrás cargando a Germán y sin importar la validez de lo que dice, está fuera de la conversación. Como diría Rancière (1996), ella no tiene voz, y eso no tiene que ver con el aprecio de Carlos y Cristóbal, sino con el sistema hegemónico que los envuelve.

Lo vemos nuevamente cuando en la imagen 8 están Carlos y Cristóbal de pie, cada uno sosteniendo un vaso. Ellos se pararon del sillón para dejar pasar a Carmen y Amna, sus respectivas esposas, quienes cargan a sus bebés y a continuación los posarán en el sillón para mudarlos. La división de los dos mundos, la distribución de lo sensible queda dibujada muy claramente.

⁶ Corporación Nacional del Cobre, empresa chilena de explotación minera cuprífera.



Imagen 7 (Capítulo 3, 7:56),
Atrás: Carmen y Germán
Adelante: Carlos y Cristóbal



Imagen 8 (Capítulo 3, 8:21),
Cristóbal, Carlos, Amna, su bebe, Carmen y Germán

Si bien frente a este contexto, una mujer con agencia puede parecer una distorsión, un acto de coraje o una ruptura del orden patriarcal, no siempre es así. A veces la agencia de las mujeres solo contribuye a reproducir ese orden. Kaplan (2002) y LaPlace (2002) en sus estudios sobre los “melodramas maternos” y el *cine de mujeres* respectivamente. Un ejemplo de esto es cuando se presenta una heroína que existe al servicio del héroe, como cuando se muestra una mujer abnegada que se esfuerza para lograr varias tareas a la vez, pero estas tareas son el cuidado y administración del hogar, el cuidado de un hijo, la complacencia del esposo, etc. Si bien esta última sería la forma más estereotípica de verlo, en *Ecos del desierto* las protagonistas incurren en heroísmos de esta naturaleza también.

Por ejemplo, en las imágenes 9 y 10 vemos a Carmen e Inés siendo heroínas al servicio del héroe. En la imagen 9 Carmen y Carlos están sentados al interior de la cárcel revisando un documento. Carlos está cumpliendo su sentencia por su trabajo en apoyo a la UP y Carmen, dada su profesión de abogada, está llevando a cabo todas las burocracias necesarias para acortar la sentencia y sacar a Carlos de la cárcel. Carmen cumple con estas tareas de modo muy eficiente y esto es destacado con Carlos en una carta que escribe a su madre, donde dice:

*Carmen se ha portado maravillosa, a una altura insospechada.
Madura, responsable, apechugó con todo, se preocupó de todos mis
asuntos. Difícil de explicar y contar todo, pero realmente*

*emocionante. Se probó en la duras cuan profundamente nos queremos
y necesitamos. Se terminaron las peleas chicas y rencillas tontas y
quedó un gran amor.*

Narración 1 (Capítulo 1, 37:02)

Es muy explícito como se le destaca a Carmen por “hacer todo” lo que hacía falta por su familia, llamándola madura y responsable por ello, lo que genera algo de suspicacia, pues se puede leer como una subestimación subordinada al orden establecido que ya se ha descrito.

Luego en la imagen 10 ocurre algo similar. Vemos a Inés cara a cara con Carmen en el año 1985. Inés ha ido a buscar a Carmen para decirle que el Coronel Rivera quiere colaborar, diciendo lo que realmente pasó el 19 de octubre de 1973, en la Caravana de la muerte. Ella va y se hace cargo de un asunto muy importante para la justicia y la reconciliación del país, pero lo hace en nombre de su esposo, en quien verdaderamente recae dicha responsabilidad. Una vez más, una heroína al servicio del héroe, que no se debe confundir con una agencia que supera el orden patriarcal, sino como una arista del mismo.



Imagen 9 (Capítulo 3, 22:31), Carlos y Carmen



Imagen 10 (Capítulo 2, 16:50), Inés y Carmen

Inés representa una distorsión notable, es en sí misma una representación política muy clara en torno a la alteración de la distribución y la disidencia frente a su posición social, política y económica. Desde lo que vemos en la imagen 10, que se acerca a Carmen para aportar en

la búsqueda de verdad y justicia, hasta lo que vemos en la imagen 12, que celebra con Marta y Carmen la detención del ex dictador Augusto Pinochet en Londres, pasando por la imagen 11, donde se la ve emocionada protestando frente a la Biblioteca Nacional en contra de las violaciones a los derechos humanos en el país.



Imagen 11 (Capítulo 2, 50:43), Inés



Imagen 12 (Capítulo 4, 01:27), Carmen, Marta e Inés

Luego, ya en los 2000 vemos a las mujeres en un rol bastante más emancipado con respecto a estos roles. En el Capítulo 4, que se ambienta casi exclusivamente en los 2000, Germán ya es un joven y Carmen es representada como una mujer dedicada casi exclusivamente al trabajo, independiente y activa. Esto no significa que abandone su rol maternal, que se ve en este punto no como una obligación sino como un acto voluntario, decidido y disfrutado por ella (imágenes 13 y 14).



Imagen 13 (Capítulo 4, 43:07), Germán y Carmen



Imagen 14 (Capítulo 4, 14:19), Carmen y Germán

En ambas escenas Carmen tiene un gesto protector con Germán, en la imagen 10 lo abraza y en la imagen 11 lo está secando, dado que acaba de salir del mar. Carmen sigue siendo representada como madre y cumpliendo ese rol, pero en ese periodo ya no se percibe como una responsabilidad que le prive de realizar otros asuntos que pudiesen ser de su prioridad independiente.

Las representaciones de género en la televisión, entonces, se tratan de construcciones sociales con ciertos parámetros o sistemas y estos tienen componentes determinados como los roles y la división sexual del trabajo, la identidad sexuada, las normas y sanciones de género, los estereotipos y los discursos de legitimación de género (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016). Como dice Butler (2011) son ideas y discursos que circulan cotidianamente en la sociedad en forma de sentido común.

La forma en que se representa una mujer en una serie de televisión tiene la facultad de demostrar el sentido común de la sociedad a la que corresponde o de romper con ello (Mulvey, 1989), como en el caso de *Ecos del desierto*, donde Carmen, Inés, Marta y otras mujeres que las rodean parecen romper con esto. “La visibilización moderna de las mujeres, la participación social ampliada y la propia reivindicación humana, han puesto en crisis el paradigma del mundo patriarcal” (Guzmán y Pacheco, 1996, p. 66).

Esta visibilización no se trata solo de su imagen visual en pantalla, aunque esto ya signifique rescatar sus roles y existencia en los acontecimientos históricos. Pero la visibilización y la ruptura con el orden establecido, la verdadera distorsión queda al descubierto con la voz de las mujeres. *Ecos del desierto* es narrada principalmente por Carmen, quien como mujer en la sociedad chilena en muchos casos no debió tener parte, pues no se concebía como portadora de significado ni de logos, de palabra comprensible (Rancière, 1996). En la pantalla, Carmen se toma la palabra y cuenta la historia desde su perspectiva aportando a la construcción de una historia de ellas para Chile.

b. *Ecós del desierto como la historia de ellas*



Imagen 15 (Capítulo 1, 0:42), el “puma”

En un helipuerto en medio del desierto de Atacama se encuentra detenido un helicóptero del Ejército de Chile. En el fondo, además de las áridas montañas, unos camiones militares. Con este plano, una narración en off:

“Yo pensaba que la vida me había dado su mayor golpe el 11 de septiembre de 1973. No me imaginé que después vendría octubre...”

Narración 2 (Capítulo 1, 0:51)

Es la voz de una mujer, Carmen, y desde ese momento la historia se nos presenta como un relato personal. El 11 de septiembre de 1973 el golpe dado fue para todo un país, sin embargo, la forma en que ella lo expresa nos hace entender que veremos el golpe de Estado desde su mirada y narrado por ella, mediado por su experiencia. No solo el golpe de Estado, sino también octubre, con lo que se refiere específicamente al 19 de octubre de 1973, día en que se llevó a cabo la Caravana de la muerte, con ese helicóptero, que representa al original, el “puma”.

En la siguiente escena (imagen 16) tenemos una reunión de militares y tal vez representantes políticos simpatizantes del ejército, todos hombres. La única presencia femenina de la escena son una niña que toca el violín y una mujer que la asiste (imagen 17), dando vuelta a las páginas de su partitura, se intuye que es su tutora y responsable. Forman parte de la escena como contexto, pero sin voz o participación activa. Esta distinción queda aun más clara cuando el General Arellano Stark comienza a hablar al público presente y dice: “*Vamos a hablar de soldado a soldado...*”. Esto evidentemente se asocia con la jerarquía del ejército que es tradicional y casi exclusivamente masculina, pero también nos muestra la tendencia masculina de esta historia como tantas otras en Chile.



Imagen 16 (Capítulo 1, 1:36), reunión altos mandos



Imagen 17 (Capítulo 1, 1:16), mujeres en reunión

La narración de Carmen y el foco en su historia es una particularidad relevante. Nos ofrece una nueva perspectiva para mirar ciertos hechos más o menos conocidos por todas y todos los chilenos. Por ejemplo, también en el primer capítulo, la serie va hacia atrás en el tiempo, al momento en que ocurrió el primer intento de golpe de Estado en junio, el llamado Tanquetazo. Pero se enseña de un modo especial y quizás inesperado, pues nunca dejamos de “estar” con Carmen.

Carlos se va al centro de Santiago, hacia La Moneda, palacio de gobierno, donde ocurren los enfrentamientos entre militares golpistas, civiles y Fuerzas Armadas que apoyan al gobierno y Carmen se queda en casa, a pesar de que le dice resignada, sabiendo que no es posible: “*quiero ir contigo*”. Y no es posible simplemente porque el orden de las cosas en ese momento indica que ella debe quedarse en casa a esperar, cuidando de su hijo, mientras

Carlos acude a la defensa del gobierno debido a su militancia y compromiso con la UP (a pesar de que Carmen cumple con estos dos criterios también). La cámara se sitúa casi a la altura de los ojos de Carmen y junto a ella vemos desde la ventana a Carlos, que toma el auto y se va (imágenes 18 y 19).



Imagen 18 (Capítulo 1, 14:56), Carlos



Imagen 19 (Capítulo 1, 15:09), Carmen

El espectador se queda en casa con Carmen, escuchando la radio y cuidando de Germán. Como en la imagen 20, la vemos sentada en el living de su casa, fumando, preocupada, escuchando en la radio lo que pasa afuera, el minuto a minuto del enfrentamiento en las calles. Se intercalan algunas imágenes originales de lo que ocurrió aquellos días (imagen 21) y el contraste se hace más fuerte entre lo público y lo que vive Carmen, lo privado. Se hace presente el femenino-pasivo y la constitución visual de la no-acción como imposibilidad de acción dado su contexto, pues no tuvo otra opción que quedarse ahí.



Imagen 20 (Capítulo 1, 15:23), Carmen y Germán



Imagen 21 (Capítulo 1, 15:15), Palacio La Moneda

Esta situación se repite en torno a otro personaje, otra mujer. Se trata de Inés, la esposa de un Coronel del ejército implicado en la Caravana de la muerte, dado que la cárcel y la zona en la que ocurrieron los hechos estaban bajo su jurisdicción. Inés se ve en la misma situación que Carmen (imágenes 22 y 23), espera a su esposo mientras hay un grupo de mujeres gritando afuera, pidiendo respuestas por el retiro de sus familiares de la cárcel. Inés llama a Arturo, el Coronel, para avisarle lo que pasa y él le pide expresamente que no salga de casa, dejándola en su posición de espera.



Imagen 22 (Capítulo 1, 15:43), Carmen



Imagen 23 (Capítulo 1, 7:53), Inés

Ellas están al tanto de lo que ocurre en el país, se les ve profundamente preocupadas, como si esperasen lo peor, pero no tienen más posibilidad que esperar hasta que sus esposos aparezcan con la información y la posibilidad de acción. La inmovilidad queda fuertemente representada con sus posturas, están sentadas como si se tratara del estado más incómodo. También con el acto de fumar, que profundiza la atmósfera de espera. El espectador también es conectado con el punto de vista de Inés cuando ella desde su hogar mira por la ventana a las mujeres que gritan afuera, exigiendo ver al Coronel (imagen 24). Como en la imagen 22, donde vemos con Carmen a Carlos marcharse, en la imagen 25 la cámara se posiciona a la altura de mira de Inés cuando observa por la ventana.



Imagen 24 (Capítulo 1, 7:58), Inés



Imagen 25 (Capítulo 1, 8:01), mujeres de Calama

Se les ve constreñidas y en ambos casos mirando el mundo desde una especie de rendija simbólica. A Carmen se le atraviesan los barrotes (imagen 22) y a Inés, la cortina (imagen 25). Se encuentran en una especie de margen desde el que solo les es posible observar de manera pasiva el mundo exterior, representando determinaciones sociales que producen la opresión y enajenan a la mujer (Guzmán y Pacheco, 1996). Esto, como representación fílmica, se puede asociar con la disciplina de la historia y el escaso, casi nulo, lugar que le ha sido dado a las mujeres. En realidad se les ha ocultado⁷.

La mujer ha sido la gran olvidada por parte de la ciencia de la historia. Durante siglos los estudiosos han relatado los hechos históricos en clave masculina, ya que eran los hombres quienes los escribían, produciéndose un resultado extraño, pues la población mundial siempre ha estado conformada por hombres y mujeres. Como decía Virginia Wolf, la no presencia de las mujeres en la historia, producía una historia “rara, irreal, desnivelada” (Ferrús, 2010: 65) y como señalaba Lerner (1981: 22): Hay mujeres en la Historia y hay hombres en la Historia, y sería de esperar que ningún planteamiento histórico de un período determinado pudiera haberse escrito sin tratar de las acciones e ideas tanto de hombres como de mujeres. (Monferrer, 2013, p. 170)

En *Ecós del desierto* se recupera la experiencia de las mujeres poniendo énfasis en su punto de vista. Hay momentos en que el narrador es “invisible”, es decir indeterminado, habita solo en la cámara, y otros en que la narradora es Carmen, de manera auditiva y/o visual.

Ella es frecuentemente una narradora en primera persona y claramente presente. Hay algunos momentos en que es solo una narradora audible, pero normalmente lo visual y lo

⁷ Información extraída de THE (1999). Making 'herstory' their story
<https://www.timeshighereducation.com/news/making-herstory-their-story/147937.article>

auditivo convergen en su punto de vista. Incluso hay momentos visuales en que otras mujeres son narradoras momentáneas y cuando no se trata de una mujer, es un narrador ausente, “invisible”. De este modo, la serie representa un discurso, y los discursos se organizan y adquieren su importancia en adecuación a su contexto o a las estructuras en que se desenvuelven.

También hay una expresión visual que destaca el punto de vista de las mujeres. Hay escenas en que claramente vemos que la historia se cuenta desde el modo en que ellas ven lo que está ocurriendo en el país. Por ejemplo las imágenes 26 y 27, en que Marta y Carmen ven las noticias por la televisión, en la 26 tenemos un medio plano y en la 27 un close up, ambas enfatizan la mirada de ellas, lo que además permite al espectador conectarse con sus apreciaciones y expresiones, con sus juicios y posturas en torno a lo que está pasando. Sabemos desde el comienzo que ambas han perdido familiares en manos de los militares golpistas, que trabajan por los derechos humanos y representan una oposición a la dictadura. Se sitúan en ese espacio político, social e ideológico y la cámara nos pone siempre mirando con ellas o mediante ellas.



Imagen 26 (Capítulo 2, 12:53), Marta y Carmen



Imagen 27 (Capítulo 4, 34:54), Marta y Carmen

Si bien en gran parte de la serie se las representa relegadas de lo privado, sus miradas en imágenes como las anteriores (26 y 27) las conecta con lo público. En ambas escenas Marta y Carmen están viendo las noticias, y si bien esto puede pensarse como una actividad pasiva, preconcebida como femenina por hacerlo desde el hogar, en estos casos es diferente. En la imagen 26 ya tenemos como contexto el trabajo de Marta y Carmen en la

Vicaría de la solidaridad y sus constantes protestas. En la imagen 27 las asociamos con ese pasado y con un nuevo contexto en el que trabajan activamente en el caso judicial Caravana de la muerte. Entonces sus miradas se transforman, se profundizan, pues ellas miran por al televisión aquello que les es fuente de trabajo y ocupación constante.

Sin duda, la distinción de género entre lo público y lo privado que muestra *Ecos del desierto* se sostiene en un orden patriarcal preestablecido que de manera implícita dicta normas y sanciones de género (Mateos-Pérez y Ochoa, 2016). Los hombres tienen legitimidad en el espacio público, son quienes tienen la palabra, en conceptos de Rancière (1996), tienen una voz y un lenguaje comprensible para los demás (a diferencia de quienes solo pueden hacer “ruido”, como las mujeres en el orden patriarcal).

Considerando esta estructura en masculino del mundo, sobre todo en los años 70 en Chile, la narración de Carmen y la focalización narrativa a través de Inés, son una innovación en la construcción de la historia. Esta innovación puede conceptualizarse como “herstory”, una corriente de pensamiento feminista en la que se intenta rescatar la historia no contada de las mujeres y visibilizar a las mujeres omitidas o borradas por la historia (Blakemore, 2015; Doyle, 2003; Danesi, 2009).

Hemos visto cómo comienza el primer capítulo, con una narración de Carmen que media la historia por su mirada y su experiencia. En el capítulo 2 se nos presenta la misma situación, esta vez no solo escuchamos su voz narrando sino que la vemos a ella como el eje central de lo que se cuenta. Este capítulo comienza con la siguiente narración de Carmen:

Después del asesinato de Carlos no quise estar un día más en el norte... Pero es muy difícil escapar. La pena y el miedo me siguen persiguiendo hasta hoy. Eso no me impidió seguir reclamando el cuerpo de mi marido ante todos los organismos del Estado. Continué por muchos años mandando cartas el primero de junio, fecha del cumpleaños de Carlos; el 19 de octubre, día en que lo mataron; y

*otras fechas aleatorias. De las autoridades civiles y militares nunca
obtuve respuesta.
(Capítulo 2, 0:27)*

La narración de Carmen acompaña los cuatro capítulos intercalándose entre relatos como este, ya sea visualizándola o como voz en off, y algunos momentos de narrador invisible (Verstraten, 2009) que expone la cronología de los hechos. Pero es la experiencia personal de Carmen la que abre una nueva perspectiva con respecto a lo que hasta ese momento normalmente se relató sobre la dictadura.

Las mujeres fueron víctimas de la dictadura de diferentes maneras. Si bien desde cierto punto de vista se puede ver que fueron víctimas del mismo modo que los hombres e incluso en algunos casos se podría decir que los hombres lo fueron más que las mujeres dado las cifras de muertos, torturados y detenidos desaparecidos, las mujeres tienen algunas características particulares como víctimas de este periodo.

Aquellas que fueron detenidas, torturadas, desaparecidas o asesinadas, en la mayoría de los casos sufrieron violencias y torturas sexuales. Además, al ser mayor el número de hombres desaparecidos o muertos, sus parejas, las mujeres, quedaron en un estado de vulnerabilidad y precarización económica, dadas las brechas salariales y la condición de madre soltera en que quedaron muchas. Esta problemática no ha sido suficientemente abordada, ni siquiera en los informes Retting y Valech, donde no se ha dado reparaciones especiales considerando estas características (Fries, 2008).

Es por esto que el relato de Carmen representa una perspectiva necesaria e inédita en televisión, principalmente desde “ellas”, las mujeres. Por ejemplo, en el Capítulo 3 se presenta a Amna, una amiga de Carlos y Carmen, esposa de Cristóbal Cabrera, también amigo, y Carmen narra su historia:

*Esta fue la última vez que vi a Amna (imagen 28). Cuando llegó a Santiago la tomaron
presa en la entrada de la embajada de Yugoslavia y como Cristóbal Cabrera era*

Subgerente de finanzas de CODELCO, se obsesionaron con que tenía dinero escondido. La violaron, la quemaron en los genitales, la torturaron de la manera más horrible... perdió la guagua. Más de un año después la dejaron salir de Chile gracias al embajador sueco. Me encantaría ver a la familia Cabrera. Asesinados, torturados y desterrados por trabajar en CODELCO.

(Capítulo 3, 29:15)



Imagen 28 (Capítulo 3, 29:17), Carmen y Amna



Imagen 29 (Capítulo 3, 29:36), Amna

En la imagen 29 vemos a Amna en un close up en blanco y negro, lo que nos recuerda que es una imagen del pasado y el color aporta en la atmósfera de su terrible historia. Con unos ojos que miran directo a la cámara, muy profundos y que, en contraste con la narración de Carmen, se ven felices. Esta contradicción aporta a la profunda tristeza de la historia que se narra.

Carmen, como muchas y muchos otros chilenos, también fue víctima de la dictadura mediante el exilio, experiencia que ha sido contada marginalmente en el caso de mujeres y sobre-contada en caso de hombres. Carmen salió del país poco tiempo después del asesinato de Carlos y luego volvió a salir hacia finales de la dictadura debido a los acosos y amenazas que sufrió por parte de la CNI.

El exilio ha tendido a ser conceptualizado en una experiencia masculina y de adultos, debido a que la mayoría de las personas con prohibición de ingreso eran hombres y los altos dirigentes políticos del gobierno anterior cuando regresaron impusieron. A través de los medios de comunicación un discurso

hegemoníicamente masculino, desdibujando las experiencias de mujeres y niños (Acuña, 2001, p. 2).

En el capítulo 3 se muestra el proceso que vivió Carmen para verse obligada a dejar el país, todo desde su punto de vista. Esto amplía la experiencia del exilio que normalmente se ha narrado en la historia de Chile, dando a mujeres y niños (Germán iba con ella), un lugar en ese recuerdo y vivencia.

Como dijo Pancani (2013), si bien se cuenta la historia particular de Carmen, esta poco a poco se va ampliando hacia una comprensión inclusiva y colectiva de todas las mujeres de Chile que fueron excluidas de la historia y de la memoria. Con *Ecós del desierto* nos damos cuenta fácilmente de que se trata de una historia masiva. Por ejemplo, como se ve en las imágenes 30 y 31, las mujeres fueron tanto víctimas como parte de la resistencia y la búsqueda de justicia. En la imagen 30 vemos a un grupo de mujeres buscando rastro de sus familiares en el desierto, práctica que se lleva a cabo desde los asesinatos de la “Caravana de la muerte”. Luego, en la imagen 31 vemos un grupo principalmente de mujeres protestando a los pies de la Biblioteca Nacional, piden justicia y que se detengan las torturas en el país.



Imagen (Capítulo 3, 1:06), mujeres en el desierto



Imagen (Capítulo 2, 50:33), mujeres en protesta

Estas imágenes nos recuerdan también un rol muy relevante de las mujeres en el país. La Agrupación de familiares de detenidos parecidos, la Vicaría de la solidaridad, la presentación de recursos de amparo y denuncias. Carmen, Marta e Inés representan todos

estos roles durante la serie en diferentes momentos y siempre se ven enmarcadas en una colectividad de mujeres. Como dice Fries (2008):

Apoyadas por la Iglesia Católica, surgen organizaciones cuyas caras visibles y gran parte de sus miembros son mujeres. Son ellas quienes hacen de la denuncia y la agitación respecto de las violaciones a los derechos humanos un eje central de la lucha antidictatorial. El perfil de las mujeres organizadas en las agrupaciones de familiares de víctimas es el de madres, esposas, hermanas, aún cuando muchas de estas mujeres son igualmente militantes de partidos políticos perseguidos por la dictadura. Es sobre ellas que recae la responsabilidad ética de sostener en el tiempo la problemática. Las organizaciones se centran en la búsqueda de la verdad y la justicia, por lo que el derecho a la reparación queda en esta etapa al margen del debate interno (p. 68).

La narración de Carmen, su punto de vista protagonista y los roles de Marta, Inés y los diferentes grupos de mujeres nos ofrecen la legitimidad de una historia más amplia de la que hasta el momento circula en Chile y se enseña en la televisión. Mujeres que buscan a sus familiares, mujeres víctimas, mujeres que protestan, mujeres exiliadas, mujeres organizadas y mujeres que, gracias a la voz que les entrega *Ecos del desierto*, narran nuestra historia y su historia: *La historia de ellas* de Chile.

5. Reflexiones finales

Este estudio parte de un diagnóstico que es mundial, nacional y por momentos, local: Primero, la participación de las mujeres en ámbitos sociales, culturales, económicos y políticos ha estado ausente de buena parte de los grandes relatos de la historia del país (Biblioteca Nacional de Chile, 2018: en línea). Segundo, cuando la televisión se hace cargo de representar mujeres prevalece la tendencia de mostrar a la mujer en su rol tradicional de madre y dueña de casa, a pesar de que se evidencian algunos avances al respecto. Los personajes femeninos responden a roles explotados, invisibilizados, víctimas de desigualdad y silenciamiento (CNTV, 2016).

En los últimos años en Chile, con la aparición de series de televisión de cariz político (como *Los 80*, *Los archivos del Cardenal* y *El reemplazante*), hubo algunos intentos por mostrar representaciones más innovadoras de mujer, diferente a los estereotipos tradicionales. Pero en cada uno de ellos el esfuerzo se diluyó a medida que avanzó el guión, llegando a las mismas expresiones televisivas ya conocidas.

La serie de televisión *Ecos del desierto*, sin embargo, representa una diferencia con respecto a esto. “Su visión les va a incomodar y seguramente a indignar”, dijo Mejino (2014) refiriéndose a la reproducción audiovisual de la “Caravana de la muerte” principalmente. Pero también representa otra incomodidad, la distorsión del orden patriarcal. Este, en el que “la mujer que todavía está atada a su lugar de portadora, no de constructora de significado” (Mulvey, 1989: 15) y en el que “la mujer no puede ser asumida por la ideología del mismo como igual del hombre – o sea, tan cultural como el hombre - porque esto desmoronaría tal estructura” (Sau, 1986: 20).

Ecos del desierto nos muestra un leve desmoronamiento de esa distribución sensible que describen Mulvey (1989) y Sau (1986). Las mujeres han mostrado ser contenedoras de un persistente y fuerte “ni perdón ni olvido” en Chile, y la serie contribuye a su visibilización mediante la exposición de mujeres que fueron víctimas y encarnan la resistencia frente a la

dictadura, valorándolas por el espacio y el rol que ocuparon, que fue transversal y equivalente o mayor al de los hombres.

Al respecto, se revisaron algunas teorías que invitan a ser más suspicaces para observar la representación de mujeres en las pantallas. Mulvey (1989) planteó que las personas se socializan con un modo de mirar masculinizado ya que el simple acto de mirar y controlar la acción se asocia con lo masculino, mientras que a lo femenino se le asocia con la pasividad y con la disponibilidad de ser mirada: *to-be-looked-at-ness*. Otros estudios de mujeres en el cine y en la televisión también ponen énfasis en la evaluación de lo que creemos ver como heroínas, pues muchas veces lo son en tanto madres, amas de casa o esposas sacrificadas, como vimos muchas veces durante el análisis a Carmen e Inés.

Como dijo De Lauretis (1989), las representaciones de género se tratan de una compleja tecnología política. “Esto significa que cuando aprehendemos una persona o un objeto, necesariamente lo hacemos mediante un gran y diverso, pero finito, rango de representaciones que determinan qué y cómo ve nuestra cultura – cómo se procesan los detalles visuales y qué significados se le dan” (Silverman, 1996: 221). Se deben considerar el contexto político, social, cultural y local para comprender los filtros con los que se interpreta una imagen o representación.

La mirada “travesti” que nos configura el sistema puede llevarnos a interpretar a Carmen, Marta e Inés como heroínas y la teoría nos obliga a relativizarlo, a desmenuzar en partes menores sus conductas y encontrar a la base la reproducción del mismo sistema. Pero lo que mediante este análisis parece descubierto con más precisión, es que *Ecos del desierto* presenta un discurso nuevo en cuanto a lo que tradicionalmente ha sido anulado: el punto de vista femenino.

Y la presentación de este punto de vista representa al menos tres cosas: primero, se trata de un acto político porque distorsiona el orden patriarcal de las cosas en el que lo común es que el punto de vista presentado y válido es el masculino; segundo, da parte a quienes no tienen parte, y esto es una situación con horizonte de igualdad de género, lo que representa un gran desafío para la sociedad chilena hoy; Y tercero, obedece al reto que plantea De

Lauretis (1989) en torno a las producciones audiovisuales con enfoque de género, en la que no se trata de destruir lo que existe, sino de incluir. Esto es, nuevamente: distorsionar.

Como se describió en el análisis la narradora principal es Carmen y se trata de lo que Verstraten (2009) denomina un narrador interno. Que se refiere a sí mismo, que toma identidad como uno de los personajes. Dada la preconcepción clásica de la diferencia entre lo femenino-pasivo y lo masculino-activo, una mujer narradora y contar una historia nacional en base a las experiencias femeninas es una innovación, sobre todo al ser enseñado en televisión abierta. La narración de Carmen y el foco en su historia es una particularidad relevante. Nos ofrece una nueva perspectiva para mirar ciertos hechos más o menos conocidos por todas y todos los chilenos.

Partimos de la base de que: “La mujer ha sido la gran olvidada por parte de la ciencia de la historia. Durante siglos los estudiosos han relatado los hechos históricos en clave masculina, ya que eran los hombres quienes los escribían” (Monferrer, 2013: 170), y hacia el final del análisis adoptamos la idea de que *Ecos del desierto* representa una *historia de ellas* de Chile. Una historia que cuenta historias personales de mujeres, que toma el punto de vista de las mujeres, que sitúa a las mujeres como constructoras de significado y una voz legítima.

El efecto de la presentación de fragmentos o periodos de la *historia de ellas* en una sociedad como la chilena, sobre todo en la televisión, es una transformación en la percepción y la representación de las mujeres. Judith Butler dice que el género es una performance que construye identidad, por lo tanto se construye social y culturalmente mediante una serie de actos y conductas en combinación con los espacios y lugares en que se desenvuelvan.

Relatar la *historia de ellas* les entrega a las mujeres una parte en la historia, que es pasado y es futuro. Si bien puede que para la ciencia de la historia no haya modificaciones muy profundas, si lo hay en las de la sociedad y la cultura. En tiempos que se intenta controlar la tendencia a mostrar mujeres estereotipadas (portadoras de significado y no constructoras de significado), la aparición de una voz femenina narrando la historia es un acto político, una

distorsión que desmorona parte de las bases de las estructuras patriarcales que representan el status quo en Chile. Y si bien puede contribuir a cambiar poco del pasado, siendo tan solo un punto de vista extra, transforma profundamente el presente y el futuro.

Su contribución es más bien en la escritura de la historia que se viene, la que comenzamos a escribir hoy. *Ecos del desierto* es un acontecimiento audiovisual. Buscaba mostrar la Caravana de la muerte a través de la vida de Carmen Hertz y acabó siendo una producción inédita en la presentación de una narración femenina, un punto de vista femenino, roles femeninos diferentes y, por lo tanto, acabó siendo una distorsión de un orden patriarcal hegemónico, que si bien ha venido disminuyendo, aun opera en la sociedad chilena. La distorsión de un sistema es un precedente, en este caso, un precedente para la escritura de la historia. Para incluirlas a ellas como sujetos con nombre y voz legítima.

Las historias de Carmen, Marta, Inés, Amna, Soledad y otras, abren la perspectiva colectiva sobre la presencia y participación de las mujeres en una época que fue tradicionalmente relatada y construida por hombres. Si esa historia se amplía en términos de género, estamos más cerca de la verdad. Cuando estamos más cerca de la verdad, estamos más cerca de la justicia. Y cuando estamos más cerca de la justicia, estamos más cerca de la memoria. La *historia de ellas* de Chile es una ruta hacia la ampliación de nuestra historia y por tanto, la reconciliación con el trauma vivido por el país en esa época. El trauma de Carmen, el trauma de Amna, que es a la vez el trauma de todo un país.

Referencias

Aguaded Gómez, J. I., Hernando Gómez, Á., & Tello Díaz, J. (2011). *El análisis de estereotipos femeninos en una ludoteca virtual "Rostros de mujer"*. Rev. Ciencias Sociales 133-134: 99-112 / 2011 (III-IV)

Antezana, L. & Mateos-Pérez, J. (2015). *Ficción televisiva e historia reciente: el caso de "Los archivos del cardenal"*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Antezana, L. (2011). La mujer en la televisión: el caso chileno. Cuadernos de Información, (29), 105-116.

Beauvoir, S. D. (1989). *El segundo sexo* (No. 305.4 B4Y).

Berger, G. (2010). *Mi vida con Carlos*. (DOCUMENTAL).

Biblioteca Nacional de Chile. *Historia, Mujeres y Género en Chile*. Memoria Chilena. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3451.html>. Accedido en 7/12/2017.

Biblioteca del Congreso Nacional. (2017). *Igualdad de género, ¿todavía un largo camino por recorrer?* Disponible en: <https://www.bcn.cl/observatorio/bioetica/noticias/igualdad-de-genero>

Blakemore, E. (2015). *Dispatches from the beginning of women's history*. Daily Jstore. En: <https://daily.jstor.org/dispatches-beginning-womens-history/> [visitado el 13 de nov. de 2017 a las 13:28hrs.]

Buscaglia, C. (2013). *Ecos del Desierto: La miniserie inspirada en el caso Caravana de la Muerte que lidera el rating y emociona a las redes sociales*. País, El Mostrador. En: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/09/10/ecos-del-desierto-la-miniserie->

[inspirada-en-el-caso-caravana-de-la-muerte-que-lidera-el-rating-y-emociona-a-las-redes-sociales/](#)

Butler, A. (2002). *Women's cinema: the contested screen* (Vol. 14). Wallflower Press.

Cáceres, Y. (2013). *El discurso de Wood*. Cultura, Revista Qué Pasa. En: <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2013/10/6-12962-9-el-discurso-de-wood.shtml/>

Butler, J. (2011). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. routledge.

Campos, J. (2015). *Cine documental: tratamiento creativo (y político) de la realidad*. Cine documental. Numero 11 - Año 2015 - ISSN 1852 – 4699 p.1

Campos, M. (2015). *Construcciones visuales y memorias de la dictadura de Pinochet a través de películas y reportajes extranjeros (1973-2013)*. Culture pour tous, le rôle des médias dans la vulgarisation des savoirs. 14 | 2015

Consejo Nacional de Televisión (2016). *Análisis comparativo de género en programas de televisión*. Disponible en:

https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20170112/asocfile/20170112173134/ge__nero__ana__lisis_comparativo_de_programas_televisivos.pdf

Consejo Nacional de Televisión (2016). *Equidad, diversidad e identidad de género en programas televisivos*. Disponible en:

https://www.cntv.cl/cntv/site/artic/20161223/asocfile/20161223112214/equidad__diversidad_e_identidad_de_ge__nero_en_programas_televisivos_docx.pdf

Danesi, M. (2009). *Dictionary of Media and Communications*

Davidson, G., Hirst, J. & MacIntyre, S. (eds.) (2003). *The Oxford Companion to Australian History*. Oxford University Press

De Lauretis, Teresa. (1989). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. London: Macmillan

Fries, L. (coord.) (2008). *Sin tregua. Políticas de reparación para mujeres víctimas de violencia sexual durante dictaduras y conflictos armados*. Corporación Humanas, Chile.

Galán, E. (2009). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. Revista ECO-Pós, 9(1).

Gutiérrez Lozano, J. F., & Sánchez Alarcón, I. (2005). *La memoria colectiva y el pasado reciente en el cine y la televisión. Experiencias en torno a la constitución de una nueva memoria audiovisual sobre la Guerra Civil*. HMIC: història moderna i contemporània, (3), 151-167.

Guzmán, L. & Pacheco, G. (comp.) (1996). *Estudios básicos de derechos humanos IV*. Series, Instituto Interamericano de Derechos Humanos. Costa Rica.

Hertz, C. (2016). *La historia fue otra. Memorias*. Debate.

Kaplan, E. Ann. (2002). *Mothering Feminism and Representation: The Maternal in Melodrama and the Women's Film, 1910-1940*. In Christine Gledhill (ed.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publishing.

Lagarde, M. (1993). *Los cautiverios de las mujeres madresposas, monjas, putas, presas y locas*.

LaPlace, M. (1987). *Producing and Consuming the Woman's Film: Discursive Struggle in Now, Voyager*. *Home is where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, 138-166.

Lechner, N., & Güell, P. (2006). *Construcción social de las memorias en la transición chilena*. *Subjetividad y figuras de la memoria*, 17-46.

Lira, E. (2013). *Algunas Reflexiones a Propósito de los 40 Años del Golpe Militar en Chile y las Condiciones de la Reconciliación Política*. Psykhe 2013 Vol. 22, 2, 5-18.

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

Mejino, L. (2014). *Ecos del desierto (Chile): La desgarradora reconstrucción de los hechos de la infame Caravana de la Muerte en 1973*. Series para gourmets, blogs, El diario vasco. En: <http://blogs.diariovasco.com/series-gourmets/2014/05/12/ecos-del-desierto-chile-la-desgarradora-reconstruccion-de-los-hechos-de-la-infame-caravana-de-la-muerte-en-1973/>

Miño, C. (2016). “*Ecos del desierto*”: la serie que quiebra impunidad social de crímenes de Arellano Stark. Nacional, Biobio Chile. En: <http://www.biobiochile.cl/noticias/2016/03/09/ecos-del-desierto-la-serie-que-quiebra-la-impunidad-social-de-crime-nes-de-arellano-stark.shtml>

Mora, C. (2013). *Desigualdad en Chile: la continua relevancia del género*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Mulvey, L. (1989). *Visual pleasure and narrative cinema*. In Visual and other pleasures (pp. 14-26). Palgrave Macmillan UK.

Pancani, D. C. (2013). *Imágenes de la memoria y la oferta televisiva chilena*. Mensaje, 62(623), 52-55.

Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

Rebolledo, J. (2014). *A cuarenta años del golpe de Estado en Chile. Vías para repensar la relación entre violencia y política*. Economía, Sociedad y Territorio, Vol. XIV, núm. 45, 2014, 593-599.

Sau, V. (1986). *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*. Icaria Editorial. Barcelona.

Soto Arguedas, A. (2013). *La Crítica Fílmica Feminista y el Cine de Mujeres*. ESCENA. Revista de las artes, 72(1).

Silverman, K. (1996). *The threshold of the visible world*. Routledge, London.

Urzúa, C. (2013). “*Ecos del Desierto*”: la miniserie chilena llega a TNT. *Guioteca*. Viernes 8 de noviembre de 2013. En: <https://www.guioteca.com/series-de-tv/ecos-del-desierto-la-miniserie-chilena-llega-a-tnt/>

Verdugo, P. (1989). *Los zarpazos del puma: caso Arellano*. Ediciones ChileAmérica CESOC.

Verstraten, P. (2009). *Film narratology*. University of Toronto Press.

Waldman, G. (2014). *A cuarenta años del golpe militar en Chile. Reflexiones en torno a conmemoraciones y memorias*. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales Volume 59, Issue 221, May–August 2014, Pages 243-265

Wood, A. (2013). *Ecos del desierto*. Wood producciones. (SERIE DE TELEVISIÓN)

Zavala, L. (2014). *Narratología y lenguaje audiovisual*. En: https://www.researchgate.net/profile/Lauro_Zavala/publication/261760662_NARRATOLOGIA_Y LENGUAJE AUDIOVISUAL/links/0f317535724bc3b1da000000/NARRATOLOGIA-Y-LENGUAJE-AUDIOVISUAL.pdf

Anexo

En términos formales, *Ecos del desierto* se estrenó en septiembre de 2013 en el canal de televisión abierta nacional Chilevisión y posteriormente también fue transmitida en el canal pagado TNT. Fue escrita por Andrés Wood y Guillermo Calderón, dirigida por Andrés Wood, producida por Patricio Pereira, la dirección fotográfica estuvo en manos de Miguel Littin y el montaje fue obra de Andrea Chignoli. Todo en el marco de Wood producciones⁸. Su elenco se conformó principalmente por los siguientes actores y actrices:

Actriz/Actor	Papel/Personaje
Aline Kuppenheim	Carmen Hertz en la adultez
María Gracia Omegna	Carmen Hertz en la juventud
Francisco Celhay	Carlos Berger
Paulina Urrutia	Inés, esposa del Coronel Arturo Rivera
Alfredo Castro	Coronel Arturo Rivera
José Soza	General Sergio Arellano Stark
Catalina Saavedra	Marta Bertoni
Edgardo Bruna	General Joaquín Lagos
Luis Dubó	Capitán Moren Brito
Felipe Armas	Coronel Sergio Arredondo
Luis Uribe	Cristóbal Cabrera
Luz Croxatto	Ana maría Cádiz (Madre de Carmen Hertz)
María Elena Duvauchelle	Raquel Guralnik (Madre de Carlos Berger)

Tabla 1. Elaboración propia.

Consta de cuatro capítulos de 60 minutos cada uno. La banda sonora es de la productora chilena Miranda y Tobar y la canción central incidental es “Canción del desvelado” del cantautor y compositor chileno Manuel García.

⁸ Web oficial: <http://www.awood.cl/>

En 2014 la serie recibió los premios Altazor por mejor dirección género dramático, mejor actor (José Sosa) y mejor actriz (Aline Kuppenheim).

Andrés Wood, el director, es conocido por sus películas Machuca (2004), Violeta se fue a los cielos (2011), La fiebre del loco (2001) e Historias de fútbol (1997). En televisión había debutado como escritor de El desquite (1999) y como productor en la serie de televisión Los 80 (2008). Es uno de los cineastas más importantes de la escena actual en Chile y se le ha reconocido por su acertada ambientación del pasado reciente de Chile y por el énfasis en la historia y la memoria, especialmente en Machuca y Violeta se fue a los cielos. En la primera ya había ambientado los años 70 y trató el tema del golpe militar y la dictadura. Sin embargo, en esa película la historia era completamente ficcionada. Luego, también como director, trató con personajes reales al realizar Violeta se fue a los cielos y posteriormente con la serie que aquí atañe.

Ecos del desierto es un docudrama, un género principalmente televisivo a pesar de que su presencia ha ido en aumento en la industria cinematográfica. Es un género a medio camino entre el documental y los dramas (ficción) en que se reconocen representaciones ficcionadas de hechos y personajes reales.

Por un lado, *Ecos del desierto* es un explícito ejercicio de memoria histórica y por otro, una especie de biografía ficcionada de Carmen Hertz. A pesar del carácter de ficción, la gran mayoría de los hechos representados se sustentan en una investigación exhaustiva de lo ocurrido. Esto se puede corroborar tanto en los archivos históricos y judiciales del caso Caravana de la muerte y los procesos de justicia, como en las memorias de Carmen Hertz, *La historia fue otra*, recientemente publicadas en Chile.