

Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas

Representations and social imaginaries of the abuse of power in Chilean late-night soap operas

Rocío Silva-Moreno

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile.
rvsilva1@uc.cl
<https://orcid.org/0009-0003-3182-612>

Cristian Cabalin

Universidad de Chile y Universidad Central de Chile
Santiago, Chile.
ccabalin@uchile.cl
<https://orcid.org/0000-0003-1327-1478>

Resumen

Pese a las transformaciones tecnológicas y de las prácticas de consumo cultural, en Chile las telenovelas siguen siendo uno de los productos televisivos más vistos, por lo que sus representaciones juegan un rol clave en la construcción de imaginarios sociales diversos. Basado en la revisión de tres telenovelas nocturnas chilenas —*El Señor de la Querencia* (2008), *Perdona nuestros pecados* (2017-2018) y *Juegos de poder* (2019)—, en el artículo se realiza un análisis de las representaciones sobre el abuso de poder que estas producciones construyen y sobre cómo éstas contribuyen a la creación de un imaginario común sobre el poder y su legitimidad. Se realizaron análisis de narratividad y televisualidad, así como una síntesis hermenéutica de las telenovelas en tanto discursividades situadas. Los resultados muestran que los relatos fundamentan el abuso de poder en la corrupción moral y el resentimiento. Concluimos que, en las telenovelas nocturnas, el abuso de poder es un tópico cuyo abordaje desde el melodrama y el suspenso construye un esquema valórico polarizado a partir del cual se delimita el ejercicio legítimo del poder.

Palabras clave: Telenovelas nocturnas, abuso de poder, televisión abierta, representaciones del poder, imaginarios sociales.

Abstract

Even though there has been changes in technology and cultural consumption practices, soap operas continued to be viewed, making them one of the most watched products on television in Chile; as a result, their representations play a key role in the construction of social imaginaries. Based on the review of three Chilean late-night soap operas —*El Señor de la Querencia* (2008), *Perdona nuestros pecados* (2017-2018), and *Juegos de poder* (2019)— this article analyzes the representations of the abuse of power, and how they contribute to the creation of a common imaginary about the power and its legitimacy. Narrative and tele-visual analysis was conducted, considering the hermeneutical synthesis of soap operas as situated discursivities. The results show that the stories propose the foundations of the abuse of power on moral corruption and resentment. We conclude that, in late-night soap operas, through the use of melodrama and suspense, the abuse of power is a topic that builds a polarized value scheme from which the legitimate exercise of power is delimited.

Keywords: Night soap opera, abuse of power, open television, representations of power, social imaginaries.

1. Introducción

Durante los últimos años la sociedad chilena ha experimentado el cuestionamiento de preceptos que habían sustentado la estabilidad del modelo político, social, económico y cultural construido en dictadura. Sin embargo, no existe consenso respecto de lo que ha ocasionado el malestar, a cuatro años de las revueltas de 2019, y con un proceso constitucional aún en marcha. Un elemento se relaciona con lo que se ha conceptualizado como una reacción contra el abuso de poder de empresarios y políticos, uniformados y miembros de la iglesia, que han tomado ventaja de sus posiciones de privilegio.

Esta experiencia del abuso de poder está mediada por referencias y narraciones que proveen vías de comprensión para los fenómenos. Nuestros comportamientos, actitudes y creencias, así como nuestra disposición y expectativas, son resultado de complejos procesos de interacción social, de modo que nuestra agencia se encuentra mediada por los recursos y saberes de nuestra cultura (Van Dijk, 2016; Hall, 2017). En las sociedades contemporáneas, este proceso se encuentra atravesado por el despliegue mediático, que juega un rol clave en la construcción de marcos de interpretación de la realidad. La experiencia es interpretada a partir de los recursos provistos por el entorno y los medios, articulados en una suerte de *sentido común* que se actualiza en relaciones de poder contingentes y configura cierto clima de época (Evans & Hall, 2016).

Las telenovelas son uno de los productos mediáticos de televisión abierta más consumidos intergeneracionalmente, suscitando el interés de públicos diversos (Fuenzalida, 2006; Lozano & Frankenberg, 2008). En Chile son un contenido de carácter nacional, que busca interpelar a partir de sensibilidades compartidas y vivencias cotidianas. Así, las telenovelas proponen lecturas y formas de comportamiento frente a acontecimientos y conflictos relacionados con experiencias locales y emociones primarias asociadas al diálogo intergeneracional en su proceso de socialización.

Las telenovelas se han convertido en un espacio para la significación de diversos problemas sociales que se han incorporado a los relatos centrados en el melodrama (Santa Cruz, 2003), asumiendo un rol protagónico como soportes de las intrigas y

no solo como recursos secundarios. En el caso de las telenovelas nocturnas, las producciones incorporan también recursos desarrollados en el cine y las series, dando una mayor complejidad a las tramas. Uno de esos problemas sociales es el abuso de poder y cómo este debe o puede ser enfrentado. Por eso, este artículo se pregunta: ¿cómo ha sido representado el abuso de poder en las telenovelas nocturnas chilenas? Y ¿qué imágenes y qué sentidos construyen el repertorio cultural sobre el abuso de poder provisto por estas producciones?

2. Marco teórico

Las relaciones sociales están tensionadas por relaciones materiales de sentido, inscritas en procesos sociohistóricos en los cuales, en cada contexto, se despliegan ciertas posibilidades del decir y de lo visible (Foucault, 2010, 2011) y se establecen los términos de los conflictos. De esta forma, las representaciones no solo proveen modos de interpretar la experiencia, al ordenar, simplificar y cristalizar la percepción de la realidad, sino que conforman códigos culturales compartidos que permiten la comunicación, mientras otorgan sensaciones de identidad, pertenencia y cohesión a los individuos y grupos. Asimismo, constituyen un elemento central en el modo en que los sujetos se predisponen a la acción y la orientan, en tanto favorecen en la predictibilidad de los sucesos (Girola, 2012).

Las representaciones inciden en la construcción de imaginarios sociales. Estos funcionan como matrices de interpretación de la realidad más generales y abstractas, constituyendo la sustancia de la significación, de la investidura de sentido (Gómez, 2001). Pueden ser comprendidos como supuestos culturales epocales de trasfondo y en continua transformación, que se organizan como una red compleja sobre la que se sostienen las prácticas discursivas y sociales a través de la representación. Lo que una sociedad puede comprender está limitado por los modelos de explicación aceptados en ella, disponibles en el imaginario, en donde se establece lo que puede ser comprendido como real y/o posible, y lo que es legítimo. En esto reside su relevancia política, tanto para mantener un status quo como factor de equilibrio psicosocial, como para su transformación, al ampliar los límites de lo posible. Pues es el terreno en que se posicionan y definen los conflic-

tos sociales, así como es una de las dimensiones en juego de esos conflictos (Baczko, 1999; Gómez, 2001; Dittus *et al.*, 2017).

Funcionan como series de oposiciones en las que se estructuran aspectos afectivos de la vida colectiva y que forman una red articulada de significaciones que se distribuyen sobre la base de dimensiones como legitimar/invalidar, justificar/acusar, incluir/excluir, entre otras (Baczko, 1999). En esta comprensión, la narratividad otorga inteligibilidad a los distintos elementos de la experiencia, como un dispositivo cognitivo modelizador (Gómez, 2001). Así es como las mentalidades perciben los acontecimientos como un conflicto con un desarrollo, a partir del cual se distribuyen roles actanciales, atravesados por valoraciones afectivas. El esquema elemental de ese conflicto narrativo ha sido planteado como un conflicto entre deseo y ley, donde los imaginarios constituyen espacios tímicos asociados a disposiciones afectivas elementales, anteriores a cualquier verbalización, y que en cuanto tales, resultan inenarrables (Gómez, 2001).

La telenovela, en tanto, tiene sus raíces en el folletín francés, la novela por entregas y la radionovela, en la que se desarrolla el suspenso como estrategia de enganche y se vincula con el melodrama clásico, mientras hereda elementos del cine y la radio. No obstante, sus primeros antecedentes formales se remontan a los albores de la televisión, cuando la *soap* opera estadounidense emerge en la década de 1950 como formato asociado a estrategias publicitarias de productos, con historias que se resuelven en cada capítulo, manteniendo un final abierto. En Chile, sus principales antecedentes se encuentran en el teleteatro. Posteriormente, solo con *La Madrastra*, en 1981, se inició la producción industrial de este tipo de contenidos en el país y marcó un hito que permitió su posicionamiento en los horarios de mayor audiencia y el desplazamiento de las producciones argentinas y venezolanas.

En tanto formato, la telenovela es un relato de ficción que puede ser considerada como una “novela dialogada”, ordenada y segmentada en capítulos, que conlleva una semiosis visual y cuya estructura apunta hacia un desenlace. Esto resulta afín a la construcción de un compromiso ideológico a lo largo de la trama, asociado a un final moralizante (Aimone, 2007). Su núcleo suele ser una historia de amor donde la pareja atraviesa múltiples obstáculos

los hasta lograr finalmente reunirse. El melodrama, como género, es su principal componente. Éste se caracteriza por el carácter maniqueo de los personajes y la centralidad de los conflictos asociados a relaciones y emociones humanas básicas (Mittell, 2015). Como señalara Martín Barbero (1987), las reglas de los géneros establecen el patrón básico de los formatos. Los géneros median entre la lógica de la producción y la del consumo (Dorcé, 2020) y, en este sentido, son comprendidos como algo que pasa a través del texto audiovisual y se vincula con las competencias sociales de decodificación, más que como una propiedad del texto, una estructura o una taxonomía.

Las telenovelas constituyen puntos de convergencia de diversas estructuras de sentimiento (Williams, 1980) que movilizan dimensiones afectivas de la experiencia sociohistórica a través del melodrama y otorgan cierta “coherencia emocional” a las configuraciones culturales en América Latina (Dorcé, 2020). Su circulación tiene lugar a partir de su inserción en la vida cotidiana del telespectador, como una perturbación provisoria, que rompe con la monotonía de esa cotidianidad, con propuestas que recurren, por oposición, al conflicto, el contraste y la transgresión (Aimone, 2007). Son ficciones particularmente vinculadas a su contexto de producción, pues por el modelo económico que las sostiene, dependen de los buenos resultados del rating para mantenerse al aire. En este sentido, la importancia de liderar en sintonía obliga a las producciones a sintonizar con los intereses de una posible audiencia.

En Chile, los principales modelos utilizados para el desarrollo de la producción local de telenovelas fueron el realista y el postmoderno (Santa Cruz, 2003; Fuenzalida, 2011; Amigo *et al.*, 2014), donde se incorporan otras temáticas a las tramas sentimentales. Adaptándose a los nuevos contextos de producción, se han desarrollado producciones para nuevos horarios, ampliando la gama de contenidos, temas y actores sociales. Así, las telenovelas han incorporado contenidos asociados a violencia, sexo, delincuencia, drogas y roles de género, entre otros; actores sociales como niños, niñas y adolescentes, personas mayores y migrantes, y la preocupación por la memoria histórica en producciones sobre el pasado de Chile (Mujica, 2007; Mateos-Pérez, 2018). Y si bien en las tramas prevalece la lucha por consolidar una historia de amor, el final feliz de

la pareja principal ya no se da por obvio. Los personajes se complejizan mostrando más matices y respondiendo a distintos tipos sociales (Fuenzalida, 2011). Al mismo tiempo, las esferas íntimas y privadas de los personajes adquieren relación con estos contextos y problemas sociales representados, que forman parte del imaginario social compartido (Franco, 2012).

Si bien el *rating* de la televisión abierta ha decaído, la televisión sigue siendo un actor sociocultural y político relevante (Santa Cruz, 2017), que más que desaparecer, se ha diversificado hacia la televisión por *streaming*, haciéndose presente en todo momento y no ya sólo en el hogar. En la actualidad, la ficción nacional corresponde a casi un tercio del total de la oferta a través de la televisión abierta (CNTV, 2023). Después de los programas informativos y misceláneos, las telenovelas fueron el tipo de programa más visto en 2022 (CNTV, 2023), liderando el consumo de contenidos de lunes a viernes.

La televisión es clave en la conformación de imaginarios sociales, como un dispositivo situado históricamente en una sociedad mediatizada en donde las prácticas sociales cobran sentido en relación directa con los medios de comunicación (Antezana & Santa Cruz, 2016). Un dispositivo que pone en circulación discursos que apuntan a la masividad y se organizan en un flujo continuo, cumpliendo funciones de articulación social. Las telenovelas hablan a y de los chilenos, aportando a la construcción de un sentido de comunidad y de “lo propio”, al mostrar espacios y modos de vida en su dimensión cotidiana, favoreciendo así la proximidad, la identificación y el seguimiento de los espectadores (Santa Cruz, 2003). En este sentido, si bien no siempre se trata de producciones con pretensiones de educar o formar a sus audiencias, sí son discursos sobre la sociedad que exponen problemáticas diversas, como los conflictos familiares, las clases sociales, cuestiones sobre la cultura y las identidades colectivas y, últimamente, el ejercicio del poder y su abuso.

3. Marco metodológico

Abordamos los imaginarios sociales sobre el abuso de poder propuestos por las telenovelas nocturnas chilenas a través del análisis de tres producciones: *El Señor de la Querencia* (TVN, 2008), *Perdo-*

na nuestros pecados (Mega, 2017-2018) y *Juegos de poder* (2019). Primero se realizó un visionado de cada telenovela, a partir del cual se elaboraron diarios de recepción (Franco, 2012), en donde se consignaron distintos elementos, relativos tanto a la trama como a aspectos audiovisuales. Luego, para el análisis, se desarrollaron dos apartados: uno de narratividad y televisualidad, y otro de síntesis o interpretación hermenéutica

La primera parte del análisis fue realizada en el marco de un proyecto de investigación más amplio¹ interesado en indagar el rol de las telenovelas en la formación ciudadana del público adolescente. Para ese proyecto, se seleccionaron telenovelas emitidas en el periodo 2000-2020, criterio que cumplen las tres telenovelas elegidas que, además, fueron seleccionadas por haber sido emitidas en horario nocturno con gran éxito de sintonía¹ y abordar directamente el abuso de poder como tema. Además, entre ellas resultaba posible observar el contraste entre las primeras telenovelas nocturnas realizadas en Chile y las más recientes; y, también, entre distintas épocas representadas. En este sentido, la muestra no pretende resultar representativa, sino simplemente abordar algunas de las construcciones elaboradas en los últimos años.

Para realizar el análisis se utilizó como instrumento de visionado un set de preguntas asociadas a las dimensiones de narratividad y televisualidad y abuso de poder. Así, en el apartado de narratividad (Borkosky, 2016; Acosta-Alzuru, 2007, 2015) y televisualidad (Caseti & Di Chio, 1999; Jost, 2007; Rocha, 2016) se desarrolló el análisis de los distintos elementos que componen el relato. En cada telenovela se identificó el planteamiento inicial y los ejes sobre los cuales se organiza la diégesis: la estructura actancial (Greimas, 1987) y acciones y conflicto (Galán, 2006). También se identificaron los nudos críticos del relato, los modos de elaboración del suspenso, las estrategias narrativas y la conclusión del arco dramático. Asimismo, se realizó el análisis de la superficie textual, de sus significantes visuales y sonoros, abordando la puesta en escena, el tratamiento audiovisual y la utilización del tiempo. Luego, en la interpretación hermenéutica, se analizaron las telenovelas en tanto discursividades situadas, abordando las relaciones entre la telenovela y su mundo de referencia e identificando las operaciones simbólicas a través de las cuales la producción interpela distintas dimensiones de ese

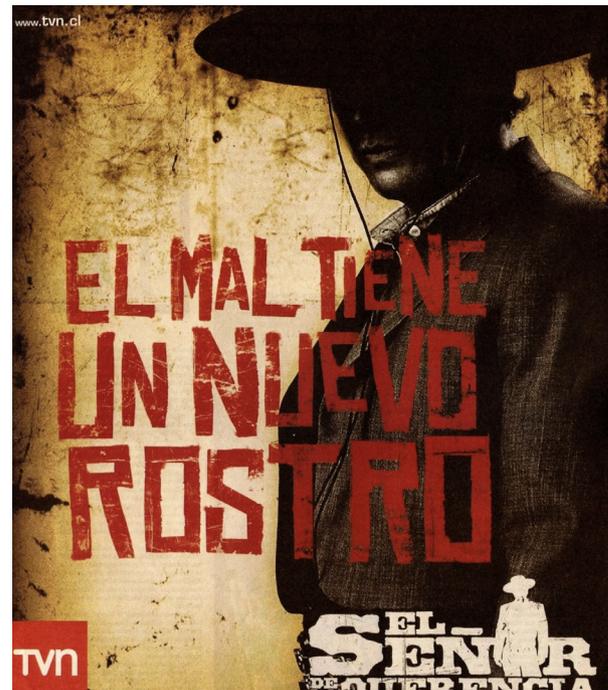
contexto social, histórico y geográfico en que se produce la emisión. Se describieron los principales acontecimientos de la agenda, el clima social y otros aspectos del periodo relacionados con la producción. Por último, en el apartado sobre el abuso de poder, se abordaron las dimensiones específicas de cada telenovela asociadas a esta temática a partir de la propuesta teórica sobre imaginarios y representaciones. Se enfatizó en la distribución de las posiciones, roles y cualidades de los personajes, sus relaciones diferenciales de poder, las modalidades del ejercicio del poder y la violencia (Foucault, 1988) y la deriva de los personajes y su desenlace. Asimismo, consideramos las principales imágenes y sentidos movilizados en relación con el abuso de poder y el repertorio ético (García, 2021) que sustenta la construcción valórica asociada a moralejas y casos ejemplificadores.

4. Las telenovelas

El Señor de la Querencia fue la telenovela nocturna chilena más exitosa hasta el momento de su emisión. Causó polémica por la crudeza de sus imágenes y fue criticada, se dijo, por promover la violencia. Cuenta la historia de los habitantes de una hacienda de la zona central de Chile en 1920 cuyo dueño es José Luis Echeñique, "El Señor de la Querencia". El villano-protagonista de la ficción es un hombre machista y violento tanto con su familia como con sus trabajadores, especialmente sus empleadas, de quienes abusa sexualmente de forma habitual. Al lugar llega un forastero, Manuel Pradenas, un obrero calichero, hijo de la principal empleada de la casa, recién fallecida. Desata el conflicto cuando desafía la autoridad del patrón tras enamorarse de su esposa, Leonor, y descubrir que ha heredado parte de la hacienda por ser hijo ilegítimo del padre del villano.

La telenovela muestra la doble vida de los habitantes de la Querencia, quienes aparentan ajustarse a los códigos morales de la época, mientras secretamente viven "en el pecado", manteniendo vínculos socialmente prohibidos. Con el avance de la historia, no obstante, la trama se aleja del erotismo y la comedia para profundizar en el horror que ocasiona el comportamiento de José Luis, quien, en un delirio mesiánico que le hace objeto de revelaciones divinas, se obsesiona con erradicar

Figura 1: Afiche telenovela *El Señor de la Querencia*



el pecado de la Querencia, y con este argumento, viola, tortura y mata a todo aquel que le contradiga. La estructura narrativa se ordena así a partir del conflicto suscitado por violencia del patrón y lo que los personajes atraviesan hasta tomar finalmente la decisión de oponerse.

La producción escenifica una sociedad en donde el abuso de poder es posible gracias a la propiedad de la tierra y su trabajo, lo que permite al patrón dominar sobre todo el territorio. Sin embargo, el abuso no tiene lugar como resultado de la acumulación de recursos, sino como consecuencia de una desviación moral del villano, originada en un trauma asociado a un padre autoritario y maltratador. Su crueldad y, en general, su capacidad para traspasar límites vedados para otros encuentra su fundamento en el orden moral superior de Dios, de forma que, en su argumentación, siempre es él quien se encuentra del lado del Bien. El héroe, en tanto, representa los valores de la justicia, la bondad y el respeto. Huye de la justicia, pero porque fue injustamente acusado de atentar contra sus antiguos patrones. En este sentido, si bien está en contra de los abusos, el héroe rechaza la violencia como medio de terminar con ellos. Se diferencia de los demás personajes no solo porque tiene educación, sino porque la herencia le otorga un poder y le da la oportunidad de mostrar cómo se comporta un

patrón justo, que entrega un salario a sus trabajadores. Esto lo transforma en el elegido para liderar la oposición.

La violencia física y la muerte son la principal forma de abuso y control, a lo que se suma la vigilancia perimetral, la imposibilidad de escapar. El sometimiento de los personajes se produce en cuanto atestiguan o experimentan la crueldad del villano como parte del orden cotidiano de la hacienda, lo que resulta especialmente relevante en el caso de la violencia sexual, la más escenificada en la producción, y que afecta a empleadas y patronas. En este sentido, por ejemplo, destacan por su crudeza escenas de abusos donde el villano viola a su principal empleada frente a su hija y otra donde agrede a su sobrina por ser lesbiana. Este elemento es relevante, pues precisamente la violencia sexual hacia una menor de edad es la que marca el punto de inflexión para los personajes que deciden rebelarse a partir de este incidente. El énfasis en la violencia física, lo directo, lo literal y las impresiones intensas marcan una visión del ejercicio del poder que reposa fundamentalmente en dar muerte, del dominio directo sobre los cuerpos y ello como instrumento para modificar las acciones de otros (Foucault, 1988).

El conflicto es contenido por la esposa, quien mantiene el *status quo* impidiendo el enfrentamiento definitivo entre el héroe y el villano y evitar, así, que se “desate una guerra” entre los hermanos y velando por la preservación del mundo conocido. Pero el precio de sostener moralmente esta postura es la violencia desbocada. El villano escapa y asesina a casi todos para luego suicidarse antes de ser arrestado por la policía. Para los sobrevivientes solo hay el fin, pero no porvenir.

Perdona nuestros pecados (2017-2018, Mega) también es una ficción de época, ambientada en el pueblo ficticio de Villa Ruiseñor, en el centro-sur de Chile, entre 1953 y 1961. A este lugar llega un joven y carismático sacerdote llamado Reinaldo Suárez. Vuelve al pueblo con el objetivo oculto de cobrar venganza por el suicidio de su hermana menor, quien fue violada en su niñez por un magnate de la zona. Este hombre es Armando Quiroga, un advenedizo que se casó con la hija de una de las familias tradicionales de la región y se transformó, así, en el empresario más rico y poderoso del lugar. Al llegar, el sacerdote se enamora de la hija adolescente de

Figura 2: Afiche telenovela *Perdona nuestro pecados*.



Quiroga. Así, el conflicto y la trama se organizan en torno a estos dos motivos tradicionales del melodrama —el amor prohibido y la venganza—, con un importante componente de suspenso relacionado con la revelación paulatina de los secretos de los personajes, todos ellos “pecadores”, y el desarrollo de una trama criminal levantada por el villano, quien maltrata especialmente a las mujeres de su familia, su amante y sus trabajadoras; e incurre en distintos delitos para mantener su posición, escamoteando las intenciones de los personajes por desenmascararlo.

En este caso, el abuso de poder también se vuelve factible como resultado de la acumulación de privilegios. No obstante, en esta producción, el poder asociado a la violencia física, la propiedad y el control directo del territorio pierde ventaja frente a los contactos y el dinero. El villano no lo controla todo, sino que se encuentra inmerso en una red de relaciones donde tiene una posición dominante (Foucault, 1988). Al mismo tiempo, si bien la violencia permanece como horizonte final, no se ejerce casi nunca de forma directa, sino que por medio de relaciones de poder mediadas por el dinero. Así, cuando el villano ejerce la fuerza, lo hace por placer o porque no le queda otra alternativa. En caso contrario,

paga para que otros la ejerzan por él y toma ventaja de formas de violencia estructural que forman parte de la construcción epocal, como por ejemplo las facultades que el matrimonio le entrega sobre su esposa y su fortuna: Por ejemplo, la declara interdicta y la somete a un tratamiento de electroshock después de que ella lo sorprende con su amante.

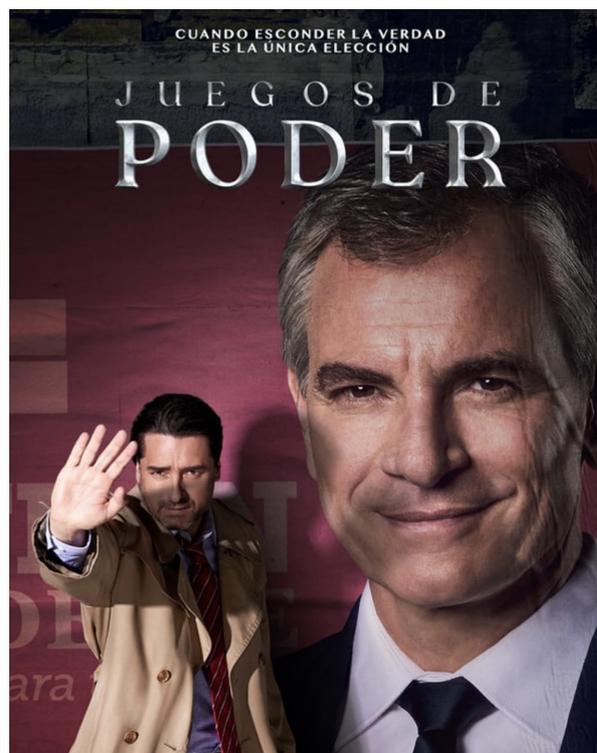
Aquí también es una desviación moral la que transforma al villano en un abusador, como resultado de un trauma infantil asociado a un padre maltratador y a un origen espurio, popular, que el villano esconde. Su vileza moral se asocia con su ateísmo. En contraposición a los demás, no siente temor de dios ni arrepentimiento. En cambio, los otros personajes son cristianos culpables que permanecen en la tensión entre la moral de época y el deseo, aun en el caso de los que encarnan perspectivas más modernas.

Si bien esta producción también se muestran críticamente formas de abuso naturalizadas en la época representada —como por ejemplo el machismo—, el abuso de poder, en general, es abordado como una práctica que se mantiene oculta en la medida en que traspasa esos límites de lo socialmente aceptado. El abuso sexual infantil marca también un límite, motiva la venganza y sostiene el final moralizante. No obstante, esto es mucho menos escenificado en esta ficción, aunque no por eso tiene una presencia menos contundente.

Pese a que en reiteradas ocasiones los personajes consideran hacer justicia por su propia mano, en general esta posible resolución del conflicto es contenida por posiciones que apuntan a la búsqueda de la justicia, de modo que los intentos por neutralizar al villano pasan por desenmascarar sus crímenes y desposeerlo del dinero que le confiere poder. Esto, no obstante, se muestra estéril como estrategia. Si finalmente es la justicia la que suprime el conflicto, lo hace solo después de que el villano lo provoque al asesinar al sacerdote, precisamente por haberse involucrado con su hija adolescente.

Juegos de poder (Mega, 2019), en tanto, es una ficción situada en Santiago de Chile, previa a la vuelta social y a la pandemia de Covid-19. Se inspiró en el caso protagonizado por el hijo del exsenador chileno Carlos Larraín, Martín, quien, manejando en estado de ebriedad, atropelló a Hernán Canales, quien falleció por no recibir asistencia médica.

Figura 3: Afiche telenovela *Juegos de poder*.



La producción presenta la historia de Mariano Beltrán, un empresario que busca convertirse en Presidente de la República. Sin embargo, sus intenciones se ven obstruidas por su hijo Camilo, un universitario quien, manejando en estado de ebriedad de regreso de una fiesta junto a su primo y su pareja, atropella a dos hermanos, provocando la muerte de Tomás y dejando gravemente herido a Samuel. Los tres jóvenes huyen y ocultan el hecho. Sin embargo, al poco tiempo Camilo confiesa todo a sus padres. A partir de ese momento, Mariano, quien ha prometido acabar con la corrupción y los privilegios, usa todas sus influencias para obstaculizar la investigación sobre el atropello, incurriendo en una serie de delitos para ocultar evidencias, silenciar testigos y abrirse paso hasta la presidencia del país. La telenovela se despliega como un relato policial, que, sin descuidar el melodrama, sigue la investigación dirigida por el fiscal Aníbal Ramos, quien busca esclarecer el incidente y probar el comportamiento delictivo de Beltrán.

La telenovela presenta la trastienda de una campaña política, ampliando con creces el abanico de prácticas de abuso representadas en este tipo de producciones. Así, si bien la violencia física y la muerte son siempre una posibilidad tanto como

una amenaza que permite el control sobre otros, en este caso es el dinero el que se vuelve protagonista. Tanto como medio para el tráfico de influencias, el financiamiento ilegal de campañas, sobornos, chantajes, cohechos, fraudes, colusión, montajes y asesinatos como, también, de forma productiva para construir una imagen positiva del candidato como justo e idóneo para dirigir el país, entregado al servicio público. En este punto cobra especial relevancia el rol de su jefa de comunicaciones y amante, Karen Franco, quien es, a su vez, exesposa del fiscal. Franco es la encargada de producir la imagen pública del candidato y es una de las principales víctimas de su violencia: Beltrán la viola y queda con secuelas físicas severas tras el intento de Mariano de asesinarla.

Aquí, también, es la acumulación de privilegios y la degradación moral las que hacen posible el abuso de poder y es un trauma infantil asociado a un padre maltratador, en este caso un exmilitar golpista, lo que se encuentra sobre la base del comportamiento controlador, violento y maquiavélico del antagonista. Sin embargo, en esta propuesta esa degradación moral abarca prácticamente a todos los personajes vinculados al candidato. El villano principal es uno más en una trama en donde las "malas prácticas" son heredadas. De esta forma, la producción introduce la representación de nuevos enclaves de poder arraigados en el empresariado y las fuerzas armadas.

Si bien la violencia sexual no es la forma más recurrente de abuso, sigue jugando un rol como expresión de lo intolerable. El abuso infantil y adolescente no es parte de la trama principal, pero es duramente condenado, siendo uno de los pocos abusos cometidos en la telenovela que se castiga con pena de cárcel. En términos del uso de las imágenes, hay dosificación más que repetición, lo que marca los momentos de intensidad de la narración.

El conflicto se resuelve gracias a que el policía permanece incorruptible y asume el deber de desenmascarar al villano, incluso cuando ello pone en riesgo a su familia. Esto es clave pues los padres de los hermanos atropellados son personas sin recursos económicos ni conexiones sociales quienes, al encontrarse en esta situación, se hallan frente a un muro que parece infranqueable, pues los villanos frustran todos sus intentos por hacer justicia. En este sentido, se caracterizan por

la impotencia y por el riesgo que asumen al intentar ir más allá, pero también por mostrar altura moral, perdonando al hijo del candidato, quien va a la cárcel y expresa su arrepentimiento frente a ellos. Esto les permite seguir adelante y rehacer sus vidas pese a la pérdida.

5. Discusión y conclusiones

Las telenovelas analizadas construyen sus ficciones a partir de las convenciones del melodrama (Dorcé, 2020) y de la telenovela nocturna que permean los modos de comprender las temáticas abordadas en cada producción. Esto es especialmente relevante en relación con la visión dicotómica y simplificada del mundo que atraviesa el melodrama, pues, si bien con los años, la telenovela nocturna se ha complejizado, es interesante que los villanos siguen encarnando el mal absoluto, sin escrúpulos, matices y sin arrepentimiento. Ello constituye un sello frente a protagonistas que se caracterizan por buscar la redención del mal causado a otros. Otras remanencias fuertes del melodrama se encuentran en los triángulos amorosos de gran intensidad entre grupos cerrados de personas, las traiciones, los conflictos al interior de la familia, el énfasis en las emociones básicas y el uso de motivos reiterados como la venganza, la traición y los hijos ocultos fuera del matrimonio.

Las representaciones del abuso del poder presentan villanos que ostentan una marcada situación de privilegio, de la que se aprovechan para mantener su dominio, eludiendo la acción de la justicia. No obstante, son personajes respetados dentro de su entorno social. La villanía suele estar oculta para la sociedad de la época representada, que ve una realidad inversa a la que se presenta a los espectadores, que conocen sus intenciones. Deben ser desenmascarados porque superficialmente encarnan valores positivos asociados al éxito económico, lo que los yergue no solo en nodos de poder y riqueza, sino que además los convierte en modelos a seguir para la sociedad al interior de la ficción. Esta situación es característica de la trama de estas telenovelas en la cual el abuso es padecido por personajes que se encuentran en una posición de vulnerabilidad e impotencia, porque defenderse es inútil y perjudicial. En este contexto, el rol del héroe justiciero es indispensable para movilizar

la historia pues puede modificar el curso de los acontecimientos y destrabar el conflicto, de una manera que no convierta a los abusados en nuevos villanos, restableciendo el equilibrio y posibilitando el perdón.

En términos generales, el poder es representado como algo que se posee, esto es, bajo formas finales estratificadas del poder, que han dado lugar a formas de dominación a través de macroestructuras sociales (Foucault, 1999; Deleuze, 2014). El poder parece acumularse y es representado a través de la propiedad ilimitada de tierras, bienes, lujos, dinero, servidumbre e influencias. En este sentido, si bien los secretos y el chantaje son siempre elementos que otorgan cuotas de poder a otros personajes y juegan un rol fundamental en las tramas de suspenso, en general las condiciones representadas confieren el poder a un solo personaje o a un conjunto de ellos, respecto de lo cual las posibilidades de los otros de oponerse resultan mínimas. Así, la especial crueldad ilimitada de estos villanos se construye en el cruce entre una gran acumulación de recursos y una moral corrompida, que les permite hacer uso de estos recursos de forma indiscriminada, abusiva e impune.

El melodrama favorece la escenificación del abuso de poder en vínculos primarios y espacios privados, en relaciones de pareja y familiares. Menos relevantes, pero igualmente presentes, son los abusos hacia los trabajadores. No obstante, el énfasis del abuso se encuentra en los comportamientos propiamente criminales de los villanos más allá de sus malas prácticas habituales no penadas. Si bien no todas las intrigas son abordadas al modo de una trama policial, la cuestión de la criminalidad y su ocultamiento como principal forma de abuso es un elemento presente en todas las telenovelas analizadas, y, por tanto, conseguir justicia es también uno de los principales motores de la trama. En este sentido, las producciones no cuestionan, no hacen villanía del acaparamiento de recursos y privilegios en sí, ni del uso indiscriminado pero legal de esos privilegios, que se presentan como legítimos, sino que vinculan la maldad al exceso y al actuar por fuera de la ley. En tanto, desde la perspectiva del villano, resaltan los discursos formulados al modo de cruzadas contra enemigos internos de la comunidad que son, en realidad, sus enemigos, situándose desde un *Bien* supremo para llamar a exterminar el pecado, el comunismo y el “cáncer de la corrupción”.

Las actitudes representadas relacionadas con el abuso de poder y la criminalidad se amplían con las telenovelas más recientes que, a su vez, representan épocas contemporáneas. Así, si en *El Señor de la Querencia* encontramos una gran insistencia en la violencia física y sexual, reiterada prácticamente a cada capítulo, posiblemente como estrategia de la producción para captar audiencia; en *Perdona nuestros pecados* y sobre todo en *Juegos de poder* se observa un abanico mucho mayor de acciones sutiles, orientadas más al control que al dominio y que van desde los habituales chantajes y sobornos, a otras prácticas más elaboradas como el tráfico de influencias, la colusión, el cohecho, el lavado de imagen y la manipulación para proteger la imagen del antagonista. La amenaza de la violencia directa es telón de fondo.

En los relatos se reiteran motivos que se van perfilando como formadores del imaginario (Baczko, 1999; Gómez, 2001; Dittus *et al.*, 2017) del abuso de poder. El tropo del padre maltratador aparece en las tres producciones, y funciona como un marcador que denota el origen del mal: el comportamiento abusivo se presenta como resultado de un trauma generado por el padre, cuyo fantasma se convierte en el germen de la conducta del villano. Esta construcción, que expresa una causalidad de orden psicológico, vincula el trauma con la degradación moral. En este sentido, la maldad, al igual que el poder (Foucault, 1988), son representados como algo que se posee, y por lo tanto, no tiene relación con un modo de comportarse en una situación concreta, sino que proviene del interior de un personaje perjudicado en lo que sería su esencia. Tampoco se relaciona con factores estructurales de las relaciones sociales, pues se plantea como un problema cuyo foco se encuentra en la interioridad del personaje.

Este origen psicológico y moral del mal se suma al tropo del origen espurio del villano que, en las dos telenovelas de época, se asocia a un pasado oculto como niño pobre y huacho² y, en la contemporánea, a un intruso vinculado a una familia tradicional como empresario, pero hijo de un militar golpista. Este motivo sugiere que el mal, aquello que debe ser rechazado, proviene del resentimiento de personas ambiciosas que no han aceptado su lugar de subordinación en la estructura social y están dispuestas a todo por ascender.

De esta forma, en las dos telenovelas de época las prácticas abusivas aparecen como una conducta excepcional al interior de los sectores sociales dominantes, donde el resto de los personajes de recursos padece tanto como los demás los abusos del villano. En cambio, la telenovela del 2019, *Juegos de poder*, presenta una trama en donde esta degradación moral se ha diseminado en la familia y la corrupción es el eslabón que une a una élite conformada por grupos diversos, que transforman la oligarquía tradicional en la que aún quedaban valores y que ha sido contaminada por estos personajes de origen ilegítimo o sin linaje.

Las formas en que se representan los conflictos morales que enfrentan a héroes y villanos varían de una producción a otra (moral cristiana y violencia / humanismo, ateísmo sin temor de Dios / buenos cristianos tolerantes, ausencia de ética / justicia y honestidad), pero trabajan sobre un misma estructura según la cual quien se encuentra en la posición del villano, encarna justamente aquellos comportamientos que la sociedad reprueba en el momento de la emisión. El antagonista, en este sentido, transgrede las normas del contexto de emisión, mientras que los personajes que transgreden las normas del contexto representado y que han quedado obsoletas en la actualidad, son representados de forma positiva, quebrantando un código moral anacrónico e injusto.

Por último, es interesante observar que las representaciones sobre el abuso de poder están atravesadas por las experiencias locales del abuso de poder, en este caso, por la sombra de la dictadura y por los modos en que nuestra sociedad ha procesado la comprensión de este periodo y sus conse-

cuencias (Van Dijk, 2016; Hall, 2017). Así, en el caso de *El Señor de la Querencia*, una fosa clandestina es encontrada por accidente y se reiteran las imágenes de los cadáveres torturados y las referencias a hacer desaparecer a los enemigos anarquistas y comunistas. En *Perdona nuestros pecados* son significativas las referencias a un advenedizo que se ha transformado en un dictador; y en *Juegos de poder*, la trama no duda en asociar el tráfico de influencias y el abuso a toda una serie de referencias y situaciones reales asociadas al accidente y a la dictadura. Este hallazgo resulta relevante, considerando el contexto en que este artículo ha sido finalizado, ya que coincide con la conmemoración de los 50 años del golpe de Estado ocurrido en Chile en 1973.

Notas

1. *El Señor de la Querencia* (2008), 64 episodios, 27,5 puntos de rating promedio; *Perdona nuestros pecados* (2017-2018), 312 episodios, 28,8 puntos de rating promedio; y *Juegos de Poder* (2019), 161 episodios, 20 puntos de rating promedio.
2. Término coloquial utilizado en Chile y otras regiones de América Latina para referirse a niños y niñas nacidos fuera del matrimonio o no reconocidos por sus padres, tradicionalmente considerados "ilegítimos" y con frecuencia resultado de relaciones extramatrimoniales de hombres casados con otras mujeres, empleadas o esclavas.

Referencias

- Acosta-Alzuru, C. (2007). *Venezuela es una telenovela*. Editorial Alfa.
- Acosta-Alzuru, C. (2015). *Telenovela adentro*. Editorial Alfa.
- Aimone, E. (2007). Los Pincheira: Una parábola de la transición chilena. *Cuadernos de Información*, (21), 66-73. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4358>
- Amigo, B., Bravo, M. & Osorio, F. (2014). Telenovela, recepción y debate social. *Cuadernos.info*, (35), 135-145. <https://doi.org/10.7764/cdi.35.654>

- Antezana, L. & Santa Cruz, E. (2016). Tecnología y poder: simulacros de participación política. En J. P. Arancibia y C. Salinas (Dir.). *Comunicación política y democracia en América Latina* (pp. 123-138). Gedisa.
- Baczko, B. (1999). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión.
- Borkosky, M. (2016). *Telenovela nueva*. Corregidor.
- Cassetti, F., y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós.
- CNTV (2023). *Anuario estadístico. Oferta y consumo de televisión 2022*. Consejo Nacional de Televisión de Chile.
- Deleuze, G. (2014). *El poder. Curso sobre Foucault*. Tomo II. Editorial Cactus.
- Dittus, R., Basualto, O., y Riffo, I. (2017). La investigación en Chile sobre imaginarios y representaciones sociales. *Cinta moebio*, (58), 103-115. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/45171>
- Dorcé, A. (2020). Escenarios emergentes del melodrama en el paisaje audiovisual contemporáneo. *Comunicación y Sociedad*, e7501, 1-18. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7501>
- Evans, J., y Hall, S. (2016). ¿Qué es la cultura visual? *Cuadernos de teoría y crítica*, (2).
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50(3), 3-20.
- Foucault, M. (1999). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Ediciones.
- Foucault, M. (2011). *El Orden del Discurso*. Tusquets Editores.
- Franco, H. (2012). Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas. Universidad de Guadalajara.
- Fuenzalida, V. (2006). Estudios de audiencia y recepción en Chile. *Diálogos de la comunicación*, (73). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/33242>
- Fuenzalida, V. (2011). Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogos*, 1, 22- 45. https://ucu.edu.uy/sites/default/files/publicaciones/2018/medialogos_1.pdf
- Galán, E. (2006). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-PÓS*, 9(1), 58-81. <http://hdl.handle.net/10016/9475>
- García, M. (2021). *Enseñando a sentir. Repertorios éticos en la ficción infantil*. Ediciones Metales Pesados.
- Girola, L. (2012). Representaciones e imaginarios sociales. Tendencias recientes en la investigación. En E. De la Garza & G. Leiva, G. *Tratado de metodología de ciencias sociales: perspectivas actuales* (pp. 402-431). Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, (17), 195-209. <http://revista.fhycs.unju.edu.ar/revistacuadernos/index.php/cuadernos/article/view/701/pdf>
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Editorial Gredos.
- Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983. Una historia teórica*. Paidós.
- Jost, F. (2007). *Introduction à l'analyse de la télévision*. Ellipses.
- Lozano, J., y Frankenberg, L. (2008). Enfoques teóricos y estrategias metodológicas en la investigación empírica de audiencias televisivas en América Latina: 1992-2007. *Comunicación y sociedad*, (10), 81-110. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i10.1844>

- Mateos-Pérez, J. (2018). Los 80. La vida televisada de una familia en dictadura. En J. Mateos-Pérez, y G. Ochoa, *Chile en las series de televisión. Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante*, (pp.65-86). RIL Editores.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
- Mujica, C. (2007). La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma. *Cuadernos.info*, (21), 20-33. <https://doi.org/10.7764/cdi.21.102>
- Rocha, S. (Coord.). (2016). *Estilo televisivo. E sua pertinencia para a TV como prática cultural*. Insular.
- Santa Cruz, E. (2003). *Las telenovelas puertas adentro. El discurso social de la telenovela chilena*. Editorial LOM.
- Santa Cruz, E. (2017). Derrotero histórico, tendencias y perspectivas de la TV chilena. *Comunicación y Medios*, (35), 8-21. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2017.45906>
- Van Dijk, T. (2016). Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Editorial Península.

Agradecimientos

ANID / FONDECYT/ Regular 1200108; Fondo Basal FB003.

- Sobre los autores:

Rocío Silva es Doctorante en Antropología en la Universidad Católica de Chile, Periodista y Magíster en Comunicación Política de la Universidad de Chile. Se ha dedicado a investigar las relaciones entre la formación de imaginarios, la ficción y la memoria histórica en Chile.

Cristian Cabalin es Doctor en Estudios de Políticas Educativas de la University of Illinois at Urbana-Champaign y Periodista y Magíster en Antropología de la Universidad de Chile. Sus áreas de investigación comprenden los estudios culturales en educación y la mediatización de las políticas educativas.

- ¿Cómo citar?

Silva-Moreno, R. & Cabalin, C.(2023). Representaciones e imaginarios sociales del abuso de poder en telenovelas nocturnas chilenas. *Comunicación y Medios*, 32(48), 59-70. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.70372>