



Los Pincheira:

Una parábola de la transición chilena

A Parable of the Chilean Political Transition

Enrique Aimone García, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile. [eaimone@uctv.cl]

Recibido: 16/11/2007 / Aceptado: 29/11/2007

Resumen | Mientras en Chile se celebra el cincuentenario de la televisión, Latinoamérica celebra medio siglo desde la emisión de la primera telenovela. Este artículo analiza *Los Pincheira*, una de las telenovelas más vistas de la televisión chilena, y sus principales características significantes. En ese contexto, se descubre que los atributos determinantes para la construcción de este signo y su juego de embragues temporales -por tratarse de una producción de época- permiten determinar la existencia de una contundente parábola de la transición política chilena.

Palabras clave: Metáfora, semiótica, televisión pública, telenovelas, Latinoamérica.

Abstract | While in Chile television broadcasting is celebrating its 50th anniversary, Latin America celebrates half a century of its first soap opera (telenovela) broadcast. This article analyses *Los Pincheira*, one of the most viewed telenovelas in Chilean television, and its significant and symbolic features. In this context we discover that certain attributes and time shifts of this costume production, allows determining the existence of a massive parable of the political transition in Chile.

Keywords: Metaphor, semiotic, public television, soap operas, Latin America.

«Les hablo por medio de parábolas porque el corazón de este pueblo se ha endurecido, tienen tapados los oídos y han cerrado sus ojos».

(Mateo 13,1-23)

A través del análisis que hacemos de *Los Pincheira*, queremos demostrar que, detrás de un supuestamente inocente dispositivo de entretención masiva como son las telenovelas, existe un ejercicio más complejo. Es cierto que ya Jesús Martín Barbero le había quitado la inocencia a las teleseries latinoamericanas, al sostener que en ellas «se articulan lógicas comerciales y culturales que se insertan en la vida cotidiana» (1986, p. 37), pero aquí vamos a tratar de demostrar además, la existencia de lógicas políticas en el amplio y más genuino sentido de la palabra. En efecto nos preguntamos, y trataremos de responder concretamente si en *Los Pincheira* se vehicularon contenidos relacionados de algún modo con la transición política chilena.

Para el análisis, partiremos de la premisa cuya enunciación significa afirmar que la telenovela en tanto género televisivo es antes que nada un signo. En efecto, la telenovela es un género apto para incorporar elementos ideológicos de distinto orden, generando un producto comunicacional complejo y por tanto susceptible de análisis semiológico. En consecuencia, metodológicamente utilizaremos algunas categorías de la semiótica, principalmente lo que Peirce denominaba el *ground* de la representación, es decir, los atributos determinantes que han sido seleccionados para la construcción del signo (1974). Además utilizaremos las distinciones de paradigma y sintagma, provenientes de la semiología estructuralista, junto a algunas categorías del contexto deíctico propias de la semiótica pragmática, fundamentalmente el concepto de *embrague*, que nos servirán para entender la telenovela en cuanto signo. Luego, para efectos de generar una respuesta que no sólo dé cuenta de un fenómeno, si no que además dé pistas sobre la génesis o el *reason why* del verdadero sentido y alcance de la significación de una telenovela como *Los Pincheira*, recurriremos a la Mediología, que es la ciencia que pretende entender cómo funcionan los mecanismos de poder, en base a una relación entre los soportes de transmisión y una función social superior (Debray 2000, Jeanneret 1995).

Finalmente, a objeto de darle un sentido teleológico a la investigación, vamos a subsumir nuestro análisis del signo *Los Pincheira*, en el contexto de los que Tironi ha llamado la «tercera gran ruptura que ha vivido la sociedad chilena» (Tironi, 2006; 1999). Con ello postulamos que el *ground* de *Los Pincheira* no es en ningún caso casual. Por el contrario, éste parece encajar perfectamente en una lógica de profecía auto-cumplida, donde se genera una parábola/anuncio del nuevo clima sociopolítico del país. En este nuevo contexto, cuya emergencia despunta con la llamada «era Lagos» al comienzo del siglo XXI, se empiezan a producir fenómenos que hasta el momento eran desconocidos en la historia de Chile y que parecen responder a una dinámica que encierra la idea del fin de la transición.

NATURALEZA SEMIÓTICA DEL CORPUS

Los Pincheira, como muchas telenovelas, tiene una manera particular de relacionarse con la política y la historia. Para dilucidar aquel modo, es importante tener en cuenta las influencias que constituyen a la telenovela en cuanto a género narrativo-audiovisual. Por una parte, esta comparte algunas características propias de la *menipea*, un tipo de sátira que existe desde el siglo III a.C. y que pone de manifiesto los conflictos que vive la sociedad. Según Julia Kristeva (2001), la *menipea* es un género carnavalesco y dúctil, trágico y cómico a la vez, que mediante el uso de contrastes (como por ejemplo, prostitutas virtuosas, bandidos generosos, sabios a la vez libres y esclavos) «libera el habla de las exigencias históricas (...) y exterioriza los conflictos políticos e ideológicos del momento» (p. 214).

Los Pincheira también es tributaria de los *fabliaux*, piezas medievales (siglos XII a XIV) de contornos imprecisos y carácter breve, mezcla de aventura y situaciones cómicas, donde siempre se suponía una ruptura o perturbación provisoria de la vida cotidiana. (Aimone, 2002). Este género dio paso a la novela «que se caracteriza por su tinte dialógico, opuesto por tanto al pensamiento causal, en consecuencia trasgresor y mirado como un género inferior. Idénticas características compartirá con la Telenovela, la versión audiovisual de la novela» (Williamson 2002).

En efecto, como señala Williamson, «La telenovela es una novela dialogada que conlleva una semiosis visual,

1 Las telenovelas más vistas entre 1992 y 2005 han sido, en orden decreciente: *Amores de Mercado* (2001), *Los Pincheira* (2004) y *Machos* (2003). Las dos primeras fueron de TVN y la tercera de Canal 13.

cuya estructura apunta hacia un final. En la industria de las telenovelas latinoamericanas se sabe que el público espera y aprecia, además, un final feliz. Esta estructura, relativamente cerrada, contrasta con el final abierto del *soap opera* anglosajón y se presta para el compromiso ideológico y el final moralizante» (Williamson, 2002).

De este modo, podemos definir la telenovela como una diégesis audiovisual que, desde la perspectiva de la vida cotidiana del telespectador, se presenta como una perturbación provisoria. Este carácter de ruptura con la monótona cotidianeidad del destinatario, significa que, a nivel de producción, la historia contada debe recurrir permanentemente -por oposición- al conflicto, el contraste, y la trasgresión. Semejante estructura permitió, como observa Mattelart (1974), que:

«Las teleseries brasileñas fueron las primeras en incorporar referencias a ciertos problemas de la realidad carioca, como los prejuicios raciales, la condición de la mujer, las relaciones entre la religión católica y las religiones afro-brasileñas, la contaminación, la corrupción, la miseria, la violencia urbana, la lucha entre pandillas, etc. Estas no han cesado de aceptar el desafío que constituye un cierto realismo para un género primitivamente pensado para temas sentimentales y triángulos amorosos» (p.18).

Ahora bien, en la constitución de esta fórmula, jugaron un papel clave las intromisiones y la censura que pesaba en los programas de noticias durante los años de dictadura militar en Brasil. Al poco andar, los realizadores repararon que los censores no se interesaban en los contenidos del género dramático, apuntando su tarea coercitiva sólo al ámbito estrictamente informativo. Esta constatación permitió a los intelectuales brasileños «apoderarse» de los guiones y comenzar a relatar, a través de las teleseries, lo que a los espacios noticiosos les estaba vedado.

Aunque de manera menos nítida, una historia similar ocurrió en Chile. Una dictadura militar que controlaba la información dio pie para que las telenovelas fueran perdiendo una cierta candidez inicial y de a poco fuesen tocando otros temas. Luego de que en 1990 fuese restablecida la democracia, dicha práctica se institucionalizó con gran éxito durante todo el período de transición. De hecho, hasta el día de hoy las telenovelas de factura local gozan de alta audiencia (Fuenzalida et

al., 2006) y están dispuestas cuidadosamente de manera de hacer sinergia comercial y programática con el informativo, el otro género coloso de la televisión.

Un ejemplo de inclusión de metáforas con contenido ideológico y político son las producciones de Vicente Sabatini, sobretodo a partir de los noventa. En la teleserie *Romané* se hizo cargo de poner en relieve la realidad de las minorías a través de una historia de gitanos, en *Oro Verde* abordó el tema ecológico mostrando la depredación de los bosques del sur del país y en *Sucupira* se rió a mandíbula batiente del doble estándar y la ineptitud de las autoridades. Más adelante, y del mismo modo, en *Pampa Ilusión* Sabatini impuso la dramática metáfora de un régimen dictatorial (y, por contraste, una alegoría a la democracia), donde el dueño de una salitrera en el Chile de los años 30, Mister Clark, reprimía a sus operarios al punto de que, cansados de los abusos, estos terminan revelándose, insuflados por ideas libertarias y de igualdad.

EL PARADIGMA DE LOS PINCHEIRA

Hemos elegido a *Los Pincheira* para objeto de nuestro estudio porque, aparte de ser una de las telenovelas más exitosas en términos de *rating*, desde que se instauró el *people meter* en Chile¹, es una obra que tiene un rico potencial signico. Además, fue estrenada por TVN en marzo de 2004, justo en la mitad del mandato presidencial de Ricardo Lagos, periodo al que, como veremos más adelante, se le asigna una especial importancia para los efectos del presente análisis. Por una restricción de espacio, sin embargo, nos remitiremos a analizar sólo algunos aspectos centrales del argumento y de sus personajes protagónicos.

El referente de *Los Pincheira* es un episodio particular de la historia chilena. Antonio, Santos, Pablo y José Pincheira constituían una montonera realista, que fue derivando en una banda de delincuentes (Contador 2004). Según la historia oficial y la leyenda que se tejó en torno a ellos, *Los Pincheira* lideraban a unos 400 hombres que, entre 1823 y 1832, en el sur de Chile se dedicaban al abigeato, al rapto de mujeres, al asesinato y a otros crueles delitos, como el descuartizamiento de niños. Estos hechos de sangre concluyeron cuando el general Manuel Bulnes los exterminó en una sangrienta batalla, luego de los infructuosos esfuerzos del coro-

nel Jorge Beauchef, por llegar a un acuerdo pacífico con los bandidos.

Sobre esa base, Vicente Sabatini arma el *plot* de la telenovela, situando a *Los Pincheira* un siglo después, en el Chile de 1930. Hijos de terratenientes que lo pierden todo cuando el padre muere luego de ser acusado y sentenciado por un crimen que no cometió, los cuatro hermanos Molina deciden cambiar de vida y formar una banda de cuatros, que los latifundistas de las inmediaciones llaman *Los Pincheira*. El principal oligarca de la zona, Martín Ortúzar, les tiene especial inquina, dado que su esposa Matilde sostiene un romance con Miguel, el líder de la banda. Como Matilde se ha casado con Martín sólo en razón de un arreglo familiar y no lo quiere, surge entre ella y el líder de la banda una sufrida historia de amor que atiende a la trama clásica del género.

Desde el punto de vista de los personajes, nos abocaremos solo al estudio de dos de los principales. El primero: Martín Ortúzar, representado como un oligarca explotador y mujeriego. Abusa laboral, física, emocional y sexualmente de los que componen su entorno y parece tener un poder sin límites, como consecuencia de su abuelo, riqueza y alto nivel de contactos. Sin embargo, es temido y respetado por la sociedad de la época ya que Ortúzar encarna buena parte de los atributos que ésta considera relevantes, como el éxito y la posición social. Tal como sostiene Valenzuela (2005), «se trata de un contexto social donde los antecedentes del apellido como signo de superioridad y de pertenencia a los segmentos privilegiados de la sociedad, y de búsqueda de ascensos en la escala simbólica de las jerarquías, constituían un eje de funcionamiento permanente de las élites» (p. 85).

La antípoda es Miguel, empobrecido y estigmatizado, tanto por su condición de montonero como por ser amante de una mujer casada con un miembro de la aristocracia criolla. Estas características le valen el repudio de la alta sociedad, así como de la Iglesia Católica, que ve en él la suma de todos los pecados.

Así, la dupla maniquea Martín-Miguel representa la clásica tensión entre el bien y el mal, pobres y ricos, amor y odio. Pero es en la presentación de esos atributos en que el género telenovela despliega un papel esencial. En efecto, en la trama, la sociedad de la época (terratenientes, burgueses, curia, ejército etc.) es mostrada compartien-

do la convicción de que el mal es encarnado por *Los Pincheira*, principalmente en la figura de su jefe Miguel. En cambio, Ortúzar es visto como un representante del bien, no sólo aparece como un decidido enemigo de la banda, organizando su captura y poniendo precio por la cabeza de su líder, sino también por la clase a la que pertenece. Esto último corresponde a la lógica del Chile colonial, donde la elite, además de constituir un nódulo de poder y de riqueza, era el exclusivo referente cultural y social de la época. En palabras de Valenzuela, «un ejemplo permanente para el resto del universo humano que buscaba una mejor ubicación en la sociedad» (2005, p. 87).

Sin embargo, los telespectadores, *a contrario sensu*, ven la realidad inversa. El público desde sus casas, frente al televisor, mira lo que no percibe quienes están en escena. Esto es, que Miguel es *el bueno*: un tipo sano, generoso, dispuesto a luchar por valores, con sed de justicia y capacidad de perdón, a pesar de que su padre ha muerto a causa de un montaje hecho sobre el tinglado de falsas acusaciones. Además, al estar motivado por el amor que siente por Matilde, de paso promueve al amor como un elemento eficaz de redención, en un guiño clásico al género dramático. De este modo, el argumento convierte a Miguel en un protagonista con un cúmulo de virtudes, que a veces ni siquiera entienden sus propios hermanos. En cambio, el otro protagonista, Ortúzar, es percibido por la audiencia como *el malo*, en razón de las características que hemos descrito anteriormente y que se hacen evidentes para los telespectadores.

Como es de suponer, luego de varios meses de amores, aventuras, odios y pasiones, el desenlace de la telenovela da cuenta de como *Los Pincheira* terminan imponiendo su verdad. El padre de Miguel es exculpado *post mortem* y Martín Ortúzar enjuiciado por sus múltiples abusos y delitos.

UNA TELENOVELA PARA LA TRANSICIÓN

En el contexto en que se exhibe *Los Pincheira*, a treinta años del golpe militar y a quince de que se recuperara la democracia, el país aún se debatía en la polémica sobre si ha concluido o no la llamada transición política. Una de las claves para entender este peculiar período en Chile es la idea de democracia protegida o tutelada. La frase admonitoria de Augusto Pinochet «no tocarán a

Los Pincheira es una prueba de cómo empiezan a surgir masivamente los temas reprimidos por la política del consenso de la transición, actitud que comienza a cambiar conforme se profundiza la democracia en el tercer gobierno de la concertación.

2 Sobre el concepto de embrague-desembrague propio de la semiología pragmática podemos aclarar que está tomado aquí como categoría de análisis, en un sentido bastante libre.

En rigor, la categoría obedece a la operación en virtud de la cual el sujeto de una enunciación y sus coordenadas espacio-temporales se transforman en signos implícitos bajo la forma de enunciado "yo", "aquí", "ahora" vinculados y a la vez desconectados de aquellos. El desembrague temporal permite que un "no-ahora" se proyecte por fuera de la instancia de la enunciación en el cual tiene lugar el relato, y se transforme en "el ahora". (Albano et al. 2005, p. 71).

ninguno de mis hombres», pronunciada a principios de la transición, se había convertido en la espada de Damocles de la nueva institucionalidad diseñada por la Constitución Política de 1980. En la práctica, esa advertencia del ex dictador se había traducido en la impunidad jurídica de los militares, lo que en los hechos implicaba que, en el Chile democrático, existirían grupos privilegiados de personas que estaban por sobre la ley.

En efecto, la impunidad de altos uniformados y del propio Augusto Pinochet en relación a crímenes y violaciones de Derechos Humanos es un tema que había sido poco tratado hasta el año 2000, a pesar de que el país había recuperado la democracia en 1990.

Nuestra hipótesis es que *Los Pincheira* es una prueba emblemática de cómo comienzan a surgir masivamente los temas reprimidos en la década anterior, dado el clima que había impuesto la llamada política del consenso establecida por los gobiernos de la Concertación y los sectores de derecha, actitud que comienza a cambiar conforme se profundiza el proceso de democratización en el tercer gobierno de la Concertación. Esto se explicaría, como señala Tironi (2006), porque en Chile ha habido tres «grandes rupturas» en los últimos treinta años, donde la última se ha verificado recién durante el período presidencial de Ricardo Lagos (2000-2006). Está correspondería precisamente a una ruptura con el orden conservador y oligárquico (Tironi, 1999), «muy rígido, basado en las tradiciones y donde había una elite bastante inmune, con fuerte control sobre lo que pasaba en la sociedad, que tenía reprimidos muchos de sus principales fantasmas, aspectos de su propia memoria, sus zonas oscuras. Hablo de derechos humanos, torturados, violencia contra la mujer, todos temas que irrumpen en este nuevo clima» (2006, p.5).

Los Pincheira a nuestro juicio se encarga justamente de poner el foco en uno de los tópicos surgidos a propósito de esta ruptura: la impunidad de los intocables,

nítidamente representado través de la figura del hacendado Martín Ortúzar, símbolo de una elite corrompida, que finalmente es llevado a los tribunales de justicia. De este modo, la interpretación parece generar el dinamismo de una semiosis cuyo primer signo reposa sobre una historia de comienzos del siglo XIX, rescribiéndose para una telenovela vista con los ojos de los inicios del siglo XX, que se yuxtapone por el expediente semiológico de la metáfora, con lo que acontece en el Chile de los albores del siglo XXI.

Estructurando las cosas, vemos entonces que sobre un eje sintagmático más amplio (invisible para el tele-espectador de la diégesis) subyacen cuatro momentos en una operación compleja de *shifting*, de embragues y desembragues articulados sobre un eje temporal y espacial de connotación ideológica².

Primero, la semiosis se inicia en los hechos brutos en los que está basada la telenovela: son los Pincheira históricos, los de 1823, esos realistas devenidos en bandoleros cuyos líderes fueron exterminados por fuerzas del Ejército. En segundo lugar, la semiosis continúa con el *mito* de *Los Pincheira*, que nos dice que aquellos son tenidos por despiadados y como símbolos de extrema maldad.

Luego sigue con lo que podríamos denominar la diégesis de *Los Pincheira*, es decir, la telenovela de Sabatini, donde los hermanos Pincheira terminan reivindicando su inocencia y propiciando un juicio contra sus perseguidores (a diferencia de los perseguidores originales, que fueron ensalzados como héroes). En esta diégesis, cobra toda su vigencia el antecedente menipeo de la telenovela, en especial porque a través de los contrastes (como «el bandido generoso») explota el cuestionamiento de los moldes tradicionales y es política y socialmente subversiva, exteriorizando los conflictos políticos e ideológicos del momento. Además, actúa como el dispositivo de un desembrague temporal donde el tiempo del relato (ahora) es concebido como no-concomitante con el tiempo presente.

Finalmente, la semiosis desencadena la *parábola* de *Los Pincheira*: la potente metáfora sugerida con el principio del fin del proceso de transición política chileno, a partir del juicio en Londres del ex dictador Augusto Pinochet (hasta ese momento el gran intocable por antonomasia) y su secuela de sucesivos desafueros, encargatorias de reo y prontuariados en los tribunales de justicia nacionales, luego de su retorno al país en el año 2000. Este proceso se extendió hasta el año 2006, coincidiendo de esta forma con el ambiente propio de la tercera gran ruptura que plantea Tironi.

La *parábola*, aquí entendida como la narración de un suceso del que se deduce (por comparación o semejanza) una verdad importante o enseñanza moral, activa un embrague temporal. La tensión se lleva a tiempo presente al establecerse en este punto una identificación, una equivalencia entre el tiempo del relato o diégesis y la actualidad nacional.

Por otro lado, el embrague da pie a una segunda *parábola* poderosa: el líder de *Los Pincheira*, que representa al hijo cuyo padre a sido injustamente eliminado por acción de los miembros de la oligarquía, se convierte en un renegado que, sin embargo, está abierto al perdón. Este signo tiene el valor de connotar nítidamente el paso adelante que deberían dar, a juicio de muchos, las víctimas de violaciones a los derechos humanos y sus familiares, en materia de perdón y reconciliación.

Es verdad que según la aptitud inferencial y la capacidad cooperativa del telespectador, la semiosis podría ser ilimitada y dar pie a variadas asociaciones *ad infinitum* (Peirce, 1974; Eco, 1991). Pero, para precisar el significado, concordemos con Eco que el objetivo de la semiosis es el de encontrar un interpretante final o, en términos de Peirce, aquello que el signo origina en la mente del interprete, pero acotado a una identidad que un cierto consenso social le otorga a ese determinado signo.

En ese sentido, desde nuestra mirada, el mensaje final de la telenovela parece claro: la creencia no necesariamente se ajusta a la verdad (los malos, en realidad eran los buenos), el poderoso no goza de impunidad (el oligarca rico y temido es enjuiciado), no existirán personas que se puedan escudar en privilegios para eludir la acción de la justicia, y quienes han sufrido injustamente deben hacer un esfuerzo para perdonar (*Los Pincheira*, no actúan por *ma-*

nus injectio, ya que en vez de quitarle la vida a Ortúzar, teniendo la ocasión de hacerlo, lo entregan a la justicia). En suma, el argumento de *Los Pincheira* va al rescate de los conceptos de verdad, justicia y perdón, que muchos consideran hoy valores indispensables para que opere una efectiva reconciliación y se dé por superada la transición, para que así se pueda acceder a una democracia plena.

No quedaríamos satisfechos con este análisis si no intentáramos al menos saber por qué Vicente Sabatini se siente llamado a generar estos aspectos ideológicos en *Los Pincheira* y no se conforma con la fórmula clásica de una telenovela de mera entretención. Una posible respuesta a esta pregunta está dada por el hecho de que Sabatini opera en un canal de televisión pública como es TVN.

CUMPLIENDO CON UNA MISIÓN DE TELEVISIÓN PÚBLICA

Llevando el análisis un paso más adelante, creemos que la inclusión de aquellos aspectos ideológicos de *Los Pincheira* tiene que ver también con el hecho de que TVN sea un canal público. De hecho, la mediología postula que hay una relación entre los soportes de transmisión y una función social superior (Debray, 2000), donde el medio no sólo es conductor del mensaje sino un coproductor o agente de *poder*. Y, como cualquier poder, éste no se mantiene sin reivindicar una creencia que justifique su razón de ser y que debe ser transmitida y comunicada (Jeanne- ret, 1995). Esto sugiere una segunda manera de entender la mediología como un modo de analizar los símbolos del poder (lo que la acercaría a la semiótica) o «el ámbito de la efectividad simbólica de las ideas, creencias o doctrinas. En suma, cómo se difunde en forma práctica una creencia» (Bougnoux, 2000, p. 75).

Ahora bien, lo más probable es que la creencia que mueve a TVN la constituya el proyecto chileno de televisión pública³, donde se entremezcla una dimensión técnica, otra política y una tercera de orden comunicacional.

Siguiendo a Wolton (1993), cada una de estas dimensiones tiene su propia ideología. En primer término, correspondería la «ideología técnica», ligada al modernismo y que es la verdadera base de la televisión, pues se relaciona directamente a las fantásticas posibilidades que otorga el medio. En segundo lugar, aparece la «ideología política», que consiste en aprovechar la tecnología en términos de utilidad social. Estas dos ideologías

3 En rigor, la Televisión Pública es un concepto que nace en Europa occidental y, a pesar de su larga vida, aún hoy se sigue debatiendo sobre su pertinencia. Godoy (2001) nos plantea, a través de diversos autores, cuál es su sentido y alcance. En síntesis, si para Maddox implica una televisión reglamentada que aglutina material programático según ciertos principios basados en un mandato para informar, entretener y educar, Scanell sostiene que se trataría de una provisión de programas variados a través de un canal disponible para todos. Raby agrega la idea de que la TV pública debería ser una televisión con propósito. Dicho específico propósito, sería mejorar la calidad de vida del público y fortalecer valores socialmente aceptados, como por ejemplo, la democracia.

4 TVN fue creada por la ley 17.377 de 1970, cuyo artículo 2º destacaba que, entre otras, la estación tendría la misión de «comunicar e integrar el país, difundir el conocimiento de los problemas nacionales básicos y procurar la participación de todos los chilenos en las grandes iniciativas encaminadas a resolverlos». Además, la (nueva) ley de TVN - 19.132- promulgada en abril 1992, consolidó la asociación democracia/ televisión pública, al instaurar en el artículo 3º que «el pluralismo deberá manifestarse en toda la programación del canal».

son simétricas y complementarias. Finalmente, Wolton plantea que hay también una «ideología de la comunicación», en la que convergen las dos anteriores y donde se ensalza la importancia de la comunicación en la sociedad de masas, de cara a la correcta convivencia democrática que cabe esperar en el sistema.

Desde sus inicios, el proyecto TVN fue concebido como un canal público para actuar en el marco y a favor de la democracia.⁴ Al definirse como tal, se inscribe dentro de una determinada doctrina (Godoy, 2001), en la que deben satisfacerse al menos tres requisitos: una oferta de programas determinada en virtud de un mandato (es decir, no se trataría de cualquier parrilla), un canal que tenga llegada universal (por lo tanto, la masividad aparece como una obligación del modelo) y un propósito (que se ha entendido, en un sentido amplio, como asociado a la política: la idea de promover la democracia y el pluralismo).

En suma, el modelo chileno de televisión pública encarnado por TVN, pone acento en un ramillete valórico que implica, en esencia, el respeto a la democracia y la promoción de la identidad nacional y el pluralismo, pero con énfasis en que el tratamiento de cada uno de estos temas debe procurarse la participación de todos. En esto último, vemos un sello distintivo y una clave muy poderosa de sobre cómo debe entenderse el verdadero sentido y alcance de la doctrina sobre la televisión pública que se ha querido dar a TVN.

Sin embargo, para Debray no basta con sólo sostener una creencia sino que es menester transmitirla. «La transmisión es solidaria de la identidad que implica el ser más que el tener (...) esta impone trabajar un público para conferirle el corpus de conocimientos, valores y saber hacer que forjan (...) la personalidad de un colectivo» (2000, p. 3). A esto hay que sumar que posee una dimensión diacrónica pues, a diferencia de la comunicación que transfiere información al interior de una misma esfera espacio temporal (entre individuos), la transmisión puede transferir información entre esferas espacio temporales diferentes, incluso entre generaciones. Esto implica entonces la aparición de un horizonte histórico y no solo sociológico (Debray, 2000).

En ese sentido, lo que debe transmitir TVN son los aspectos principales del modelo y doctrina de tele-

visión pública. Parece obvio pensar que los elementos principales se comuniquen prioritariamente a través del género informativo, pero, por ley (y también por línea editorial) los postulados fundamentales se aplican en todos los géneros televisivos, incluido en género dramático.

Sin exigir demasiado a las categorías conceptuales, se podría postular, por extensión, que el canal público satisface una suerte de dimensión sincrónica a través de la pauta informativa diaria (el noticiero *24 horas* y otros programas del género como *Medianoche*) y una dimensión diacrónica a través de las telenovelas (o al menos algunas de ellas).

De este modo, al agregar aquella dimensión diacrónica, se entiende con mayor nitidez el surgimiento de un *producto* particular que es fruto de la cruce entre los elementos tecnológico (la técnica televisiva) e ideológico (el credo de la televisión pública) y un componente *histórico* (una dictadura militar seguida de una transición política). De esa cruce emergen un grupo característico de telenovelas, representado magistralmente por *Los Pincheira*, que se han constituido en una manera *sui generis* en que TVN difunde su misión y las creencias que le están asociadas.

CONCLUSIÓN

Roland Barthes (2003) dijo que «descifrar los signos del mundo, quiere decir siempre luchar contra cierta inocencia de los objetos» (p.224). En efecto, en este artículo se ha visto cómo detrás de un supuestamente inocente dispositivo de entretenimiento masivo como son las telenovelas, existe un ejercicio bastante más complejo. A través de *Los Pincheira*, hemos tratado de demostrar cómo se difunde en forma práctica una creencia, con el fin último de transferir un *corpus* de valores que puedan construir la personalidad de un colectivo.

Primero, la teleserie cumple perfectamente con aquella condición *sine qua non* del género en Latinoamérica: tener un final cerrado y moralizante. Aquí, la moraleja es de tipo política y según nuestro análisis semio-mediológico, apunta a uno de los elementos clave para la vida del país, que a su vez coincide con un elemento central de la doctrina de la televisión pública chilena: la democracia, el pluralismo y la forma parti-

ceptiva con que se debe encarar cada uno de los grandes problemas nacionales.

Puntualmente, la telenovela *Los Pincheira*, aparece como un elemento simbólico que da cuenta de una ruptura con un orden social conservador y oligárquico a través del cuestionamiento de la elite chilena y sus privilegios. Mediante el uso de los embragues temporales y la metáfora, esa elite es desvestida y obligada a hacerse cargo de su responsabilidad de las zonas oscuras de la reciente historia del país. Por otro lado, los ofendidos son invitados también a hacer un gesto. El objetivo último es

intentar ayudar a resolver uno de los grandes problemas nacionales, como es el de la reconciliación, que debería tener como finalidad el término de la transición política. Para que esto ocurra, debe existir verdad, justicia y perdón: elementos que constituyen el *ground* central de la telenovela estudiada en tanto signo. Esta es la interpretación que más se adecúa para una correcta aproximación de una semiosis de *Los Pincheira*, toda vez que el consenso social del Chile de la tercera gran ruptura habría entendido que sólo así se puede construir una verdadera democracia.

BIBLIOGRAFÍA

- **Albano S.; Levit A. y Rosenberg L.** (2005). *Diccionario de Semiótica*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- **Aimone, G.** (2002). *La Telenovela de TVN*. Bélgica: LLN.
- **Barthes, R** (2003). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- **Barbero, J. M.** (1986). *La telenovela en Colombia: Televisión, Melodrama y Vida cotidiana*. Bogotá: Diálogos.
- **Bougnoux, D.** (1991). *La communication par la bande*. Paris: La Découverte.
- **Bougnoux, D.** (2000). *Introducción a las Ciencias de la Comunicación*. Buenos Aires: Nueva Vision.
- **Contador, A.** (1994). *Los Pincheira. Un caso de bandidaje social*. Santiago.
- **Cortés, J.** (1999). *La estrategia de la seducción*. Pamplona: EUNSA.
- **Debray, R.** (2000). *Introduction à la médiologie*. Paris: PUF.
- **Debray, R.** (1994). *Manifestes médiologiques*. Paris: Gallimard.
- **Eco U.** (1991). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- **Eco U.** (2001). *Lector in Fabula*. Paris: Grasset.
- **Jeanneret Y.** (1995). La Médiologie de Régis Debray. *Communication et langages*, N° 104.
- **Kristeva J.** (2001) *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- **Godoy S.** (2001) *¿Públicamente Rentable? Evaluación de la TV Pública chilena orientada al mercado*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- **Mattelard A. et Mattelard M.** (1987). *Le carnaval des images, la fiction brésilienne*. Paris: La Documentation française.
- **Mattelard A.** (1974). *Cahiers du Cinéma*, N° 254-255. Paris.
- **Peirce, Ch.** (1974) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- **Sierra Bravo R.** (1995) *Técnicas de Investigación Social*. Madrid: Paraninfo.
- **Tironi E.** (1999) *La irrupción de las masas y el malestar de las elites*. Santiago: Grijalbo.
- **Tironi E.** (2006). Entrevista *El Mercurio*, 3 de Enero de 2006.
- **Valenzuela, J.** (2005). Afán de prestigio y movilidad social: los espejos de la apariencia. En *Historia de la vida privada en Chile*. Santiago: Editorial Taurus.
- **Verón E.** (2001). *El cuerpo de la imágenes*. Buenos Aires: Norma.
- **Verón E.** (1997). *Telenovela, Ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa.
- **Wolton D.** (1993). *Éloge du grand public, une théorie critique de la télévision*. Paris: Flammarion.
- **Williamson R.** (2002). Situación comunicativa y estructura genérica en la telenovela mexicana. En *Revista Latinoamericana de estudios del discurso, Aled*, vol 2. Caracas.