

UNIVERSIDAD AUSTRAL DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Escuela de Periodismo

Análisis y evolución del guión en las teleseries chilenas

ANEXOS

Tesis para optar al Título de Periodista y al grado de Licenciado en Comunicación Social.

Profesor Patrocinante: Sr. Gustavo Rodríguez Bustamante – Instituto de
Comunicación Social.

Felipe Daniel Sepúlveda Oyarzún

Valdivia Chile 2003

Contenido

I. PRIMERA PARTE: FUNDAMENTACION TEORICA . .

II. SEGUNDA PARTE: ANALISIS TEORICO- PRACTICO . .

BIBLIOGRAFIA .

ANEXOS .	1
ANEXO 1. ENTREVISTA A GUIONISTAS .	1
ANEXO 2. Lista de Producciones chilenas por orden cronológico. .	12
ANEXO 3. Extracto Libreto de "LA MADRASTRA" (Escena final capítulo 46) . .	16
ANEXO 4. Libreto de "EL CIRCO DE LAS MONTINI" (Capítulo 15) .	16
ANEXO 5. Libreto de "MACHOS" (Capítulo 134) .	16

ANEXOS

ANEXO 1. ENTREVISTA A GUIONISTAS

Guionistas Chilenos:

"Ingenieros de Fantasías"

Por Felipe Sepúlveda Oyarzún.

Ya son 22 años los que llevan los canales de televisión luchando por contar historias frescas, atractivas y coloridas para el público a través de las telenovelas. En esta batalla, imprescindible ha sido la búsqueda de guionistas creativos y talentosos, que se han formado a través de talleres literarios o específicamente en cursos de guión que han impartido los mismos canales de televisión. Sea como sea este selecto grupo de libretistas tiene como misión mantener a un público cautivo con historias atrayentes.

En Chile tenemos una amplia gama de ellos y de todas las edades. Podemos, no obstante, dividir a este grupo de creadores entre *los extranjeros*, que han vendido sus historias en Chile como es el caso de Cassiano Gabus Mendes; otro grupo de los chilenos consagrados en el medio y que constituyen la primera hornada que inicialmente fueron autodidactas formados en el radioteatro como es el caso de Arturo Moya Grau. Una tercera agrupación la componen los guionistas jóvenes de la nueva generación

liderados por nombres como Pablo Illanes y José Ignacio Valenzuela.

Para este estudio, hemos considerado entrevistas a guionistas de las últimas dos clasificaciones y de preferencia chilenos, de las cuales se han elegido tres para ser incluidas en la presente Tesis y de acuerdo a un criterio relacionado con el valor del aporte para los objetivos planteados.

Néstor Castagno:

El Autodidacta

En una amena charla con el destacado libretista nacional, se refirió a sus primeros pasos escribiendo en la televisión, su experiencia en México y su visión acerca de las teleseries en Chile.

Convencido afirma que escribió la primera producción dramática en Chile, **Los Días Jóvenes** por allá por 1967. La verdad es que de aquellos prósperos años juveniles poco queda, aunque don Néstor Castagno sigue trabajando con el mismo ánimo de siempre en proyectos como **Más que Amigos** de Canal 13 donde actualmente se desempeña como Jefe de Guiones. Está redactando la segunda temporada de esta teleserie que vuelve a relatar la experiencia de gente de entre 20 a 25 años. Se le ve contento, haciendo lo que él denomina su pasión, la que a los 62 años aún se le notan en sus brillantes ojos con mezcla de melancolía y tranquilidad. Nos abre de inmediato las puertas de su oficina y sin dejar de lado su mayor vicio, el cigarro, no para de comentarnos sus primeras incursiones en el medio.

Castagno es de esos hombres que llegó a la televisión por casualidad. En una gira con su compañías de teatro de Santa Fe (Argentina), donde trabajaba como actor, llegó invitado a Canal 13, donde presentaron una obra televisada. Después de esa experiencia fue llamado nuevamente por la estación y desde Argentina se trasladó a nuestro país donde Alvaro Tironi, productor de la estación, le ofreció un puesto como escritor de teleseries. El resto es historia. "Así empecé adaptando y luego a escribir originales del teatro, policiales y series cortas. Los actuaba y dirigía todo a la vez. En esa época teníamos que hacer todo"- comenta el guionista que se define ante todo como un autodidacta.

"Después cuando estaba en Argentina me llamó Tironi, y me dice que había contratado a un actor brasileño y que viniera para acá a escribir. Ahí fue cuando conocí a Rossano y comenzamos una amistad que dura hasta hoy".

-¿Cómo fue la introducción de este nuevo formato en el país y del cual poco se conocía?

-En Chile era muy raro ya que la gente no estaba acostumbrada a esta forma de programas. A nosotros nos tiraron justo para competir lunes, miércoles y viernes con programas estelares y con **La caldera del Diablo** que era una serie americana buenísima. Nos fue más o menos, pero luego empezamos a darla todos los días a las 10 de la noche y de ahí comenzó a agarrar y funcionó. Tenía muchas limitaciones, y se reían de mí porque pasaban hablando por teléfono, pero no tenía otra solución si eran como 5 sets y había que llamar harto para hacer dialogar a los personajes. Además trabajábamos contra el tiempo y contra todos los medios. Había 15 personajes, no podíamos tener más.

Fue como experiencia muy buena, el primer gran esfuerzo que se hizo.

-¿Podríamos decir que "La Torre 10" de 1984, como un espacio donde vive un grupo de gente, fue la génesis del modelo que hoy sigue Sabatini?

-Sí, Sabatini nunca se ha despegado mucho de lo que fue **La Torre 10**, que es un modelo que ya había intentado antes en **Casagrande**, un grupo de gente en una pensión. Ahora **La Torre 10** fue un experimento más en donde por primera vez quisimos hacer una cosa donde se usaba el lenguaje común, cotidiano. La gente tenía problemas como que se les cortaba la luz, problemas económicos.

-Al parecer antes de ese hito no se estilaba hablar mucho de la clase media en las producciones?

-Bueno, esos problemas de los que te hablo no existían antes en las teleseries, no había una cosa tan frontal entre pobres y ricos pero había más que nada una cosa de actitud. Valenzuela, el pololo de la Gabriela, se sentía menospreciado por la familia de ella por ser el de clase media. Se tomó el camino un poco de lo cotidiano, como sucedió también en **Marta a las Ocho**, al año siguiente. Se dejó por un tiempo y luego a finales de los 90 Sabatini volvió a retomarlo.

-¿Fue muy difícil escribir durante el régimen militar? ¿Cómo era la censura en esa época?

-A mí me pasó algo bien complicado en esa época. Comenzó el área dramática en Televisión Nacional con Herbal Rossano. Yo no quería ir, personalmente era antimilitar, entonces me convenció la Sonia Fush y yo le dije que no iba a traicionar lo que yo pienso por escribir una teleserie. Entonces fue cuando me presentó a Hernán García Barcelatto, yerno de Pinochet, una persona fantástica, abierto. Yo le dije que era un hombre de izquierda, entonces me dijo que aquí no se trataba de meter goles, pero tampoco me iban a obligar a hacer cosas que no quisiera. Me contó un poco cuáles eran las censuras como de tipo moral. No podían aparecer desnudos, cosa relativa porque en **La Gran Mentira** (1982) pusimos a la Schlomit Bailtelman bañándose en una camisola transparente en la ducha la noche de bodas, fue el desnudo local del momento y en ese sentido no tuve limitaciones. Y pasó. Rossano tuvo censura después con otra persona que no le permitió exhibir una escena de la Anita Klesky con Sergio Aguirre en la cama porque estaban mirando televisión piluchos. Pero Rossano se defendió diciendo que eran marido y mujer. ¡O sea que una pareja decente no podía estar en la cama desnuda!. Y entonces Herbal se fue.

-¿Siente que el regreso a la democracia significó una liberalización de los contenidos?

-Para nada. Yo tuve más censura después donde me decían cuidado con el tema del aborto y del exilio. Antes nunca me dijeron eso. Incluso en **La Torre 10** aparecía el hijo del portero Serafín como exiliado y nunca me dijeron nada. Incluso el final de la Torre fue un chiste porque nadie quería que muriera la Lucy Salgado y finalmente tuve que resucitarla en la escena final cuando aparece simbólicamente paseando por el departamento. Sabatini también se frenó en muchas cosas, escenas complicadas, la gente alegaba por los besos de la Arregui con Valenzuela.

-¿Piensa que funciona mucho la autocensura al escribir?

-Una cosa es el sentido común y otra la autocensura. Si voy a exhibir una teleserie a las 5 de la tarde cuando hay cabros chicos mirando, por lógica no voy a poner ciertas cosas, pero sí a las 9 porque se supone que ya no hay niños, y si la ven, están los padres. Pero hay censura. En **Machos** ahora también vamos a tocar el tema del condón, lo vamos a tratar, pero con pinza. No es una cosa libre que se diga aquí hablamos del preservativo, porque a esta hora hay niños y familia.

-Luego, "A la Sombra del Ángel" se destacó por contar una historia que transcurría en tres épocas. ¿Fue difícil investigar y reflejar en la teleserie la forma de hablar en cada una de ellas?

-Yo me cuidé mucho en el uso de lenguaje, y después como hubo una "pelotera" con la Sonia Fush puso que la historia era mía y de Marchant, pero yo a él sólo lo agregué en la segunda parte de la historia precisamente para que se notara el cambio de los parlamentos. Pero al final no se notó ya que ni los actores se aprendían el libreto y terminaban hablando como lo hacían normalmente. El texto original está escrito en un lenguaje mucho más rebuscado de los años '40. La forma de construir, la forma de hablar.

-O sea que la historia no se ajustó mucho al concepto que usted había desarrollado como libretista.

-Imagínate que lo ideal hubiera sido haber encontrado actores muy parecidos para la última parte de la teleserie y bueno, en el caso de Remedy con Silva, en el papel del protagonista, no tenían nada que ver. Desgraciadamente no fue como yo lo había pensado. En la última etapa de la historia fue todo muy apurado, hubo problemas de producción y no pudimos desarrollar todos los personajes. Se supone que la Nancy Paulsen, nieta de Isabel, iba a ser cantante y no se pudo. Empezamos a topar con problemas de presupuesto. No fue un rating mundial pero siento que se intentó hacer un trabajo notable.

-A raíz de lo que usted me cuenta, ¿Siente que el presupuesto para una teleserie coarta la creación de un buen guionista?

-Justamente eso es lo que ahora estoy analizando al revisar producciones brasileñas como el **El beso del vampiro** (2002) que son de un presupuesto y un nivel de producción increíble y la verdad es que los resultados son magníficos. Eso mismo acá sería con otra iluminación, menos personajes y eso obviamente va en desmedro de lo que se puede escribir.

-Pero el guionista crea imágenes y echa a volar su imaginación...

-Claro, pero lo primero que uno les enseña a los futuros libretistas es que hay que pensar que hay cosas imposibles. Yo no puedo pedir una jirafa cayendo en un paracaídas. Uno tiene que partir de la base de lo que se puede y no se puede realizar. Si no, uno se vuela y el trabajo de creación por supuesto que se pierde por no ser susceptible de grabarse. Sin embargo, a veces se puede hacer uso de efectos especiales como, por ejemplo, dos tipos flotando en el aire que son grabados desde un cerro.

-Su trabajo en TVN, "Rojo y Miel" de 1994, lo dejó bastante disconforme ya que,

según lo que en su momento dijo, cambiaron su historia además del título. ¿Cree que es importante que el guionista pueda tener cierta autoridad sobre su obra para elegir en este plano, pasando por encima del rating y el marketing?

-Sí, aunque todavía sigue primando la voz del mercado. A mí por ejemplo el título **Rojo y Miel** me sonó a cualquier cosa. El nombre original, **Palabra de mujer**, tenía mucho más sentido porque era una especie de juramento. Una vez en el Foro de las Teleseries me preguntaban por qué **Rojo Miel**, y yo les decía, no tengo idea... yo no le puse así. Me imagino que Rojo por la pasión y Miel por la dulzura... pero para mí era nada.

-Incluso en la época apareció un bizcocho dulce en el comercio con el mismo nombre de la teleserie...

-Todo eso obedece al marketing. Ahora contra eso lo ideal sería que el autor pidiera imponer sus propios criterios. Por ejemplo, en **Amame**, del año anterior, me sucedió algo peor, se llamaba **El último Año** y no me dejaron llamarla así porque era el último año del gobierno de Aylwin. Ese es un tipo de censura absurda.

México: las nuevas reglas del juego

Pero el trabajo de este consagrado escritor de pasiones, no sólo se desarrolló en nuestro país. En una oportunidad única fue contratado en 1995 junto a su hija Daniella, nada menos que por Televisa de México. Allí le compraron el argumento de **La Torre 10** y **Palabra de Mujer**, además de presentar otro proyecto inédito. "Fue una buena experiencia. Los primeros años todo anduvo bien. Después nos tocó todo el asunto de la crisis y nos bajaron los sueldos. Económicamente era una cosa maravillosa, pero además está el asunto de que hubiera aparecido con suerte en los créditos como autor como sucedió con Moya Grau. Han dado todas las versiones de **La Madrastra** y en mejor de los casos apareció Arturo al final de los créditos. Eliminan a autores extranjeros".

-Pero eso es notoriamente discriminación

-Yo creo que no es una cuestión de mala leche ni nada. Allá son las reglas del juego. O sea, aunque uno este allá escribiendo por el hecho de ser extranjero no apareces como autor y a tu historia le colocan el nombre de un libretista local.

-¿No cree que es una injusticia y una falta de respeto al gremio?

-Bueno, ésas son las reglas del juego y nosotros nos enteramos de eso cuando ya habíamos llegado, pero a cambio fue muy rico aprender cómo se hacen las teleseries en México. Cómo se produce allá a un nivel industrial en donde se exhiben 8 producciones diarias. Lo que llega a Chile no es lo mejor. Allá las novelas más importantes se exhiben en horarios prime y son realmente excelentes.

-La forma de armar equipos de guionistas, ¿cómo se lleva a cabo en México? ¿Se trabaja diferente?

-Sí, por ejemplo el amo y señor es el productor, y el director puede ser cualquiera, incluso es susceptible de ser cambiado en una misma teleserie. Inmediatamente después del productor se ubica el autor, o sea que el libretista tiene muchísima importancia. Los equipos se arman después que compran la historia. Viene un productor que te consulta

con quién vas a trabajar. O sea los escritores tienen un amplio rango de libertad para elegir a su equipo. Y yo te digo que si allá un director me modifica una escena o un parlamento yo tengo la posibilidad de cambiarlo.

-Cosa obviamente inconcebible en Chile donde la dirección es vista como un trabajo de dioses.

-Porque acá las prioridades son diferentes. Allá el autor tiene otro rango y los objetivos van encaminados más hacia reflejar mejor el texto que a grabar según los caprichos de un director.

-¿Costó mucho adaptarse a la forma mexicana de hacer telenovelas?

-Sí, por supuesto, es otra cosa. Y no te lo digo tan sólo por el lenguaje, porque eso se arregla. Pero las costumbres por ejemplo, es otra idiosincrasia, otra formación cultural.

-De hecho para la "Torre 10" no le aceptaban tener una villana mujer

-Y no tan sólo eso. A la Gabriela, personaje que en la historia personificaba a una niña de clases alta que se enamoraba de un chico humilde de las torres San Borja, tuvimos que cambiarle su situación socioeconómica. Eso significó darle el papel de pobre para que el niño fuera el rico, porque allá se estila que la heroína debe subir de escala social al conocer al galán. Usaban muy poco el humor. En esa época me hicieron sacar a las hermanas Pinares y al señor Valencia que movía las cejas. No les gustaba, querían el drama: ver a la niña perdida, raptada por la Thelma, y todo ese cuento.

-En comparación con México ¿Cómo está el nivel en Chile?

-Muy bueno a favor de Chile. En México hacen buena televisión pero excepcionalmente y en determinados horarios. Por ejemplo **La Tormenta**, es una producción que hacen a un gran costo y sólo se da en horario prime, mientras que las producciones normales van de las 5 a las 8 de la noche, y las chilenas son muy superiores a estas últimas. Además, trabajan siempre con refritos. O sea pegó **Los Ricos También Lloran** y hay como 6 versiones. Cristal tiene cerca de 5 copias, también. Y ahora como la onda es el sexo, la violencia y la droga, a todas esas le meten sexo, violencia y droga y tenemos nuevas versiones de lo mismo.

- O sea trabajan con fórmulas archiprobadas.

-Y lo curioso es que siguen pegados con la misma. Las historias nuestras son mucho más cotidianas, mucho más de verdad. La forma de actuar de los actores me gustan más en Chile. En México se creen mucho más divos, pero la calidad de la actuación es mejor en Chile.

-¿Qué lo llevó a escribir teleseries junto a su hija? ¿Prefiere escribir sólo o en equipo?

-Bueno, he trabajado siempre con gente como Jorge Marchant, Aragón y Madrid. Estaba la posibilidad de hacer lo que después fue **Amame** y presentamos dos proyectos. Cuando estaba presentando **El Último Año** la Daniella me dijo por qué no pones tal historia que ella tenía. Empezamos a discutir y empecé a leerles sus trabajos que me parecieron buenos. Finalmente hemos trabajamos juntos durante años. Ahora imagínate que ya está criando su tercer hijo y pues ha postergado un poco el trabajo de guionista.

-Es decir, usted siempre ha preferido trabajar respaldado con un grupo de escritores.

-Sí claro, precisamente con la experiencia de **Machos** trabajando con Coca, Pablo y José Ignacio no dudo que vuelva a necesitar gente, ya que estoy comprometido para hacer la segunda temporada de **Más que amigos**. Pero seguramente lo voy a hacer con la Daniella.

-Sabemos que en reiteradas ocasiones usted ha colocado a la juventud a la cabeza de sus creaciones como fue con su primera teleserie realizada en Chile "Los Días Jóvenes" (1967). Ahora al escribir "Más que Amigos"(2002-2003), ¿Es difícil colocarse en el lugar de los jóvenes cuando ya se es adulto?

-Es lo mismo que yo le planteé a Herbal cuando recién me llamó. Yo estaba complicado porque tenía miedo a no reflejar un texto de la juventud. El me dijo, "bueno parte de lo que tu sentías cuando eras joven, hace memoria, si todavía te acuerdas". Entonces el joven en sí no cambia, cambia un poco el entorno pero los conflictos siguen siendo fundamentalmente los mismos. Cuando yo era lolo no existía por ejemplo el tema de la droga pero sí el tema del alcoholismo. Pero olvídate, si antes había mucho más carrete que ahora, las salidas duraban una semana entera.

-¿Cree que con el staff de guionistas que hay en Chile estamos preparados para exportar nuestras producciones?

-Yo no lo veo el problema en los guionistas y en las historias, yo creo que el gran tema es la forma de hablar de los actores. Y con esto no me refiero al lenguaje que se use, porque podemos perfectamente hablar de "altiro", "lesera", cosas que en otros países puedan no tener sentido...pero si las palabras están bien pronunciadas al final se aceptan. Acá todo el mundo hablaba de "charola", pero no son los términos el problema sino que los actores. Hablan muy rápido, tienen una mala dicción. Piensa tú que eso pasó con la misma **Torre 10** cuando se exportó a EEUU. Duró como un mes porque la gente no entendía nada. Entonces ahí está la limitante. Y es algo en lo que todavía estamos en pelea porque para que parezca natural la gente sigue hablando como en la vida diaria y tu ves que los mexicanos y brasileños modulan como si tuvieran un micrófono en la muela, y si bien no es tan real, la gente lo termina aceptando igual.

- ¿Qué le diría a los jóvenes que desean ser guionistas en este país? ¿Cree que son un recurso necesario en la televisión?

-Yo creo que ahora que se están haciendo dos tipos de programas como series y cine para televisión, se va ampliando mucho el campo. Las empresas que hasta ahora eran empresas chicas están pensando en una producción grande, entonces el mercado se está abriendo mucho. Si en este momento existieran 10 producciones habría guionistas para dos. O sea hay déficit, el asunto es que este oficio es largo. No es como un médico que recibe un cartón pero ya hizo toda la práctica y puede llegar arriba. Un guionista tiene que empezar trabajando en equipo y acostumbrarse un poco a la forma de construir. Ahora el asunto está en que la persona siga o no en esta actividad. Si tu tienes talento no importa que dialogues mal o construyas mal, eso se puede aprender. Lo que no se puede aprender es la imaginación, la sensibilidad, por eso que yo le doy más importancia a los personajes porque nacen de la sensibilidad y la imaginación. La historia

incluso se puede copiar, pero los personajes que van a desfilar por ese cuento tienen que ser queribles. La gente los odia o los ama.

Fernando Aragón, guionista:

"La teleserie en Chile es el triunfo local"

El renombrado guionista nos explicó sobre la técnica en la elaboración de guiones dentro de los canales de televisión. Al mismo tiempo opinó sobre la teleserie y el público chileno.

El es el responsable de éxitos tan conocidos como **Amores de Mercado**, **Marta a los Ocho** y **Las Dos Caras del Amor**. Producciones cuya autoría ha compartido con su eterno camarada, Arnaldo Madrid, con quien ha hecho llorar y reír a medio Chile durante una extensa trayectoria de más de 30 años.

Hoy en día está ocupado en revisar guiones e impartir clases a los futuros guionistas. Con una gran predisposición y sencillez nos recibió en su oficina para entregarnos algunas nociones básicas sobre la confección del guión y la elaboración de libretos.

-¿Dentro de qué género se ubicaría el guión? ¿Diría que éste tiene relación con la dramaturgia, por ejemplo?

-Un guión es un instrumento que comparte del teatro y el radioteatro el texto dialogado y comparte con el cine las imágenes en movimiento.

-¿En general cuánto es el tiempo que se toma escribir una teleserie?

-Desde que se empieza a escribir, entre 9 y 12 meses. Capítulo terminado es capítulo entregado. El equipo se reúne hace la escaleta del capítulo, dialoga el capítulo en casa, el jefe de grupo lo edita, y finalmente lo entrega. Generalmente la producción comienza cuando ya se han entregado los primeros diez capítulos, que es el colchón con que uno trabaja. Esa holgura se va acortando hasta 2 o tres capítulos.

-¿Cómo se coordina la escritura de guiones en la práctica?

-El lunes, miércoles y viernes se hace la escaleta. Consiste en reunir al equipo y ver el orden de las escenas y lo que sucederá en cada una. Las escenas son distribuidas por el jefe de grupo entre los guionistas para que cada uno las dialogue independientemente. Cada uno de ellos escribe entre 12 a 16 escenas. Se dialoga martes, jueves, sábado, y a veces el domingo.

-¿Cómo es la estructura dramática de un guión?

-La teleserie es una historia que uno cuenta a través de 90 capítulos por medio de acciones para narrarla. Y cada capítulo está dividido en 4 bloques que son interrumpidos por las tandas comerciales y cada uno debe tener un número determinado de escenas que van de 8 a 12. Cada escena debe cumplir un objetivo, y debe tener un comienzo y desarrollo. La teleserie en su totalidad responde a la misma estructura dramática de cada capítulo. Tiene que tener comienzo, el desarrollo, clímax y el final. Como es tan largo el cuento pueden tener muchísimos clímax.

-¿Cree que las características de los nuevos guiones han impulsado el mayor éxito de las teleseries hoy en día?

-Yo creo que en cierta medida los guiones sí han contribuido a hacer de las teleseries lo que hoy día son y han aportado en la medida que cuentan historias que a la mayor parte de la gente les interesa. Las ven en familia, porque la comedia de las ocho es esencial. Deben ser historias que puedan compartir desde cabros chicos hasta viejos y además deben ser relatos que no exijan gran concentración ni un gran despliegue de neuronas, porque la gente las ve mientras toma el té, cuando los chicos vuelven del colegio, al preparar la comida. Una de las cosas que se le reprocha a las teleseries es que son frívolas. Pero creo que una de las características del género es precisamente ésa. Es simple y debe ser susceptible de seguirla mientras se están haciendo otras cosas. Por otra parte, este es un país que tiene pocas razones reales de iniciativa, para enorgullecerse, entonces como que la teleserie es el triunfo local, y la posibilidad de guerra entre los dos canales genera una cosa catártica. La gente quiere que la producción que está mirando sea la triunfadora y está pendiente de ello.

-¿Cuál es el grado de influencia o importancia (papel) que usted le da al guión en el mayor o menor éxito de una teleserie?

-El guión es fundamental en una teleserie. Un mal director puede perjudicar un buen guión, pero un buen director no puede salvar un guión malo. Por ejemplo la gente que vio **El Circo de las Montini** se frustró, a pesar que la siguió. Es una producción que no satisfizo y como que hubo una expectativa que no se cumplió. La gente es bastante crítica ya que en este país todo el mundo está doctorado en teleseries porque ha visto miles. Capta que hay algo en la historia que no pudieron hacerla como se había pensado. El rating no ha bajado, pero no ha sido lo que se esperaba. Con **Corazón Pirata** sucedió algo parecido ya que ni la experiencia la pudo superar, fue imposible. Era tan malo el guión que a pesar de todos los esfuerzos que hizo Cristián Masón para salvarla, no prosperó.

-¿Siente que ha evolucionado la forma de escribir los guiones en los últimos 20 años? ¿Cómo ha sido esta evolución?

-Bueno, pasamos del teatro al cine y a un guión más cercano al ámbito cinematográfico. Además que el cable significó una cantidad de horizontes, con nuevas series que incidieron en exigir mayor calidad de las historias de las teleseries. Como que los conflictos sociales se sustentaban en la lucha de clases. El pobre era malo oprimido y los ricos malos y opresores, y los pobres eran buenos y los ricos malos. Y la niña pobre accedía a la clase alta a través del matrimonio con un rico heredero. Como que ahora bajó un poco la diferenciación social y las cosas pasan más por los sentimientos.

-¿Siente que las últimas teleseries, debido a la especificidad en cuanto al sector social de las cuales tratan (gente del circo, gitanos) podrían alterar la función de identificación del público televidente con alguno de los personajes de la historia?

-Creo que no, porque la especificidad es una manera inteligente de permitirme a mí reconocermé en lo que me estás mostrando sin molestarme. Porque para la gente el adulterio es de los gitanos, tiene poco que ver con chilenos; la crueldad es de pascuenses; la opresión social ha existido en otra época. Es un buen sistema que se planteó para servir de espejo sin molestar.

-¿Cree que en Chile existen buenas escuelas e instancias para preparar a buenos guionistas? ¿Siente que esto es necesario?

-Con toda velocidad las universidades deberían darse cuenta que se necesitan guionistas preparados académicamente y además especializados. Son artículos de primera necesidad. Se necesitan guionistas con preparación teórico y práctica en teleseries, miniseries, sitcom, telefilms, programas de entretenimiento y estelares. Hay que pensar que prácticamente todo lo que se pone en pantalla se libretea, y no hay especialistas dedicados a la teleserie como opción personal. Además, los guiones que se enseñan en la universidad es sólo guión de cine. Por otro lado hay que diferenciar habilidades, ya que hay gente con gran capacidad para armar una historia pero dialoga pésimo y otras que dialogan muy bien y no son buenos en la estructura de relatos. El guionista debería tener una visión general de lo que es el guión pero también debería tener la posibilidad de especializarse y terminar como guionista especializado en teleseries y dentro de ésta en la estructuración de historias. Yo creo que la opción válida hoy en día es entrar a los talleres de guión.

Hugo Morales:

Un guionista de la nueva generación

Fue parte del equipo de libretistas de **El Circo de las Montini**, y actualmente se encuentra trabajando en un nuevo proyecto de teleserie juvenil.

Llegamos al departamento de Hugo en Vitacura. Es la tarde y al parecer aún no ha tenido tiempo para hacer el aseo y ordenar su pieza. Y es que la vida de un guionista no es nada fácil cuando las horas se hacen nada en el computador dialogando las escenas del capítulo siguiente. Nos cuenta que después de trabajar como libretista en **El Circo de las Montini** está más relajado por lo que ha empezado a armar un proyecto para el segundo semestre del 2003.

-¿ Cómo definirías las características argumentales de las telenovelas? ¿ Existe un común denominador que diferencia a las historias chilenas de las extranjeras?

-La verdad es que hemos pasado por todas las etapas. Hubo una época muy marcada en que no era bueno representar lo que estaba ocurriendo en la realidad chilena (década de los ochenta), donde había que evadir a la gente de los problemas, porque el espejo provocaba mucho rechazo. Y luego vinieron las historias juveniles en donde también era un reflejo de la realidad de los jóvenes entre comillas. Y ahora estamos aterrizando en historias más maduras como las producciones brasileñas. Yo creo que en este momento estamos llegando a la madurez del género.

-¿Cuáles crees que son las diferencias argumentales y de contenido de las teleseries chilenas de los años ochenta en relación a las actuales?

-Básicamente las historias de antes eran historias absolutamente ficticias y tan insólitas que no podían ocurrirle a nadie. Ahora se trata de llegar a teleseries más realistas donde existan problemas que nos ocurran a nosotros mismos. La gran diferencia es que puede venir del mundo de fantasía. Lo que igual es válido. Yo creo que va a llegar un momento en que la gente se va a cansar de la realidad y va querer ver historias un

poquito más insólitas. El cuento de hadas yo creo que está aterrizando un poquito más.

-¿Crees que durante la década de los ochenta y con el régimen imperante (el contexto socio-político) hubo restricciones respecto a las temáticas y valores que se incluían en los guiones para las teleseries de esa época ?

-Absolutamente, hubo restricciones en que no se podía hablar de la realidad y pasamos por esa etapa en las telenovelas. A veces no es necesario que te digan no puedes hablar de eso", pero uno mismo se autocensuraba porque sabías que el gobierno no lo iba a aceptar. En TVN hubo miles de problemas cuando estaba el régimen militar. Personas que decían "pero cómo es posible que muestren eso", y había que convencerlos y decirles que esto iba por aquí y no por acá. Pero sí, siempre influyen esas presiones políticas para tocar ciertos temas.

-¿Sientes que las características de los nuevos guiones han impulsado el mayor éxito de las teleseries hoy en día?

-Por ejemplo **Angel Malo**, que era una teleserie brasileña y tuvo que ser chilenezada, fue una historia ícono de los ochenta, un gran éxito y una de las mejores historias que yo recuerdo. Yo creo que no importa que pasen los tiempos, cuando tu tienes una buena historia y eres capaz de contar bien ese cuento vas a tener éxito. Y eso pasó con **La Madrastra**. Si tú ahora la haces tal cual está no la vería nadie y sería un fracaso. Tienes que actualizarla, tienes que meterle cosas de ahora, hacerla más ágil, una buena historia bien contada es éxito.

-¿Cuáles son las temáticas y elementos dentro de los guiones nuevos que han impulsado el mayor éxito de las teleseries?

-Yo creo que parte de fórmulas super antiguas que resultan ser siempre un éxito. Tenemos el ejemplo de **Amores de Mercado** que batió todos los récords de sintonía y la gente estaba enferma por verla. El tronco de la historia era una fórmula ya probada, que reactualizada y en un contexto capitalino y urbano, fue bien realizado. Yo creo que cuando eso pasa te demuestra que cualquier historia si es bien escrita va a ser un éxito. Acá no había nada novedoso.

-¿Cuál es el grado de influencia o importancia que usted le da al guión en la mayor o menor aceptación de una teleserie?

-Creo que obviamente el guión es la base fundamental de una teleserie y de cualquier historia que se quiera contar audiovisualmente. Sin guión y sin buena historia no hay nada. Si el guión es bueno tienes ganada una parte. Si el elenco es bueno y si la dirección es buena tienes un éxito asegurado. Esos tres elementos tienen que conjugarse para que la cuestión resulte. Obviamente todo nace del guión.

-¿Hacia dónde cree que van las nuevas tendencias en la construcción de guiones para teleseries chilenas en el futuro?

-En primer lugar las tendencias son espontáneas, pero yo creo que hay unas ganas de parte de todo el equipo de producción de contar historias potentes, de peso, que hagan reflexionar por un minuto de lo que está viendo en pantalla y creo que se acercan a la gente y a los problemas reales. Había una época en que nosotros no podíamos hablar de pobreza en las teleseries. No era porque no dijeran "ustedes no pueden hablar

de pobreza", sino porque era un acuerdo tácito. O sea, habían muchos pobres pero nunca se mostraba a alguien que no tuviera nada que comer, el fondo del asunto. Hoy las historias son más universales. Hay escalones en un drama donde hay un abanico de posibilidades que te da una teleserie.

ANEXO 2. Lista de Producciones chilenas por orden cronológico.

1966. "El Halcón".

1967. "Los Días Jóvenes" de Néstor Castagno.

1971. "El Socio", basada en la novela de Genaro Prieto.

1971. "La Chica del Bastón".

1971. "J.J. Juez", de Arturo Moya Grau.

1971. "María José", de Arturo Moya Grau.

1972. "La Sal del Desierto", de Alejandro Sieveking. (TVN)

"Padre Gallo", de Arturo Moya Grau.

1976. "La Colorina", de Arturo Moya Grau.

1976. "Marta Mardones", de Arturo Moya Grau.

1980. "Martin Rivas" (Miniserie), basada en la obra de Esteban Santibán.

1981

"La Madrastra", de Arturo Moya Grau. (UC-TV)

"Casagrande", de Alma Bressan. (UC-TV)

"Villa Los Aromos", de Flor Hernández y Tito Palacios. (TVN)

1982

"Alguien por Quien Vivir", de Carlos Lozano Dana. (UC-TV)

"La Gran Mentira", de Lauro Cesar Muniz. (TVN)

"Bienvenido Hermano Andes". (UC-TV)

"De Cara al Mañana", de María Elena Gertner. (TVN)

"Anakena". (UC-TV)

"Celos". (UC-TV)

"La Señora". (UC-TV)

"Una Familia Feliz". (UC-TV)

1983

"La Noche del Cobarde". (UC-TV)

"El Juego de la Vida", de María Elena Gertner. (TVN)

"Las Herederas", de Gilberto Barga. (UC-TV)

1984

"Los Títeres", de Sergio Vodanovic. (UC-TV)

"La Represa", de Néstor Castagno. (TVN)

"Andrea, Justicia de Mujer". (UC-TV)

"La Torre 10", de Néstor Castagno. (TVN)

1985

"Matrimonio de Papel", de Lenon Merino. (UC-TV)

"La Dama del Balcón", de María Elena Gertner. (TVN)

"Morir de Amor", de María Elena Gertner. (TVN)

"La Trampa", de Arturo Moya Grau. (UC-TV)

"Marta a las Ocho", de Fernando Aragón y Arnaldo Madrid. (TVN)

"El Prisionero de la Medianoche". (UC-TV)

1986

"La Villa", de Néstor Castagno. (TVN)

"Angel Malo", de Cassiano Gabus Mendez. (UC-TV)

"La Quintrala", de Thelmo Meléndez. (TVN)

"Secreto de Familia", de Sergio Vidanovic. (UC-TV)

1987

"Mi nombre es Lara", de Celia Alcántara. (TVN)

"La Invitación", de Jeannete Claire. (UC-TV)

"La Última Cruz", de Arturo Moya Grau (UC-TV)

1988

"Bellas y Audaces", de Cassiano Gabus Mendez. (TVN)

"Semidiós", de Jeanette Claire. (UC-TV)

"Las Dos Caras del Amor", de Fernando Aragón y Arnaldo Madrid. (TVN)

"Vivir Así", de Egon Wolf. (UC-TV)

"Matilde Dedos Verdes", de Alejandro Sieveking. (UC-TV)

1989

"A la Sombra del Ángel", de Néstor Castagno. (TVN)

"La Intrusa", de Sergio Vodanovic. (UC-TV)

"Bravo", de Jeanette Calire y Gilberto Braga. (UC-TV)

"Sor Teresa de los Andes", de Fernando Aragón y Arnaldo Madrid. (TVN)

1990

"¿Te Conté?", de Cassiano Gabus Mendes. (UC-TV)

"El Milagro de Vivir", de Mará Elena Gertner. (TVN)

"Acércate Más" de Silvio de Abreu. (UC-TV)

"Crónica de un Hombre Santo". (UC-TV)

1991

"Volver a Empezar", de Jorge Marchant. (TVN)

"Villa Nápoli", de Sergio Vodanovic. (UC-TV)

"Ellas por Ellas", de Cassiano Gabus Mendes. (UC-TV)

1992

"Trampas y Caretas", de Lauro Cesar Muniz

"El Palo al Gato", de Braulio Pedroso. (UC-TV)

"Fácil De Amar ", de Cassiano Gabus Mendes. (UC-TV)

1993

"Jaque Mate". (TVN)

"Marrón Glacé", de Cassiano Gabus Mendes. (UC-TV)

"Amame", de Néstor Castagno. (TVN)

"Doble Juego", de Segio Vodanovic. (UC-TV)

"Patrulla del Desierto". (UC-TV)

1994

"Rompecorazón", de Cassiano Gabus Mendes. (TVN)

"Champaña", de Cassiano Gabus Mendes. (UC-TV)

"Rojo y Miel", de Néstor y Daniella Castagno. (TVN)

"Top Secret". (UC-TV)

1995

"Estúpido Cupido", de Mario Prata. (TVN)

"El Amor Está de Moda", de Cassiano Gabus Mendes

"Juegos de Fuego". (TVN)

"Amor A Domicilio", de José Ignacio Valenzuela. (UC-TV)

1996

"Sucupira". (TVN)

"Marrón Glacé, el Regreso", de Fernando Aragón y Arnaldo Madrid. (UC-TV)

"Loca Piel", de Jorge Marchant y Sergio Bravo. (TVN)

"Adrenalina" de Pablo Illanes. (UC-TV)

1997

"Oro Verde", de Alfredo Rates. (TVN)

"Eclipse de Luna", de Patricia Araya. (UC-TV)

"Rosabella", de Alfredo Rates y Pamela Soriano. (MEGA)

"Tic Tac", de Perla Devoto, Maité Chaperó, Jorge Marchant Lazcano y Jimmy Daccarett. (TVN)

"Playa Salvaje", de Pablo Illanes. (UC-TV)

"Santiago City". (MEGA)

1998

"Iorana", de Enrique Cintolessi. (TVN)

"Amándote", de Raúl Osorio, Jaime Herrera y Adolfo Cozzi. (UC-TV)

"A todo Dar", de Alfredo Rates y Pamela Soriano. (MEGA)

"Borrón Cuenta Nueva", de Alberto Fuguet, Alfredo Sepúlveda, Carolina Díaz, Ernesto Ayala. (TVN)

"Marparaíso" de José Ignacio Valenzuela. (UC-TV)

1999

"La Fiera", de Víctor Carrasco. (TVN)

"Fuera de Control", de Pablo Illanes. (UC-TV)

"Algo está Cambiando", de Alfredo Rates y Pamela Soriano. (MEGA)

"Cerroalegre", de Coca Gómez, Sebastián Arrau. (UC-TV)

"Aquelarre", de Hugo Morales. (TVN)

2000

"Romané", de Sergio Bravo. (TVN)

"Sabor a ti", de José Ignacio Valenzuela. (UC-TV)

"Santo Ladrón". (TVN)

2001

"Pamapa Ilusión", de Víctor Carrasco. (TVN)

"Corazón Pirata". (UC-TV)

"Amores de Mercado". (TVN)

"Piel Canela", de Pablo Illanes, Coca Gómez, Mateo Iribarren. (UC-TV)

2002

"El Circo de las Montini", de Víctor Carrasco. (TVN)

"Más que Amigos", de Néstor Castagno. (UC-TV)

"Purasangre". (TVN)

"Buen Partido". (UC-TV)

2003

"Puertas Adentro", de Víctor Carrasco. (TVN)

"Machos", de Coca Gómez, Pablo Illanes y José Ignacio Valenzuela. (UC-TV) "16", de Nona Fernández y Marcelo Leonart. (TVN)

"Pecadores". (TVN)

ANEXO 3. Extracto Libreto de "LA MADRASTRA" (Escena final capítulo 46)

(Guión en documento original Biblioteca Cetrat, Universidad Austral de Chile)

ANEXO 4. Libreto de "EL CIRCO DE LAS MONTINI" (Capítulo 15)

(Guión en documento original Biblioteca Cetrat, Universidad Austral de Chile)

ANEXO 5. Libreto de "MACHOS" (Capítulo 134)

(Guión en documento original Biblioteca Cetrat, Universidad Austral de Chile)